



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

UNA PROPUESTA DE CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO TEATRAL

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
OSCAR MARTÍNEZ AGÍSS

DIRECTOR DE TESIS  
MAESTRO JUAN MANUEL MARENTES  
(FAD)

SINODALES  
DR. JOSÉ DE SANTIAGO SILVA  
(FAD)  
DR. ANTONIO SALAZAR BAÑUELOS  
(FAD)  
DR. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY  
(FAD)  
DR. JOSÉ EUGENIO GARBUNO AVIÑA  
(FAD)

MÉXICO, D.F. MARZO DE 2015

**UN/M**  
**POSGRADO**  
Artes y Diseño 



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO  
ARTE Y ENTORNO

# UNA PROPUESTA DE CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO TEATRAL

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN ARTES VISUALES  
PRESENTA:

OSCAR MARTÍNEZ AGÍSS

TUTOR  
MAESTRO JUAN MANUEL MARENTES

MÉXICO, D.F. MARZO 2015

UN/M  
POSGRADO   
Artes y Diseño

## Agradecimientos

A mis **abuelas** y mi **madre**, porque sí tengo.

A quienes ya no están pero siguen presentes todo el tiempo: **Sergio**, Ángel y **Lech**.

A mis maestros, los recientes, sin los cuales este trabajo no hubiera sido posible: **Pavel**, **Gerardo**, **Eugenio** y **Antonio** (por los consejos y la paciencia extra); y los que comenzaron todo: **José Luis**, **Vicente** y **Ana María**.

A mis amigos, porque siempre están, **Yoalli**, **Tibor**, **Kuei** (por el apoyo constante y los incesantes proyectos) y mi **Julio** (no sólo por los cafés sino por el financiamiento extra además de enseñarme que se deletrea Karma y se pronuncia...).

Al **Dr. José de Santiago** por creer en el proyecto desde el principio y ayudarme a llegar hasta el final.

A **Bárbara** por darle forma a las palabras y a las imágenes.

A **Dulce** porque sigue y sigue y sigue...

A **Juan Manuel** por ayudar a que todo lo dicho se haga.

Pero sobre todo a **Ana Lourdes**, por más de lo que puedo escribir aquí y porque sin ella no hay puente entre los sueños y la realidad.

“Decidí hacer teatro porque no quería trabajar solo.”

**Peter Stein**

# INDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>x</b>
<b>2. ANTECEDENTES</b>	<b>14</b>
2.1. REFERENTES HISTÓRICOS BÁSICOS DEL ESPACIO ESCÉNICO TEATRAL	14
2.1.1. <i>EL TEATRO GRIEGO Y LATINO</i> . . . . .	15
2.1.2. <i>EL TEATRO EN EL MEDIEVO</i> . . . . .	18
2.1.3. <i>LA COMMEDIA DELL'ARTE</i> . . . . .	19
2.1.4. <i>EL TEATRO ISABELINO</i> . . . . .	21
2.1.5. <i>EL TEATRO A LA ITALIANA</i> . . . . .	23
2.2. TRES CREADORES ESCÉNICOS CONTEMPORÁNEOS	25
2.2.1. <i>PETER BROOK</i> . . . . .	25
2.2.2. <i>PETER STEIN</i> . . . . .	28
2.2.3. <i>ROBERT LEPAGE</i> . . . . .	32
<b>3. DISTINCIONES Y CONCEPTOS SOBRE EL TEATRO EN LA CALLE</b>	<b>35</b>
<b>4. LA PROPUESTA DE CREACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO</b>	<b>44</b>
4.1. ¿POR QUÉ SHAKESPEARE?	50

<b>5.</b>	<b>EL TEXTO COMO BASE DE LA EXPERIMENTACIÓN</b>	<b>54</b>
5.1.	ACTORES CREANDO PERSONAJES Y RELACIONES ESPACIALES	55
<b>6.</b>	<b>ENTORNO Y ESPACIO ESCÉNICO: LA PLÁSTICA Y LO TEATRAL</b>	<b>66</b>
6.1.	AJUSTES EN LAS PRESENTACIONES ANTE LOS DISTINTOS TIPOS DE LUGAR DE TRABAJO	73
6.1.1.	<i>CCH VALLEJO.</i>	73
6.1.2.	<i>MEGAOFRENDA CIUDAD UNIVERSITARIA</i>	76
6.1.3.	<i>AUDITORIO DE CIENCIAS UNAM SEDE MORELOS.</i>	77
6.1.4.	<i>DESAYUNO DE EXALUMNOS, FORO RECTORÍA DE CIUDAD UNIVERSITARIA</i>	79
6.1.5.	<i>CCH VALLEJO.</i>	81
<b>7.</b>	<b>CONCLUSIONES</b>	<b>83</b>
<b>8.</b>	<b>ANEXOS</b>	<b>86</b>
8.1.	ANEXO I: TEXTO	86
8.2.	ANEXO II: DIAGRAMAS DE LOS LUGARES DE PRESENTACIÓN	106
8.3.	ANEXO III: APUNTES DE TRABAJO	121
<b>9.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>131</b>

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo ha seguido un camino singular, nació de mi interés en primera instancia de ahondar en el proceso de realización de uno de los más reconocidos creadores teatrales contemporáneos, Robert Lepage, a fin de entender mejor los resultados escénicos que lo han distinguido a lo largo de los años recientes; sin embargo, mientras analizaba los elementos que empleó para la puesta en escena de *Le dragon bleu* en particular, aunque también eran comunes a otros trabajos suyos, encontré referentes a formatos teatrales que son afines a mi propia práctica escénica (sobre los cuales abundaré más adelante), lo que dio como resultado el que surgiera la curiosidad de experimentar con estos elementos desde otro punto de partida y con otras circunstancias y necesidades, las mías, para ver si era posible lograr los resultados deseados.

Los principales elementos que se me aparecieron en *Le dragon bleu* fueron los siguientes: se proponía una “caja escénica” dentro de la caja que ya de por sí establece el teatro a la italiana, la utilización de dicho espacio de manera similar al funcionamiento del teatro isabelino recurriendo a las convenciones que plantea el formato del espacio mismo, es decir cada parte del escenario refiere a diferentes tipos de lugares: exteriores, interiores, etc., pocos actores que representaban todos los personajes, el mínimo de recursos de utilería, el establecer una relación más cercana con el público rompiendo el concepto de “cuarta pared”, por citar los puntos más destacados, los cuales coinciden con elementos que he tratado de incluir en mi práctica teatral a lo largo del tiempo.

A partir de esos elementos, que combinan plástica, imagen y teatralidad, surgió mi interés por probar las posibilidades de desarrollar un trabajo teatral fuera del edificio convencional en donde no sólo se encuentran los apoyos técnicos de infraestructura para plantear los lugares donde se desarrolla la obra, sino también hay una división clara entre el público y la escena y por lo tanto implica, para mí, mantener alejados a los elementos básicos y esenciales que conforman el fenómeno escénico teatral (texto, actor-personaje, espacio y público).

La hipótesis de trabajo fue que a partir de tomar como núcleo de creación la interrelación entre texto, personaje-actor se puede crear un espacio escénico que afecte y aproveche el lugar de representación para integrarlo como parte plástica de la composición escénica y, al mismo tiempo, sea compartido vitalmente con los espectadores.

El primer problema que se planteó fue: sacar la obra de teatro del edificio tradicional; porque hablar de “teatro en la calle” actualmente en nuestro país se ha visto ligado más a expresiones populares poco cercanas al concepto teatral, este término lo mismo se le aplica a los payasos callejeros que a los mimos en las plazas (que tienen otra lógica de estructura y objetivo) por lo que es cada vez más común que se piense que sólo se pueden representar obras dramáticas si hay un espacio especialmente adecuado para llevarlas a cabo.

Trabajar en un espacio alternativo presentaba el reto de plantear una obra que no dependiera de la estructura técnica del teatro sino que la supliera con recursos más simples pero efectivos para contar la historia, al mismo tiempo que esos elementos llevaran a replantear la convención teatral a través del empleo de éstos por los actores sin depender de la codificación que plantea el escenario sino con la lógica que se establece entre el objeto, el personaje y la relación que se obtenga con el público.

Para integrar los elementos externos y darles coherencia independientemente del lugar donde se fuera a representar la obra se construyó lo escénico completamente de adentro hacia afuera. Trabajé con textos de William Shakespeare ya que en general el teatro isabelino estaba basado en convenciones teatrales perfectamente establecidas no sólo en la escena sino ya desde el texto mismo, y en lo particular Shakespeare fue el dramaturgo que mejor construía los textos para ser representados. El punto de partida fue *La vida del rey Enrique V*, con el prólogo con el que inicia la obra el personaje Coro, ya que este texto plantea las bases de lo que es el fenómeno teatral para la época isabelina, que a mí me siguen pareciendo válidas, éstas proponen el establecimiento de convenciones a partir de los diálogos para unirlos a la imaginación de los espectadores y los recursos escénicos con que se contara, creando así un mundo que envuelve a todos los participantes. Una vez que decidí utilizar este texto como principio opté por hacer una selección de escenas de otras obras de Shakespeare para poner a prueba que lo planteado por el Coro era realizable con diferentes tipos de situaciones y personajes; además estaba el incentivo de trabajar con la obra de un autor que es considerado actualmente como complejo y no de fácil acceso para todos pero que en su época era absolutamente popular.

Integré otras escenas de obras como *Ricardo III*, *Macbeth*, *Hamlet*, *La fierecilla domada*, *Sueño de una noche de verano*, entre otras hasta que finalmente definí que fuera la temática sobrenatural la que funcionara como eje temático para unir las escenas. Este tema me atrajo porque significaba tratar de llevar ante el público a fantasmas, brujas, espíritus o demonios sin depender de grandes efectos especiales y hacerlos funcionar para la historia misma.

Para llevar a cabo el trabajo que se planteaba era necesario desarrollar un proceso de trabajo diferente al convencional con los actores, ya que éstos tenían que ser conscientes de sí mismos, de su cuerpo como

elemento plástico, en la escena, no sólo interpretar a los personajes sino también funcionar como elementos de composición visual en el espacio. Por lo tanto trabajé con jóvenes estudiantes de actuación que tenían mayor apertura a experimentar con durante los ensayos.

Con un mínimo de cinco actores, vestuario sencillo y básico, el mínimo de utilería se estructuró el montaje, se ensayó y se comenzó a presentar, cumpliendo la premisa, en diferentes tipos de espacio y ante público diverso. Para cumplir con lo anterior propuse una utilización más dinámica del texto a partir de la conciencia del actor con relación al espacio que ocupa, así como con los otros actores y los elementos escénicos además de la referencia que tiene del público, haciendo así significativo el lugar donde se está presentando, no siendo sólo un fondo o marco, además de que su cuerpo se convierte en un elemento plástico que se integra al espacio e interactúa con el espectador. El trabajo se presentó como *Shakespeare En Movimiento: De Fantasmas, Brujas y Engaños*

El trabajo unió los dos campos que integraba la propuesta: el espacio escénico considerado desde el teatro y su concepción a través de las artes visuales y en particular como parte del arte urbano. Si bien en ambos se habla de elementos comunes (espacio, imagen, cuerpo, color, movimiento, contenido, significado, percepción, etc.), la forma de abordarlos no es la misma aunque muchas veces el objetivo sí sea el mismo, por lo que la solución comenzó con comunicar eficazmente las dos áreas; a través de mi experiencia en el campo teatral, por lo tanto con la praxis escénica, adecué los conceptos de la plástica que proponen las artes visuales a las necesidades de la representación, hacer más consciente la relación del espacio creado en la narrativa escénica con el lugar donde se está llevando a cabo dicha creación, integrar los factores externos propios del lugar y el momento de la representación al movimiento actoral así como al reconocimiento del espectador como parte del fenómeno, trabajar en una búsqueda estética que presentara ante el público coherencia entre la forma y el contenido de la obra teatral. También de ahí el hablar de un espacio escénico teatral, ya que cuando se habla de espacio escénico generalmente sólo se habla del lugar donde se encuentran los actores y en cuanto al espacio teatral se refiere al edificio o lugar dentro del cual está el anterior así como una parte para que esté el público, pero viéndolo de forma que sean considerados separados mientras que yo lo conceptualizo como un todo orgánico que no puede estar separado.

En este proceso encontré que hay una resistencia por parte de la gente de teatro a trabajar fuera de la “comodidad” del edificio teatral y acercarse a diferentes espacios para probar las posibilidades de comunicación con otro tipo de espectadores, a experimentar con llevar a la calle obras con temas bien estructurados que vayan más allá del efecto fácil; así también me parece que los artistas visuales no reconocen las posibilidades que les abre la integración de lo teatral al enriquecimiento de cualquier manifestación artística que ocupa un espacio,

representa y comunica a través del cuerpo y aditamentos (vestuario, maquillaje, utilería, etc.), el espacio y los elementos que se encuentran en él incluidos espectadores que forman parte activa de la presentación. El trabajo desarrollado busca fortalecer la colaboración de áreas aparentemente separadas pero que comparten mucho en sus objetivos.

La recepción de la puesta en escena, en general, ha sido buena, cada presentación ha mostrado diferentes elementos que necesitan reforzarse o que aún no logran mantenerse constantes en cada función, además de abrir nuevas posibilidades para las escenas con relación al espacio, al texto y a la forma de incluir al público, por lo que aún se mantiene el proceso de prueba y error en ensayos para prepararnos hasta la siguiente función; por otra parte, también ha habido cambios en el equipo actoral por lo que los nuevos integrantes tienen que adaptarse a la forma de ensayos y aportar su visión a los personajes que les toca interpretar.

La obra cerró su proceso de trabajo presentándose en el Liverpool International Theatre Festival, en mayo del 2014, dentro de un teatro a la italiana, por primera vez dentro de una estructura convencional con un público de habla inglesa principalmente por lo que se reforzó los elementos de narrativa física para mantener el contacto con el público.

## 2. ANTECEDENTES

### 2.1. REFERENTES HISTÓRICOS BÁSICOS DEL ESPACIO ESCÉNICO TEATRAL

A pesar de que a lo largo de la historia el fenómeno teatral ha tenido muy diversas características en cuanto al espacio en donde se lleva a cabo, poco a poco, desde la aparición del llamado teatro a la italiana (a principios del siglo XVII), éste ha venido convirtiéndose en el tipo de espacio identificado por el gran público como “el teatro” ya que es el más utilizado en lo que se puede señalar como teatro comercial o más convencional.

Sin embargo, cada época ha tenido su propio concepto del espacio de representación así como una definición de cada uno de los elementos que constituyen el acto teatral, dicho concepto establece no sólo una lógica de orden dentro de la escena sino también una significación específica de lo que en ella aparece así como un principio de relación con el espectador.

Por lo tanto es necesario considerar los principios que cada tipo de espacio propone para identificar las características que los integran y cómo funcionan en vista del aporte para el tipo de propuesta que estoy presentando. El siguiente recuento no es una historia exhaustiva sino sólo una revisión general a partir de las necesidades de la investigación particular, es decir sólo se refiere a la definición de lo que en cada época teatral era el espacio de representación, su relación con los actores y la intención para con el público.

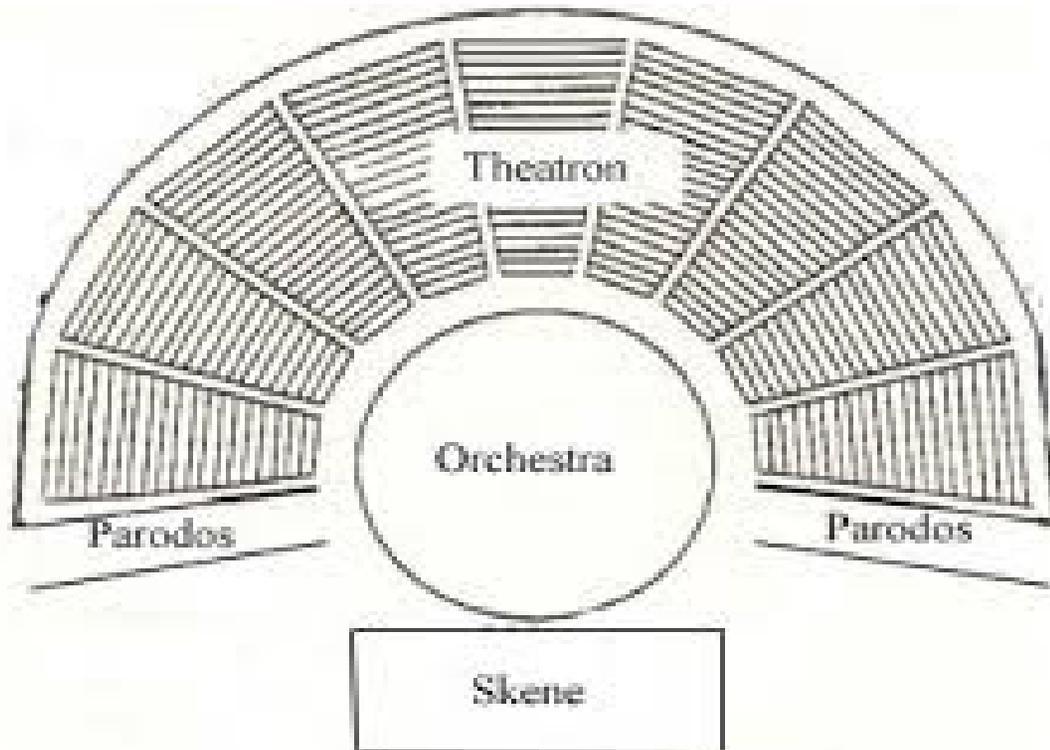
### 2.1.1. EL TEATRO GRIEGO Y LATINO

Desde sus orígenes en el ditirambo, o himno coral en honor a Dionisos, hasta su consolidación en la tragedia y comedia clásica, el teatro griego se representó al aire libre; en sus inicios estos coros ditirámbicos se llevaban a cabo entre la gente, donde cantaban y danzaban, años más tarde, cuando aparece el primer Teatro de Dionisos, en Atenas, aparecían en una zona circular, este desarrollo llega en su momento más alto a la construcción de auditorios especiales para la representación en donde ya tenemos una clara división entre la *orquestra*, donde se representa, y el *auditorium*, donde está el público, y también aparecen la *skene* y el *proskenion*, aunque no se cuenta con información suficiente sobre su evolución y funciones (ver McGowan & Melnitz, 27-34) sí es evidente que el concepto de espacio teatral evolucionó conforme a las necesidades del fenómeno teatral en la sociedad griega de la época. Sin embargo, la representación teatral tenía una función profunda en términos de la relación de lo que era su visión del mundo y la forma en que se representaba por lo que había una comunión social dentro del teatro griego.



TEATRO DE DIONISIOS, ATENAS, GRECIA.

Un aporte a la consideración del espacio de representación en términos de codificación se dio gracias a la integración de la escenografía; se tiene a Esquilo como responsable de este avance en la definición de los elementos escénicos, además de ser quien introduce un segundo actor en escena, dejando atrás la lírica coral.



#### PARTES DEL TEATRO GRIEGO

**Orchestra:** Lugar donde se llevaba a cabo la representación.

**Skene:** Construcción que contaba con tres entradas que permitían el acceso al actor a la orchestra y cuyas paredes servían como fondo para la escena.

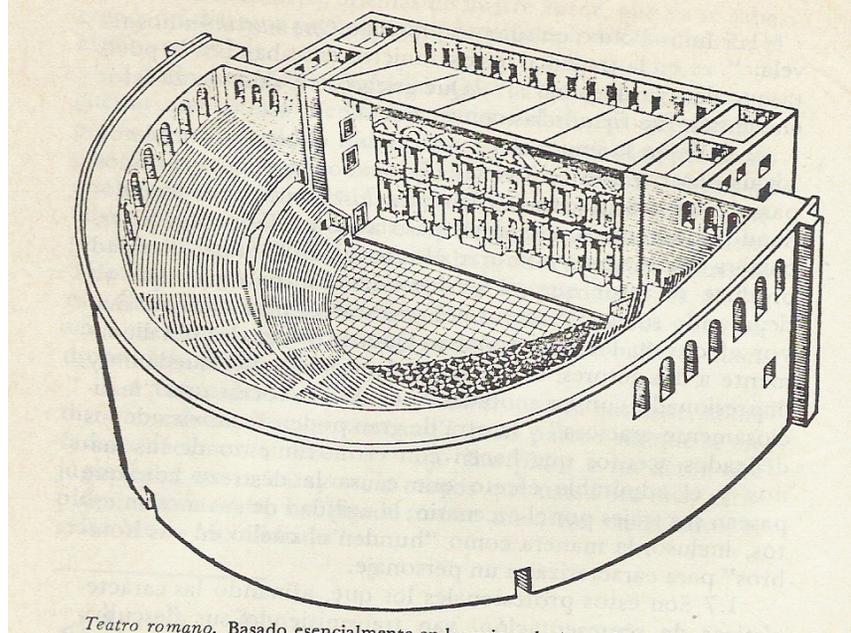
**Parodos:** Área de acceso para los actores entre la escena y el público.

**Theatron:** La estructura alrededor de la orchestra para que el público se sentara.

## UNA PROPUESTA DE CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO TEATRAL

---

Por su parte el teatro latino presenta un mayor apoyo en términos de estructura para las obras de teatro al unir lo que era la skene con el theatron para formar una sola unidad arquitectónica, en el frente que da



*Teatro romano. Basado esencialmente en las ruinas de A...*

ESTRUCTURA DEL TEATRO ROMANO

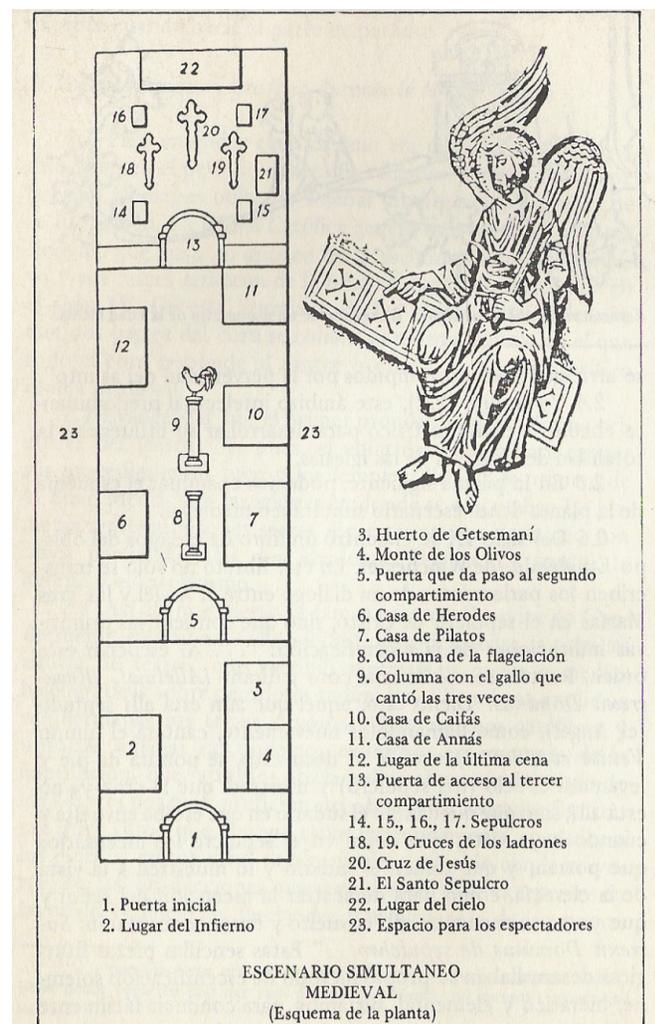
al público la, ahora, seanea cuenta con otros decorados que tienen una codificación de acuerdo al tipo de obra que se representa, tragedia: columnas, comedia: viviendas y para la sátira: cavernas. En general se desarrolla un espectáculo cada vez más popular en donde, incluso, ya comienzan a aparecer actores como “estrellas” del teatro gracias a la identificación que logran con los espectadores. Este último punto es un cambio en cuanto a la relación del actor y lo que pasa en escena con el público, la distancia que se establecía en el teatro griego por tener un carácter más cercano a lo sagrado se va reduciendo en el teatro latino.

### 2.1.2. EL TEATRO EN EL MEDIEVO

El teatro está más cercano al espectáculo popular y a las festividades religiosas durante buena parte de la Edad Media por lo que la idea de un edificio teatral se desvanece un tanto del concepto de la representación y se regresa a las calles o plazas.

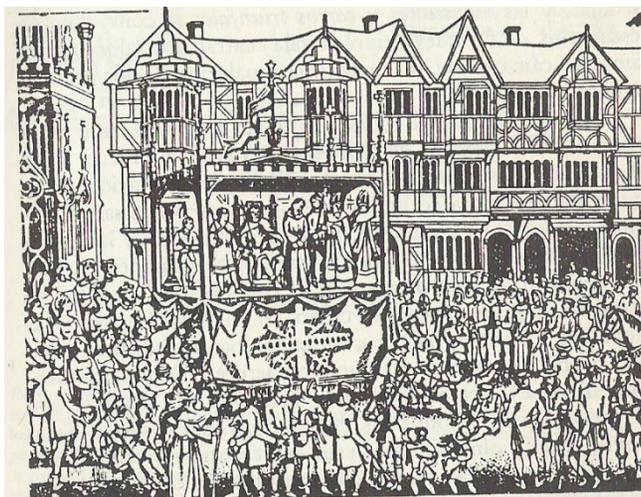
Ya para la parte final de la Edad Media (siglo XV) prevalece el drama religioso que se representaba principalmente en iglesias y ferias por lo que el espacio teatral está supeditado al lugar específico, sin embargo el peso de este tipo de drama descansa más en las imágenes y el contexto que en la acción por lo que prevalecen los “cuadros vivientes” ya que se trata de un drama evangelizador en el cual se busca reforzar el dogma religioso, con una comunicación casi unilateral, es decir: de la escena al espectador para que éste se quede sólo con lo que se le plantea.

Al salir el teatro de la iglesia, y liberarse del aspecto religioso, retoma su carácter popular y comienza a



ESCENARIO SIMULTÁNEO MEDIEVAL  
(ESQUEMA DE PLANTA)

desarrollarse con nueva fuerza a lo largo de Europa. En las plazas públicas la representación adquiere otro valor ya que hay una interacción directa entre el actor y el espectador y renuncia a la significación del lugar



CARRO INGLÉS PARA ESPECTÁCULOS

donde se presenta volviéndose auto-referida, los lugares y tiempos de la historia se dan sólo en la acción y la oralidad sin requerir la concreción de los elementos.

Conforme se afianza este tipo de representación teatral en cada región se desarrollan en ellas características propias en sus formas, destacando Italia, Inglaterra y España, que se convertirán en los puntos del renacimiento teatral y la base donde se construirá el concepto de un nuevo tipo de teatro.

### 2.1.3. LA *COMMEDIA DELL'ARTE*

En Italia surge lo que se llama *Commedia dell'arte*, este movimiento se desenvuelve a través de grupo teatrales ambulantes que representan generalmente en plataformas que se erigían en las plazas públicas de los pueblos, a este respecto Rudlin señala que



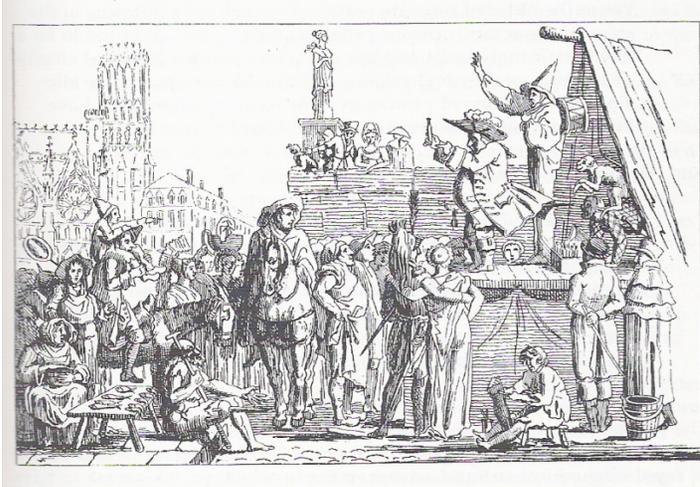
PLATAFORMA DE REPRESENTACIÓN AL AIRE LIBRE

*The platforms of the piazzas and the fairgrounds were high by today's standards: the public were used to being on their feet all day and were quite happy to stand and watch the show. Stages needed to be raised accordingly almost head-high so as to provide overhead sightlines and attract 'walk past' spectators<sup>1</sup> (Rudlin, 49).*

Los recursos empleados en la creación de ese espacio escénico eran básicos, un telón pintado de fondo

---

1 Las plataformas de las plazas y de las ferias eran altas para los estándares actuales: el público estaba acostumbrado a permanecer de pie todo el día y estaban bastante contentos de pararse y ver el espectáculo. Los escenarios necesitaban ser elevados casi al nivel de la cabeza para procurar líneas de visión por encima de las cabezas y atraer espectadores que "sólo pasaban".



REPRESENTACIÓN DE COMMEDIA DELL'ARTE

importante que aún cuando comenzaran a ver la representación una vez iniciada la historia pudiera seguir lo que sucedía y permaneciera hasta el final del espectáculo que era cuando se pedía la cooperación para el grupo.

#### 2.1.4. EL TEATRO ISABELINO

En Inglaterra las representaciones comienzan, a mediados del siglo XVI, a darse en lugares públicos como los patios de las tabernas en donde ya se puede cobrar al cerrar el acceso a los mismos y después, ante el auge del teatro, se pasa de esos patios a edificios diseñados específicamente para la representación teatral en donde el escenario está conformado por una construcción de tres niveles con una plataforma que se extiende hacia el centro de un patio en

y algunos elementos de utilería de piso era todo lo que se necesitaba para la representación, lo demás dependía de la actuación y la historia para mantener al público atento a la escena.

Los actores se especializan en un personaje que representarán durante toda su vida por lo que terminan por dominar todas las posibilidades del mismo sobre el escenario, este personaje tenía un vestuario específico que ya era identificable por los espectadores así como ciertas características físicas (postura, forma de caminar y hablar, etc.), además de utilizar una media máscara con rasgos únicos para cada personaje. Estos elementos determinan una búsqueda de acercamiento con el público, al ser éste integrado por gente en tránsito era



MAQUETA DE LA TABERNA THE BOAR'S HEAD



DIBUJO DEL SWAN THEATRE, COPIA DE AREND VAN BUCHELL DE UN ORIGINAL PROBABLEMENTE DE 1596

donde se encuentra el público además de tres pisos de galerías que rodeaban dicho patio y escenario, es decir, hasta cierto punto se recrea la estructura que ya se venía usando en las tabernas.

En este tipo de espacio escénico el público se encuentra rodeando el escenario en tres frentes y en distintos niveles, desde el patio viendo la representación hacia arriba o desde la galería más alta viendo hacia abajo la escena. Aún cuando ya se cuenta con edificio el espacio de representación sigue haciendo uso de la luz de día principalmente por lo que estas construcciones mantienen el patio destechado.

La estructura del teatro isabelino está completamente codificada de modo que los espectadores ya saben que cuando la escena se desarrolla en la plataforma frontal significa que los personajes se encuentran en un exterior o que si se abren las puertas del fondo y la escena comienza ahí, aunque la acción se desplace hacia el frente siguen en un interior. También se utilizan los pasillos superiores del escenario para presentar lugares elevados (un balcón o almena de un castillo por ejemplo), además de que ahí es donde se encuentran los músicos que acompañan con piezas originales las representaciones de las obras.

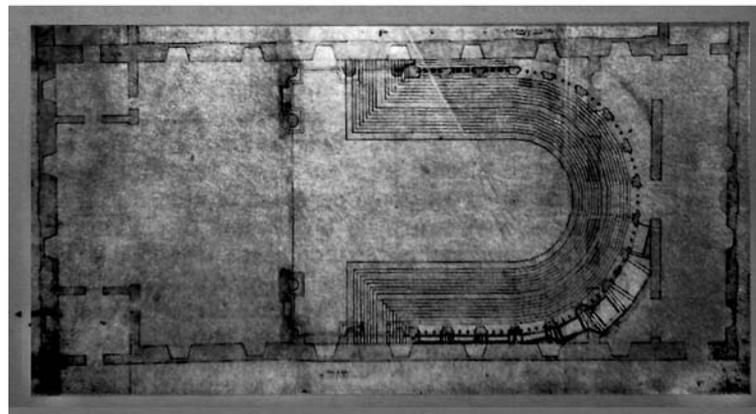
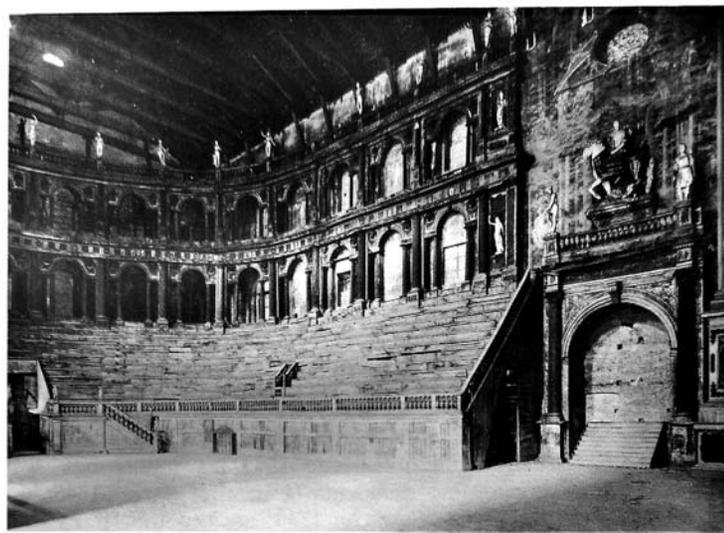
Es un teatro popular que combina estructuras dramáticas e historias ya más complejas pero que tienen mucha cercanía con los sucesos e interés de la época y en donde el espectador participa activamente con lo que sucede en escena pues al

conocer la codificación de los elementos tiene la posibilidad de llenar los vacíos de los elementos concretos que sólo son referidos, además de que gritaban, abucheaban o coreaban aquello que pasaba en la historia y hacía más fuerte la conexión con todos los aspectos de la representación dentro del recinto teatral.

### 2.1.5. EL TEATRO A LA ITALIANA

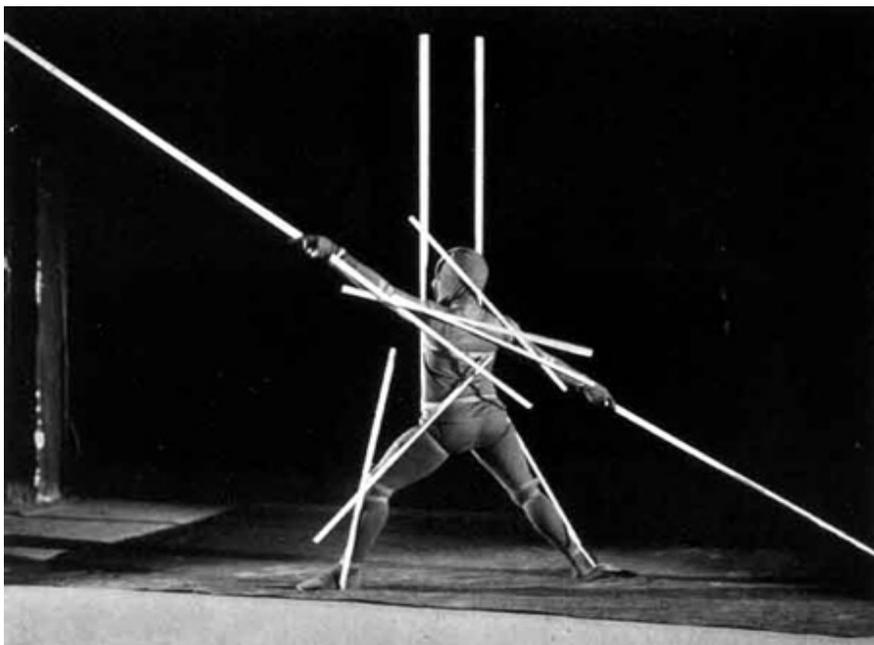
Desde principios del siglo XVI en Italia se comienza a construir edificios destinados a la representación teatral a partir del deseo de recrear lo que se sabía del teatro romano clásico además de querer contar con un espacio que permitiera hacer uso de las maquinarias teatrales que se estaban desarrollando para llevar a cabo espectáculos más llamativos.

En este proceso poco a poco se van integrando elementos nuevos al escenario como, por ejemplo, una estructura de cuadro-marco que lo delimita lo que hace que ahora el público tenga un punto de visión específico y guiado por ese marco, además de incorporar el telón que permite llevar a cabo cambios de escenografía sin que sean visibles para el espectador, lo que permite que se vuelva cada vez más frecuentemente la creación de decorados especiales para cada escena que se presentan como un cuadro de imagen que rodea a la acción. Al estar trabajando en un interior se emplea iluminación especial sobre la que se tiene mayor posibilidad de emplear creativamente y de forma cada vez más espectacular.



TEATRO FARNESE EN PARMA, 1617-1628 (ARRIBA) Y PLANTA

En este momento hay una confluencia de lo teatral con las artes plásticas, la boca escena establece un marco visual para el espectador por lo que se comienza a dar más importancia desde el punto de vista teatral a lo que es el decorado o escenografía, se emplea la perspectiva para pintar los telones de fondo, se busca crear una atmósfera con la iluminación así como crear focos de atención con ese recurso.



STÄBETANZ DE SCHLEMMER

Este tipo de teatro está al servicio de la corte por lo que no se escatima en gastos pero también está limitado a un público de élite. Sin embargo con el paso del tiempo este tipo de edificación teatral se va volviendo cada vez más común y para el siglo XIX ya es predominante en occidente lo que apoya el desarrollo del realismo al propiciar la convención de la “cuarta pared”, el ya mencionado marco con su telón, que divide la caja interior, que es el escenario, de los asientos del público. Esto también separa más al espectador del mundo escénico y lo convierte en un voyeur que no tiene una interacción directa con la obra que se presenta pero que también exige a la parte teatral que la construcción de los decorados sea cada vez más ilustrativa para mantener esta ilusión de que lo que se está viendo pertenece al mismo código “real” al que refiere.

Los movimientos de vanguardia, como el dadaísmo, el surrealismo y el futurismo, intentaron romper con el predominio del realismo teatral a través de planteamientos dramáticos que rompían con la estructura del lenguaje, con obras como *El chorro de sangre*, de Artaud, o de integrar otra perspectiva plástica de lo escénico, con el más destacado caso de Oskar Schlemmer, pintor, escultor y coreógrafo alemán miembro del taller teatral de la Bauhaus, que en 1922 presenta su *Triadisches Ballett*, en donde hace evidente su interés por la significación de la figura humana en el espacio escénico tanto a nivel plástico como al de elemento teatral, esto seguirá presente en otras puestas en escena como en *Glastanz* o *Stäbetanz*.

Sin embargo, aún cuando los esfuerzos de las vanguardias tuvieron influencia en creadores teatrales posteriores, actualmente sigue predominando el teatro “a la italiana”, a pesar de toda la experimentación que se ha dado a lo largo del siglo XX en cuanto a diversas formas de escenario y de presentar las obras de teatro para el público.

## 2.2. TRES CREADORES ESCÉNICOS CONTEMPORÁNEOS

A partir de la segunda mitad del siglo XX la creación teatral se enriqueció con la inclusión más activa de otras artes, incluso presentando líneas poco claras para la definición misma de los montajes, desarrollando conceptos escénicos cada vez más complejos a través de la utilización de diversos recursos del teatro mismo así como de otras disciplinas. La escena contemporánea es el resultado, en buena medida, del trabajo de experimentación de una serie de directores que a través del tiempo fueron encontrando nuevas formas de acercarse al fenómeno escénico.

Sería imposible hacer un recuento, aunque fuera mínimo, de todos los creadores que han aportado su granito de arena a la exploración del espacio escénico en el ámbito internacional tanto como en el nacional, nombres de directores como Robert Wilson, Arienne Mnoushkinne, Gilles Maheu, Trevor Nunn, Peter Hall, Eugenio Barba, Augusto Boal, Jacques Lecocq, Peter Zedak, Tomasz Pandur, Pina Bausch, o, en nuestro país, Héctor Mendoza, Fernando Wagner, Seki Zano, Julio Castillo, Juan José Gurrola, José Luis Ibáñez, Luis de Tavira, Ludwig Margules, Héctor Azar, entre tantos otros, merecerían capítulos completos dedicados a sus obras.

En este caso me refiero únicamente a tres autores teatrales que han influido de forma directa en mi quehacer teatral y, particularmente, a la perspectiva desde la que enfrenté el presente trabajo, por lo mismo no es un estudio exhaustivo de cada uno de ellos sino de los aspectos que tomo como referencia para explorar su aplicación práctica en otro contexto, el del proyecto en desarrollo.

### 2.2.1. PETER BROOK

A pesar de que desde *Dr. Faustus* de 1943, su primer montaje teatral, Peter Brook (Reino Unido, 1925) ya había llamado la atención, su puesta en escena de *Titus Andronicus*, 1955, marcaría claramente el inicio de un camino de experimentación. En el papel protagónico contaba con Laurence Olivier, quien se estaba convirtiendo en el gran actor inglés de la época, y Vivien Leigh como Lavinia. Brook no sólo dirige la obra sino que diseña el escenario y compone música electrónica para la misma, además de hacer cortes en el texto para

convertirlo en lo que llamaba “*un poderoso y extremo ritual bárbaro*” (Kustow, 83).

*Titus*, para ese momento, era una de las obras de Shakespeare menos representadas, considerada menor por la violencia y las cantidades de sangre que más recordaban al teatro de Grand Guignol que a las grandes tragedias shakesperianas por lo que se convertía en un riesgo artístico, sin embargo, como Olivier mismo lo expone:

*Here it was: a Shakespearean problem in pure mathematics, and if ever there was a master-interpreter of its symbols his name would be Peter Brook, who had not only the genius for the job but also the generosity to make me a partner in his thinking*<sup>2</sup> (Olivier, 215).

La estética de escena era sumamente estilizada, la violencia propia de la obra se presentaba a través de imágenes de belleza plástica, por ejemplo, Lavinia después de ser mutilada lleva largos listones de los que sobresalen aquellos de rojo brillante como un río de sangre que nunca la abandona; en este manejo de los elementos escénicos se puede apreciar la influencia de la danza y el teatro oriental.

En general, la producción “*had a power new to the british theatre because it yoked such extremes in Brook himself, between his forceful understanding of Shakespeare’s violent story and his cool, filmic mastery of the devices of theatrical poetry*”<sup>3</sup> (Kustow, 84).

En los años siguientes a este montaje Brook continuaría explorando diferentes posibilidades escénicas, ya sea proponiendo influencias orientales o africanas para la producción o cambiando la forma de trabajo con los actores creando una especie de laboratorio teatral con la Royal Shakespeare Company. En este periodo trabajó otros textos de Shakespeare (*Hamlet, King Lear, The Tempest*), así como los de autores contemporáneos como Arthur Miller, Friederich Dürrenmatt, Jean Genet, entre otros; además de dirigir dos películas: *Moderato Cantabile* (1960) y *Lord of the Flies* (1961).

---

2 Aquí estaba: un problema shakesperiano en matemáticas puras, y si alguna vez hubo un intérprete maestro de sus símbolos su nombre sería Peter Brook, quien tenía no sólo el genio para el trabajo sino también la generosidad para hacerme socio de sus pensamientos.

3 Tuvo un gran poder para el nuevo teatro británico debido a que conectaba dos extremos de Brook mismo, entre su contundente entendimiento de la violenta historia de Shakespeare y su fresco dominio fílmico de los aparatos de poesía teatral.

*Midsummer Night's Dream* (1970), que será el último montaje que realiza para la Royal, es considerado revolucionario en el enfoque escénico que le da al texto de Shakespeare, desarrollando la acción dentro de un cubo blanco en donde los actores aparecen con un vestuario de reminiscencias circenses y llevando a cabo malabares o acrobacias mientras interpretan sus diálogos; hasta ese momento la forma de acercarse a las obras más importantes de Shakespeare se regía por la tradición y dentro de parámetros más convencionales, para recrear el bosque, por ejemplo, así como las figuras de hadas y duendes había cierta libertad creativa pero finalmente se acababa representado un bosque y pequeñas variaciones de las versiones tradicionales de los seres fantásticos. Brook se aleja por completo de esto y presenta casi un lienzo en blanco como fondo para la colorida interpretación del texto. Este trabajo provocó reacciones encontradas entre los críticos pero una muy buena recepción entre el público, además de que significó para Brook ganar por primera vez el premio Tony por Mejor Dirección.



DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA PARA SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

Al año siguiente deja Londres para instalarse en París y crear el *International Centre for Theatre Research*, en el cual continuará con su trabajo de experimentación, primero uniendo a un grupo de colaboradores de diversas áreas (actores, escritores, directores) que comparten su interés en un teatro distinto al que se realizaba en ese momento. El siguiente paso es conseguir financiamiento para realizando viajes por África y Estados Unidos con su grupo para probar la relación escénica de actores, texto, espacio y público. Y por último, todo ese proceso de investigación y práctica lo concretará en los montajes *Orghast* (1971), de Ted Hughes, *La Conférence des Oiseaux* (1979), de Farid Uddin Attar, *La Mahabharata* (1985), adaptación para teatro de Jean-Claude Carrière, entre muchos otros, que establecen a Peter Brook como uno de los directores más revolucionarios del teatro del siglo XX.



ENSAYO DE *ORGHAST*

Entre los elementos más destacados en estos montajes se encuentra el manejo de los grandes espacios naturales, *Orghast* se presentó en las ruinas de Persepolis y las tumbas de Naqsh-e-Rustam en Irán con el público sentado en la montaña durante toda la noche que duraba la representación; la utilización de un lenguaje corporal como base del trabajo actoral, éste surgido del periodo de experimentación en el viaje por África, para *La Conférence*; el incorporar textos clásicos de la tradición oriental, *El mahabharata*, al teatro occidental.

Los principales aportes de Peter Brook, para mí, son: replantear el escenario teatral, no sólo por llevar montajes a espacio no teatrales sino también por adaptar los elementos del edificio teatral a las necesidades que le surgen a partir del texto dramático y no al revés; buscar la comunicación como base del trabajo, del texto a todo el equipo y de éste a los espectadores para que los elementos escénicos

se encuentren dentro de la misma lógica para todos y presentar caminos diferentes para acercarse a textos considerados canónicos, en particular las obras shakesperianas, haciéndolos accesibles para todo público.

### 2.2.2. PETER STEIN

Otro de los directores que cambiaron el rumbo del teatro durante el siglo XX es Peter Stein (Berlín, 1937), creador alemán que inicia su labor en los años sesenta como dramaturgo en el *Münchner Kammerspiele* en donde dirige su primer montaje en 1967, *Geretter*, de Edward Bond.

En ese mismo año comienza a integrar un grupo estable de actores, de los cuales un buen número se ha mantenido trabajando con él hasta la fecha y, al igual que Brook, logra en 1970 tener un lugar propio para llevar a cabo su trabajo de experimentación y realización teatral: la *Schaubuhne am Halleschen Ufer*, en Berlín, la cual dirigió durante quince años.

Uno de los elementos que han distinguido el trabajo escénico de Peter Stein ha sido el uso del espacio teatral; precisamente una de las características que tiene la *Schaubuhne* es su capacidad de usos múltiples debido a que no hay un escenario ni gradas fijas sino que todo esto se puede distribuir de cualquier manera dentro de la sala por lo que hay una libertad total para el diseño del espacio de representación así como la integración del público como parte del espectáculo.

Otra similitud entre Stein y Brook ha sido el interés por las obras de William Shakespeare; aunque durante los primeros diez años de su carrera no montó ninguna de ellas, en la primera logró sorprender no sólo por el diseño espacial sino por la profunda comprensión e interpretación de *As you like it* (1977) lo que le permitió tener una gran aceptación por el público, era un Shakespeare fresco, al alcance de todos, no sólo para los conocedores o entendidos del teatro. En términos escénicos Stein convirtió la *Schaubuhne* en el bosque de Arden, las gradas para los espectadores se encontraban dentro de ese bosque que al mismo tiempo no renunciaba a los recursos evidentemente teatrales con escaleras semi-industriales que llevaban a otros niveles de la escena, torres de metal contrapuestas al gran árbol que dominaba el escenario o con la estructura de luces pendiendo sobre el mismo.



SHAUBUHNE AM HALLESCHEN UFER



ESCENA DEL MONTAJE *AS YOU LIKE IT* (1977)

Una vez que inició con Shakespeare continuó con las siguientes obras del mismo autor: *Tito Andronico* (1989), *Julius Caesar* (1992), *Antonius und Cleopatra* (1994) y *Hamlet* (1998), las cuales han sido intercaladas con otras de autores clásicos como Chejov, Goethe, Ibsen o Schiller. Lo que muestra una clara preferencia de Stein por los grandes autores teatrales en contra de los contemporáneos.

En el caso de Stein los elementos más importantes de su trayectoria teatral tienen que ver, por un lado, con la forma de integración del equipo: durante su estancia en la *Schaubuhne* planteó un sistema democrático de toma de decisiones en donde todos los integrantes votaban sobre el trabajo lo que promovía una mayor colaboración artística, como él mismo señala: “El teatro [...] estaba organizado de manera colectiva y todas las decisiones artísticas se tomaban conjuntamente, con la posibilidad incluso de votar contra mí, el organizador y líder” (Irvin, 110).

Por otro lado, una de las propuestas más arriesgadas de Stein tiene que ver con el tiempo de duración de las obras, desde el inicio de su carrera ha trabajado con textos íntegros o lo más cercano a ello, como ha sido el caso de *Peer Gynt* (1971), de Ibsen, *Die Orestie* (1994), de Esquilo, *Fausto* (2000-01), de Goethe, *Wallestein* (2007), de Schiller, entre otras, las cuales han sido considerados maratones de representaciones teatrales con

seis y media, nueve, veintiuna y diez horas de duración respectivamente. Todas ellas, para sorpresa de muchos detractores han tenido excelente recepción por parte del público. Sobre este aspecto Stein sostiene que

*Nuestro estilo de vida actual consiste en hacerlo todo fácil y agradable [...] estamos desarrollando un aliento intelectual y artístico muy corto, queremos hacerlo todo ahora y nos aburrirnos al momento. Todo esto va contra el teatro. El teatro consiste en ofrecer tiempo, cerrar la puerta, tapar la luz del día y pasarse 3 o 4 horas concentrado en una situación (Irvin, 119).*

Lo que yo tomo de Peter Stein es que ha mostrado que sí es posible trabajar textos clásicos considerados difíciles y acercarlos a un público amplio sin renunciar a su estructura o contenidos originales; busca siempre que los lugares donde se representan sus obras sean aprovechados para crear el espacio escénico, que éstos no sean sólo un marco para la obra sino parte de la misma; otro punto importante es su visión del trabajo teatral como un proceso colaborativo en donde cada integrante tiene una función que es esencial para el buen desarrollo de la puesta en escena y tener como resultado una obra coherente.



LOS DEMONIOS

### 2.2.3. ROBERT LEPAGE

El punto de partida de la presente investigación fue el trabajo del creador canadiense Robert Lepage (Quebec, 1957), quien en los años recientes se ha convertido en un referente del teatro mundial. Lepage



*TRIOLOGIE DES DRAGONS*

Shakespeare y en 1992 pone en escena cuatro de sus obras: *Macbeth*, *Coriolano*, *La tempestad* y *Sueño de una noche de verano*, en Toronto, Ottawa y Londres. En estas producciones Lepage experimentó en la forma de trabajar con los actores reuniéndolos para abordar las obras simultáneamente, así también con el lenguaje a partir de incorporar al proceso las traducciones de los textos tanto al francés como al alemán y al japonés o el ir desarrollando el concepto de la obra (Sueño...) a través de elementos visuales, dibujos, imágenes que proponía el grupo para concretarlo en el escenario.

comienza su carrera a principios de los años ochenta después de egresar del Conservatorio de Arte Dramático de Quebec y sorprende al medio teatral canadiense con el montaje que dirige en 1985 para Théâtre Repère *La Trilogie des dragons*. Esta obra de seis horas de duración se desarrollaba dentro de un recuadro de arena en donde se contaba la historia de los inmigrantes orientales en Canadá; a partir de pocos elementos escénicos que se resignificaban por el contexto que les daba la acción, un puñado de actores que interpretaban todos los personajes y una narración escénica que dependía más de lo visual que de la palabra (dado que algunos diálogos de la obra eran en chino, francés e inglés) Lepage invitaba al espectador a un mundo escénico profundo y conmovedor dentro de su simpleza.

Al igual que Brook y Stein, Lepage también se ha adentrado en los textos de

Sobre el origen de su interés por Shakespeare y lo que éste propone Lepage lo refiere a su juventud: “Cuando el colegio nos llevó a ver *Noche de Reyes* yo pensaba que el juguetón era el director, no Shakespeare, que era muy viejo. Por supuesto, con el tiempo descubrí que era Shakespeare el juguetón, y el juego se convirtió en un elemento importante de mi trabajo” (Irvin, 62). Al año siguiente continuó trabajando con Shakespeare pero lo hizo de una forma más personal al elegir una selección de textos de varias obras del autor inglés con temas oníricos en **Shakespeare’s Rapid Eye Movement**, y desde entonces ha continuado acercándose a las obras de Shakespeare ya sea a través de reinterpretaciones, como en *Elsinor* (1995-97) versión de *Hamlet*, o trabajando con el original, como en *La tempête* (1998).

A pesar de que actualmente Robert Lepage ha logrado un gran éxito en el medio que le permite tener una seguridad económica para cualquier proyecto que emprende, por ejemplo *Ka* para Cirque du Soleil para el cual se modificó a sus especificaciones el MGM Theatre de Las Vegas, él continúa proponiendo tanto esos grandes

montajes como trabajos unipersonales ya que parte de un concepto y los recursos a su alcance y los explora hasta obtener resultados, sobre la relación entre el aspecto económico y creativo menciona lo siguiente:

*There was a lot of talk around saying [...] artists need more money, and of course artists need more money and [...] I don't disagree [...], it's just we rely on that argument to justify our difficulties of production or our difficulties of creation, [...] but it's always better to start with poverty [...] it's better*



LE DRAGON BLEU



MONTAJE DEL ESCENARIO PARA *LE DRAGON BLEU*

*Dragons*, en donde para mí se concentran los principales elementos de la propuesta artística de este creador: utilización de objetos sencillos para crear los lugares y los tiempos de la historia, pocos actores que representan todos los personajes a partir de cambios menores en los vestuarios, integrar recursos tecnológicos como apoyos audiovisuales para la narrativa, rompimiento de la cuarta pared para integrar al público al espacio escénico

*to start with the minimal and to make the best use of it*<sup>4</sup> (Tusa, 4).

Y también lo ha mantenido como un principio en su centro de investigación teatral, *La Caserne*, en Quebec, desde 1997 que lo fundó y sobre esto explica:

*El teatro debería tener la libertad de explorar [...] Este centro tiene libertad –todos los materiales con los que vamos salpicando aquí y allá van goteando, y al final surge algo a lo que damos preferencia; es un entorno más sano-, no estamos atrapados en un sistema loco donde el dinero acaba en todos lados excepto en el escenario* (Irvin, 70).

La puesta en escena de Lepage con la que comencé mi estudio fue *Le Dragon Bleu* (2008), continuación de *La Trilogie des*

---

4 Se hablaba mucho de que [...] los artistas necesitan dinero, y por supuesto los artistas necesitan más dinero y [...] yo no estoy en desacuerdo [...], es sólo que dependemos de ese argumento para justificar nuestras dificultades de producción o nuestras dificultades de creación, [...] pero siempre es mejor empezar desde la pobreza [...] es mejor empezar con lo mínimo y hacer el mejor uso de ello.

que crea la obra. Sin embargo, una vez profundizando en el análisis de la misma, comenzaron a aparecer otros aspectos que me resultaron aún más atractivos, por ejemplo, la división de la “caja” del escenario con otra “caja” que se codificaba de forma similar al escenario isabelino: tres niveles, dos dentro y uno hacia el público; en lugar de telones empleaba proyecciones para crear el mismo efecto de referencia de lugares o conceptos; el actor como intérprete de los personajes de forma evidente al espectador sin por ello perder la fuerza en las características del personaje y su importancia en la historia creando por lo tanto una interrelación más fuerte entre las partes de la creación: historia, actor-personaje, espectador y espacio.

Lo anterior conecta desde mi punto de vista con lo planteado en los creadores antes vistos, Brook y Stein, ya que Lepage propone un teatro que busca reintegrar al espectador al fenómeno escénico y no mantenerlo alejado en la seguridad de la oscura sala, en donde el efecto no se vuelva el objeto artístico sino que lo apoye y el creador pueda recuperar la libertad para romper con el acartonamiento del teatro convencional porque *“el teatro es libre, y si no se asusta a los artistas, ellos expresaran ideas que no se han expresado nunca antes, como los pintores. Eso es lo que me atrae. Eso es lo que tiene de bueno el teatro. Es libre, no está muerto”* (Irvin, 70).

Fueron precisamente estos conceptos los que me motivaron a desarrollar una propuesta de creación del espacio escénico teatral a partir de mis propias posibilidades, mis medios, mis gustos y mis necesidades de expresión; continuar por un camino práctico que abriera la reflexión sobre el hecho propio y no nada más como espectador.

### 3. DISTINCIONES Y CONCEPTOS SOBRE EL TEATRO EN LA CALLE

Si bien desde sus orígenes el teatro ha estado ligado a representaciones fuera de una edificación específica dedicada a tal fin y que a lo largo de su historia siempre ha habido manifestaciones que han utilizado la calle como foro, actualmente, ante el auge que tiene esta vertiente del teatro en diversas partes del mundo, se le ha dado cada vez más atención a este fenómeno para su estudio y entendimiento ya que el concepto de teatro callejero moderno tiene sus propias singularidades.

El teatro en espacios abiertos, por emplear un término que abarque en principio todo el que se presenta fuera del edificio teatral, ha desarrollado desde mediados del siglo XX hasta la fecha una dinámica de

acercamiento a un público que normalmente no asistiría a una representación teatral por lo que busca un mayor impacto social, no sólo cultural. Por sus características también se le ha dividido principalmente en dos tipos, el *teatro callejero* y el *teatro para espacios no convencionales*, según D' Acevedo la diferencia entre éstos radica en que *"en el teatro de calle se concibe y ensaya para la calle. Su objetivo es interrumpir la dinámica citadina [...] El teatro para espacios no convencionales, por su parte [...] Se encuentra a medio hacer entre la modalidad que acontece en la sala teatral y aquella que se realiza en la calle propiamente dicha"* (D' Acevedo). Añade además una tercera opción que es el *teatro en la calle*, al que define como

aquel que se traslada íntegramente de la sala teatral a espacios públicos —especialmente a las plazas—. Suele establecer una relación de frontalidad con el espectador, a la manera de los escenarios a la italiana, al proponer un tipo de espectáculo que transporta toda la parafernalia concerniente al edificio teatral —equipos de sonido, luces— a la vía pública (D' Acevedo).

Estas definiciones ponen en extremos alejados las posibilidades de la obra de teatro, ya que ésta será determinada más por el lugar que por sus características propias o la forma del montaje propuesto, por ejemplo, al abundar sobre el *teatro de la calle* D' Acevedo señala que

*A nivel dramaturgico este teatro tiene preferencia por personajes contruidos a modo de tipos o arquetipos. Recurren a mitos recogidos en el imaginario colectivo. Sus rasgos psicologicos resultan fácilmente reconocibles. También pueden ser nombrados de modo tal que aludan a muy claros referentes. Los textos para la calle son cortos y de poca duración temporal. Las historias suelen ser de fácil comprensión, y en muchas ocasiones son contadas de un modo lineal [...] El interés por llamar la atención se puede presenciar también en la explotación de técnicas extracotidianas en el trabajo del actor. Habilidades circenses como los malabares, trucos de prestidigitación o bien rasgos de clown apoyan las tareas escénicas del intérprete (D' Acevedo).*

Los últimos rasgos a los que se refiere me parece que hablan más de buscar un espectáculo de entretenimiento en donde el efecto no es el medio sino el contenido mismo, quizá hasta ser un poco condescendiente con el espectador de la calle asumiendo que sólo será capaz de atender a cosas sencillas y llamativas que no le exijan mucho en cualquier aspecto. Y en el otro extremo, la idea de que sea necesario recrear todo el apoyo técnico del teatro para poder presentar en la calle, o algún otro espacio, una obra con mayor complejidad termina también por reducirla a la parafernalia que la acompaña sin importar tanto el concepto que la sostiene.

En este sentido, he tenido la oportunidad de ver diferentes acercamientos a cómo hacer teatro en espacios abiertos, por utilizar el concepto más general que plantea Pavis, y la inclusión de apoyos técnicos no necesariamente hacen más efectiva la presentación aunque sí la hacen más llamativa. Por ejemplo, en Stuttgart, Alemania, presencié una obra para la que repartieron, al inicio de la misma, audífonos a todos los espectadores para que escucharan la música que acompañaba a las acciones; sin embargo, esto sólo logró que todo aquel que



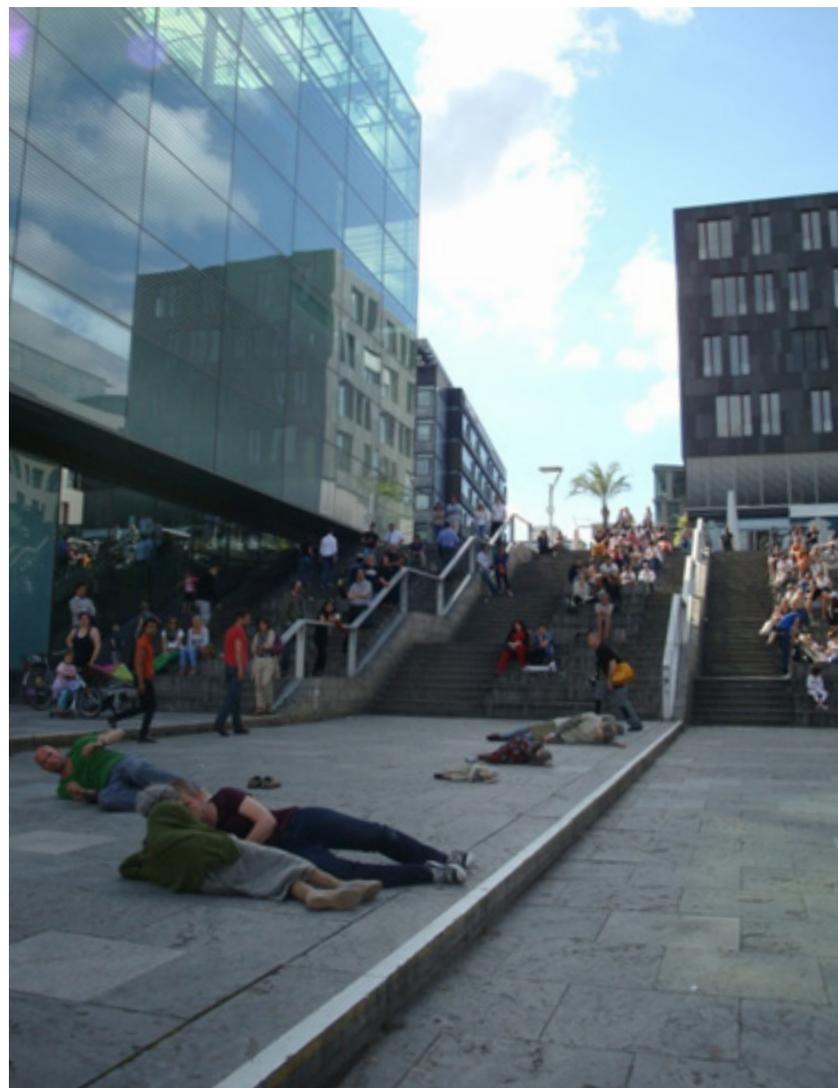
*PUPPE, STUTTGART (2013)*

llegó un poco después de haber iniciado la presentación no estuviera incluido y por tanto se detenían un momento y continuaban su camino. Las acciones dependían en buena medida del ritmo de la música así como algunas de las reacciones que se buscaban en el público; así mismo, el emplear un espacio que ya contaba con un área que podía servir como gradas, unas escaleras, además de estar ubicados entre dos lugares con comedores, en lugar de propiciar el que quienes ya se encontraran en esos espacios vieran la obra con mayor comodidad sólo hizo que fuera más evidente que había un grupo de personas en esos lugares que estaba ignorando por completo lo que se les presentaba y continuaron con la actividad en la que se encontraban antes de la obra.

Por otro lado, en Utrecht, Holanda, vi a dos grupos de teatro que desde puntos distintos de acercarse a la presentación lograban excelentes resultados con su trabajo en relación al público y al concepto que planteaban. En el primero de ellos, utilizaban una plaza y parte de una calle como escenario, todos los elementos escénicos eran reciclados del material de los trabajadores de limpia de la ciudad: cascos, chalecos, escobas, botas, botes de basura, grandes bolsas de plástico y llantas usadas. La obra contaba la historia de un grupo de “soldados” que se preparaba para salir a enfrentarse con un enemigo que al final resultaba ser la basura de la ciudad. Los diálogos eran sólo sonidos, no utilizaban algún idioma en particular, por lo que se apoyaban mucho

en la precisión de la actuación para lograr el entendimiento de los espectadores sin llegar a ser mímica, recurrían a algunos gags físicos pero no dependían de ellos sino de la historia que estaban contando además de que constantemente incluían a los espectadores en lo que sucedía y como referencia de las acciones. La presentación duraba alrededor de una hora y la mayoría del público se quedó hasta ver el final.

El segundo grupo contaba con menos recursos y se presentaba en un jardín, el cual utilizaban como fondo apropiado para los cuentos de la selva que estaban contando. Aquí tenían el apoyo de un pequeño tablado que hacía las veces de escenario pero que constantemente era rebasado por la acción que se desbordaba hasta llegar a los espectadores, también tenían música en vivo y equipo de sonido que le daba mayor facilidad para llegar hasta los transeúntes y llamarles la atención hacia donde ellos se encontraban. El montaje estaba diseñado principalmente para niños, era sencillo pero lo que verdaderamente lo hacía atractivo era la vitalidad de los tres actores que lograban conectar con los pequeños espectadores y mantenerlos atentos a todo lo que sucedía en escena, con pequeños ajustes en los vestuarios, bastante simples, cambiaban de personajes.



*PUPPE, STUTTGART (2013)*



SIN TÍTULO, UTRECHT (2010)

que suena muy simple Mark la lleva a cabo en un tiempo aproximado de una hora, durante el cual da toda una demostración de cómo atraer a la gente y mantenerla atenta en un espacio público para que se queden durante toda la presentación; yo lo he visto dos ocasiones, la más reciente en la Dam Square de Amsterdam (2013) y anteriormente en la Marktplatz de Brujas (2007), a pesar del tiempo hubo pocos cambios en términos de estructura aunque en cada una de ellas muchos ajustes con relación al espacio y al público, por ejemplo en cómo delimitar el espacio que va a ocupar y dónde puede estar el espectador, en la primera marcaba con agua una

Ambos montajes me parece que aunque estuvieran pensados para presentarse en la calle o en espacios no convencionales, no llegaban a ser condescendientes con el espectador para el que trabajaban sino que apoyaban en su concepto y esfuerzo la expectativa de ganar la atención y mantenerla a lo largo de toda la presentación, para mí son ejemplos de teatro en la calle porque llevan el concepto teatral en lugar del edificio a la gente.

Otro trabajo escénico que vi en Holanda es el de Mark "The Magnificent", como se hace llamar, el cual consiste en pararse en medio de una plaza y, con ayuda de algunos espectadores, ponerse una camisa de fuerza, encadenarse y frente a todos liberarse. Esta línea argumental



SIN TÍTULO, UTRECHT (2010)

línea sobre la plaza para señalarle a la gente hasta donde se podía parar, en la segunda empleaba una cadena, sin embargo, en las dos poco a poco iba acercando a los espectadores hasta cerrar un círculo a su alrededor. Durante el transcurso de la presentación va contando anécdotas, hace chistes e involucra tanto a quienes están viendo lo que hace como a aquellos que pasan sin prestarle atención haciendo referencia a ellos o como objeto de bromas, para esto tiene construido todo un personaje que no rompe en ningún momento y mantiene el ritmo de principio a fin.

Si bien Mark utiliza algunos de los recursos que D'Acevedo identifica en el teatro callejero para llamar la atención del público, como hacer malabares con fuego o mostrar su destreza con



SIN TÍTULO, UTRECHT (2010)



SIN TÍTULO, UTRECHT (2010)

el látigo, también es cierto que él los reconoce como parte de una estructura para obtener los resultados que quiere, los ve como parte de la historia que está contando su personaje. Del trabajo de Mark destaco sobre todo dos cosas: primero el nivel de energía y atención que tiene durante la representación, está atento a los detalles, al espacio, al ruido, al público, en fin está completamente concentrado en su trabajo; la segunda es cómo lo cobra, al terminar hace notar a quien se ha quedado cómo hay un grupo de gente reunida sin conocerse, compartiendo un buen rato en una plaza pública durante ya cerca de una hora por lo que les pide que valoren lo que se les ha presentado y consideren lo que vale, les pide que no depositen monedas de centavos porque es un insulto a su labor, que pongan de 2 euro para arriba, le inviten una cerveza o que si no tienen dinero cuando menos se acerquen a felicitarlo porque prefiere regalar su trabajo



MARK, THE MAGNIFICENT, AMSTERDAM (2013)

que verlo menospreciado. Esta valoración me parece importante de destacar porque para poder decir esto al final hay que estar consciente desde el principio y hacerlo notar en el desarrollo del espectáculo para que haya congruencia, cosa que no es muy común en el teatro callejero.

En México sigue siendo más común ver teatro callejero que se encuentra dentro de los parámetros establecidos por D'Acevedo, es decir, predomina el deseo de llamar la atención por lo que sus trabajos descansan en los recursos aislados o su espectacularidad más que en la interconexión de todas las partes del fenómeno teatral para lograr cohesión, incluso, hay mucha gente que hasta los "payasitos de los cruceros" son teatro de la calle. Cuando se propone trabajar con textos dramáticos más complejos estos entran más dentro del llamado *teatro en la calle*, es decir se busca darle a la puesta un apoyo técnico que la sostenga o que al menos sirva de marco para que el público sepa que está viendo "teatro".

Por ejemplo, la Dirección de Teatro de la UNAM creó hace algunos años el Carro de Comedias, un escenario móvil que tenía como objetivo el llevar obras de teatro a distintos lugares que no contaran con escenarios adecuados, sin embargo con el paso del tiempo este carro quedó confinado a la explanada del Centro Cultural Universitario en donde se representan obras los sábados y domingos para un público medianamente cautivo que tiene acceso a los montajes que están en cartelera en el Centro.

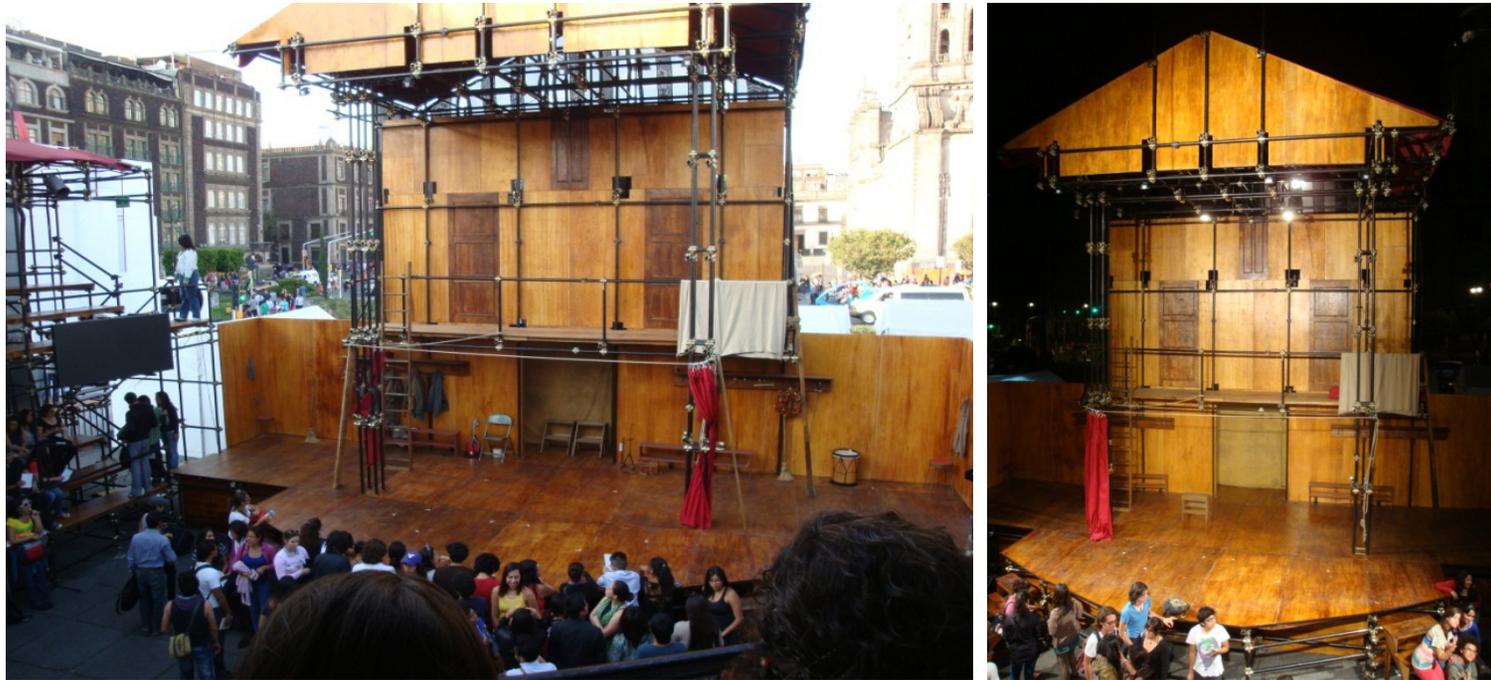
En el mismo tenor está La Corrala del Mitote, de CONACULTA, que se anuncia como “Teatro transhumante” y cuyo objetivo es llevar puestas en escena a lugares en donde no se tiene acceso común a las mismas. La Corrala es una estructura de metal y madera que está inspirada en el teatro isabelino, es decir cuenta con dos niveles en escena y un tercero al utilizar el patio para espectadores, éstos, además de en el patio se encuentran en gradas semi-circulares alrededor del escenario, cuenta además con equipo de sonido y sistema de luces. Si bien La Corrala se encuentra en mayor movimiento que el Carro de Comedias también es verdad que cuenta con mucha mayor infraestructura, aquí sí verdaderamente es poner un teatro **en** la calle, en donde el público tiene que conseguir sus boletos con anticipación (además de que frecuentemente tienen el mismo costo del de cualquier teatro de CONACULTA) y a cambio tendrá un espectáculo lo más cercano a lo que se le puede ofrecer en una sala cerrada.

Para este tipo de teatro hay una necesidad de aislar el fenómeno del entorno y hacer que el espectador más que entrar a un mundo o juego escénico entre al “Teatro” como si esto fuera necesario para que se pueda dar la representación. Creo que esto se debe a que hay una predisposición hacia el público y su relación con el fenómeno teatral, se piensa que no se le puede dar cosas complejas o de mayor calidad porque no las va a entender, en los años que llevo trabajando en este ámbito me ha sido frecuente escuchar el que la gente en



LA CORRALA DEL MITOTE, DISTRITO FEDERAL, (2012)

México “no sabe ver teatro” por lo que aquello que debería ser popular se vuelve populista.



ESCENARIO PARA *HAMLET* EN LA CORRALA DEL MITOTE, 2012

Como mencioné anteriormente, las referencias que yo tomo para hablar de teatro en la calle en este trabajo son aquellas donde todo lo que constituye el fenómeno teatral se integra alrededor de un concepto que lo cohesiona y le da sentido para que todos los factores: el espectador, el entorno y las circunstancias únicas que se dan en cada representación, el actor como posibilidad plástica y estética en dicho entorno, el movimiento, el sonido, etc. no estén aislados sino que se enriquezcan y produzcan un resultado de mayores alcances.

## 4. LA PROPUESTA DE CREACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO

El presente ejercicio escénico tiene como objetivo desarrollar un trabajo teatral fuera de los parámetros convencionales de espacio para la representación para retomar los principios básicos y primordiales como los plantea Peter Brook en *El espacio vacío*:

*Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral (Brook, 5).*

es decir: un espacio, un ejecutante y un espectador.

La hipótesis de trabajo fue que a partir de tomar como núcleo de creación la interrelación entre texto, personaje-actor se puede crear un espacio escénico que afecte y aproveche el lugar de representación para integrarlo como parte plástica de la composición escénica y, al mismo tiempo, sea compartido vitalmente con los espectadores.

A partir de lo anterior planteo que lo que se podría llamar el espacio escénico teatral no está determinado por el edificio teatral o un escenario de cualquier tipo determinado sino que surge a través de la interacción entre el texto, el actor-personaje, el uso del espacio y la relación que se establece con el espectador.

En términos de creación del espacio escénico teatral me parece necesario retomar el principio que plantea Anne Ubersfeld como punto de partida:

*Si la première caractéristique de texte de théâtre est l'utilisation de personnages qui son figurés par des êtres humains, la seconde, indissolublement liée à la première, est l'existence d'un espace où ces êtres vivants son présents. L'activité des humains se déploie dans un certain lieu et tisse entre eux (et entre eux et les spectateurs) un rapport tridimensionnel<sup>5</sup> (Ubersfeld, 113).*

---

5 Si la primera característica del texto teatral es el uso de personajes que son representados por seres humanos, la segunda, indisolublemente ligada a la primera, es la existencia de un espacio donde los seres vivos son presentes. La actividad de los seres humanos se desarrollan en un lugar determinado y tejido entre ellos (y entre ellos y el espectador) en una relación tridimensional.

Siguiendo el planteamiento anterior, a partir del texto aparece la necesidad de personajes, que al ser interpretados por seres humanos dejan de ser figuras de la imaginación en la mente del lector y ocupan un lugar en el espacio, en la realidad concreta, por lo tanto afectan al mismo y lo recomponen; esta relación entre los personajes, el espacio y los espectadores para mí surge de compartir un espacio vital que los une, que es uno de los elementos que hacen al teatro un espectáculo único, es un acto efímero a pesar de que se basa en un principio de repetición; es decir, se puede contar con el mismo texto y los mismos actores, el mismo espacio e incluso los mismos espectadores y cada función sería distinta precisamente por depender del estado anímico de los participantes (actores y público) y de cómo éstos influyen en la creación del espacio que se está creando para el acto teatral.

Por eso es que planteo que el espacio escénico no depende del edificio teatral ni del espacio de representación en sí mismo sino de cómo se relacionan los elementos básicos que se han mencionado (personajes, lugar y espectadores) para hacer válido ese espacio escénico en relación a lo que se está contando. No se trata solamente de ilustrar un lugar para el público o de darle un elemento de referencia al personaje (actor) sino de crear un significado de espacio que concuerde con lo que se está planteando, tanto a nivel conceptual como escénico.

Hay que, por tanto, diseñar desde diferentes perspectivas y necesidades el mismo espacio, como lo plantea Héctor Azar.

*La organización del espacio no se hace solamente para acortar la realidad del personaje. Debe valorar el drama, adaptarse a la acción dramática y que, mediante la organización, llegue a simbolizarla. Que la organización sea por sí misma expresiva o que por su movilidad participe de la movilidad del drama (Azar,229-230).*

Así mismo, retomo aquí algunos fragmentos del Coro de *La vida del rey Enrique V*, de Shakespeare, en relación al trabajo conjunto del actor y el espectador para dar vida a la historia:

*perdón, ya que una reducida figura ha de representaros un millón en tan pequeño espacio, y permitidme que contemos como cifras de ese gran número las que forje la fuerza de vuestra imaginación. Suponed que dentro de este recinto de murallas están encerradas dos poderosas monarquías [...] Suplid mi insuficiencia con vuestros pensamientos. Multiplicad un hombre por mil y cread un ejército imaginario. Cuando os hablemos de caballos, pensad que los veis hollando con sus soberbios cascos la blandura del suelo, porque son vuestras imaginaciones las que deben hoy vestir a los reyes, transportarlos de aquí para allá, cabalgar sobre las épocas, amontonar en una hora los acontecimientos de numerosos años (Shakespeare, 572)*

Actualmente se deben revalidar estos conceptos en términos de creación teatral, es necesario acercar al espectador a lo que está sucediendo en escena, hacerlo formar parte del hecho escénico y por tanto compartir con él ese espacio vital que no sólo se reduce a la escena sino que incluye el espacio del público y los vuelve uno solo.

Si bien ha habido movimientos teatrales en el siglo XX que han buscado acercar lo que sucede en escena al espectador, como la propuesta de Bertolt Brecht, que es una de las más significativas, o, siguiendo planteamientos de brechtianos pero más cercano a nuestra cultura, Luis Valdez, con el *Teatro campesino* en Estados Unidos, son formatos completamente diferentes a lo que planteo en mi creación escénica. El objetivo del teatro brechtiano es crear una consciencia política en el espectador y para ello se utiliza lo escénico como una herramienta para comunicar una ideología particular, generalmente de crítica social; la comunicación del actor con el público es para crear distancia y hacer evidente que son actores y que hay un discurso específico que se está manejando por lo que apela a su raciocinio y evita que se involucre emocionalmente, busca romper con la ilusión.

El teatro que yo busco desarrollar con el presente montaje se encuentra más dentro de lo que Peter Brook define como Teatro Tosco el cual es el que

*Está próximo al pueblo [...] un espectáculo montado en condiciones toscas es como una revolución, ya que todo lo que se tiene al alcance de la mano puede convertirse en un arma [...] el aporreo de un cubo puede servir de llamada para la batalla, la harina en el rostro sirve para mostrar la palidez del miedo. El arsenal es ilimitado. (Brook, 87)*

Mi objetivo es incorporar al espectador al hecho escénico, hacerlo partícipe como parte fundamental del concepto teatral y romper con esa distancia que se ha construido en la actualidad entre el público no especializado y la creación teatral, sobre todo en nuestro país, por eso como punto de partida teórico utilizo los planteamientos del teatro isabelino, en donde hay una comunión entre todos los integrantes del fenómeno teatral, era básico pero tenía la fuerza de lo nuevo y vital.

Por lo anterior, otro de los elementos que planteo es sacar el fenómeno teatral del edificio al que se le ha reducido. Es tópico común hablar de que cada vez va menos público al teatro, es importante no olvidar que cuando resurgió el teatro después del periodo oscuro de la Edad Media lo hizo como una forma popular que se acercó a la gente común y corriente, llamó su atención, les habló en su lenguaje y de ellos mismos, la mayoría de las veces con el menor número de recursos, y fue hasta después que encontró un lugar determinado para continuar su labor, esto es una constante en la historia del teatro como se explicó brevemente en los Antecedentes

del Espacio escénico, siempre se comienza con lo mínimo y más necesario y de ahí se va creciendo.

Por tanto es importante en este momento en nuestro país probar el fenómeno teatral en espacios no destinados en principio para la representación teatral, para permitir que se pueda replantear el funcionamiento del espacio escénico teatral como un espacio que se crea con el funcionamiento de los participantes y las relaciones que establecen en cada lugar dado y con la historia en cuestión, para ver si con esto se puede lograr el atraer a otros tipos de espectadores que de otra forma no irían a un teatro establecido a ver una representación. Así es como establezco la relación con el principio del escenario isabelino que este

*Era [...] una plataforma abierta, neutra, un lugar cualquiera con puertas, que capacitaba así al dramaturgo para vapulear sin esfuerzo al espectador a través de una ilimitada sucesión de ilusiones que abarcaba, si lo deseaba, la totalidad del mundo físico. [...] Lo que no se ha apreciado suficientemente es que la libertad de movimiento del teatro isabelino no era sólo una cuestión de escenografía [...] sino que ofrecía libre paso del mundo de la acción al de las impresiones interiores. (Brook, 115-116)*

Para mí la creación del espacio escénico teatral depende por completo de la lógica que establece la relación de los personajes con la historia, entre ellos mismos, con los conceptos que representan, con el tiempo y el lugar así como con la interacción que crean con los espectadores. Sin embargo no hay que dejar a un lado el principio de repetición del que hablaba antes, no se trata de preparar una representación única sino de buscar la continuidad, de la posibilidad de adecuarse a los cambios del lugar, del tiempo y, por tanto, de los espectadores, de forma que se cumpla no sólo con contar la historia, sino también con establecer elementos estéticos para los espectador así como lograr un contacto humano con ellos.

Para lograr esto “*we have to make a clean sweep and forget the auditorium, the stage, even the very building that encompasses them*”<sup>6</sup> (Appia en Beachman, 124), decía Adolphe Appia en 1921, y continuaba

*In space which is ‘without form and void’ the actor represents three-dimensionality; he is plastic and therefore occupies a fragment of space upon which he imposes his form. But the actor is not a statue; he is plastic, but also alive, and he expresses his life through movement; he possesses space not just through his mass, but also by his movement within it. His body, isolated in limitless space, measures*

---

6 Tenemos que hacer una limpia completa y olvidar el auditorio, el escenario, incluso el mismo edificio que los conjunta.

*that space through gestures and movements ... remove him, and space once more becomes undefined and elusive. In this sense his body creates space.*<sup>7</sup> (Appia en Beachman, 124)

En mi propuesta reúno los principios del teatro isabelino y el planteamiento de Appia como sustento teórico para no emplear ningún tipo de escenografía para delimitar el espacio de representación ni para establecer lugares a través de la ilustración, pues ésta, la escenografía, muchas veces se ha convertido en la actualidad en sólo adorno que no aporta al hecho escénico y que termina por “estorbar” ya que se ha quedado en lo superficial, como establece Brook:

*Mientras sigamos creyendo –aunque sea de manera oculta- que las máscaras grotescas, los maquillajes acentuados, los trajes hieráticos, la declamación, los movimientos de ballet, son de algún modo “ritualistas” por derecho propio y, en consecuencia, líricos y profundos, nunca saldremos de la tradicional rutina del arte teatral.* (Brook, 160)

Trabajo, entonces, desde el planteamiento de la obra de teatro en sí misma, con la preparación del actor para representar en exteriores y sin el apoyo de los elementos básicos del edificio teatral (acústica, iluminación, maquinaria), e incluso con la concepción que ya tiene el espectador contemporáneo de lo que es el teatro, pero sí reforzando el entendimiento del actor de su función como creador del espacio escénico, ya que no es lo mismo el cuerpo en un entorno cotidiano que como parte de una creación teatral que tiene una construcción estética, ya que como espectadores

*We are not only looking at a human body standing and moving within a physical space. The body could not stagger if there were not an environing space to give it orientation (up and down, right and left, to stand up, to lie down. Were the bodies two or more, space would establish the possibility of associating a given meaning to their mutual distances) or kinesics (the semiotics of gestures and body*

---

7 En un espacio que es ‘sin forma y vacío’ el actor representa tridimensionalidad; él es plástico y por tanto ocupa un fragmento de espacio sobre el que impone su forma. Pero el actor no es una estatua; él es plástico, pero también vivo, y expresa su vida a través de movimiento; posee espacio no sólo por su masa, sino también por su movimiento dentro de éste. Su cuerpo, aislado en un espacio sin límite, mide el espacio por medio de gestos y movimientos... lo quitamos, y el espacio otra vez se vuelve indefinido y elusivo. En este sentido su cuerpo crea espacio.

*movements*)<sup>8</sup>. (Eco, 117)

Trato de reencontrar esos factores primordiales de los que hablaba Peter Brook para habitar y volver vital el espacio vacío al que lleguemos, construir dentro de parámetros estéticos sin embargo, dar coherencia a los elementos empleados para que tengan sentido ante la mirada del espectador y no sólo para los creadores, ya que el teatro no sólo es comunicación sino arte, según plantea Wagner a partir de las preguntas

*¿En qué consiste el goce estético del público? ¿Podemos experimentarlo si sabemos que lo que se desarrolla delante de nuestros ojos es la realidad? Captamos emocionalmente un mundo de ficción, estéticamente válido. Vemos en las tablas una imagen de la vida, pero no la vida misma. De otra suerte, el teatro no tendría ninguna importancia estética, no sería arte. (Wagner, 10-11)*

También es importante señalar que mi intención se centra primero en el aspecto lúdico del hecho escénico, como señalé con respecto a Brecht, si bien el teatro puede ser un vehículo de comentario y crítica social para mí primero es un medio de acercarse emotiva y sensiblemente al ser humano, algo que en nuestra época de inmediatez y superficialidad es algo poco común, la relación viva entre actor y espectador permite que se active la reflexión desde una lógica más humana, más íntima y personal. Con respecto al espectador y lo que espera del hecho teatral Brook menciona que “habría que preguntarse si desea algún cambio en su circunstancia, si quiere algo diferente para sí, para su vida, para la sociedad” (185). No es suficiente que el creador tenga necesidad de hacer sino que tiene que compartirla con el público para que entonces el arte forme parte de una verdadera cultura compartida y no como un objeto de lujo alejado del alcance de algunos y, estando separado es por tanto innecesario. Este es el principio que rige la presente experimentación teatral.

---

8 No sólo estamos observando a un cuerpo humano parado y moviéndose dentro de un espacio físico. El cuerpo no podría tambalearse si no hubiera un entorno espacial que le diera orientación (arriba y abajo, derecha e izquierda, para levantarse o yacer. Si fueran los cuerpos dos o más, el espacio establecería la posibilidad de asociación y de un significado dado a sus mutuas distancias) o cinéticas (la semiótica de gestos y movimientos del cuerpo).

#### 4.1. ¿POR QUÉ SHAKESPEARE?

Para probar la posibilidad de llevar a cabo una puesta en escena fuera de las estructuras teatrales convencionales mi referencia inmediata fue el periodo isabelino debido a que el teatro de esa época comenzó a desarrollarse en lugares que tenían una función ajena al teatro, como los circos de gallos, los patios de las tabernas o los pozos de osos, y que al mismo tiempo éstos son adecuados para la representación tanto como las obras se ajustan a las características de los lugares. A partir de esto los textos dramáticos de la época tienen una estructura en los diálogos que propone una serie de referencias, primero para el actor y por tanto para el público, que apoyan los elementos de narrativa escénica. Dichas referencias tienen que ver con la definición de los personajes, los tiempos, los lugares y las acciones, por tanto, en la medida en que el actor es consciente del texto y lo puede representar está dando unas bases concretas para el espectador, como ya lo ejemplifiqué anteriormente con el fragmento del Coro de *Enrique V*.

Al hablar del teatro isabelino no se puede sino considerar al escritor más representativo del periodo, William Shakespeare. Una de las constantes en la historia del teatro en los últimos cuatrocientos años es la presencia de Shakespeare, reconocido no sólo como uno de los mejores dramaturgos de la Inglaterra isabelina sino como uno de los más importantes de todos los tiempos. Lo que ha mantenido vigente la obra shakesperiana hasta nuestros días es, por un lado la profundidad humana que muestran sus personajes así como la intemporalidad de muchos de los temas que maneja en sus obras, pero por otro lado, aún más importante, es la riqueza interpretativa en términos escénicos que proponen sus textos lo que explica que siga siendo representado actualmente en todas partes del mundo y en diferentes formatos así como para todos los tipos de públicos ya que éste fue su objetivo desde un principio, escribió teatro, escribió para que las palabras se escucharan y se vieran en acciones y personajes ante una multitud de espectadores.

Los mencionados aspectos fueron lo que me atrajeron en primera instancia para comenzar a trabajar con textos de Shakespeare, trasladar las imágenes que propone el texto para hacerlas cobrar vida. El punto de inicio fue el ya citado fragmento de *Enrique V* para definir los principios de relación entre la palabra, el actor – personaje, las acciones, el espacio y el público.

El Coro comienza por reconocer que existen (en principio como aspiración) los ejes que establece Ubersfeld: lugar, actor, espectador y acción que los unifica, “¡Quien tuviera [...]! ¡Un reino por **teatro**, príncipes como **actores** y monarcas para **espectadores** de la escena sublime! Entonces, **apareciendo** [...], el belicoso Harry se **presentaría**” (Shakespeare, 572), para después proponer las convenciones con las que se va a trabajar durante la representación: “permitidme que contemos [...] con] la fuerza de vuestra **imaginación**. **Suponed**

[...]. [...] **Suplid** mi insuficiencia con vuestros **pensamientos**. [...] **cread** un ejército **imaginario**. [...] **pensad** que los veis [...], porque son vuestras **imaginaciones** [...]" (Shakespeare, 572).

La vigencia que tiene Shakespeare a lo largo de la historia del teatro está ligada al balance que tienen sus obras entre el mundo escénico que proponen, las posibilidades de creación que abren para quien las trabaja y el reconocimiento del funcionamiento del espectador como parte necesaria del proceso de validez de los elementos. Cada época ha visualizado las escenas de cada obra de forma que entrelacen la fuerza de las palabras del autor así como los referentes sociales o teatrales del momento en que se montan.

Los principales motivos de esta característica en las obras shakesperianas están en su origen: el llamado teatro isabelino se desarrolla en la parte final del siglo XVI en Inglaterra y es la consolidación de un proceso que llevaba poco tiempo de iniciado, todavía a mediados de ese siglo se llevaban a cabo representaciones más cercanas a los religiosos cuadros vivientes del Medievo, en donde había poca acción ya que el mayor peso de las mismas recaía sobre la narración de los hechos, pero para el último cuarto del siglo se le va dando cada vez más importancia a lo que sucedía en escena por lo que las representaciones van buscando espacios cada vez más apropiados hasta que en 1576 James Burbage erige *The Theatre*, con lo cual lo escénico tiene ya un marco de referencia establecido. También empiezan a tener mayor importancia los dramaturgos como creadores primarios de este teatro, así aparecen figuras como Thomas Kyd, John Fletcher, Ben Jonson y, el más famoso de entre estos escritores, Christopher Marlowe. Cuando Shakespeare comienza a escribir Marlowe es la gran estrella del teatro, sin embargo, éste pronto es superado por el joven recién llegado a Londres.

A diferencia de la mayoría de los demás dramaturgos Shakespeare comienza a escribir concentrado completamente en que sus textos sólo tendrán vida en la escena, por lo que no se preocupa de preparar ediciones de sus obras para venderlas de forma impresa, como era la práctica común entre los otros escritores ya que esto significaba una remuneración extra y directa para ellos, la forma escrita es sólo un medio para que el grupo tenga los diálogos y los pueda memorizar para darles forma durante la representación. En cada una de las obras de Shakespeare hay un espacio dramático perfectamente delineado que tiene su propia lógica, estética y plástica pero que tiene la ventaja de no ser rígido sino propositivo por lo que deja espacio para que al entrar en él no haya conflicto sino que se encuentra abierto al diálogo creativo.

Los parlamentos de cada personaje tienen una estructura distintiva, así como un ritmo que los caracteriza, además de proporcionar información sobre los demás personajes, los lugares y servir como principio y referencia de las acciones por lo que no sólo era un teatro que se recitaba sino que construía a partir del lenguaje, por lo tanto sigue siendo vigente siempre y cuando se comience a partir del reconocimiento de esa base.

Para trabajar una obra de Shakespeare hay que entender el sentido escénico que propone el mismo diálogo y después desarrollarlo con los actores en el lugar que se está preparando la representación, no hay por principio en el texto la imposición de una escenografía específica sino referentes generales que apoyan la acción, por ejemplo, un claro en el bosque de Arden, una sala del palacio, una calle de Londres... etc., cada uno de estos lugares "aparecerán" en la medida en que tengan una funcionalidad para la acción, como dice el coro de *Enrique V*: "Suponed que dentro de este recinto de murallas están encerradas dos poderosas monarquías, a las cuales el peligroso y estrecho océano separa las frentes" (Shakespeare, 572 ), el reconocimiento de los lugares referidos es importante para entender lo que sucede pero se establecen por la convención y no por la ilustración, por eso hay que "acomodarlos" dentro del nuevo espacio teatral que se está proponiendo, no está fijo e inamovible, como establece Charles Marowitz

*Many directors have a sense of automatic Shakespeare. They think you can just push a button and have a play unwind. You have to rethink and, to a large extent, reinterpret and reconstruct a play, even if you're doing a traditional version. If you think, "this is a great play, it's been around for over four hundred fifty years and it's a classic, and all we have to do is put it in costume and put it on stage," well, of course it's going to be boring. [...] Shakespeare should grab you by the throat<sup>9</sup> (en Epstein, 9-10).*

Debido a la lógica del teatro isabelino la construcción tampoco termina con quien está poniendo en escena la obra sino que aún será necesaria la interacción de ésta con el público, hay que recordar que el teatro de aquella época era popular, los espectadores eran de todas las clases sociales por lo que todos los elementos de la construcción escénica debían de ser accesibles y efectivos, y en el caso de Shakespeare así estaban integrados a los textos ya que sus obras se convirtieron en las más exitosas y más representadas en su momento (y así se han mantenido más de cuatrocientos años después); sin embargo la escena tiene que proponer, tiene la obligación de querer comunicarse con la audiencia para que entonces ésta ponga la parte que le corresponde,

---

9 Muchos directores tienen un sentido de Shakespeare automático. Ellos piensan que tú puedes apretar un botón y develar una obra. Debes de repensar y, hasta cierto punto, reinterpretar y reconstruir una obra, aún cuando se está haciendo una versión tradicional. Si piensas "ésta es una gran obra, ha estado por aquí cerca de cuatrocientos cincuenta años y es un clásico, y todo lo que tenemos que hacer es ponernos vestuario y ponerla en escena," bueno, por supuesto será aburrida [...] Shakespeare debe atraparte por la garganta.

porque también tiene que jugar parte, como explica David Suchet al posible espectador:

*My advice to anybody going to the theatre: don't worry too much. Just make sure your ears are clean and your eyes are sharp. Listen and look and watch. Look at the distances people stand from each other; look at the relationships being developed. Don't be put off if during the first ten minutes you can't understand what's being said. Stay with it. Don't negate the move that Shakespeare will make toward your gut, toward your soul –because he will touch you there, if you allow to be touched<sup>10</sup> (en Epstein, 15).*

Precisamente la posibilidad que ofrecen las obras de Shakespeare de tomar esos mundos que proponen y a partir de sus imágenes, sus conceptos y riqueza en general comenzar a desarrollar un nuevo marco teatral para contactar con el espectador es lo que las hizo ideales para el trabajo escénico que estaba planteando, en donde el concepto teatral no se diluyera al salirse de la edificación convencional, que pudiera convivir con otros espacios y otras formas artísticas, que no dependiera de los apoyos técnicos ni buscara un público “conocedor”, éste es el Shakespeare que se mantiene vigente ya que “*by now most [people] had tacitly affirmed that plays (or playtexts) were not repositories of unitary meaning but were open sites of negotiation among text, performers, and audiences where textual obligation met performative option head on<sup>11</sup>*” (Hodgdon, 4-5), y a través de esta capacidad de negociación también lo podía vincular con los elementos que estaba encontrando desde el punto de vista de las artes visuales y su consideración del entorno.

- 
- 10 Mi consejo para cualquiera que va al teatro: No se preocupe demasiado. Sólo asegúrese de que sus oídos están limpios y sus ojos aguzados. Escuche, mire y observe. Mire las distancias a las que se paran las personas unas de otras; mire cómo se desarrollan las relaciones. No se desanime si durante los primeros diez minutos no puede entender qué se está diciendo. Siga con ello. No niegue el movimiento que Shakespeare hará hacia su entraña, hacia su alma –porque lo tocará ahí, si permite ser tocado.
- 11 Ahora todos han tácitamente afirmado que las obras (o los textos de las obras) no son depósitos de significados unitarios sino lugares abiertos para la negociación entre texto, intérpretes y audiencias donde la obligación textual se encuentra con la opción performativa de frente.

## 5. EL TEXTO COMO BASE DE LA EXPERIMENTACIÓN

La función del texto para este proyecto no podía limitarse a ser la base para contar una historia, y tampoco se trataba de hacer adaptaciones a algunas obras pues se corre el riesgo de quitar lo que les hace fuertes sino que, como lo plantea Meyerhold,

Lo más justo sería poner en escena los clásicos sin “ayudarles” en nada. Podemos en cambio, ofrecerlos de una forma nueva y no sólo readaptando el texto y reorganizando el escenario. Decimos que el actor es la pieza principal y se le puede trazar una misión que de a la obra nuevas resonancias. (Meyerhold, 289)

La construcción del texto debía de estar en función de proponer a los actores otras formas de acercarse a los personajes, así como a su movimiento en el espacio y en relación a los espectadores.

Partiendo de los conceptos vistos en el apartado anterior, comencé a releer diversas obras de Shakespeare para elegir con cuál de ellas se podría poner en práctica lo que se propone en el prólogo de *Enrique V*; aunque en principio podría ser en todas y en cualquiera, sin embargo, tenía la intención de encontrar no sólo una que me gustara sino que también abriera diversas facetas para explorar en la realización. Después de considerar varias de las obras por distintas razones (*Macbeth, Ricardo III, Julio César, Pericles*, etc.) me decidí por trabajar con escenas aisladas de varias obras que me permitieran ver la construcción de cada una desde una perspectiva más experimental en lugar de trabajar con un texto completo con el objetivo de un montaje.

El siguiente texto que incorporé entonces al trabajo fue la escena II del acto I de *Ricardo III*, entre Lady Anne y Gloucester. Mi interés por este diálogo surgió por poner en práctica la definición de lugares y personajes se da en el mismo, la escena transcurre durante el cortejo fúnebre de Enrique VI en una calle de la ciudad. El lugar de la obra me era útil por principio ya que la propuesta era representarla en un exterior por lo que ya habría de entrada una relación entre los lugares, el referido y el real, también en el diálogo Lady Anne se dirige a la gente que forma parte del cortejo por lo que era posible incorporar a los espectadores en esta función. Por último, al ser sólo dos personajes permitiría tener más control sobre las características de éstos a desarrollar.

La elección de textos estaba en función de trabajarlos en espacios no teatrales como una forma de experimentación y debían ser presentadas ante público para poder evaluar realmente la funcionalidad de las mismas en términos de un fenómeno teatral vivo y no meramente teórico. Por lo tanto busqué una conexión entre las escenas que leía y consideraba hasta que establecí como eje temático aquellas que tenían algún elemento sobrenatural incluido ya que me llamaba la atención mostrar este tipo de aspectos sin el apoyo de

cualquier tipo de efectos teatrales (incluso la codificación misma que impone el escenario) para ver hasta qué punto funcionaban dentro de los parámetros que estaba planteando.

Al diálogo de Lady Anne y Gloucester le siguieron escenas de *Macbeth*, *Hamlet*, *Sueño de una noche de verano*, *Enrique VI*, *Las alegres casadas de Windsor* y *La tempestad*. El texto final con el que comencé a trabajar con todo el equipo está integrado, hasta la fecha, con el coro de *Enrique V*, una adaptación que une las escenas de las brujas de *Macbeth*, la escena de Hamlet y el fantasma de su padre, la transformación de Bottom en *Sueño de una noche de verano*, la invocación de los demonios por La Pucela y el enfrentamiento con York en *Enrique VI*, la escena de Falstaff disfrazado de la bruja de Brainsford en *Las alegres casadas de Windsor*, el complot de Stephano, Trínculo y Calibán enfrentando al invisible Ariel en *La tempestad* para terminar con el epílogo de Puck de *Sueño de una noche de verano*. Quedando fuera por el momento la escena de Lady Anne y Gloucester de *Ricardo III*.

En cada una de las escenas encontré tanto personajes que ya tienen una carga propia en términos conceptuales como las brujas, el fantasma, los demonios o las hadas así como estéticos, en cuanto a la imaginaria popular, como personajes que ya forman parte de las referencias culturales occidentales como Hamlet, Falstaff o Próspero, y también aquellos más comunes pero que tienen su propia importancia dentro de cada una de las obras como Horacio, Mistress Ford o Stephano. Esta variedad permite trabajar diferentes niveles de relación con el personaje por parte del actor y hacia el público, así también en estas escenas hay todo tipo de lugares referidos, desde el planteamiento del teatro en el Coro, un páramo, una explanada ante el castillo de Elsinore, un bosque en Atenas, un campo de batalla ante Angers, la casa de los Ford en Windsor y una isla en el Mediterráneo por lo que el texto abría un gran abanico de matices para intentar hacerlos funcionar dentro de un espacio escénico.

## 5.1. ACTORES CREANDO PERSONAJES Y RELACIONES ESPACIALES

La creación de los personajes tenía que ser planteada desde una perspectiva diferente a la que comúnmente se utiliza al trabajar una obra de teatro en donde cada actor tiene un personaje asignado y se determina un espacio delimitado para que se ensaye con miras a representar en cierto teatro en particular o algún tipo de escenario determinado. Considerando que cada actor tenía que representar varios personajes de distintas obras y mantener una constante que los mantuviera coherentes con el total de la puesta en escena, además de que no iban a contar con muchos elementos externos para la caracterización, no podían contar con maquillaje especial o vestuarios demasiados elaborados para cada uno de los personajes y por la forma en que estaba

integrado el equipo de trabajo varios personajes masculinos iban a ser representados por mujeres era necesario que todos los actores tuvieran conocimiento de todos los personajes y estuvieran atentos a las características



LECTURAS EN EQUIPO

que plateaban los textos con respecto a los lugares referidos. Según plantea Berry

*Every play is a mixture of both the present and the past, for what is happening in the present, i.e. the action, is being informed by the past. And I think some of the most interesting work you can do on text is uncover these layers [...] I want to emphasise how thoughts are constantly on the move and being informed by different areas of the self<sup>12</sup> (Berry, 219).*

Así todos los actores leyeron todo el texto sin distinción de personajes para que captaran las diferencias entre cada uno de ellos, así como los ritmos, y no comenzaron a concentrar su atención en

las particularidades de alguno de ellos sino en el conjunto. También se incorporó pronto al proceso de lectura el activar el cuerpo, es decir, el que los actores no leyeran sentados sino que lo hicieran caminando para que comenzaran a integrar las palabras a un proceso de acción, de movimiento, que se hicieran conscientes de que

---

12 Cada obra es una mezcla tanto del pasado y el presente, porque lo que está pasando en el presente, por ejemplo la acción, es informada por el pasado. Y yo creo que algo del trabajo más interesante que se puede hacer en el texto es descubrir estas capas [...] quiero enfatizar cómo los pensamientos están constantemente en movimiento y recibiendo información de diferentes áreas del ser•



ACTOR EN PRIMERAS LECTURAS DE TEXTO

La experimentación comenzó una vez que los actores tuvieron un conocimiento general del texto en cuanto a las escenas, los personajes de las mismas y las historia de cada una de ellas, ya que se inició un ciclo de prueba de personajes para cada actor, a

---

las palabras tienen sentido no solo para el que las escucha sino también tienen un origen y efecto en el cuerpo de quien las dice, como señala Appia

*The actor carries the action. Without him there can be no action and hence no drama ... The body is alive, mobile and plastic; it exists in three dimensions. Space and the objects used by the body must most carefully take this fact into account. The overall arrangement of the setting comes just after the actor in importance; it is through it that the actor makes contact with and assumes reality within the scenic space<sup>13</sup> (en Beachman, 114).*



PRIMERAS PRUEBAS DE PERSONAJES

- 13 El actor lleva la acción. Sin él no puede haber acción y por lo tanto drama... el cuerpo está vivo, es móvil y plástico; existe en tres dimensiones. El espacio y los objetos usados por el cuerpo deben de tomar en cuenta cuidadosamente este hecho. El arreglo general del escenario viene justo detrás del actor en importancia; es a través de él que el actor hace contacto con y asume realidad dentro del espacio escénico.

pesar de que yo ya tenía una idea de qué le tocaría representar a cada uno de ellos, quise verlos y escucharlos trabajar con cada uno de los personajes lo que me permitió también considerar diferentes facetas de las que yo había encontrado en cada uno para la representación.

Los personajes se empezaron a construir a partir directamente del diálogo, de lo que dicen, a quién se lo dicen y cómo así como lo que se dice de ellos; por ejemplo, las brujas de Macbeth, durante el hechizo, tienen parlamentos escritos en verso donde se describen una serie de extraños ingredientes que se mezclan en un caldero, aprovechando el ritmo del texto planteamos brujas que se movían de un lado para otro, comenzando desde el público aunque en ese momento todavía no se definía el espacio sí ya se tenía ese planteamiento, consiguiendo aquello que necesitaban para su pócima, además, incorporamos un actor-personaje que funcionaba



EXPERIMENTANDO CON DIÁLOGOS Y MOVIMIENTO

como una especie de caldero viviente que se movía siguiendo a las brujas; con ellas no era necesario distinguirlas, funcionan como unidad, se complementan y es la acción, el hechizo, lo que las distingue. El trabajo con los diálogos para construir los personajes es importante no sólo para memorizar el texto en sí mismo, sino también para que no termine siendo diálogo repetido sin sentido, pues como señala Berry "*Patterns need to be broken; we need to let the words erupt. And to do this [the] focus has to be on the word or the phrase that provokes the character's*



ENSAYO DE HAMLET

*response. In other words, each character speaks the specific word or phrase which sets off his/her reply<sup>14</sup>" (Berry, 197).*

Con la escena de *Hamlet* se diferenciaron las condiciones de los tres personajes con que inicia, Hamlet, Horacio y Marcelo, el primero, como príncipe de Dinamarca tiene una posición de poder que tiene que reflejarse en su postura y en la forma en que se relaciona con los que están a su alrededor; el segundo, es amigo del príncipe, un escolar y no precisamente un hombre de acción y el último es un guardia por lo tanto a las ordenes de Hamlet. Sobre estas características primarias se basaron los personajes para a partir de ellas enriquecerlos pero conservando esos ejes, cuando aparece el fantasma mientras que Hamlet intenta

acercarse y hablar con él, Horacio quiere alejarse y Marcelo busca proteger a Hamlet, y con estos elementos reconocidos por los actores en términos de la lógica de sus personajes también se comenzaba a manejar un concepto de movimiento enfocado a las relaciones entre ellos en función a la acción. El fantasma se estableció a través de convención teatral, cuando llevara la cabeza cubierta no sería visible para los demás personajes, causa una reacción física en los otros al aparecer, al tener un objetivo claro sus movimientos son más precisos y directos.

---

14 Se necesita romper los patrones; necesitamos dejar en erupción las palabras. Y para hacer esto [el] foco tiene que estar en la palabra o en la frase que provoca al personaje a responder. En otras palabras, cada personaje habla la palabra específica o frase que dispara su respuesta.

Para *Sueño de una noche de verano* se planteó la diferencia entre los dos tipos de personajes: los feéricos y los humanos; los primeros son la realeza del mundo de las hadas por lo que debían tener mayor porte aunque debían mostrarse pícaros ya que son los que provocan los malentendidos, además de que tienen otro parámetro de valores, Oberón encantando a Titania para que se enamore de Bottom convertido en asno; mientras que los comediantes son gente del pueblo, bien intencionados pero de pocas luces. Por lo que la calidad de movimiento de ambos grupos es similar pero con los matices de su situación social, como en el encuentro entre Titania y Bottom, éste se resiste a caer en la seducción de ella porque la reconoce de mayor estatus, mientras que entre Titania y Oberón la relación se da de igual a igual.



ENSAYO DE *SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO*

Con la escena de *Enrique VI* fue más fácil ya que el único personaje complejo es La Pucela quien tiene un par de parlamentos largos en los que invoca a los demonios para que la ayuden en la batalla; en cuanto al carácter del personaje ya está perfectamente delineado por lo que dice, el enojo, la decisión y la fuerza que tiene permite a la actriz tener una base firme y más aún cuando comienza la interacción con los demonios que acuden a su llamado. Con los demonios se planteó desde el principio buscar una corporalidad diferente, con un punto de gravedad bajo, cercano al piso, con movimientos que recordaran los de reptiles, que fueran del estatismo a reacciones casi espasmódicas ante las ofertas de La Pucela para conseguir su apoyo. En cuanto a York la parte más importante para la escena tiene que ver con la secuencia de batalla; mi intención era mostrar a La Pucela como una oponente temible para que al enfrentar a York fuera más impactante su derrota por lo que, una vez que la abandonan los demonios, pusimos una coreografía en la que La Pucela lucha con tres soldados ingleses, quienes tan sólo logran mantenerla acorralada, hasta que llega York para derrotarla; éste por tanto tiene importancia para la escena al ser la imagen del inglés victorioso.



COREOGRAFÍA DE PELEA CON ESPADAS

En cuanto a *Las alegres comadres de Windsor*, las dos mujeres que engañan a Falstaff tenían que combinar lo juguetonas con el carácter fuerte para seducirlo buscando castigarlo. Falstaff, por su parte, es uno de los personajes de Shakespeare más conocidos, el viejo pícaro por excelencia del teatro inglés, por lo que había que poner mucha atención a sus parlamentos así como a la forma en que intenta seducir a Mistress Ford en un principio y después escapar de la casa una vez que se acerca el marido de la misma. En cuanto a recursos externos el actor solo contaba con una botarga para la panza del personaje, sin embargo yo quería que el lenguaje físico de Falstaff reflejara su viveza y picardía por lo que buscamos que en escena fuera ágil, rápido y nervioso. Para mantener el ritmo de la escena cuando no está Falstaff en ella planteé al esposo supuestamente engañado, Ford, en un mismo nivel de movilidad pero éste motivado por su preocupación de encontrar al amante de su esposa mientras que el amigo que le acompaña, Page, es tranquilo y de movimientos pausados y relajados.



ENSAYO DE *LA TEMPESTAD*

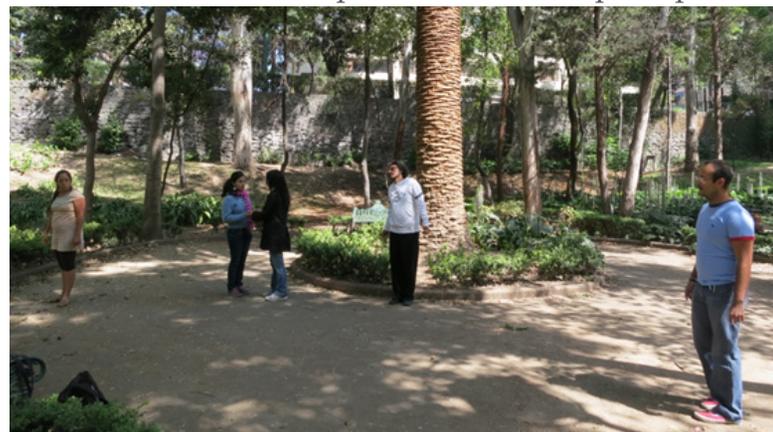
En *La tempestad* se encuentra también la división entre personajes sobrenaturales y humanos, en este caso son por un lado Ariel y Calibán y por el otro Stephano y Trínculo. Los primeros tienen referencias diferentes ya que uno es un espíritu del aire y el otro tiene apariencia bestial ya que es hijo de una bruja, por tanto estos dos los trabajamos desde extremos, uno etéreo, rápido y de movimientos ágiles mientras que el otro es terrestre, pesado, de movimientos más lentos y torpes. En el caso de Stephano y Trínculo, hay más similitudes entre ellos, ambos son marineros que han naufragado en la isla de Próspero, son un par de borrachines no muy brillantes, por lo que la construcción de estos personajes comenzó sobre estas bases, sin embargo, para diferenciarlos acentuamos, a partir de sus parlamentos, a Stephano como el más seguro de sí mismo, arrogante y ambicioso en contraste con Trínculo, desenfadado y despreocupado.

El personaje de Ariel también daba la oportunidad de trabajar con el hecho de que él es invisible a los demás en escena por lo que se prestaba a jugar con esta convención y ver cómo funcionaba con el público, para establecerla, Shakespeare la incluye en un parlamento en donde Ariel explica al público que su amo, Próspero, le ha dado órdenes de permanecer invisible para todos excepto para él, y lo que queda es el aprovecharlo en escena a través de la dinámica que le pueda dar el actor para sus acciones.

Las relaciones que establecen los actores-personajes entre ellos eran fundamentales para el objetivo del trabajo ya que a partir de éstas se puede ocupar el espacio de forma efectiva, es decir, para que los movimientos y acciones tengan sentido en el espacio deben tener una utilidad y lógica que sólo se da si todos ellos surgen del resultado de un proceso de comunicación entre los personajes, no sólo es que éstos estén en escena sino que su estar tenga un peso escénico a partir la potencialidad de accionar que tienen, deben entender la situación para que estén libres para habitar el lugar donde se encuentran más allá de un trazo escénico que sólo cumpla con alguna finalidad estética externa, ya que esto es un problema recurrente en el teatro desde hace mucho tiempo, como ya lo apuntaba Appia en su momento:

*Our stage directors have, for a long time, sacrificed the physical and living presence of the actor to the dead illusion of painting. Under such a tyranny, it is obvious that the human body could never develop in any normal way its means of expression. This marvellous instrument, instead of sounding in freedom, exists only under severe constraints<sup>15</sup> (en Beachman, 115).*

Para mí era muy importante que los actores comprendieran cómo los diálogos iban “tejiendo” relaciones entre los personajes las cuales dictaban las distancias que ocupaban en el espacio, porque una vez entendido esto e incorporado a las necesidades narrativas de cada escena los actores podrían tener mayor libertad sin que ésta los sacara de la estructura de la historia. Por ejemplo, los parlamentos de Horacio para con Hamlet denotan una mayor confianza que los de Marcelo con Hamlet, más allá de si el público identifica que el primero es un antiguo compañero del colegio de Hamlet y el segundo es un guardia del ejército danés, por lo que los diálogos de los primeros pueden darse entre ellos más cerca el uno del otro, incluso puede haber contacto, mientras que Marcelo siempre mantendrá su distancia ya que sólo se dirige a Hamlet cuando busca protegerlo. De igual manera se da en todas las otras escenas, cada uno de los personajes tiene una relación singular con el otro, no se acerca igual Titania a Bottom que a Oberón o pelea la Pucela con un soldado inglés que contra York; si los actores están conscientes de esto y lo incorporan a los personajes tendrán mayor libertad para adaptarse a las características particulares del espacio donde se esté trabajando si éste no es siempre el mismo, como era en nuestro caso.



ENSAYO DE LA TEMPESTAD

---

15 Nuestros directores han, por largo tiempo, sacrificado la presencia física y viviente del actor por la ilusión muerta de la pintura. Bajo tal tiranía, es obvio que el cuerpo humano no puede desarrollar por caminos normales su forma de expresión. Este maravilloso instrumento, en vez de resonar en libertad, existe sólo bajo severas restricciones.

Lo anterior significaba romper con una posición bastante común en el teatro en México en la que se le da al director de escena la responsabilidad de “diseñar” un trazo escénico para la puesta, es decir mover a los personajes sobre la escena para crear imágenes, lo cual puede llevar a que se dé una necesidad de cumplir sólo con una perspectiva estética externa, la ilusión de pintura de la que habla Appia, más que con una creación orgánica de un conjunto escénico, en donde cada elemento tiene una armonía con el todo y por lo tanto crea una plástica escénica que es dinámica, que se va desarrollando conforme avanza la historia.

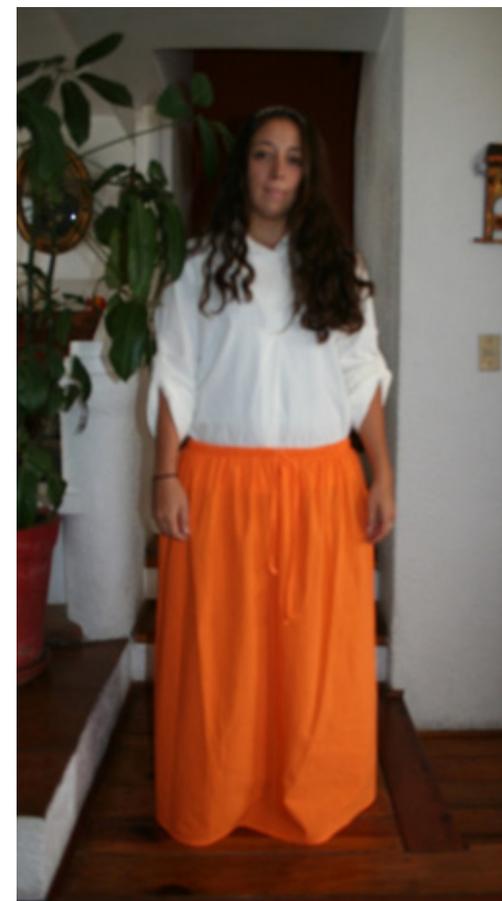
Por lo tanto, a través de este proceso, el trabajo del director de escena no es el de dirigir tránsito sobre un tablado sino el de crear primero un concepto que unifique todo lo que forma parte del fenómeno teatral y que lo encamine a una propuesta estética para que los demás participantes, en este caso particular, los actores puedan aportar en la creación de cada uno de los personajes. El director toma el bosquejo que propone el texto dramático y lo replantea para que exista en un espacio en donde cada actor será responsable de terminar de crear personajes sobre las líneas establecidas para que la puesta en escena funcione y pueda establecer a su vez un puente de comunicación con los espectadores, los cuales forman parte del último engranaje de creación teatral.

Una vez que se ha comenzado el proceso de creación de los personajes, no sólo en el entendimiento del actor sino en su accionar, también inicia a surgir un espacio representado a partir de lo que dicen tanto como de lo que hacen y por lo mismo ocupa un lugar real, éste requiere que se definan ciertos parámetros de referencia, entradas y salidas, izquierda y derecha así como arriba y debajo de escena que servirán para que el actor se ubique y no como límites de algún tipo de escenario. Para que los actores pudieran experimentar en este sentido, los ensayos se llevaban a cabo en diferentes lugares, lo que les exigía tener que estar reconsiderando los referentes y hacerse más conscientes de las relaciones que ya habíamos trabajado entre ellos para que siguieran funcionando independientemente de si tenían mayor o menor espacio para aplicarlas.

El último punto en el desarrollo de los personajes fue diseñar un vestuario que fuera práctico para los actores y que pudiera ser funcional para los diferentes personajes que cada uno iba a interpretar, por lo que opté por algo que fuera más de trabajo que sólo sirviera como base sobre lo que se pudiera utilizar aditamentos según se requiriera, e incluso que tuviera la posibilidad de modificarse ligeramente para cada personaje. Este concepto viene de retomar lo que se plateó sobre el espacio y los principios del *Teatro tosco* que señala Brook, es decir que permitiera el juego a partir de la utilización, que no distrajera la atención, que fuera al mismo tiempo un vestuario teatral pero que no dejara de tener una funcionalidad cotidiana, tenía en mente que “El vestuario teatral no tiene nada de arbitrario, forma parte del conjunto; su forma y su color tienen una mayor importancia” (Meyerhold, 1985, 232)



El vestuario base quedó en pantalones negros que se podía recoger hasta las rodillas, camisa blanca de mangas largas que también se podían recoger hasta el codo, así como una capa negra que contaba con capucha. Para los personajes femeninos elegí faldas amplias de colores vivos, rojo y naranja, mientras que para Titania un vestido blanco. El que los vestuarios tuvieran la facilidad de recoger tanto mangas como las piernas de los pantalones estaba pensado para diferenciar a los personajes de la nobleza con los del pueblo en las historias, así también las capas presentaban la posibilidad de ocupar las capuchas para que los actores pasaran de interpretar a las brujas, el fantasma y los demonios a sus otros personajes con sólo retirarse la capucha. Las faldas de colores tenían el objetivo de marcar una clara diferencia entre estos personajes femeninos y los personajes masculinos que representaban estas mismas actrices y sólo a Titania se le mantuvo el blanco para



dejarla en contraste con las capas negras de los personajes sobrenaturales de carácter más sombrío.

Con este tipo de vestuarios quería evitar irme, por un lado, a diseños llamativos, más “teatrales”, que se convirtieran en un efecto para atraer la atención de los espectadores, o, por otro lado, el utilizar ropa común, de calle, que no apoyara el trabajo de creación de personajes; además debía de prestarse a cambiar rápidamente ya que los actores están pasando de personaje a personaje en cada escena con muy poco tiempo para hacer los cambios, además de que quería utilizar vestuarios que no fueran de época pero que al mismo tiempo pudiera referir a otros tiempos, por eso el uso de la capa con algunos de los personajes, de ahí vestuarios simples y funcionales.

## 6. ENTORNO Y ESPACIO ESCÉNICO: LA PLÁSTICA Y LO TEATRAL

Actualmente la interrelación entre diferentes formas artísticas es una realidad innegable, la capacidad del teatro de albergar otras manifestaciones artísticas siempre ha sido constante, de forma que en la historia del teatro se encuentran nombres de músicos que aportaron a lo escénico no sólo a través de la ópera sino de colaboraciones con creador escénicos, como los casos recientes de Phillip Glass, Michael Nyman o Tom Waits, o pintores diseñando telones y escenografía como Dalí y Diego Rivera (quien realizó la escenografía para el ballet H.P. de Carlos Chávez); sin embargo, cada vez es más patente la relación que establece en nuestros días el concepto del espacio para el artista, Popper establece que

*El nuevo papel del artista –sobre todo en la creación de un espacio nuevo- también se ha manifestado en el teatro: se ha puesto en tela de juicio incluso el lugar escénico y nuevos modos de intervención han sido elegidos por los artesanos de la creación dramática: autor, escenógrafo, actor, público. (Popper, 63)*

Sin embargo, este cruce de caminos se viene dando desde mucho tiempo atrás, tan sólo a principios del siglo XX los movimientos de vanguardia intentaron diferentes acercamientos a la definición del espacio, uno de los más significativos y pertinentes para el presente trabajo es el Futurismo, a través de Marinetti quien

*encontró en el teatro la forma de expresión más acorde con su manera de ser: necesitaba comunicarse, pero una comunicación directa con un público vivo y presente, por eso en sus obras de teatro no se dirige a un lector silencioso sino a un espectador inquieto al que hace reaccionar para que intervenga en el espectáculo. (Martínez-Peñuela, 121)*

Estos primeros intentos tuvieron resonancia en creadores teatrales posteriores, como Grotowsky quien con su planteamiento de “teatro pobre” propone una utilización del entorno así como formas distintas de involucrar a los espectadores.

Desde el lado de la plástica también ha habido acercamientos, como el ya señalado de la Bauhaus con los trabajos escénicos de Oskar Schlemmer, o los más extremos como el de los accionistas vieneses quienes a través del performance daban un uso transgresor al espacio con cuerpos pintados o violencia visual que buscaba una reacción inmediata en los espectadores.

En años recientes estos dos caminos, el teatral y el plástico, se han venido conjuntando gracias a grupos como Fura dels Baus, en España, que ha dado mucho énfasis a la parte estética de su trabajo escénico,

desarrollando lo que llaman *lenguaje furero*; o, desde otra línea, Cirque du Soleil, en Canadá, que propone desde el concepto circense una creación de mundos plásticos fantásticos, en donde incorpora, lo teatral, lo visual por sí mismo, lo musical y la plástica corporal a través de sus intérpretes.

En un nivel más teatral que no renuncia a lo plástico se encuentra Robert Wilson, creador norteamericano, quien se ha distinguido por comenzar su concepto de definición del espacio escénico a través de la iluminación así como el efecto que esto produce en los cuerpos, sin embargo, él mismo no reduce su propuesta a este ámbito y señala

*A mí siempre me ha sorprendido que se caracterice mi trabajo como un "teatro de imágenes" pues el oído también es importante para mí. Escuchar y ver son nuestros principales medios de percepción, de comunicación. En el teatro domina habitualmente el lenguaje, lo que se ve además es sólo cita, repetición, ilustración. Me gustaría que los dos salieran ganando, el oído y la vista (Wilson en Karasek / Jenny, 158).*

Hasta la fecha, tratar de definir un espacio teatral es complicado, Patrice Pavis, en su diccionario de teatro (175), lo divide en seis partes: el espacio dramático, el espacio escénico, el espacio escenográfico (o espacio teatral), el espacio lúdico (o gestual), el espacio textual y el espacio interior. A pesar de que inicia por reconocer que es "una empresa tan vana como desesperada" se da a la tarea de definir las principales características de cada uno de ellos, sin embargo al referirse a la diferencia entre el espacio escénico, el escenográfico y el gestual comienzan a aparecer las áreas grises o se pierden los límites, señala que el espacio escénico "es el espacio real del escenario donde se mueven los actores, tanto si lo hacen en el escenario propiamente dicho como entre el público" (175), mientras que del espacio escenográfico o teatral dice que "es el espacio escénico definido de forma más precisa como el espacio en cuyo interior se sitúan el público y los actores durante la representación" (175) y, por último, al espacio gestual lo identifica por ser aquel "creado por el actor, por su presencia y sus desplazamientos, por su relación con el grupo, su organización en el escenario" (175).

Las anteriores definiciones en la práctica están profundamente entrelazadas y son muy difíciles de separar, ya que, por ejemplo, el espacio gestual sólo es válido en la medida de que la presencia del actor así como sus movimientos sean en función de un espectador que los reciba como parte del código de una representación, y ese movimiento por lo tanto está definiendo un espacio escénico; también se tiene que considerar lo que se entiende por escénico, es decir, aquello que sucede en la escena, si bien la primera acepción del Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia para escena es "Sitio o parte del teatro en que se representa o ejecuta la obra dramática o cualquier otro espectáculo teatral. Comprende el espacio en que se figura el lugar de la acción a la vista del público" (DRAE), también incluye, más adelante, la escena en el cine como una

unidad dentro de una película e incluso la acepta como posibilidad para hablar de algo totalmente fuera de los parámetros creativos: “Suceso o manifestación de la vida real que se considera como espectáculo digno de atención” (DRAE). Aunque cercanas, estas dos últimas acepciones, se alejan de algo que para mí es esencial del teatro: la interacción inmediata con el público y la consciencia de lo que se está haciendo por lo que durante el desarrollo del presente trabajo escénico comencé a hablar de un “espacio escénico teatral” precisamente para especificar la intención de unir todos esos espacios de forma orgánica y apartados de una edificación que los predefina.

Como punto de partida para el trabajo práctico, no estoy de acuerdo con lo que plantea Pavis al decir que

*El teatro siempre tiene lugar en un espacio delimitado por la separación entre la mirada (el público) y el objeto mirado (el escenario). El límite entre el juego y el no juego es definido por cada tipo de representación y de escenario; a partir del momento en que el espectador atraviesa el umbral de la sala, abandona su papel de mirador para convertirse en alguien que participa en un **acontecimiento que ya no es teatro sino juego dramático o happening**<sup>16</sup> (Pavis, 171).*

No creo que el espacio del teatro tenga la necesidad a priori de separar al público de la escena, sino al contrario, el teatro une, pone en contacto inmediato al intérprete con el espectador dentro de un mismo espacio que comparten, por lo tanto tampoco estoy de acuerdo con que una vez que el espectador deja la oscuridad de la sala y participa desaparece el teatro; como ya lo planteé, para mí es imprescindible que se unan todos los ejes para que se dé el fenómeno teatral, por eso es necesario que el público participe, como dice el Coro de Enrique V, deje que trabajen las fuerzas de su imaginación, colaborando en un lugar y tiempo específico para crear un espacio escénico que sí sea teatral, sin importar el que se esté dentro o fuera de una edificación dedicada a ese uso específico, porque se estará dando un flujo que ponga en contacto todos los elementos y los haga funcionales.

A partir de la anterior hipótesis comencé a plantear el uso de un lugar no teatral para presentar las escenas de las obras de Shakespeare con las que se estaba trabajando; dado que no se contaría con el apoyo del

---

16 Las cursivas son originales del texto y las negritas son mías.

referente inmediato del lugar teatral para el espectador era necesario que todos los demás elementos logaran integrar tanto el entorno como al público para que se diera este espacio escénico ideal.

*The challenge is to capture the mobility of life for his own use. Space by itself is like a canvas next to an empty palette. The canvas requires colours - and with regard to life, such colour is movement, which is to say, time. Our would-be artist will be able to choose with his brush the time durations of movement and then project these on to his canvas, i.e. into space<sup>17</sup> (Appia en Beachman, 126).*

Este reto que plantea Appia se convirtió en lo que se enfrentaba constantemente en la práctica, en una forma de experimentación escénica constante.

Ya que los ensayos se estaban llevando a cabo en espacios públicos, comencé a trabajar con los actores el hacerlos conscientes de las características de cada lugar para que las tomara en cuenta y las tratara de integrar a los parlamentos de su personaje así como a las relaciones que establecía con los demás personajes, a hacer que pusieran atención en lo teatral, como lo define Barthes, “un espesor de signos y de sensaciones, que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior” (Barthes, 41-42).

El primer aspecto que se trabajó entonces fue el definir las entradas y salidas de los personajes ya que no se contaban con los límites que normalmente establece un tablado, por lo que se ubicaba un centro dentro del espacio como referente de la acción y a partir de éste se trabajaba hacia el exterior pensando que se podía contar con público rodeando completamente a los actores, así que el paso de actor a personaje se marcaba por la cercanía a ese centro y sería evidente para los espectadores, sin embargo sí se establecían referentes que todos tenían que respetar para que se lograra mantenerlos como convención, si un personaje venía de la calle y entraba por un lado de la acción todos los demás personajes que venían de la calle entraban por ese mismo lado, de la misma forma con los demás lugares que formarían parte de la escena. Una de las dificultades que apareció

---

17 El reto es capturar la movilidad de la vida para un uso propio. El espacio por sí mismo es como un lienzo junto a una paleta vacía. El lienzo requiere color -y en consideración a la vida, tal color es movimiento, es decir, tiempo. Nuestro artista en ciernes será capaz de elegir con su pincel las duraciones temporales del movimiento y entonces proyectarlas a su lienzo, i.e. en el espacio.

fue el que los actores terminaban por buscar un frente en donde ubicaban al público, como si se encontraran preparando un trabajo que se fuera a presentar en un escenario a la italiana; en este sentido, yo como director me mantenía en movimiento alrededor de la acción para dar instrucciones a los actores, obligándoles así a estar pendientes todo el tiempo de su entorno y de que sus movimientos surgieran de la necesidad propia de lo que hacían y no de tratar de “mostrarlo”. Para esto también sirvió el que estuviéramos ensayando en diferentes lugares y no siempre en el mismo, lo que evitaba que se acostumbraran a una distancia determinada o a un punto de entrada y constantemente experimentaran cómo poder utilizar lo que se encontraba a su alrededor para apoyar la creación del espacio escénico.

Por esta misma lógica de la escena y su relación con el público los cuerpos de los actores tenían más importancia en términos de comunicación ya que no estaban trabajando sólo para un “frente” visible al espectador, es decir no se podía trabajar desde un solo punto de referencia la composición escénica sino que ésta tenía que ser dinámica, dictada por la necesidad de la historia, en donde lo que se veía en el espacio referido fuera captado tanto por los espectadores que veían desde un lado como los que veían desde el otro.

Esta misma dinámica de trabajo propició que los actores cada vez con mayor frecuencia estuvieran atentos a lo que les rodeaba, a las características de cada lugar en donde ensayábamos así como a las ventajas y dificultades que éste les presentaba. En espacios completamente abiertos, al principio ubicaban el frente donde habíamos dejado nuestras mochilas o desde donde habíamos comenzado reuniéndonos pero al tener a gente pasando a sus espaldas poco a poco terminaban por renunciar a ese primer frente y estar más conscientes de su alrededor; también este tipo de espacios les requería mayor esfuerzo con su voz ya que en primera instancia no tenían el apoyo acústico al que estaban acostumbrados dentro de un teatro además de que los ruidos que los rodeaban se convertían en un obstáculo que tenían que superar y no solamente en relación a establecer un contacto con el posible público sino incluso entre ellos mismos como actores y personajes, tenían que proyectar mejor su voz y estar atentos a los parlamentos de sus compañeros para poder mantener el ritmo de la historia.

Los textos tenían que ser integrados ahora no sólo a los personajes y sus relaciones sino también al espacio en que se trabajaba; en el Coro no había ningún problema ya que éste está construido para establecer la lógica de representación a partir de la relación de los elementos que conforman el concepto teatral del que partíamos, sin embargo en las siguientes escenas se tenía que continuar con lo planteado y hacerlo funcionar en la práctica. La escena de las brujas de Macbeth está pensada para contar con un actor que se establece como el centro de la acción al fungir como especie de receptáculo, o caldero, de todo lo que se está empleando para hacer la pócima del conjuro, mientras que las tres brujas se acercan y alejan de este centro para meterse entre el público y conseguir las sustancias que mencionan sus parlamentos, por lo tanto los espectadores quedan

en medio de estos personajes que incluso los pueden llegar a tocar para buscar lo que necesitan. Al final de la escena las brujas mismas dan pie para el inicio de la escena de Hamlet, salen todas excepto una que ahora queda como punto de referencia para la siguiente historia pasando a ser otro personaje, Marcelo, un soldado que se encuentra de guardia, al que se acercan Hamlet y Horacio para esperar la aparición del fantasma que ronda el lugar; así como las brujas se movían entre los espectadores el fantasma continúa con esta relación por lo que se puede acercar al punto de la acción desde cualquier dirección. Para crear la convención de que es un fantasma se propuso utilizar una capa cuya capucha lo cubriera para hacerlo invisible a los demás personajes revelándolo cuando se la quitara. En esta escena también se tenía que plantear dos lugares en donde se desarrollaba la historia, el primero que es donde se encuentran y después el risco a donde lleva el fantasma a Hamlet para hablar con él, para esto se hacía referencia durante los parlamentos iniciales a un mismo lugar como el borde del risco y el lado contrario para hablar del castillo, que era por donde habían entrado Hamlet y Horacio, así que cuando salen el fantasma con Hamlet lo hacen dirigiéndose hacia el lado que se había establecido como el borde del precipicio y después de rodear al público regresar a ubicar un nuevo centro de acción ya en ese lugar específico al que se habían referido.

Para la siguiente escena, de *Sueño de una noche de verano*, el centro de acción era una sábana floreada que se ponía en el piso para que sirviera como el lecho de flores de Titania al cual llegaba ésta a recostarse, después se mantenía la convención de que los elementos sobrenaturales sólo son vistos si estos lo permiten haciendo que entrara el grupo de rústicos a ensayar cerca de donde se encuentra Titania sin que la noten hasta que uno de ellos es convertido en asno y la puede ver cuando ella despierta. El grupo de pueblerinos que están preparando una obra entran por diferentes partes de entre el público ya que se han citado en un claro del bosque y por tanto quería establecer a los espectadores como ese bosque y el lugar donde está la acción como el claro. En el cambio de escenas planteé entrelazar las imágenes de la que termina con la de la que inicia haciendo que el personaje de La Pucela entrara corriendo cuando aún se encuentra el personaje de Bottom para que entonces el actor dejara el personaje, tomara la sabana y elementos de utilería de la escena anterior y despejara el espacio para lo que comenzaba a suceder reafirmando así su uso escénico. En el *Enrique VI* la acción transcurre en un campo de batalla en donde La Pucela invoca demonios para que la ayuden a derrotar al ejército inglés; en esta escena cambié la forma en que se hacen presentes los personajes sobrenaturales, aunque mantuve constante el que no son vistos hasta que estos así lo permiten, esta vez los demonios se acercan a La Pucela, quedan inmóviles y se hacen presentes en el momento en que se mueven hacia ella cuando los ha conjurado. Lo complicado de esta escena era la secuencia de la batalla, cuando La Pucela se encuentra rodeada por el ejército inglés el tener al público alrededor servía para dar esta sensación de encontrarse sin salida, sin embargo también tenía que haber mucha precisión en la coreografía para que se mantuviera la idea

de pelea pero sin que esto pusiera en riesgo a los espectadores, quería que fuera ágil y espectacular por lo que trabajamos con La Pucela en el centro y los soldados acercándose a ella, cerrando el círculo y ella volviendo a abrirlo atacándolos hasta que llega York, el líder inglés, a enfrentarla. Hasta la fecha esta escena se sigue trabajando ya que ha habido cambios en la actriz que interpreta el personaje de La Pucela y se sigue buscando que la pelea tenga frescura y no luzca como una coreografía acartonada.

El siguiente lugar con el que se trabaja es un interior, la casa de los Ford en *Las alegres comadres de Windsor*, por lo que, a diferencia de todas las escenas anteriores, había que delimitar el tamaño del espacio que ocupaba así como dos puntos de referencia que eran necesarios para la historia, la puerta que da a la calle así como la puerta que lleva a la parte de arriba de la casa, para mayor claridad estos puntos se ubicaron completamente opuestos, de nuevo dejando que fuera la acción la que sirviera como centro y punto de convergencia. Sin embargo quería mantener la idea de que el público está compartiendo el mismo espacio que los actores-personajes por lo que cuando los esposos se acercan a la casa para sorprender a Falstaff éste termina por ocultarse entre los espectadores como si ellos mismo se encontraran dentro de la sala.

La última escena, de *La tempestad*, regresa a un exterior, un lugar no definido en la isla de Próspero, y comienza con un personaje sobrenatural, Ariel, que se dirige directamente a público y le explica por qué estará invisible para todos los personajes en lo que va a suceder a continuación; asimismo aprovecho esta narrativa para que entren, de público, los demás personajes de la historia en el momento en que son nombrados pero no comienzan a accionar hasta que Ariel termina su parlamento. Como en las escenas anteriores, la isla incluye a los espectadores por lo que hay momentos en que los personajes van entre el público, sobre todo cuando discuten entre ellos y se alejan, de la misma manera que Ariel tiene libertad de moverse libremente alrededor de los otros personajes y acercarse a ellos desde diversos puntos.

La puesta en escena termina con el epílogo de *Sueño de una noche de verano* con Puck hablando con los espectadores y pidiendo que perdonen las fallas que pudieron darse en lo que han visto “dadme las manos, si es que quedamos amigos, y en recompensa, yo Robin, todo dejaré arreglado” (Shakespeare, 1036), les dice manteniendo la colaboración, complicidad, que les ha solicitado el Coro desde el principio, además de que se refiere al lugar en donde todo esto ha pasado en un vago pero incluyente aquí, no habla del escenario o el teatro sino de este espacio que comparte con los espectadores y que es donde se han aparecido las sombras que contaron las historias.

Para que todo esto funcione es necesario que la acción que sirve como núcleo de la historia tenga la fuerza suficiente para atrapar la atención del espectador y éste participe así en incorporar las características del

UNA PROPUESTA DE CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO TEATRAL

lugar real, donde se está llevando a cabo la representación, al lugar escénico que se está construyendo, a través de lo que dicen y hacen los personajes. Tanto el actor como el espectador están conscientes de que se encuentran en el lugar real pero ambos comparten la creación de un nuevo espacio que rodea lo que está sucediendo en cada escena y lo hace coherente, es teatral sin necesidad de tener el referente del edificio y puede ser atractivo sin recurrir a los efectos espectaculares para llamar la atención, no sólo busca distraer unos minutos al posible público sino proponer el que sea participe de lo que está sucediendo y esto siga siendo un hecho teatral.

El entorno entonces no sólo será un marco que sirva de fondo para la representación sino que formará parte de la misma, y tampoco perderá sus características propias sino que éstas serán integradas y aprovechadas para contar las historias, siendo la calle o cualquier otro lugar abierto capaz de ser utilizado para llevar a cabo un “teatro callejero” que no renuncie a la calidad teatral sin el edificio y tampoco transforme la calle en un tablado artificioso sino que una lo mejor de ambos conceptos.

6.1. AJUSTES EN LAS PRESENTACIONES ANTE LOS DISTINTOS TIPOS DE LUGAR DE TRABAJO

CARTEL DE PRESENTACIÓN, CCH VALLEJO

El teatro tiene la virtud, y dificultad, de ser un arte que requiere la interacción entre lo que hace el grupo de artistas y los espectadores de manera inmediata, por lo que sólo es posible medir los resultados en tanto que se presentan a un público, y a partir de ello se obtiene una percepción real de lo que funciona en la práctica de lo que se planeo, se preparó y se presentó. La propuesta de creación de espacio escénico teatral se presentó en diferentes tipos de espacio para poner a prueba el funcionamiento de la misma.

6.1.1. CCH VALLEJO

La primera presentación ante público de una parte del trabajo se llevó a cabo en el CCH Vallejo dentro del Primer Festival de William



ESPACIOS PROPUESTOS PARA LA PRESENTACIÓN CCH VALLEJO

Shakespeare “Amar o no amar, That’s the cuestión”. En ese momento sólo estaba listo el Coro de Enrique V y la escena entre Lady Anne y Gloucester de Ricardo III, además de que los organizadores al ver que era teatro lo programaron dentro del auditorio del Colegio a pesar de que yo ya les había comentado que era un trabajo para mostrarse en exteriores; después de las debidas aclaraciones propusieron darnos un tablado cubierto por una lona en la explanada y acomodar sillas para el público. Afortunadamente uno de los profesores entendió la finalidad del trabajo y nos dejó elegir en qué parte del Colegio presentaríamos las escenas; esto sería en un espacio entre dos edificios en el que convergen varios pasillos y no habría ningún señalamiento de que ahí se llevaría a cabo la representación, aunque en el programa estaba señalada la hora al no ser en el auditorio dependeríamos de que quienes pasaran por ahí se quedaran a ver las escenas.

El lugar de trabajo tenía dos lados cerrados, por bancas y la pared del edificio así como el hueco trasero de las escaleras, y dos lados que eran pasillos; yo esperaba que buena parte del público utilizara las bancas para sentarse y ver las escenas por

lo que planteamos utilizar ese lado como frente de referencia para ubicar las entradas y las alusiones a los lugares mencionados en el texto. El recuadro que se formaba sería nuestro centro de acción y a partir de ahí se



PRESENTACIÓN EN EL CCH VALLEJO

creó pequeños baches en la historia, también se presentaron algunas dificultades con respecto a acciones debido a los desniveles en el piso, los cuales distraían a los actores o los obligaban a reducir las distancias entre ellos, aún no había la completa consciencia necesaria de parte de ambos para hacer el ajuste en el movimiento propio para ayudar al movimiento del compañero. Con todo, la escena de Ricardo III transcurre en una calle de Londres y el lugar de paso que utilizamos en el CCH propició el que se pudiera experimentar con el aunar los dos espacios, el referido y el real, y hacer un primer intento de este espacio escénico teatral que proponíamos.

Los resultados en general fueron buenos, el trabajo tuvo una buena aceptación entre los espectadores y los actores pudieron relacionar lo que habíamos estado haciendo en ensayos con un público y con las características propias de un lugar determinado, así como un primer intento de poner en práctica este proceso

orientarían los movimientos hacia público para incluirlos en la historia; al no contar con afores los actores sólo estaban alejados de ese centro, como lo habíamos hecho en ensayos, y comenzarían la escena en el momento en que llegarán a ese centro.

Cuando se llevó a cabo la presentación, al medio día y durante el cambio de clases, la mayoría del público se quedó de pie en los pasillos y fueron pocos los que se sentaron en las bancas, por lo que los actores tuvieron que ajustarse a eso. El Coro sí logró atraer la atención de la gente al comienzo y conforme fue avanzando la escena se acercaron más personas; sin embargo, poco a poco los actores fueron orientando sus movimientos hacia la sección donde se encontraba la mayoría del público aunque mantenían la atención de los que estaban a su alrededor. Hubo momentos en que los ruidos del entorno superaron las voces de los actores y eso



PRESENTACIÓN EN LA MEGAOFRENDAS, CIUDAD UNIVERSITARIA

de creación de espacio escénico.

### 6.1.2. *MEGAOFRENDAS CIUDAD UNIVERSITARIA*

La siguiente presentación ya fue de la puesta en escena completa, con todos los textos alrededor de lo sobrenatural, que tiene por nombre Shakespeare En Movimiento y formó parte de la Megaofrenda que tiene lugar en Ciudad Universitaria.

La obra fue programada en el escenario principal, éste tenía un fondo fijo que se mantenía para cualquier actividad que se presentara ahí y tenía como motivo la obra de Remedios Varo, que era la autora a quien estaba dedicada la Megaofrenda, estaba techado y a pesar de que podía presentar tres frentes contaba con sillas en un solo lado para que funcionara a la italiana, nos tocó el horario nocturno por lo que se encendió una iluminación general.

Para esta presentación se trabajó considerando los tres frentes posibles que daba el escenario además de que conservamos las entradas y salidas entre el público; también se habló antes de comenzar la función de las luces, ya que no estaban diseñadas específicamente para la obra cubrían de forma irregular la escena por lo que los actores tendrían que estar atentos a estas áreas de luz además de lo ya trabajado con respecto al espacio y los espectadores.

En este caso ayudó el tener un área destinada ya para público, así como estar anunciados a un horario específico, aunque el fondo de escena se convirtió en un distractor para los espectadores (al final hubo quien nos felicitó por la escenografía que teníamos) con relación a la historia; otro aspecto que volvió a aparecer con relación a la primera presentación fue el trabajo de voz ya que en esta ocasión había aún más sonidos con los cuales competir ya que alrededor había muchas otras actividades así como una gran cantidad de gente en movimiento. Trabajar con un tablado también requirió ajustes por parte de los actores ya que, al igual que los desniveles

en el CCH, la elevación les exigía poner atención al subir o bajar del escenario ya que el terreno desigual en el que se encontraba el tablado y la iluminación irregular volvía riesgosas sus entradas y salidas a público.

En esta presentación se hizo evidente la necesidad de seguir trabajando en el aspecto vocal ya que para algunos de los actores era un verdadero problema mantener la proyección de voz en un espacio abierto y llegar al público; en esta ocasión hubo menos espectadores que se fueran agregando a la representación en su transcurso aunque también ya teníamos bastantes al comenzar. El trabajo actoral fue irregular, esta vez eran más actores por lo que se tenía que ajustar más la relación entre todos ellos así como las exigencias del lugar de trabajo. A pesar de que se tuvieron buenos comentarios sobre la puesta en escena la presentación me sirvió para ver los aspectos actorales que se tenían que seguir afinando para lograr una mejor comunicación con los espectadores y poder incluirlos de mejor manera en las historias que forman parte del montaje.

### 6.1.3. AUDITORIO DE CIENCIAS UNAM SEDE MORELOS

Dado que estamos ofreciendo la puesta en escena como un trabajo que se puede presentar en todo tipo de espacios fuimos programados para presentarnos en el Auditorio de Ciencias de la UNAM sede Morelos. En este caso no teníamos idea de cómo era el lugar en que íbamos a trabajar hasta que llegamos unas horas antes de la función. El auditorio en cuestión no tenía ninguna funcionalidad teatral, el espacio que había entre la pared con pizarrones y la primera fila de butas era menor a dos metros, no contaba con afores laterales, sólo



AUDITORIO DE CIENCIAS, UNAM, MORELOS

## UNA PROPUESTA DE CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO TEATRAL

---

una puerta que llevaba a la cabina además de tener un par de televisores en el otro lateral, por supuesto no contaba con ningún tipo de iluminación especial.

Antes de comenzar replanteamos las entradas y salidas así como el funcionamiento en general de las escenas; la puerta lateral sólo se iba a utilizar para cambios de vestuario que tuvieran que ser rápidos y los demás se harían saliendo completamente del auditorio por público, el escenario sería el centro de acción con el que siempre habíamos trabajado pero se haría mayor uso del espacio que ocupaban las gradas, sobre todo los pasillos laterales por lo que los diálogos entre personajes se darían con alguno de ellos en el escenario y otro en el pasillo manteniendo a los espectadores en el centro y así evitando que quedaran amontonados en el reducido espacio frontal.



PRESENTACIÓN EN EL AUDITORIO DE CIENCIAS, MORELOS

El auditorio tenía también el lado positivo de que por primera vez se tenía un lugar en donde la acústica favorecía al trabajo y por tanto se contaba con ese apoyo para la voz de los actores. En este caso también contamos con un público que ya sabía lo que iba a ver y estaban desde el principio de la presentación pero, como estábamos trabajando con la puerta que daba al pasillo de paso del edificio, hubo quienes se asomaban a ver qué había y terminaron por quedarse a ver toda la obra.

Para esta función los actores lograron poner en práctica más elementos de apoyo que habíamos venido trabajando en los ensayos, las referencias de lugares en la historia fueron más claras y el espacio del auditorio fue mejor aprovechado para la creación del espacio escénico, a pesar de que los asientos para el público no

eran los más adecuados para estar volteando a ver hacia los pasillos los espectadores seguían a los personajes e incluso eran sorprendidos cuando éstos se acercaban o cruzaban por entre las filas de asientos.

En el reducido espacio del Auditorio de Ciencia se logró hacer efectivamente tanto el bosque de *Sueño* como el campo de batalla de *Enrique VI*, la casa de los Ford en Las alegres comadres así como la explanada en Elsinor para *Hamlet*, fue una buena función, tuvo muy buenos momentos en que se lograba perfectamente la interacción de todos los elementos que planteamos y lo conseguimos aplicando lo que se había venido preparando con sólo unos ajustes minutos antes de presentarse, además de que al público le gustó la obra.

#### 6.1.4. DESAYUNO DE EXALUMNOS, FORO RECTORÍA DE CIUDAD UNIVERSITARIA

Shakespeare En Movimiento también se presentó en el evento organizado por el Programa de vinculación con los ex alumnos de la UNAM, dando función en el Foro Rectoría como único número de teatro de todo lo que se ofreció al público.

En esta ocasión se regresó a trabajar en un espacio abierto y en condiciones bastante difíciles. Para la presentación contábamos con un tablado de aproximadamente seis por cuatro metros, techado y con sillas colocadas frente a uno de los lados del tablado, no había laterales ni ciclorama de fondo por lo que la gente podía ver la escena desde todos lados a pesar de que teníamos un área para público, aunque detrás de ésta se



ESPACIO PARA REPRESENTACIÓN ATRÁS DE RECTORÍA, CIUDAD UNIVERSITARIA

encontraban filas de puestos de libros.

La dificultad, sin embargo, no estaba directamente relacionada con el espacio en sí mismo, sino con el escenario que se encontraba del otro lado de las Islas, ya que a los pocos minutos de haber iniciado nuestra presentación también comenzó un concierto en el otro escenario. El volumen de la música era por momento tan alto que no importaba la proyección que tuvieran los actores no eran claramente audibles para el público, aún así, hubo algunas secuencias de acción que coincidieron con música que las acompañaba adecuadamente haciéndolas resaltar, por ejemplo la aparición del fantasma de *Hamlet* o la secuencia de batalla de *Enrique VI*.



PRESENTACIÓN EN EL MAGNO DESAYUNO DE EX-ALUMNOS, CIUDAD UNIVERSITARIA

Los demás aspectos de funcionamiento escénico se pudieron adecuar al espacio, hubo mayor interacción con el público, y aunque la mayoría de éste se encontraba en el área destinada a esto también contamos con personas que se colocaron en los laterales o quienes vieron buena parte de la presentación desde lo que era la parte posterior del diseño del escenario.

La obra corrió con buen ritmo, la mayoría de los espectadores se mantuvieron hasta el final de la misma no obstante la visible molestia que les ocasionaba el no escuchar partes del diálogo a causa de la música, los actores se adaptaron adecuadamente a las circunstancias del lugar, utilizaron bien los pasillos así como los laterales para subir al tablado e incluso incorporaban al público que se encontraba por momentos detrás del escenario. Con lo único que no pudieron fue con la competencia de la música, por lo demás, ya les era más fácil adecuarse a las características del lugar y hacer lo que se había ensayado de manera más fluida.

### 6.1.5. CCH VALLEJO

La última función de este ciclo de presentaciones se realizó nuevamente en el CCH Vallejo, en donde nos habían pedido que en algún momento regresáramos a presentar el trabajo completo, por lo que me pareció un buen lugar para cerrar esta fase del proyecto.

En esta ocasión nos propusieron que la obra se presentara en una de las jardineras del Colegio para que tuviéramos un poco más de visibilidad al quedar de paso de varios edificios por lo que podríamos tener más alumnos que se acercaran a ver la función. Como en las presentaciones anteriores conocimos el lugar específico donde trabajaríamos unos cuantos minutos antes de comenzar, y en ese tiempo nos pusimos de acuerdo sobre los ajustes necesarios de acuerdo a las características de este espacio: a pesar de que la jardinera era cuadrada los árboles impedirían el que trabajáramos el espacio con los cuatro frentes por lo que sólo trabajaríamos en un lado de ella, dividiéndola de forma triangular con lo que tendríamos dos lados con público y otro como fondo, sin embargo estábamos conscientes de que también esta parte trasera podría tener espectadores por lo que no había que descuidarla; las entradas se mantendrían entre público y en uno de los pasillos se ubicaron los elementos de vestuario y utilería, esto era a un costado de los espectadores por lo que todos los cambios eran visibles en todo momento para ellos así que tenían que estar muy atentos al marcaje de inicio de personaje y las labores del actor para establecer la convención manteniendo todo dentro del concepto de espacio escénico; el centro de acción se encontraría en medio de este triángulo y a partir de ahí se moverían las escenas hacia los espectadores; por último se recordó el que tendríamos que enfrentarnos, como siempre, con el ruido propio del lugar así como con gente que podría sólo pasar y no quedarse a ver la presentación por lo que había que concentrarse en lo que se tenía preparado.

En esta presentación se lograron los mejores resultados en todos los aspectos; primero se consiguió que se reuniera un considerable grupo de espectadores, los que ya se encontraban alrededor de la jardinera permanecieron a ver la obra y muchos de los que pasaban terminaron por quedarse también, con lo que la jardinera fue cobrando así la función de ser un espacio teatral y conforme pasaban las historias y el público se involucraba con lo que sucedía así como con los cambios de lugares referidos y las convenciones que se estaban estableciendo funcionaba cada vez más claramente como espacio escénico; los elementos propios del entorno se fueron incorporando a las acciones para apoyo, por ejemplo uno de los árboles sirvió como parte del bosque en *Sueño* ya que tanto Bottom, Oberon y Puck lo utilizaron como tal y ese mismo árbol fue la pared de las escaleras para subir al piso superior de la casa de los Ford en *Las alegres comadres*, o la altura de la jardinera era el borde del risco en Hamlet tanto como los alrededores del lugar donde llevan a cabo su conjuro las brujas en Macbeth; se dio bastante interacción con los espectadores y hubo muy buena comunicación en todos los



PRESENTACIÓN EN EL CCH VALLEJO

aspectos, esto ayudó a que no fueran muchos los momentos en que el ruido impedía que llegaran todos los parlamentos porque, aunque se perdían detalles, la historia seguía adelante; uno de los aspectos que aún hay que trabajar es que los actores terminaban por descuidar uno de los frentes del triángulo que estábamos ocupando y se concentraban en el lado que tenía más espectadores, así como algunos detalles de precisión en ciertas acciones, sobre todo en la secuencia de la batalla de *Enrique VI*. Con todo creo que fue la presentación que logró sumar la mayoría de los elementos que se venían trabajando y hacerlos funcionar ante público y en un entorno no teatral.

## 7. CONCLUSIONES

El primer punto es que este proceso me dio la posibilidad de trabajar una puesta en escena teatral desde otro punto de partida, teniendo que considerar aspectos que en mi práctica profesional no siempre habían sido conscientes, así como el poder experimentar con otro tipo de proceso para sacar el fenómeno teatral del edificio al que comúnmente se encuentra reducido actualmente, el probar la capacidad que tiene el teatro de ser presentado en otro tipo de espacios sin perder su esencia comunicativa y tampoco rebajarse a un mero espectáculo visual con poco contenido.

En este proceso el primer elemento a considerar es la carga de imágenes propuestas por Shakespeare en sus textos dramáticos, las cuales ya tienen por sí mismas una posibilidad plástica para interpretar, que al mismo tiempo que son poderosas por sí mismas dejan abierto el diálogo para enriquecerlas (o desperdiciarlas) en la práctica. En este caso el trabajar con estos textos pensando que no tendrían el apoyo de los recursos comunes de la maquinaria teatral me obligó a estar más pendiente de los parlamentos en términos de acción, de movimiento, de cómo se traducían los diálogos en los gestos de los personajes así como en sus relaciones en el espacio escénico; todo esto aunado a plantear el desarrollo de las historias sin una escenografía y pocos elementos de utilería para que fueran funcionales en lugares fuera de las estructuras convencionales del teatro.

En este sentido esto también me llevó a trabajar en la búsqueda de una plástica escénica a partir de los cuerpos de los actores así como de sus movimientos e interacción para que la composición de la escena no estuviera determinada por sólo una perspectiva (frontal) como es común en el teatro a la italiana sino que ésta fuera dinámica y se proyectara a todo su alrededor, es decir no diseñarlo como si se fuera a ver una pintura sino una escultura. Esto significó el poner en práctica no sólo la teoría de Appia sino también intentar resignificar cada uno de los lugares en donde se presentó la obra y convertirlos en un espacio que fuera útil para la representación en búsqueda de que fueran espacios escénicos teatrales.

Se trabajó de forma diferente con los actores a como estaba acostumbrado pues en el transcurso de los ensayos hubo que hacerlos conscientes no sólo de sus textos y de sus compañeros sino también de todo su entorno así como la forma en que su estar en el espacio afectaba a éste, por lo que había que mantener todo el tiempo la disposición física para que su cuerpo comunicara y no dependiera únicamente del diálogo. Este tipo de trabajo me sirvió para que los actores se involucraran más con la puesta en escena en general haciendo posible también una mayor atención a los alcances de lo que sucedía en escena, a ver con mayor detalle todo lo que proponía el texto para hacerlo funcionar en la construcción de las escenas.

Se logró poner en práctica la naturaleza comunicativa del teatro; al estar ensayando en exteriores, en

lugares públicos, teníamos constantemente espectadores casuales de lo que estábamos haciendo, y así como había quienes pasaban mirando con curiosidad hubo muchos que se detenían y quedaban a ver por más tiempo, e incluso llegaban a acercarse para preguntarnos dónde se iba a presentar lo que estábamos preparando o felicitarnos por lo que habían visto. Esto ayudaba en los ensayos pues los actores comenzaron a poner más atención a su entorno y a la gente que pasaba, no como distractores sino como posibles puntos de contacto de lo que estaban haciendo, también subía su concentración y energía en el momento en que se sabían vistos y buscaban mantener a esos espectadores casuales, más tarde comentaban sobre las partes en que habían notado que se reían o en qué momento se habían retirado por si se debía a que en esa escena habían bajado el nivel; en fin, era un proceso creativo que ya estaba involucrando no sólo al entorno sino a la gente de los diversos lugares donde practicábamos y esto enriquecía el trabajo.

Cada presentación ha sido un reto en términos creativos ya que el teatro combina lo efímero del momento con la continuidad, por lo que los ensayos deben preparar para afrontar lo que pueda suceder durante la representación, y ésta debe ser fresca y ágil para atrapar al público durante el tiempo que dura además de que debe ser repetible dentro de las mismas líneas generales pero siempre con las singularidades que el lugar, el tiempo y la gente (actores y espectadores) aporten en cada ocasión. Con este proyecto hemos tenido que experimentar todo el tiempo desde la seguridad que tenemos en la obra y lo que planteamos con las novedades de cada lugar a donde hemos llegado así como todas las características propias del mismo además de la gente que no necesariamente espera una puesta en escena ahí y mucho menos Shakespeare.

El tiempo que ha llevado desarrollar Shakespeare En Movimiento me ha dado la oportunidad de dialogar creativamente con otras áreas de las artes, de encontrar objetivos en común y la forma en que se pueden emplear distintos caminos para obtenerlos o acercarse a ellos, por tanto a implementar también un lenguaje que no esté encerrado en los conceptos teatrales sino que pueda replantearlos desde diferentes disciplinas.

Aún hay mucho que mejorar en la consecución de una plástica teatral que aproveche más al actor y no dependa tanto de la escenografía y sus elementos, hay que incorporar también en este tipo de trabajo el sonido de manera efectiva, no sólo las voces sino la música como otro participante dentro del espacio escénico. Sin embargo, los resultados, en términos de los comentarios de los espectadores siempre fueron favorables por lo que en ese sentido el público sí logro captar el sentido general del planteamiento.

Todavía hay muchas preguntas que se abrieron en el proceso de trabajo que no se han respondido en el mismo y con las quiero seguir explorando las posibilidades de crear un espacio escénico teatral que no dependa de un edificio, que no menosprecie al público y que sirva como un medio de acercamiento y no de distanciamiento.

Esta propuesta ha abierto nuevas líneas posibles de investigación en términos de

- ver cómo hacer uso del espacio público de manera más efectiva teatralmente hablando.
- probar espacios específicos para apoyar ciertos elementos narrativos de las escenas
- cómo hacer más accesible este tipo de trabajos teatrales a diferentes tipos de públicos sin ser condescendiente.
- afinar el proceso creativo del actor para que esté más preparado para reaccionar a los estímulos externos y no dependa de la introspección aislándose del espectador.
- qué tipos de textos dramáticos son posibles de llevar a esta lógica de representación.

También hay mucho que trabajar en el aspecto de la colaboración ya que ésta no siempre es fácil, no sólo desde otras áreas artísticas sino incluso desde la gente de teatro en mi caso; en este proyecto ha habido una gran cantidad de cambios en los integrantes, de los nueve actores que formaban parte en algún momento actualmente sólo quedan cuatro, los demás han dejado el grupo por diversos motivos.

El proceso de trabajo cerró en el **Liverpool International Theatre Festival** en Canadá, en mayo del 2014, en donde se presentó por primera vez en un espacio teatral convencional y funcionó muy bien, se nos invitó a dar una función extra para alumnos de bachillerato pues les pareció a los organizadores que la nuestra era la obra más accesible para públicos nuevos a pesar de que estuviera en otro idioma.

## 8. ANEXOS

### 8.1. ANEXO I: TEXTO

#### SHAKESPEARE EN MOVIMIENTO

#### PERSONAJES:

Coro	Bruja 1 <sup>a</sup>
Bruja 2 <sup>a</sup>	Bruja 3 <sup>a</sup>
Hamlet	Horacio
Marcelo	Fantasma
Oberón	Titania
Bottom	Flauta
Quince	Puck
La Pucela	York
Mistress Ford	Mistress Page
Falstaff	Ford
Page	Ariel
Calibán	Stephano
Trículo	

LA VIDA DEL REY ENRIQUE V

(I. -)

*Entra el Coro*

CORO.- ¡Oh! ¡Quien tuviera una musa de fuego para escalar el cielo más resplandeciente de la invención! ¡Un reino por teatro, príncipes como actores y monarcas para espectadores de la escena sublime! Entonces, apareciendo bajo sus rasgos verdaderos, el belicoso Harry se presentaría con la apostura de Marte; y veríanse, acoplados como sabuesos, el Hambre, la Guerra y el Incendio tendidos a sus pies, en disposición de ser empleados. Pero todos vosotros, nobles espectadores, perdonad al genio sin llama que ha osado llevar a estos indignos tablados un tema tan grande. Este circo de gallos, ¿puede contener los vastos campos de Francia? ¿O podríamos en esta O de madera hacer entrar solamente los cascos que asustaron el cielo en Agincourt? ¡Oh!, perdón, ya que una reducida figura ha de representaros un millón en tan pequeño espacio, y permitidme que contemos como cifras de ese gran número las que forje la fuerza de vuestra imaginación. Suponed que dentro de este recinto de murallas están encerradas dos poderosas monarquías, a las cuales el peligroso y estrecho océano separa las frentes, que se amenazan y se disponen a chocar. Suplid mi insuficiencia con vuestros pensamientos. Multiplicad un hombre por mil y cread un ejército imaginario. Cuando os hablemos de caballos, pensad que los veis hollando con sus soberbios cascos la blandura del suelo, porque son vuestras imaginaciones las que deben hoy vestir a los reyes, transportarlos de aquí para allá, cabalgar sobre las épocas, amontonar en una hora los acontecimientos de numerosos años, por lo cual os ruego que aceptéis como reemplazante de esta historia a mí, el Coro, que vengo aquí, a manera de prólogo, a solicitar vuestra amable paciencia y a pedirlos que escuchéis y juzguéis suave e indulgentemente nuestro drama. (*Sale.*)

MACBETH

(IV. i)

Entran las brujas.

BRUJA 1ª: ¿Y cuándo volveremos a encontrarnos  
entre truenos, relámpagos o lluvia?

BRUJA 2ª: Cuando acabe el estruendo  
y la batalla se gane o se pierda.

BRUJA 3ª: Eso será antes de ponerse el sol.

BRUJA 1ª: ¿En qué sitio?

BRUJA 2ª: En el páramo.

TODAS: El bien es mal y el mal es bien.

A volar vamos en la niebla  
y el aire inmundo.

BRUJA 1ª: Por tres veces maulló el gato atigrado

BRUJA 2ª: Tres veces y una más se quejó el puerco espín.

BRUJA 3ª: Grita la arpía: “¡Es hora! ¡Ya es hora!

BRUJA 1ª: En torno del cazo veloces giremos  
y en él las infectas entrañas echemos.  
El sapo que en frígida peña dormía,

y un mes incesante logró destilar  
activo veneno de noche y de día,  
en esta encantada caldera he de echar.

TODAS: Redoblen, redoblen trabajo y esmero;  
que el fuego se avive, que hierva el caldero.

BRUJA 2ª: De víbora astuta echemos la piel:  
que hierva en el cazo, cociéndose en él.  
Ahí va de nocturno murciélago lana,  
lengua de sabueso, dardo de escorpión,  
ojo de lagarto, músculo de rana,  
ala de lechuza, de áspid aguijón.  
Magia poderosa tengan estos dones.  
Bodrio del infierno hierve a borbollones.

TODAS: Redoblen, redoblen trabajo y esmero;  
que el fuego se avive, que hierva el caldero.

BRUJA 3ª: Colmillo de lobo, y momia de hada,  
escama brillante de fiero dragón,  
enorme garguero y fauce inflamada  
que ostenta en los mares voraz tiburón.  
El bazo de aleve blasfemo judío,  
cicuta cogida sin luz, de raíz,

la hiel concentrada de macho cabrío,  
de un tártaro labios, de un turco nariz.  
Menudas astillas de ramas de abeto  
tronchadas en noche de eclipse lunar,  
el dedo de un niño que en foso secreto  
dio a luz madre infame ahogándolo al par.  
El caldo con esto se espese y que cuaje,  
y, unido al brebaje  
que ya se formó,  
inmundo intestino de tigre salvaje.

TODAS: Redoblen, redoblen trabajo y esmero;  
que el fuego se avive, que hierva el caldero.

BRUJA 1ª: Podéis enfriarlo con sangre de mona,  
que así del hechizo la fuerza se abona.

BRUJA 2ª: Por el picor en mi pulgar  
Sé que algo malo va a pasar.  
Quitad los cerrojos no importa quien llame.

HAMLET  
(I. iv)

Entran Hamlet, Horacio y Marcelo.

HAMLET: ¡El aire muerde furiosamente! ¡Hace mucho frío!

HORACIO: ¡Es un aire sutil y penetrante!

HAMLET: ¿Qué hora es?

HORACIO: Debe faltar poco para las doce.

MARCELO: No, las han dado ya.

HORACIO: ¿De veras? No las he oído. Pues, entonces, se acerca el momento en que suele pasarse el fantasma.  
(Entra el Fantasma) ¡Mirad, señor, ya se aparece!

HAMLET: ¡Ángeles y ministros de piedad, amparadnos! ¡Ya seas un espíritu bienhechor o un genio maldito; ya te circunden auras celestes o ráfagas infernales; sea tu intención benéfica o malvada, te presentas en forma tan sugestiva, que quiero hablarte!... ¡Yo te invoco, Hamlet, rey, padre, soberano de Dinamarca!... ¡Oh!... ¡Respondedme! ¡No me atormentes con la duda!... Antes, di: ¿por qué tus huesos benditos, sepultados en muerte, han rasgado su mortaja? ¿Por qué tu sepulcro, en el que te vimos quietamente depositado, ha abierto sus pesadas mandíbulas marmóreas para arrojarte otra vez? ¿Qué puede significar el que tú, cuerpo difunto, nuevamente revestido de acero, vuelvas a visitar los pálidos fulgores de la luna, llenando la noche de pavor? Y nosotros, pobres juguetes de la Naturaleza, ¿hemos de contemplar tan horriblemente agitado nuestro ser con pensamientos más allá del alcance de nuestras almas? Dime: ¿por qué todo esto? ¿A qué obedece? ¿Qué debemos hacer?

HORACIO: ¡Os hace señas de que le acompañéis, como si quisiera comunicaros algo a solas!

MARCELO: ¡Ved con qué cortés ademán os invita a un sitio más apartado! Pero ¡no le sigáis!

HORACIO: ¡No, de ninguna manera!

HAMLET: ¡Me quiere hablar! ¡Debo, por tanto, acompañarle!

HORACIO: ¡No lo hagáis, señor!

HAMLET: Pues, ¿qué habré de temer? Yo no aprecio mi vida en lo que vale un alfiler, y en cuanto a mi alma, ¿qué podré hacerle, siendo, como él mismo, una cosa inmortal?... ¡Otra vez me hace señas! ¡Le sigo!

HORACIO: Señor, ¿y si os atrae hacia las olas, o a la escarpada, que avanza mar adentro, y asume allí alguna otra forma horrible, que pueda privaros del imperio de la razón y arrastraros a la locura? ¡Pensadlo bien! ¡El solo sitio, sin mediar ninguna otra causa, inspira ideas de desesperación al cerebro de quien mire la enorme distancia de aquella cumbre al mar y sienta bajo él su ronco bramido!

HAMLET: ¡Todavía me llama!... ¡Vaya, te sigo!

MARCELO: ¡No iréis, señor!

HAMLET: ¡Suelta esas manos!

HORACIO: ¡Sed cuerdo! ¡No vayáis!

HAMLET: ¡Mi destino me llama a voces y vuelve la fibra más tierna de mi cuerpo, tan robusta como los nervios del león de Nemea!... ¡Me llama todavía!... ¡Soltadme,

señores!... ¡Vive Dios que he de hacer otro espíritu del que me detenga!... ¡Atrás, digo!... ¡Adelante! ¡Te acompaño! (Salen)

HORACIO: ¡Su imaginación le exalta!

MARCELO: ¡Sigámosle! ¡En esto no debemos obedecerle!

HORACIO: ¡Vayamos tras él!... ¿En qué parará esto?

MARCELO: Algo está podrido en Dinamarca.

HORACIO: ¡Que el cielo lo remedie!

MARCELO: ¡No, sigámosle! (Salen)

(v)

HAMLET: ¿Adónde me llevas? ¡Habla! ¡No voy más lejos!

FANTASMA: ¡Escúchame!

HAMLET: ¡Te escucho!

FANTASMA: ¡Está próxima la hora en que debo restituirme a las sulfúreas y torturantes llamas!

HAMLET: ¡Ay, pobre espectro!

FANTASMA: ¡No me compadezcas! Presta solo profunda atención a lo que voy a revelarte.

HAMLET: Habla; estoy obligado a oírte.

FANTASMA: Así lo estarás a vengarme, cuando sepas...

HAMLET: ¿Qué?

FANTASMA: Yo soy el alma de tu padre, condenada por cierto tiempo a andar errante de noche y alimentar

el fuego durante el día, hasta que estén extinguidos y purgados los torpes crímenes que en vida cometí. De no estarme prohibido descubrir los secretos de mi prisión, podría hacerte un relato cuya más insignificante palabra horrorizaría tu alma, helaría tu alma joven, haría como estrellas saltar tus ojos de sus órbitas, y separaría tus compactos y enroscados bucles, poniendo de punta cada uno de tus cabellos como las púas del irritado puerco espín. Pero estos misterios de la eternidad no son para oídos de carne y sangre... ¡Atiende! ¡Atiende! ¡Oh, atiende! ¡Si tuviste alguna vez amor a tu querido padre...!

HAMLET: ¡Oh Dios!...

FANTASMA: ¡Véngale de su infame y monstruoso asesinato!

HAMLET: ¡Asesinato!

FANTASMA: ¡Asesinato infame, como es siempre el asesinato; pero este es el más infame, horrendo y monstruoso!

HAMLET: ¡Que lo sepa enseguida, para que, con alas tan veloces como la fantasía o los pensamientos amorosos, vuele a la venganza!

FANTASMA: ¡Ya veo que estás pronto, y serías más insensible que la grosera hierba que arraiga por sí sola tranquilamente a orillas del Leteo, si no te conmovieras por lo que voy a decirte! ¡Así, pues, oye, Hamlet! Ha corrido la voz de que, estando en mi jardín dormido, me mordió una serpiente: de tal modo han sido burdamente engañados los oídos de Dinamarca con este fabuloso relato de

mi fallecimiento. Pero sabe tú, noble joven, que la serpiente que quitó a tu padre la vida ciñe hoy su corona.

HAMLET: ¡Oh alma mía profética!... ¡Mi tío!

FANTASMA: ¡Sí, ese incestuoso, esa adúltera bestia, con el hechizo de su ingenio, con sus pérfidas mañas, ¡oh maldito ingenio y mañas malditas, que tienen tal poder de seducir!, rindió a su vergonzosa lascivia la voluntad de la que parecía mi muy casta reina!... ¡Oh, Hamlet, qué caída la suya! ¡De mí, cuyo amor fue aquella excelsitud que enlazaba para siempre las manos con los juramentos que le hice en el desposorio! ¡Y rebajarse hasta un canalla, cuyas prendas naturales eran tan inferiores comparadas con las mías! Pero así como la virtud será siempre incorruptible, aunque la tiene la lujuria bajo una forma celestial, así también la incontinencia, aunque esté enlazada a un radiante serafín, se hastiará en un tálamo divino e irá a cebarse en la basura... Pero, ¡basta! Me parece sentir el aura matutina. Permíteme ser breve. Durmiendo, pues, en mi jardín, según mi costumbre, después del mediodía, en esta hora de quietud, entró tu tío furtivamente, con un pomo de maldito zumo de beleño y en el hueco de mi oído, vertió la leprífica destilación, cuyo efecto es tan contrario a la sangre humana, que, rápido como el azogue, corre por las vías naturales y conductos del cuerpo, y con repentino vigor cuaja y corta, como gotas ácidas vertidas en la leche, la sangre sana y fluida. Tal aconteció con la mía, y he aquí que, de improviso, una lepra vil invadía mi carne delicada,

cubriéndola por completo de una infecta costra. Así fue como, estando durmiendo, perdí a la vez, a manos de mi hermano, mi vida, mi esposa y mi corona; segado en plena flor de mis pecados, sin viático, óleos ni preparación, mis cuentas por hacer y enviado a mi juicio con todas mis imperfecciones sobre mi cabeza. ¡Oh, horrible! ¡Oh, horrible, demasiado horrible! ¡Si tienes corazón, no lo soportes! ¡No consientas que el tálamo real de Dinamarca sea un lecho de lujuria y criminal incesto! Pero de cualquier modo que realices la empresa, no contamines tu espíritu ni dejes que tu alma intente daño alguno contra tu madre. Abandónala al Cielo y a aquellas espinas que anidan en su pecho para herirla y punzarla. ¡Adiós de una vez! Ya la luciérnaga anuncia la proximidad del alba y comienza a palidecer su indeciso fulgor. ¡Adiós, adiós, adiós! (Sale)

HAMLET: ¡Oh vosotras todas, legiones celestiales!... ¡Oh tierra! ¿Y qué más?, ¿añadiré infierno?... ¡Oh infamia! ¡Tente, tente, corazón mío! ¡Y vosotros, nervios, no caduquéis de pronto, y mantenedme enhiesto!... ¡Que me acuerde de ti!... ¡Sí, Sombra desventurada, mientras la memoria tenga asiento en este desquiciado globo!... ¡Que me acuerde de ti!... Sí, borraré de las tabletas de mi memoria todo recuerdo trivial y vano, todas las sentencias de los libros, todas las ideas, todas las impresiones pasadas, que copiaron allí la juventud y la observación. Y sólo tu mandato vivirá en el libro y volumen de mi cerebro, sin mezcla de materia vil. ¡Sí, por los cielos!... ¡Oh la más inicua de las mujeres! ¡Oh infame, infame; risueño y maldito infame!... ¡Mis tabletas!... ¡Bueno

será apuntar que puede uno sonreír y sonreír, y ser un bellaco! A lo menos, estoy orgulloso de que ello puede suceder en Dinamarca... ¡Conque, tío, ya estás aquí! Ahora, a mi consigna, que es: "¡Adiós, adiós, acuérdate de mí!" ¡Lo he jurado! (Sale)

## SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

(II.ii)

Entra Titania, se recuesta.

Entra Oberón.

OBERÓN: Lo que veas cuando despiertes,

tenlo por amor certero;

ámalo y languidece.

Ya sea onza, gato u oso,

leopardo o jabalí

de hirsuto pelo,

que a tus ojos aparezca,

cuando ya despierta te halles,

como aquello que más quieras.

Despierta cuando algo vil

se encuentre cerca de ti. (Sale)

(I.ii)

Entran Bottom, Flauta y Quince.

QUINCE: Pues bien, nuestra obra será *La muy dolorosa comedia y crudelísima muerte de Píramo y Tisbe*.

BOTTOM: Les aseguro que es una pieza excelente, y muy divertida.

QUINCE: Tú, Nick Bottom, vas a hacerla de Píramo.

BOTTOM: ¿Qué es Píramo? ¿Amante o tirano?

QUINCE: Amante, que se suicida de lo más cortesano por su amor.

BOTTOM: Esto va a requerir algunas lágrimas en la actuación. Si yo lo represento, que el público cuide de sus ojos. Moveré tormentas y manifestaré mucha pena. Venga el resto – con todo, mi fuerte es el tirano. Podría representar estupendamente a Hércules, o algún papel de rompe y rasga que a todos los hiciera reventar de risa.

Rechinan las rocas duras  
y, retemblando inseguras,  
romperán las cerraduras  
de la lóbrega prisión.  
Y la carroza solar,  
que lejos ha de brillar,  
hará a los hados dañar,  
trayendo la destrucción.

¡Esto era grandioso! Nombra ahora al resto de los actores. Esto está en la vena de Hércules, la vena del tirano; un amante suena más apesumbrado.

QUINCE: Flauta, tienes que hacerte cargo de Tisbe.

FLAUTA: ¿Qué es Tisbe? ¿Un caballero andante?

QUINCE: Es la dama que debe amar Píramo.

FLAUTA: No, de veras, no me dejen que yo haga papel de mujer. Me está saliendo la barba.

QUINCE: Eso no importa. Lo representarás con máscara y puedes fingir la voz todo lo que gustes.

BOTTOM: Con que me dejen esconder la cara, permítanme hacer también el papel de Tisbe. Diré con una vocecita monstruosa: “¡Tisne, Tisne! ¡Ah Píramo, amor mío! ¡Tu querida Tisbe y querida señora!”

QUINCE: No, no; tú debes representar a Píramo, y tú, Flauta, a Tisbe. (III.i) Habla, Píramo; adelantate, Tisbe.

BOTTOM: “Tisbe, las flores de odiosos y gratos aromas...”

QUINCE: ¡Olorosos, olorosos!

BOTTOM: “Olorosos y gratos aromas;

así es tu aliento, amada de mi alma.

¡Pero escucha, una voz! Quédate aquí un momento y poco a poco apareceré a tu lado.” (Sale)

FLAUTA: ¿Me toca hablar ahora?

QUINCE: Por supuesto, pues debes entender que Píramo

salió a averiguar la causa de un ruido que oyó, y va a regresar.

FLAUTA: "Radiantísimo Píramo, de tinte

aún más blanco que el lirio,  
de color como la rosa roja  
en su triunfante tallo,  
tan activo y juvenil  
y también joya adorable,  
tan servicial y fiel como el caballo  
que sigue su carrera infatigable;  
te veré, Píramo, en la tumba de Nini."

QUINCE: ¡La tumba de Nino, hombre! ¡Pero si no tienes que decir eso todavía; eso es lo que le contestas a Píramo! Dices todo el papel corrido, sin esperar la réplica. ¡Sal, Píramo! Ya pasó tu turno; era en "carrera infatigable".

FLAUTA: Oh, "Tan servicial y fiel como el caballo que sigue su carrera infatigable."

Entra Bottom con cabeza de asno.

BOTTOM: "Si hermoso fuera, Tisbe, sólo tuyo sería"

QUINCE: ¡Oh, qué monstruoso, qué extraño! ¡Estamos hechizados! ¡Por favor, maestros! ¡Huyan, maestros! ¡Auxilio!

BOTTOM: ¿Por qué se van corriendo? Esta es una travesura

suya para asustarme.

FLAUTA: ¡Ay, Bottom, estás muy cambiado! ¿Qué veo encima de tus hombros? (Sale)

BOTTOM: ¿Qué ves? Ves una cabeza de asno sobre los tuyos, ¿no es verdad?

QUINCE: ¡Dios te bendiga, Bottom, Dios te bendiga! ¡Estás transformado! (Sale)

BOTTOM: Ya veo su travesura. Esto es para convertirme en asno, y asustarme si pueden, pero no me moveré de este lugar, hagan lo que hagan. Caminaré de un lado para otro y me pondré a cantar, para que se den cuenta de que no estoy asustado.

(Canta)

El mirlo macho  
tan negro de plumaje,  
con su piquito anaranjado;  
el abadejo de trino tan agudo,  
el tordo de canto acompasado...

(El canto despierta a Titania)

TITANIA: ¿Qué ángel me despierta en mi lecho de flores?

BOTTOM: (Canta) El gorrión, la alondra y el pinzón,  
el cuclillo, de canto tan ingenuo,  
que en seguida se escucha dondequiera,  
pero no se le da contestación...

porque de verdad, ¿quién gastaría el seso  
contestándole a un ave tan tonta? ¿Quién desmentiría  
a un pájaro aunque éste esté gritando “cornudo”  
hasta que se canse?

TITANIA: Te ruego gentil mortal, canta de nuevo;  
de tu canción mi oído se ha prendado,  
lo mismo que cautivo está mi ojo  
de tu porte,  
y la belleza de tus cualidades  
me fuerza a decirte a primera vista,  
a jurarte que te amo.

BOTTOM: A decir verdad, señora, deberíais tener poca razón  
para ello. Y, sin embargo, a decir verdad, la razón  
y el amor rara vez se acompañan en estos tiempos.  
Lástima grande es que algún vecino honrado no  
trate de reconciliarlos. No, ya veis cómo puedo  
chancearme cuando quiero.

TITANIA: Eres tan cuerdo como hermoso.

BOTTOM: No, tampoco eso; pero si tuviera yo suficiente  
talento para salir de este bosque, creo que tendría lo  
suficiente para mi gasto.

TITANIA: No quieras alejarte de este bosque;  
aquí te quedarás, quiéraslo o no.  
Yo soy un ser de orden superior  
en cuyos dominios el verano sirve siempre,

y te quiero; por lo tanto acompáñame.

Te daré hadas que te formen séquito  
que te acarrearán joyas de la mar profunda,  
y que te cantarán mientras duermen sobre las flores.

Y de tal manera he de purificar  
tu rudeza mortal,  
que cual espíritu aéreo volarás.

Venid ya, poneos a su servicio;  
llevadlo a mi enramada.

De envidia llora la luna al mirarnos,  
y cuando ella llora, también lo hacen  
todas las florecitas,  
lamentándose de alguna castidad violada.

Atad bien la lengua de mi amado y conducidlo  
en silencio.

(IV.i)

BOTTOM: Os suplico, que no me moleste  
nadie de vuestra gente;  
una muy fuerte exposición al sueño  
se ha apoderado de mí.

TITANIA: Pues ha dormir entonces,

y yo te estrecharé  
en mis brazos.  
Así es como tiernamente se entrelazan  
la enredadera y la madre selva;  
la yedra femenina  
rodea así los dedos cortezudos del olmo.  
¡Cómo te quiero! ¡Cómo te idolatro!

Se duermen.

Entran Puck y Oberón.

OBERÓN: Bienvenido, buen Robin.

¿Ves este delicioso espectáculo?  
De su enamoramiento empiezo ahora  
a sentir lástima, y ahora,  
desharé el odioso defecto de sus ojos.  
Tú, gentil Puck, quita de la cabeza  
de este rústico ateniense el disfraz  
que lo transfigura, para que, al despertar  
lo mismo que los otros,  
puedan todos regresar a Atenas  
y no acordarse más del accidente  
de esta noche,

sino como la cruel pesadilla de un sueño.

Más primero liberaré a la reina  
de las hadas.

Sé la que solías ser;  
ve como solías ver,  
pues tan portentosa fuerza  
y poder tan bendecido  
tiene el capullo de Diana  
sobre la flor de Cupido.

Despierta ahora, Titania mía, dulce reina.

TITANIA: ¡Oberón de mi alma, qué visiones he tenido!

Creí estar enamorada de un asno.

OBERÓN: Ahí está tu amor.

TITANIA: ¿Cómo pudieron suceder estas cosas?

¡Cómo aborrecen ahora mis ojos  
su figura!

OBERÓN: Silencio por lo pronto. Quita, Robin, de aquí  
esta cabeza.

PUCK: Ahora cuando despiertes torna a ver con tus ojos de  
necio.

Oh rey de las hadas,

atiende y escucha,  
pues ya se oye el trino  
de la alondra matinal.

OBERÓN: Entonces, oh reina mía,  
tristes y silenciosos,  
vayamos en pos  
de la sombra nocturnal.  
Más aprisa que la luna  
que va errante por el cielo,  
podemos darle vuelta  
a este globo terrenal.

TITANIA: Sí, señor.

Salen.

(IV.i)

BOTTOM: (Despertando) Cuando llegue mi turno, llámenme y les contestaré. Mi réplica sigue de "Hermosísimo Píramo". ¡Eh! ¡Hola! ¿Quince? ¿Flauta? ¡Por vida mía! ¡Se escabulleron dejándome dormido! He tenido la visión más maravillosa. Todas las facultades del hombre no bastarían a decir lo que es este sueño. Si lo intentara explicar, sería un asno. Me ha parecido que era... nadie en el mundo podrá decir qué. Me ha parecido que tenía... ; pero fuera un arlequín el hombre que tuviese la facultad de explicar lo que me ha parecido que tenía. Los ojos del hombre no han

oído, ni los oídos del hombre han visto, ni la mano del hombre podrá gustar, ni su lengua concebir, ni su corazón expresar lo que era mi sueño. Haré que Quince escriba una balada acerca de este sueño. Se llamará "El sueño de Bottom", porque fondo no tiene, y la cantaré al final de la obra delante del duque. Quizá para hacerla más atractiva, la cantaré en la muerte de Tisbe. (Sale)

#### LA PRIMERA PARTE DEL REY ENRIQUE VI

(V.iii)

Entra la Pucela.

PUCELA: El regente triunfa y los franceses huyen. Ahora, venid en mi ayuda, sortilegios y amuletos; y vosotros, espíritus poderosos, que me avisáis y me dais señales de los futuros acontecimientos (trueno); vosotros, auxiliares ágiles que sois los tenientes del soberano monarca del Norte, ¡apareced y ayudadme en esta empresa!

Entran demonios.

PUCELA: Esta pronta y viva aparición es una prueba de la diligencia con que estáis habituados a venir a mí. Espíritus familiares, que habéis sido escogidos entre las poderosas legiones subterráneas: ayudadme todavía hoy para que Francia obtenga la victoria. (Los Demonios marchan a través de la escena sin hablar) ¡Oh, no me dejéis en ese silencio tan prolongado! Tenía

yo costumbre de alimentaros con mi sangre; pero hoy cortaré uno de mis miembros y os lo daré como anticipo de un más amplio beneficio; así, consentid en venir ahora en mi ayuda. (Los Demonios bajan la cabeza) ¿No hay esperanza de obtener socorro? Mi cuerpo será vuestro salario si queréis acceder a mi demanda. (Sacuden la cabeza) Mi cuerpo y el sacrificio de sangre, ¿no pueden obtener de vosotros el socorro que me concedéis de ordinario? Bien; entonces tomad mi alma..., tomad mi cuerpo, mi alma y todo, antes que Inglaterra inflija la derrota a los franceses. (Desaparecen los Demonios) Ved, me abandonan. Ahora ha llegado el tiempo en que Francia debe abatir su cimera de penacho elevado y dejar caer su cabeza en el seno de Inglaterra. Mis antiguos sortilegios son demasiado débiles, y el infierno es demasiado poderoso para medirme con él. Ahora, Francia, tu gloria se convierte en polvo.

La Pucela intenta salir y es detenida por York, combaten y es capturada.

YORK: Creo que os tengo, damisela de Francia. Desencadenad ahora vuestros espíritus por vuestros sortilegios y ensayad un poco a ver si pueden poner os en libertad. ¡He aquí una preciosa presa, y hecha para complacer al diablo! ¡Ved, la odiosa hechicera frunce sus cejas, como si, a semejanza de Circe, quisiera transformarme!

PUCELA: No puedes cambiar en una forma peor que la tuya.

YORK: ¡Oh! El delfín Carlos es un hombre bello. No sino su figura puede agrandar a vuestro ojo exigente.

PUCELA: ¡Que la maldición caiga sobre Carlos y sobre ti! ¡Que podáis los dos ser sorprendidos de improviso por manos criminales cuando durmáis en vuestros lechos!

YORK: ¡Feroz hechicera, de boca cargada de maldiciones, encantadora, detén tu lengua!

PUCELA: Te ruego que me des permiso para maldecir un instante.

YORK: Maldice, incrédula, cuando marches a la pira. Salen.

## LAS ALEGRES CASADAS DE WINDSOR

(IV.ii)

Entran Falstaff y Mistress Ford.

FALSTAFF: Señora Ford, vuestro pesar ha devorado mi sufrimiento. Veo que sois consecuente en vuestro amor, y os prometo que el mío no se diferenciará del vuestro en el grueso de un cabello, no solamente, señora Ford, en cuanto al amor en sí, sino también en todos los accesorios, complementos y ceremonias que le acompañan. Pero ¿estáis ahora segura de vuestro marido?

M. FORD: Ha salido a pájaros, simpático sir Juan.

M. PAGE: (Dentro) ¡Hola, eh! ¡Comadre Ford! ¡Hola, eh!

M. FORD: ¡Meteos en esa sala sir Juan! (Sale Falstaff)

Entra Mistress Page.

M. PAGE: ¡Hola, amiguita!... ¿Quién hay en la casa, además de vos?

M. FORD: Pues nadie más que mis criados.

M. PAGE: ¡En serio!

M. FORD: No, de veras. (Aparte a ella) Hablad más alto.

M. PAGE: A la verdad, me alegro de que no haya nadie.

M. FORD: ¿Por qué?

M. PAGE: Porque vuestro esposo, mujer, vuelve a sus viejas manías. Está allá abajo con mi marido, echando pestes contra todos los matrimonios habidos y por haber, maldiciendo de todas las hijas de Eva de cualquier condición, y se golpea en la frente gritando: “¡Salid fuera, salid fuera!” De manera que la locura más furiosa es mera mansedumbre, paciencia y cortesía, comparada con su destemplanza de ahora. Me alegro de que el caballero gordo no se halle aquí.

M. FORD: ¡Qué! ¿Habla de él?

M. PAGE: De nadie sino de él, y jura que se evadió en una canasta la pasada vez que lo buscó; asegura a mi marido que está en este momento aquí, y ha hecho que todos los que le acompañaban de caza abandonen su recreo para practicar otro registro que confirme sus sospechas. Pero me alegro de que el caballero no se encuentre aquí; ahora verá su propia locura.

M. FORD: ¿Está cerca, señora Page?

M. PAGE: Poco más o menos, al final de la calle; con que no tardará en llegar.

M. FORD: ¡Estoy perdida! ¡El caballero está aquí!

M. PAGE: ¡Pues ahora sí que estáis deshonrada, y ya se puede él dar por muerto! ¡Qué mujer sois! ¡Hacedle salir! ¡Hacedle salir! ¡Más vale un escándalo que un asesinato!

M. FORD: ¿Por dónde podría salir? ¿Cómo le ocultaría? ¿Le pondremos otra vez en la canasta?

Vuelve a entrar Falstaff.

FALSTAFF: ¡No, no volveré a entrar más en la canasta! ¿No puedo salir antes que él venga?

M. PAGE: ¡Ay! Tres hermanos del señor Ford guardan la puerta, pistola en mano, para que nadie pueda salir. De otro modo, habríais podido evadiros antes de llegar él. Pero ¿qué hacéis aquí?

FALSTAFF: ¿Qué hacer? Voy a subirme por la chimenea.

M. FORD: ¡Tienen la costumbre de descargar allí sus escopetas cuando vienen de caza!

M. PAGE: Meteos por la boca del horno.

FALSTAFF: ¿Dónde está?

M. FORD: Os buscaría allí, palabra. Ni armario, ni cofre, ni maleta, pozo, bóveda, ni rincón le quedarán por registrar, pues lleva nota escrita de todo y se guiará por ella. ¡No es posible ocultaros en la casa!

FALSTAFF: ¡Saldré, pues!

M. PAGE: ¡Si salís tal como vais, hallaréis la muerte, sir Juan!... A no ser que salgáis disfrazado...

M. FORD: ¿Cómo lo disfrazaríamos?

M. PAGE: ¡Qué desgracia! No se me ocurre nada. No hay vestido de mujer bastante ancho para él. De no ser así, le podríamos un sombrero, un velo y un pañuelo, y podría escapar.

FALSTAFF: Queridas amigas, imaginad algo. Un recurso cualquiera, antes que una catástrofe.

M. FORD: La tía de mi doncella, la mujer gorda de Brainford, tiene arriba una bata.

M. PAGE: Palabra que ha de servirle: es de su mismo talle. Y allí están también su sombrero de paja y su manto... Subid, sir Juan.

M. FORD: ¡Id, id, simpático sir Juan! Mistress Page y yo buscaremos alguna toca para la cabeza.

M. PAGE: ¡Aprisa, aprisa! Iremos inmediatamente a vestiros. Poneos, mientras, la bata. (Sale Falstaff)

M. FORD: Me alegraría de que le hallase mi marido en ese disfraz. No puede sufrir a la vieja de Brainford. Jura que es bruja; le ha prohibido entrar en casa, y la ha amenazado con echarla a golpes.

M. PAGE: ¡El Cielo le ponga bajo el garrote de tu marido y que el diablo guíe luego el garrote!

M. FORD: Pero ¿es cierto que viene mi esposo?

M. PAGE: ¡Sí, en buen humor está! Y habla de la canasta, que no sé cómo ha podido informarse.

M. FORD: Ya lo averiguaremos. Voy a decir a mis criados que carguen de nuevo con la canasta, para que se encuentren con él a la puerta como la otra vez.

M. PAGE: No, porque llegará de un momento a otro. Vamos a vestir al caballero como a la bruja de Brainford.

M. FORD: Subid; en seguida os llevaré la ropa. (Sale)

M. PAGE: ¡A la horca, deshonesto granuja! Jamás le castigaremos bastante.

¡Hagamos la prueba de que nosotras,  
alegres mujeres, podemos también ser honradas  
sin obrar, aunque solamente chancear y reír,  
que es refrán muy antiguo; pero verdadero:  
“Hasta el cerdo se nutre de hez”! (Sale)

Entran Ford y Page.

FORD: Sí, pero si la cosa es cierta, señor Page, ¿me trataréis todavía de loco? ¡Aquí hay un enredo, una cábala, un lío, una conjura contra mí! ¡Ahora saldrá el diablo a la vergüenza! ¡Hola, mujer! ¿Oís? ¡Venid aquí!

PAGE: ¡Cómo! ¡Esto pasa de la raya! ¡Señor Ford, no debéis ya andar suelto! ¡Será preciso poneros una camisa de fuerza! Esto no está bien; en verdad que no...

FORD: Lo mismo digo yo, señor... (Entra Mistress Ford)  
¡Venid acá, mistress Ford! ¡La esposa modelo! ¡La

criatura virtuosa, que tiene a un celoso imbécil por marido! Sospecho sin motivo, señora mía, ¿no es verdad?

M. FORD: Pongo al Cielo por testigo de que sois injusto si sospecháis de mí alguna deshonestidad.

FORD: ¡Muy bonito! ¡Descarada! ¡Atrévete a negarlo!

PAGE: ¡Esto es intolerable!

M. FORD: ¿No os da vergüenza?

FORD: ¡No tardaré en hallaros! Ayudadme a registrar la casa sólo por esta vez. Si no encuentro al que busco, no me tengáis compasión; que os sirva para siempre de risa de sobremesa; que podáis decir de mí: “Celoso como Ford, que registró una cáscara de nuez para hallar al amante de su esposa.” Complacedme una vez más; una vez más escudriñad conmigo.

M. FORD: ¡Hola! ¡Eh! Señora Page: bajad con la vieja, mi esposo quiere ir a la habitación.

FORD: ¡La vieja! Pero, ¿qué vieja es esa?

M. FORD: ¿Cuál ha de ser? La tía de mi doncella, la vieja de Brainford.

FORD: ¡Una bruja, una tercera, una alcahueta bribona! ¿No le he prohibido entrar en mi casa? Viene de recados, ¿no? ¡Somos hombres imbéciles; no sabemos lo que entraña el pretexto de decir la buenaventura! Se sirve de hechizos, oráculos, de levantar figuras y de patrañas por el estilo, que sobrepujan nuestros alcances. ¡No entendemos nada! ¡Baja de ahí, bruja! ¡Baja, hechicera! ¡Baja, digo!

M. FORD: No, querido mío, amable esposo! ¡Buenos caballeros, no permitáis que golpee a la pobre vieja!

Entra Falstaff, vestido de mujer, conducido por Mistress Page.

M. PAGE: Venid, madre Prat; venid, dadme la mano.

FORD: ¡Yo le daré “prat”! (Golpeándola) ¡Fuera de mi puerta! ¡Bruja, bellaca, andrajo, zorra, pandorga!... ¡Fuera! ¡Fuera!... ¡Yo te conjuraré!... ¡Yo te diré la buenaventura! (Sale Falstaff)

M. PAGE: ¿No os da vergüenza?... Creo que habéis matado a la pobre mujer.

M. FORD: No, él acabará por hacerlo. Esto le dará mucha fama.

FORD: ¡Que ahorquen a esa bruja!

PAGE: Por sí o por no, pienso que la individua es realmente bruja. No me gusta que las mujeres tenga barba crecida. He advertido una gran barba bajo su velo.

FORD: ¿Queréis acompañarme? Os suplico que me sigáis. Veamos tan solo el resultado de mis celos. Si os he puesto en una pista falsa, no confiéis en mí cuando recurra otra vez a vosotros.

PAGE: Cedamos a su capricho un poquito más todavía. (Salen)

M. PAGE: Creedme, lo ha golpeado lastimosamente.

M. FORD: No, por la misa, que no; piensa que ha sido sin lástima alguna.

M. PAGE: Haré bendecir el garrote y lo colgaré sobre un altar. Ha prestado un servicio meritorio.

M. FORD: ¿Qué opináis? ¿Podemos nosotras, con la garantía de señoras decentes y el testimonio de una buena conciencia perseguirle y llevar más adelante nuestra venganza?

M. PAGE: El espíritu de concupiscencia es seguro que está apagado en él. Si el demonio no lo ha comprado sin compromiso de retroventa, juzgo que nunca volverá a tentar nuestra virtud.

M. FORD: ¿Contaremos a nuestros maridos cómo le hemos tratado?

M. PAGE: Sí, y con toda clase de detalles, aunque no fuera más que para limpiar de fantasmas el cerebro de vuestro esposo. Si ellos en su corazón encuentran que el pobre, deshonesto y obeso caballero merece llevar adelante el castigo, nosotras dos seremos aún las encargadas de dárselo.

M. FORD: Os aseguro que le avergonzarán públicamente, y pienso que la burla no sería completa de no hacerle pasar esa pública humillación.

M. PAGE: Pues venid; manos a la obra. Tracemos el plan. No dejemos que las cosas se enfríen.

Salen.

LA TEMPESTAD

(III,ii)

Entra Ariel.

ARIEL: [Introducción. Mi amo, Próspero, me dijo:] Ariel, de nadie te dejes ver, sino de mí y de ti mismo; invisible a cualquier otra mirada. [Él se] ha olvidado de la sucia conspiración de esa bestia de Calibán y de sus dos cómplices contra su vida. Ya casi ha llegado la hora del complot.

Entran Calibán, Trínculo y Stephano.

STEPHANO: Ni lo menciones; cuando se acabe la barrica, beberemos agua, ni una gota antes. Por lo tanto, aproximaos y al abordaje. Siervo-monstruo, ¡a mi salud!

TRÍNCULO: ¡Siervo-monstruo! ¡El adefesio de la isla! Dicen que hay cinco personas en ella; aquí estamos tres; si los cerebros de los otros dos son como los nuestros, el Estado se tambalea.

STEPHANO: Bebe, siervo mío, cuando te lo ordene. Tienes los ojos casi fijos en la cabeza.

TRÍNCULO: ¿Dónde más los habría de tener? ¡Vaya que sería un buen monstruo si los tuviera puestos en la cola!

STEPHANO: Mi hombre monstruo se ha ahogado de vino seco. En lo que a mí respecta, el mar no puede ahogarme; nadé, antes de ganar la costa, veinticinco leguas más o menos. Por esta luz, tú serás mi teniente, monstruo, o mi estandarte.

TRÍNCULO: Tu teniente, si así lo deseas; no está-ni-para-andar ni para darte.

STEPHANO: No correremos, *Monsieur*, Monstruo.

TRÍNCULO: Ni caminarán tampoco; sin embargo, se echarán como perros y no dirán nada.

STEPHANO: Becerro lunar. Habla de una vez en tu vida, si es que eres un buen becerro lunar.

CALIBÁN: ¿Cómo está tu honorabilidad? Deja que te lama el zapato. No sirve aquel, no es valiente.

TRÍNCULO: Mientes, ignorantísimo monstruo. Me encuentro en condiciones de darle un empujón a un alguacil. Dime, tú, perverso pez, ¿hubo alguna vez cobarde que bebiera tanto vino blanco como he bebido yo?, ¿serás capaz de decir una mentira monstruosa, cuando no eres sino mitad pez y mitad monstruo?

CALIBÁN: ¡Ah cómo se burla de mí!, ¿vas a permitirselo, amo?

TRÍNCULO: ¿Amo, dijo? ¡Pero qué monstruo tan primitivo!

CALIBÁN: ¡Ay, otra vez! Muérdelo hasta que muera, te lo suplico.

STEPHANO: ¡Trínculo, mete esa lengua dentro de la boca; si resultas ser un insurrecto: al árbol contigo! El pobre monstruo es mi súbdito y no parecerá injurias.

CALIBÁN: Doy gracias a mi noble señor. ¿Te gustaría escuchar de nuevo el ruego que te hice?

STEPHANO: ¡Vaya que sí! Arrodiíllate y repítelo. Me pondré de pie, y Trínculo también.

Entra Ariel invisible.

CALIBÁN: Como te dije antes, estoy sometido a un tirano,

un hechicero que con su astucia me ha engañado y despojado de la isla.

ARIEL: ¡Mientes!

CALIBÁN: Mientes tú, mono burlón, tú. ¡Quisiera que mi valeroso amo te destruyera! Yo no miento.

STEPHANO: Trínculo, si lo importunas nuevamente en su relato, por esta mano te juro que te desalojaré algunos dientes.

TRÍNCULO: Pero no dije nada.

STEPHANO: Callado, entonces no digas más. (A CALIBÁN) Continúa.

CALIBÁN: Decía que con hechizos, se quedó con la isla; me la quito a mí. Si tu grandeza deseara tomar venganza de él – yo sé que tú te atreves pero esa cosa no...

STEPHANO: Muy cierto en verdad.

CALIBÁN: Serás el amo de la isla y yo seré tu siervo.

STEPHANO: Ahora bien, ¿cómo lo lograremos?, ¿puedes llevarme con la otra parte de este pleito?

CALIBÁN: Sí, sí, mi señor; te lo entregare dormido, cuando puedas hundirle un clavo en la cabeza.

ARIEL: Mientes, no puedes.

CALIBÁN: ¡Vaya con el tonto de los colorines! ¡Tú, miserable parchado! Ruego a tu grandeza, dale golpes y quítale su botella; cuando no la tenga, no beberá más que agua salada, pues no le enseñare donde están los manantiales de agua dulce.

STEPHANO: Trínculo, no te expongas más al peligro. ¡Interrumpe una vez más al monstruo y, por esta mano, expulsaré de mí toda misericordia y te reduciré a bacalao seco.

TRÍNCULO: ¿Por qué? ¿Qué hice? No hice nada. Me alejaré más.

STEPHANO: ¿No dijiste que él mentía?

ARIEL: ¡Mientes;

STEPHANO: ¿Ah, sí? Toma esto. (Le pega) Ya que te gusta, desmiénteme otra vez.

TRÍNCULO: No te dije mentiroso. ¿Loco y además oyes cosas? ¡Maldita sea tu botella! Esto provocan el vino y el beber. ¡Morriña le dé a tu monstruo y que el diablo cargue con tus dedos!

CALIBÁN: ¡Jo, jo, jo!

STEPHANO: Ahora, adelante con el relato. Aléjate más, te lo ruego.

CALIBÁN: Pégale cuanto sea necesario. En poco tiempo yo también le pagaré.

STEPHANO: Más lejos. Vamos, prosigue.

CALIBÁN: Bien. Como te dije, es costumbre suya dormir por la tarde; en ese momento puedes romperle la crisma, después de haberte apoderado de sus libros; o con un leño, molerle la cabeza, o destriparlo con una estaca, o cortarle el gáznate con tu cuchillo. Acuérdate de conseguir primero los libros, pues sin ellos no es más que un bobo como yo. Sólo quemar

los libros. Tiene bellos enseres – pues así los llama con los que, cuando la tenga, adornará su casa. Y lo más importante a considerar es la belleza de su hija. Él mismo la nombra inigualable. Nunca he visto más mujeres que a Sycorax, mi madre, y a ella, pero ella se encuentra tan por encima de Sycorax como lo más grande de lo más pequeño.

STEPHANO: ¿Tan buena moza es?

CALIBÁN: Sí, mi señor; digna de tu lecho, te lo garantizo, y podría darte una gallarda descendencia.

STEPHANO: Monstruo, mataré a ese hombre; su hija y yo seremos rey y reina – ¡larga vida a nuestras altezas! Y Trínculo y tú serán mis virreyes. ¿Te agrada el plan Trínculo?

TRINCULO: Excelente

STEPHANO: Dame la mano; siento haberte golpeado, pero mientras vivas, mete bien esa lengua en la boca.

CALIBÁN: En media hora más estará dormido: ¿lo matarás entonces?

STEPHANO: Sí, por mi honor.

ARIEL: Se lo diré a mi amo.

CALIBÁN: Me haces feliz, me siento lleno de placer; pongámonos alegres. ¿Cantarán juntos aquella canción? Que me enseñaron hace poco.

STEPHANO: A solicitud tuya, monstruo, haré lo que sea razonable. Vamos Trínculo, cantemos:

Mófenlos y béfenlos,  
béfenlos y mófenlos;  
el pensamiento es libre.

CALIBÁN: Esa no es la tonada. (Ariel toca la canción)

STEPHANO: ¿Qué es esto?

TRÍNCULO: Es la tonada de nuestra canción, interpretada por el retrato de Nadie.

STEPHANO: Si eres hombre, muéstrate bajo la apariencia de tal; si eres demonio haz lo que quieras.

TRÍNCULO: ¡Ay, perdona mis pecados!

STEPHANO: El que muere paga lo que tiene pendiente; te reto. ¡Ten piedad de nosotros!

CALIBÁN: ¿Estás asustado?

STEPHANO: No, monstruo, yo no.

CALIBÁN: No te asustes, la isla está llena de rumores, sonidos y dulces tonadas que deleitan y no dañan. En ocasiones, un millar de vibrantes instrumentos zumbarán en mis oídos y, en otras, voces que, si entonces después de un largo sueño me harían sumir en él de nuevo y, entonces, en mis sueños me parecería que las nubes se abrirían y mostrarían riquezas prontas a derramarse sobre mí y cuando despertaba, lloraba por dormir de nuevo.

STEPHANO: Éste será un reino digno de mí, pues tendré mi música sin ningún esfuerzo.

CALIBÁN: Cuando Próspero esté aniquilado.

STEPHANO: Poco a poco; recuerdo la historia.

TRÍNCULO: La música se aleja; sigámosla y hagamos nuestro trabajo después.

STEPHANO: Guíanos, monstruo, te seguimos. Me gustaría ver a ése que toca el tamboril. Lo hace bien.

TRÍNCULO: ¿Vienes? Te sigo, Stephano. (Salen)

## SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

(V.e)

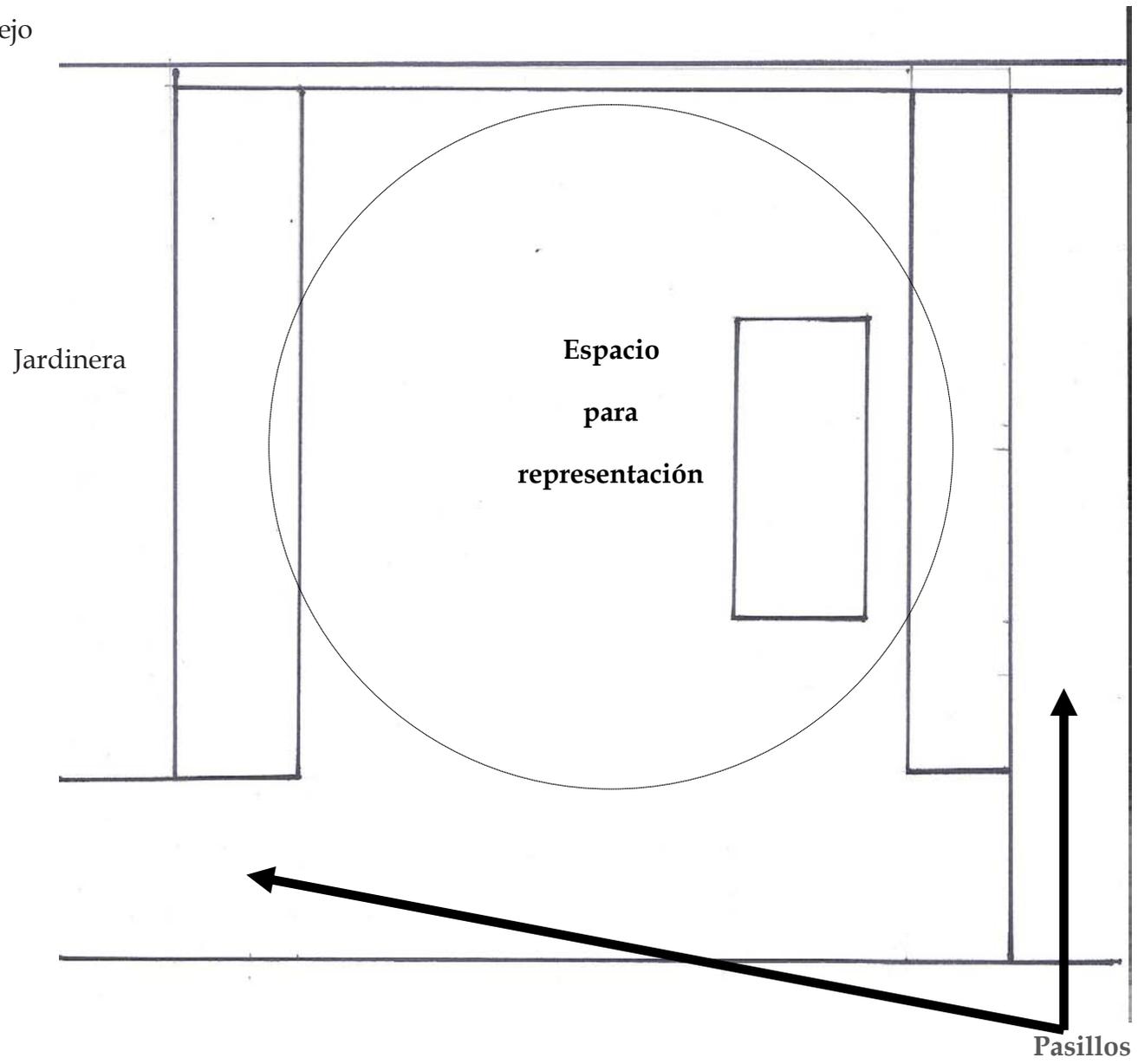
PUCK: Si cual sombras ofendimos,  
con que penséis sólo esto  
todo quedará enmendado,  
que sólo habéis dormitado,  
mientras aquí estas visiones  
con gusto han aparecido.  
Y este humilde tema ocioso,  
que no brinda más que un sueño,  
oh nobles, no critiquéis,  
pues si os mostráis indulgentes,  
pronto enmendarnos querremos.

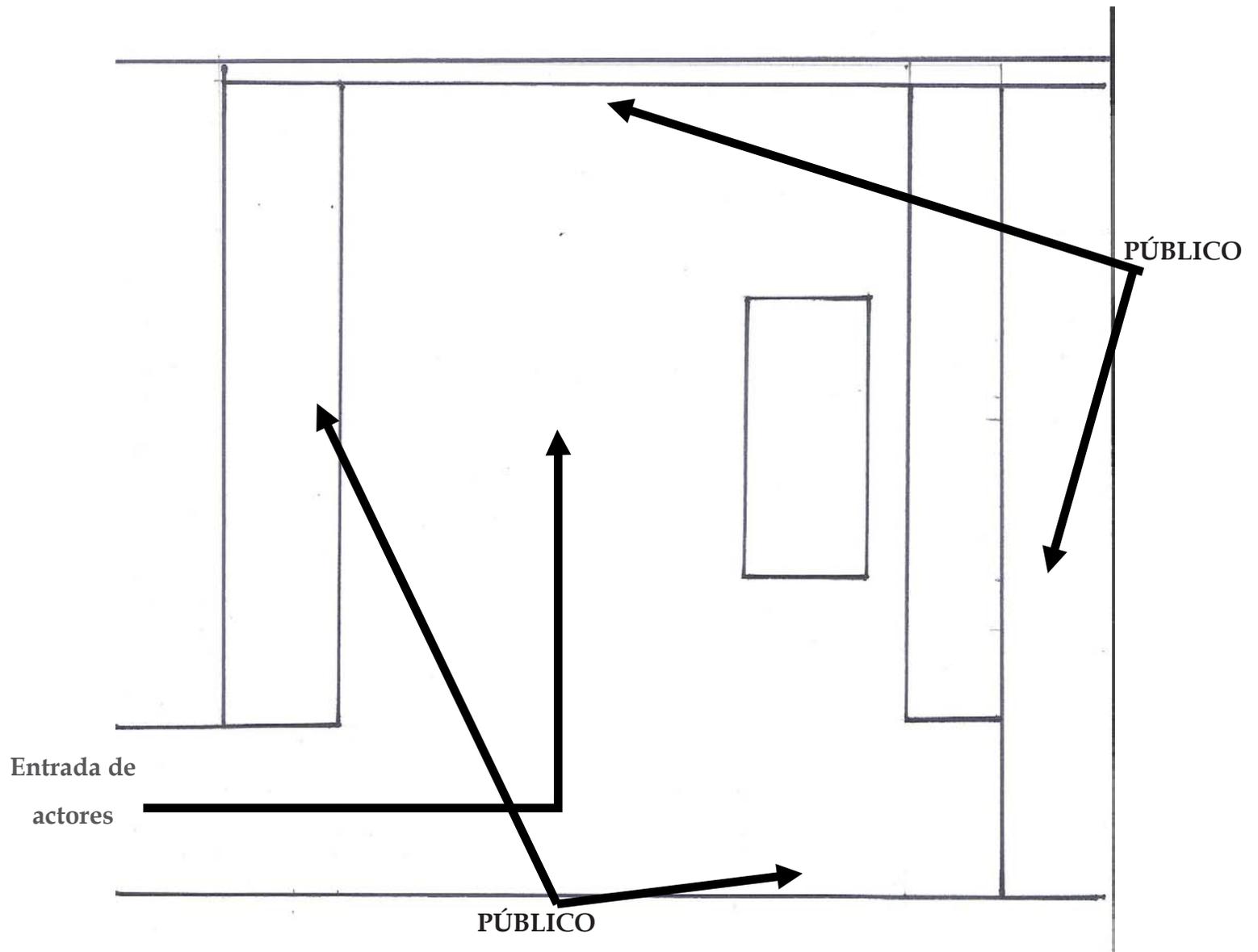
Y como que yo soy Puck,  
Por honesto conocido,  
si la inmerecida suerte  
de escapar a la serpiente  
el vergonzoso silbido  
por hoy logramos tener,  
os prometo que bien pronto  
todo estará corregido.  
De lo contrario, señores,  
tachad al Puck de embustero.  
Os doy pues las buenas noches.  
Vosotros dadme las manos,  
si es que quedamos amigos,  
y en recompensa, yo Robin,  
todo dejaré arreglado. (Sale)

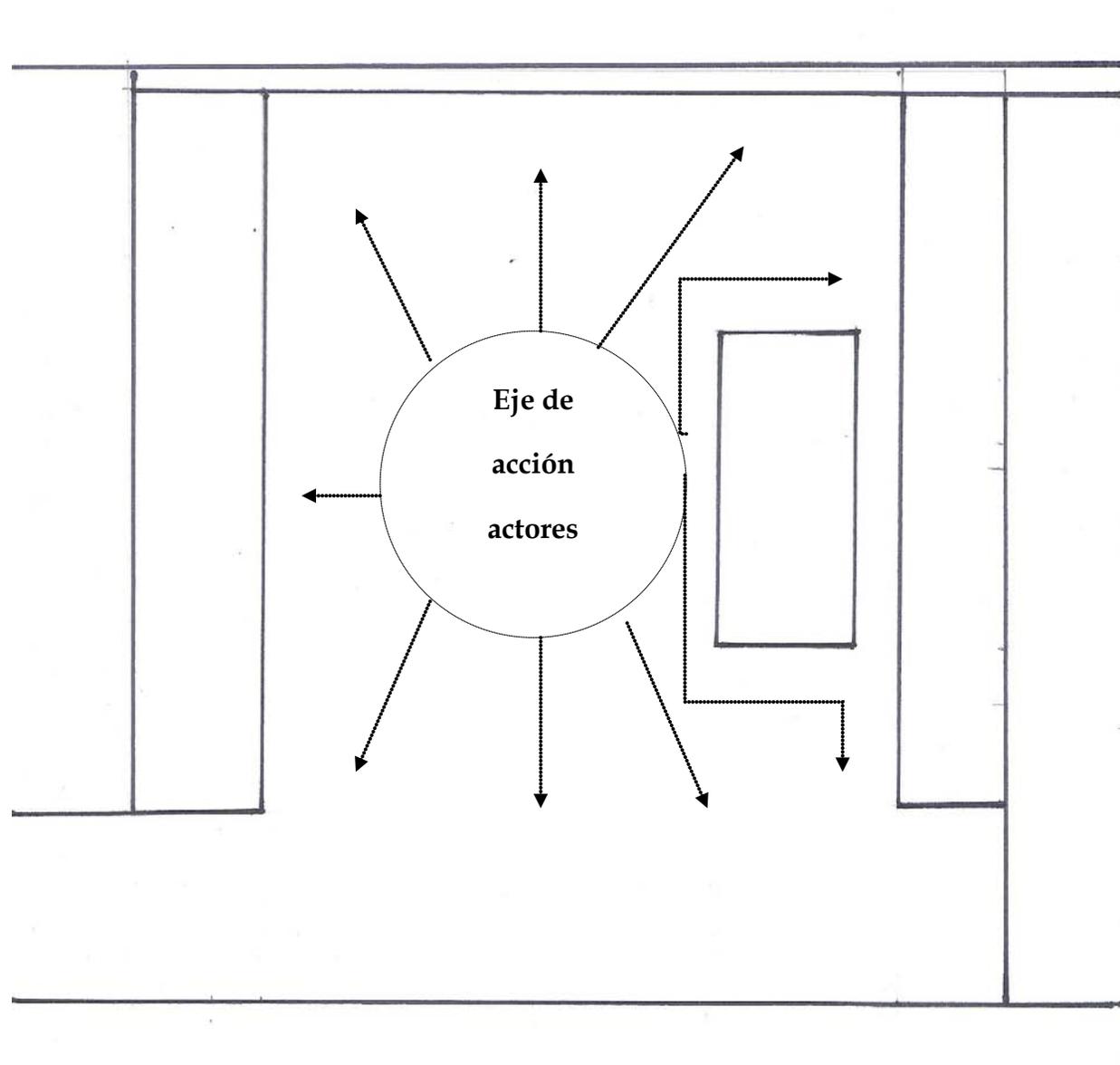
## 8.2. ANEXO II: DIAGRAMAS DE LOS LUGARES DE PRESENTACIÓN

A continuación se presentan los diagramas de los lugares en donde se presentó *Shakespeare En Movimiento* con una señalización básica de los elementos considerados para su uso como espacio escénico teatral.

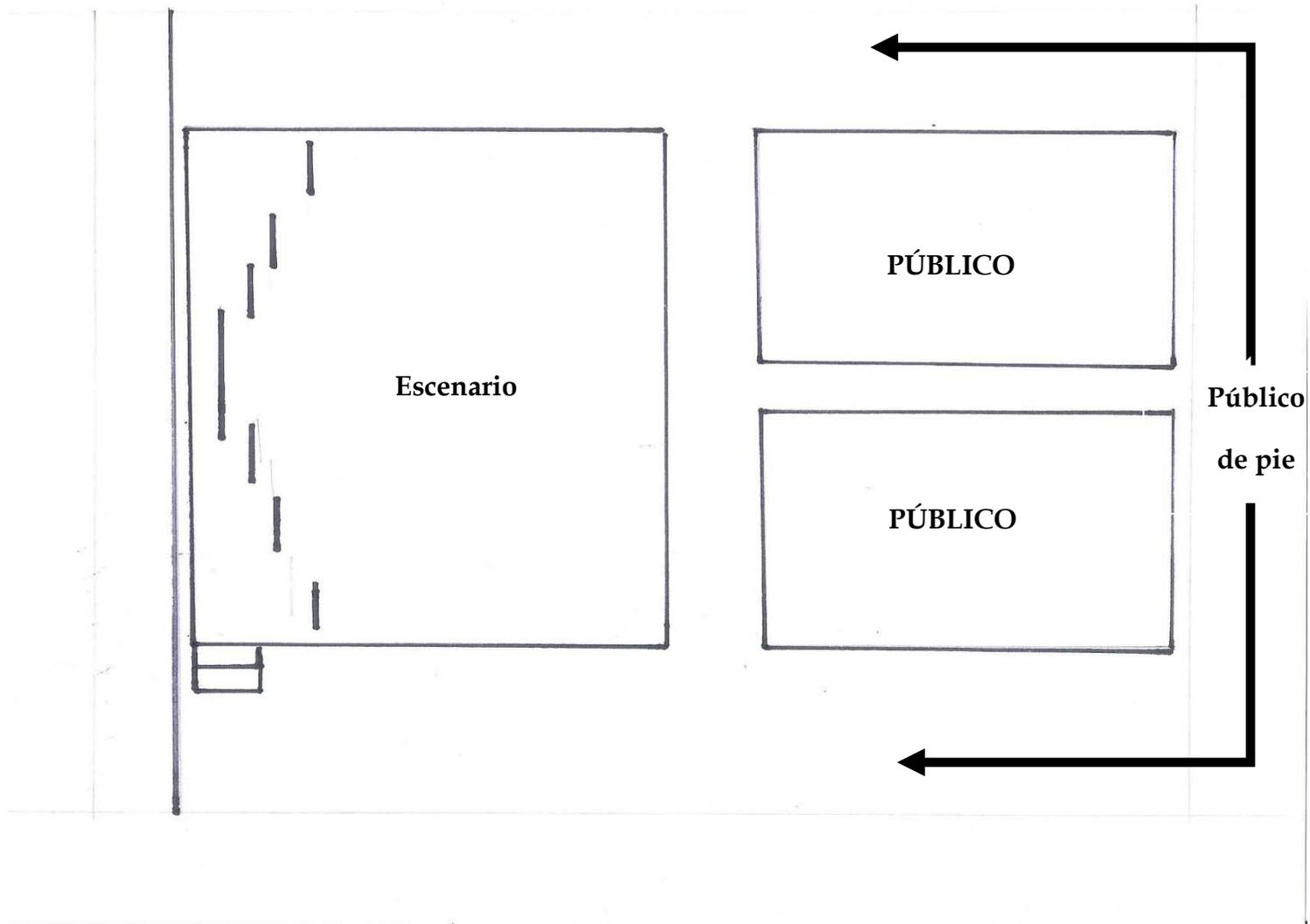
CCH Vallejo

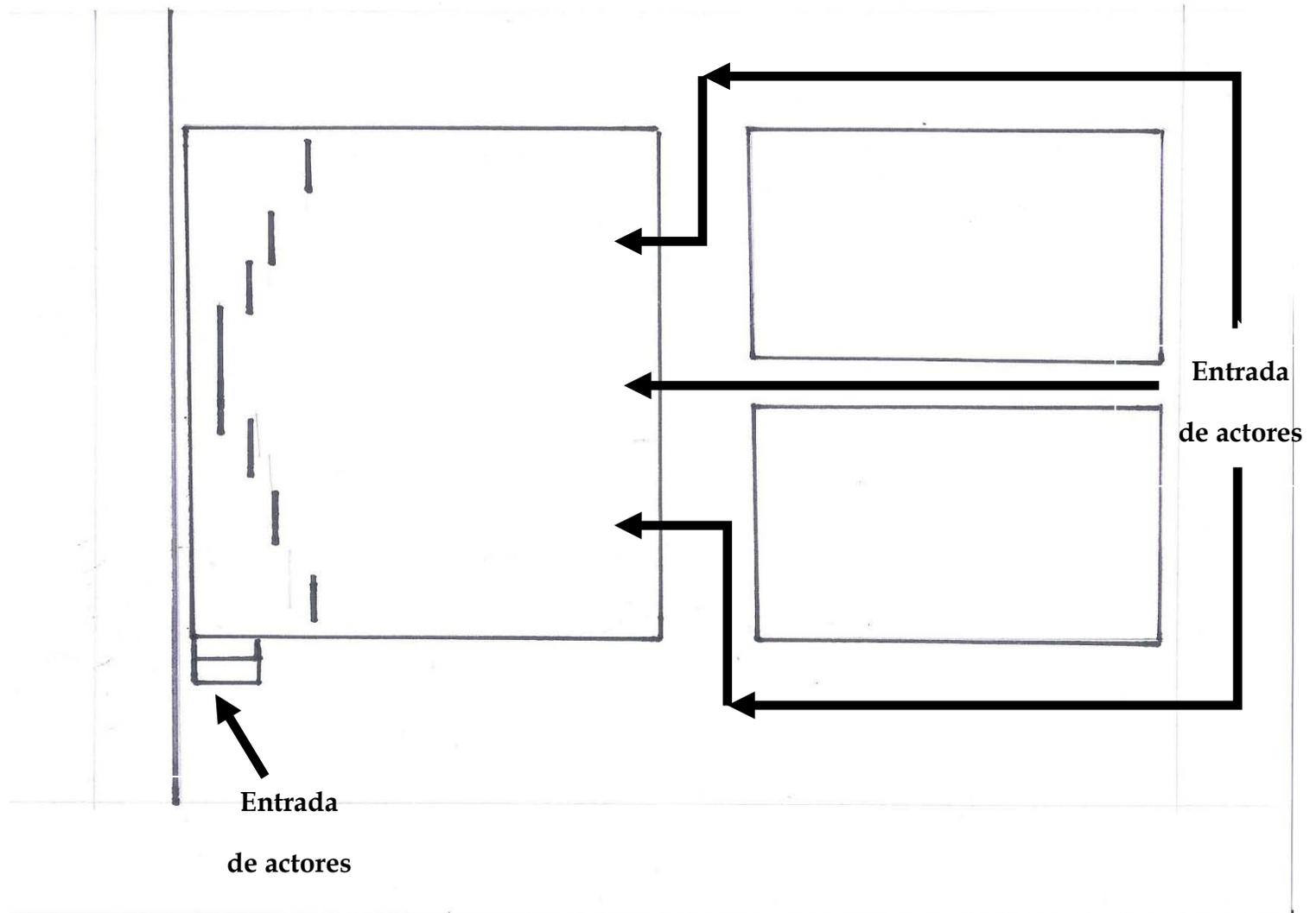


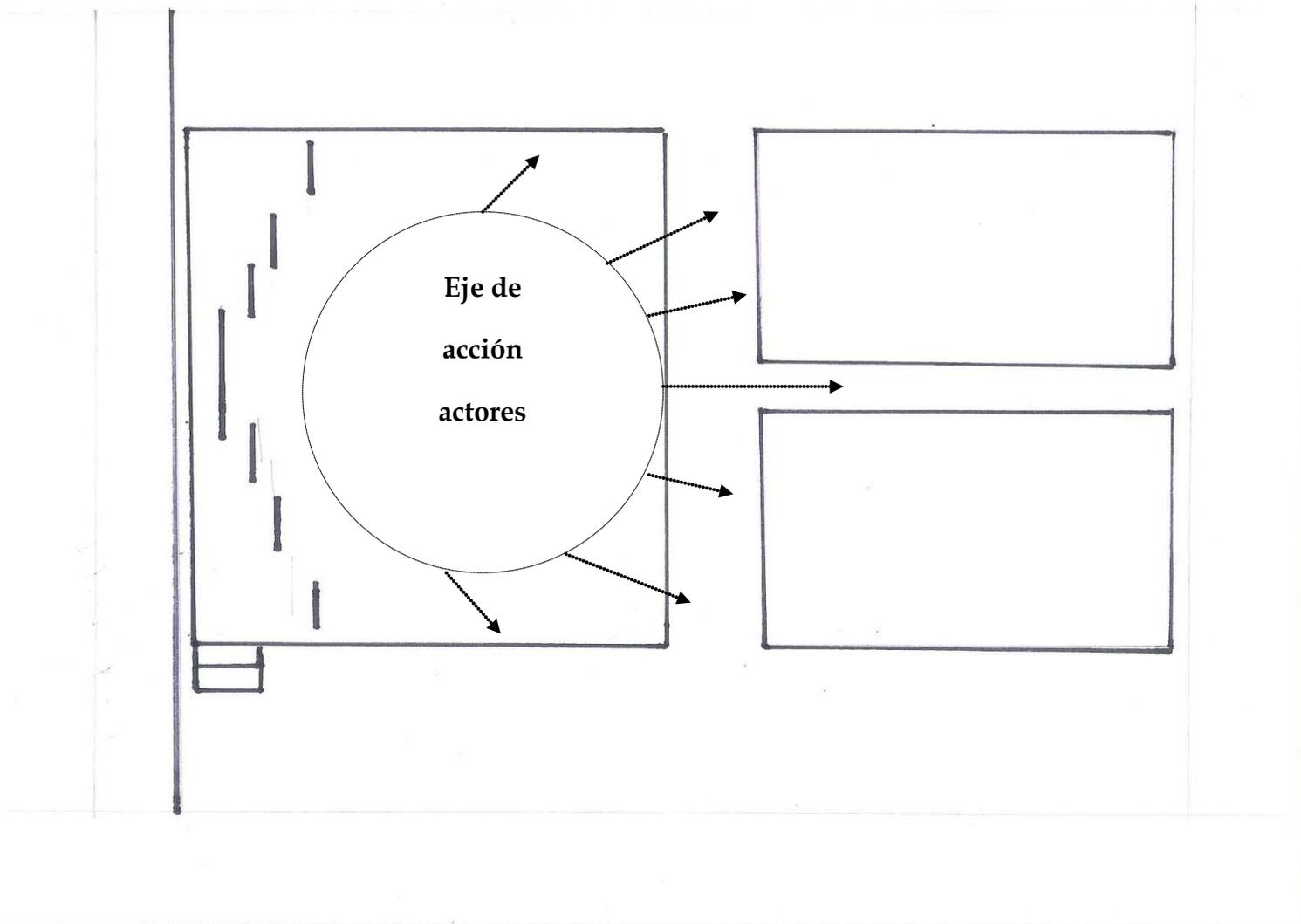




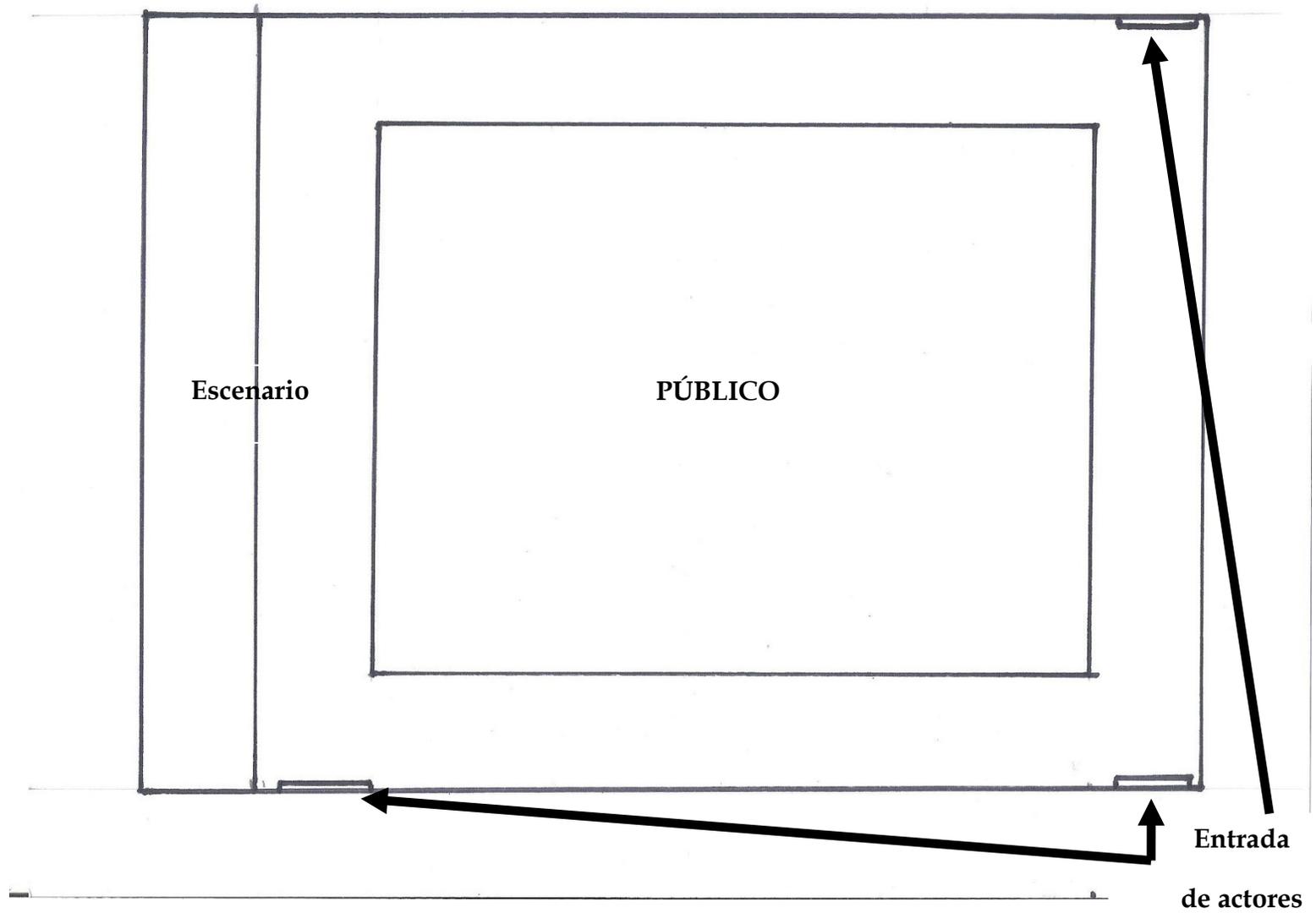
Mega Ofrenda, Ciudad Universitaria

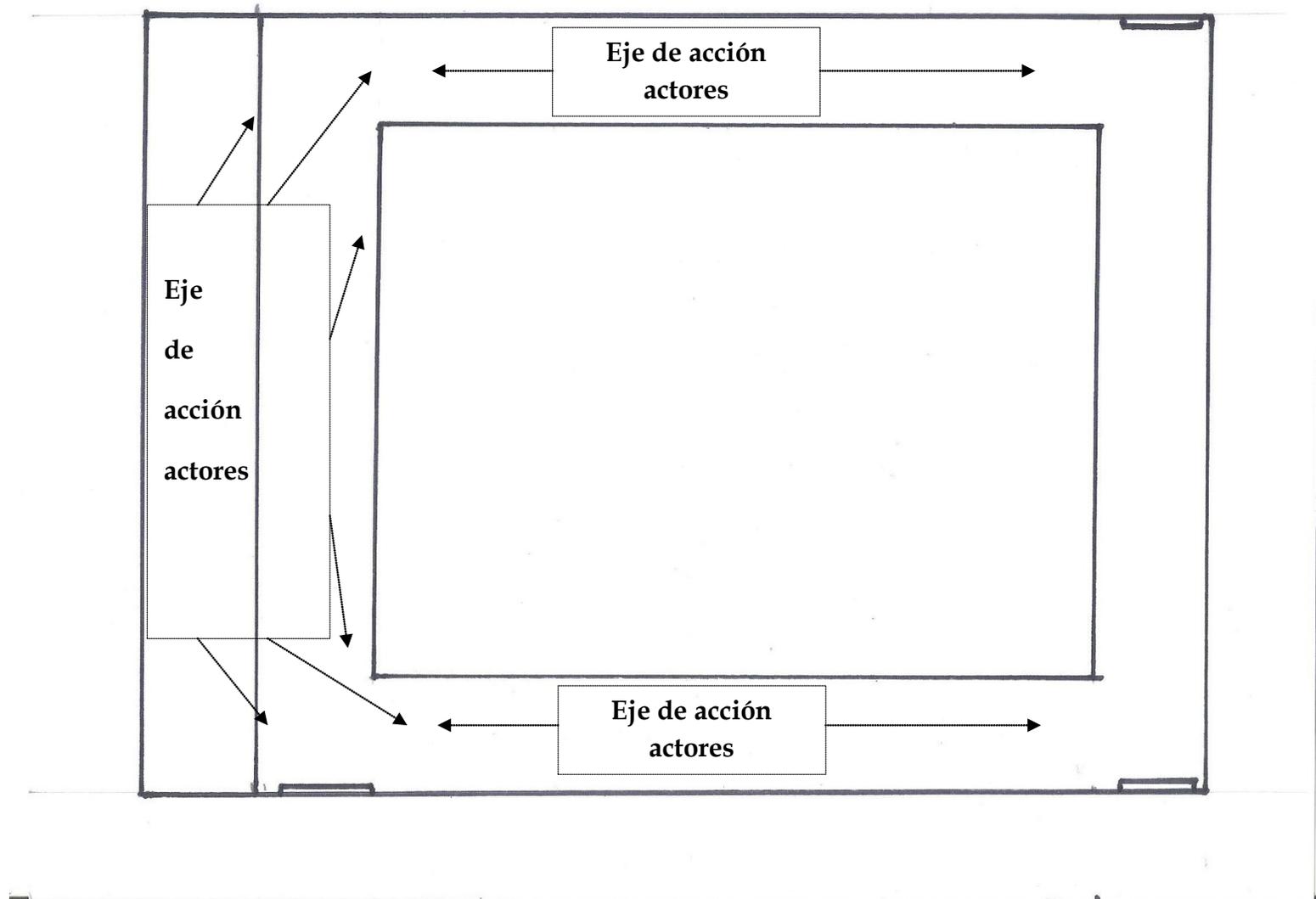


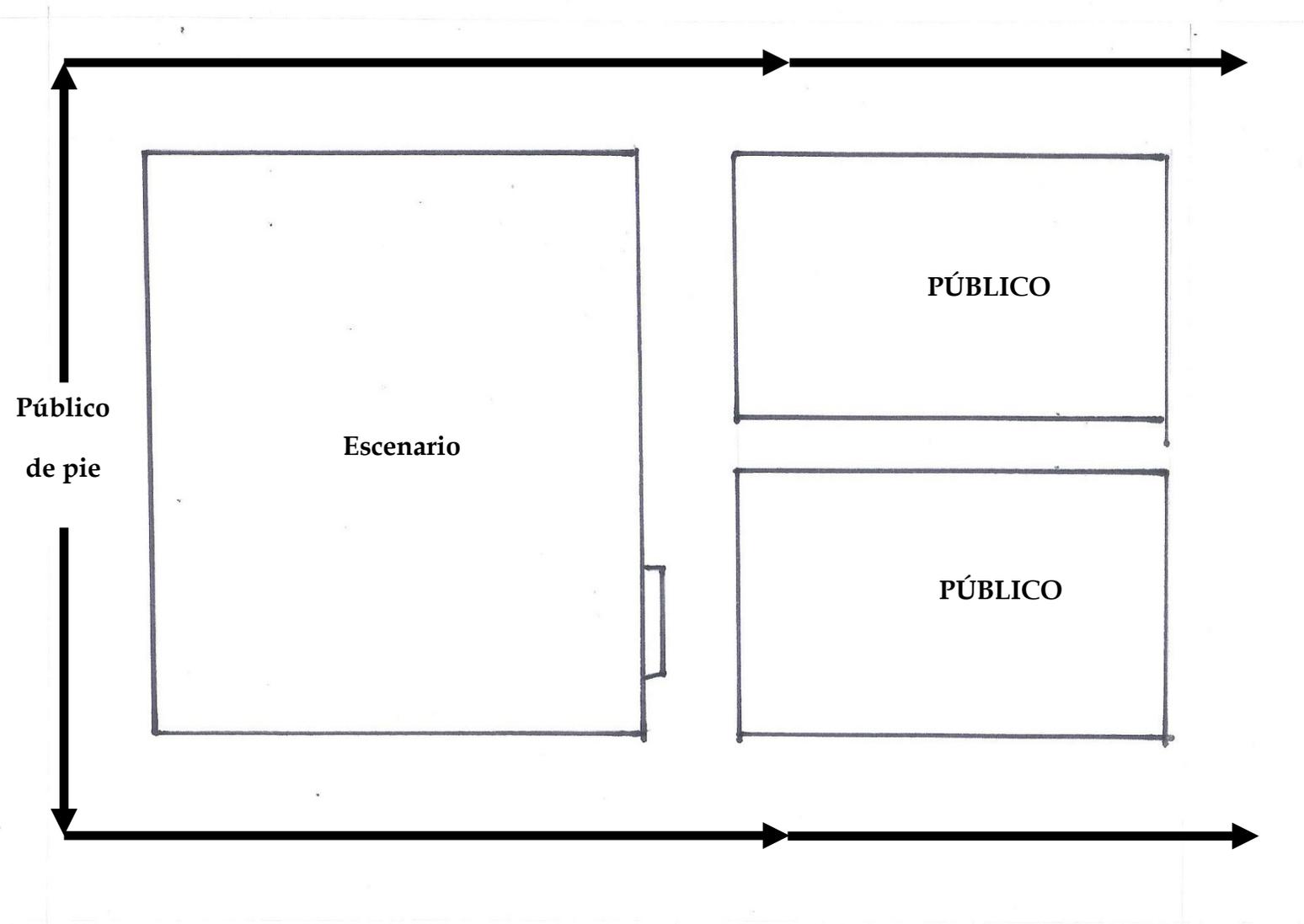


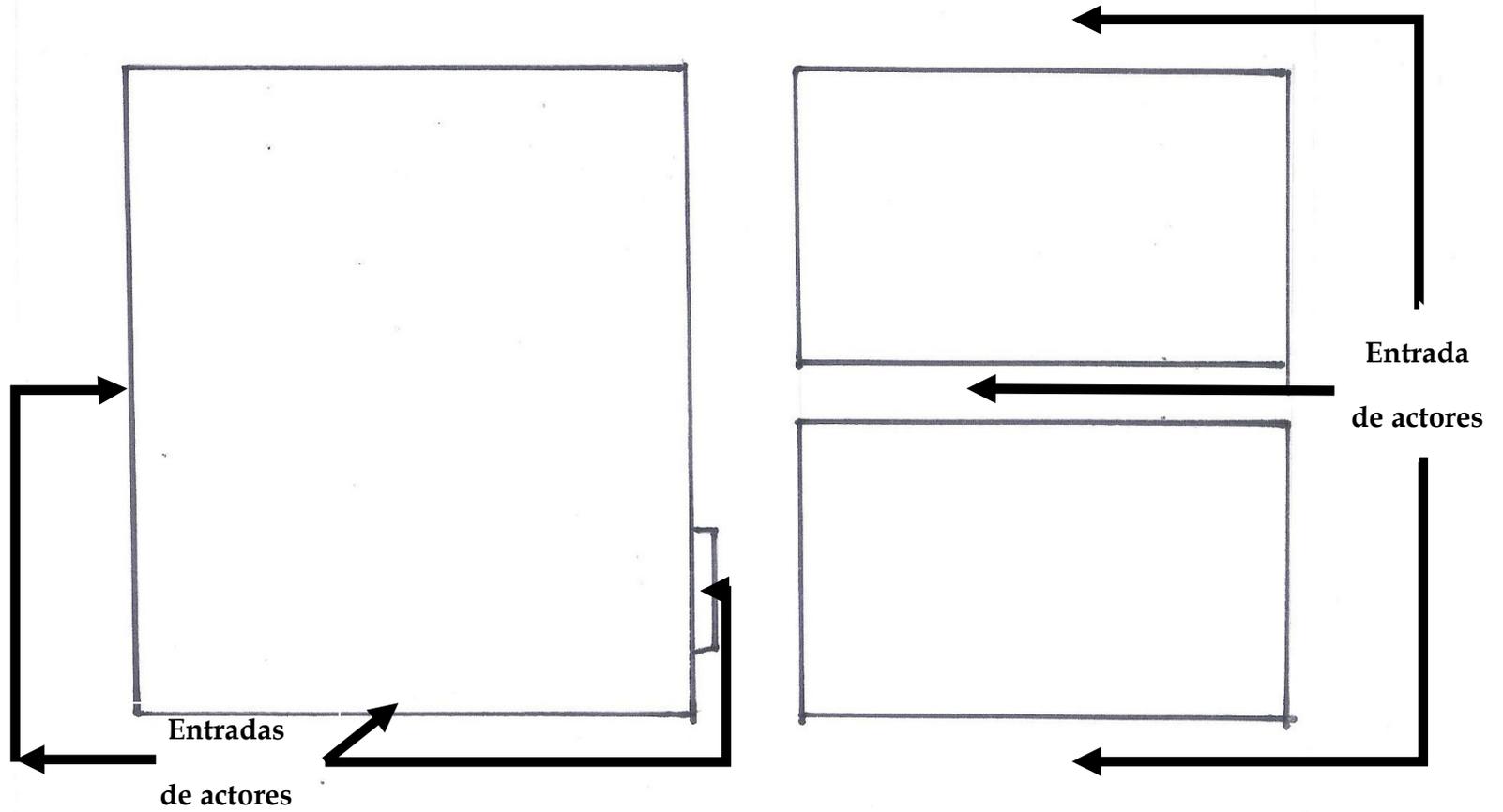


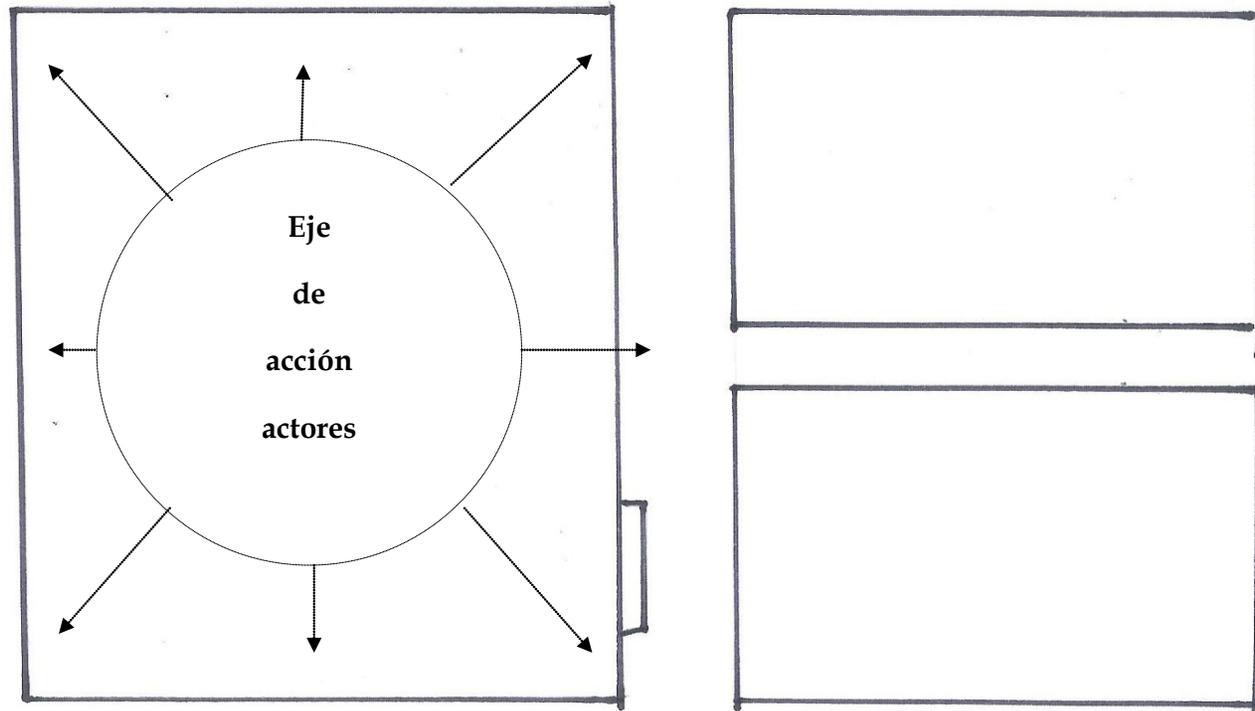
Auditorio de Ciencias, Morelos, UNAM



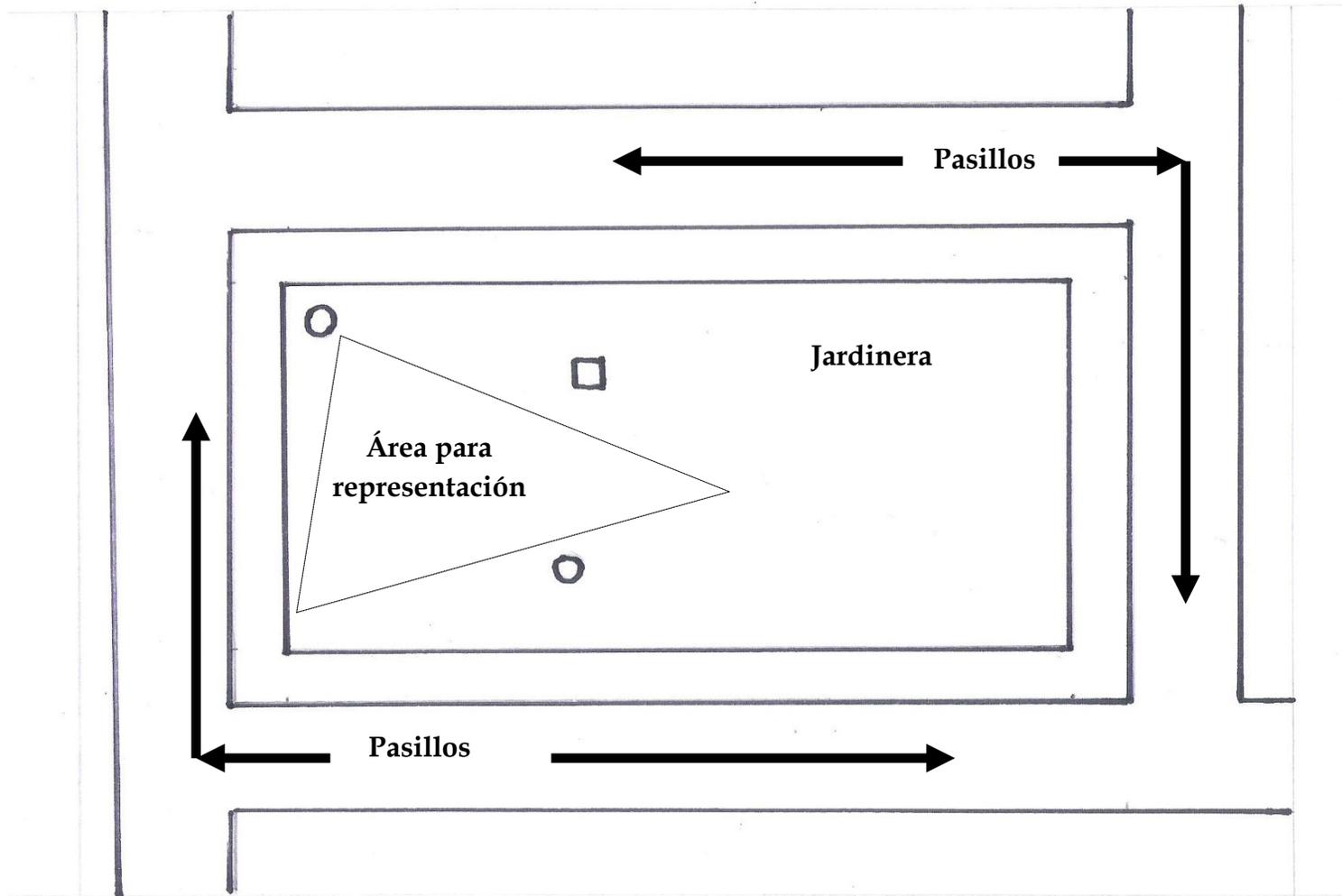


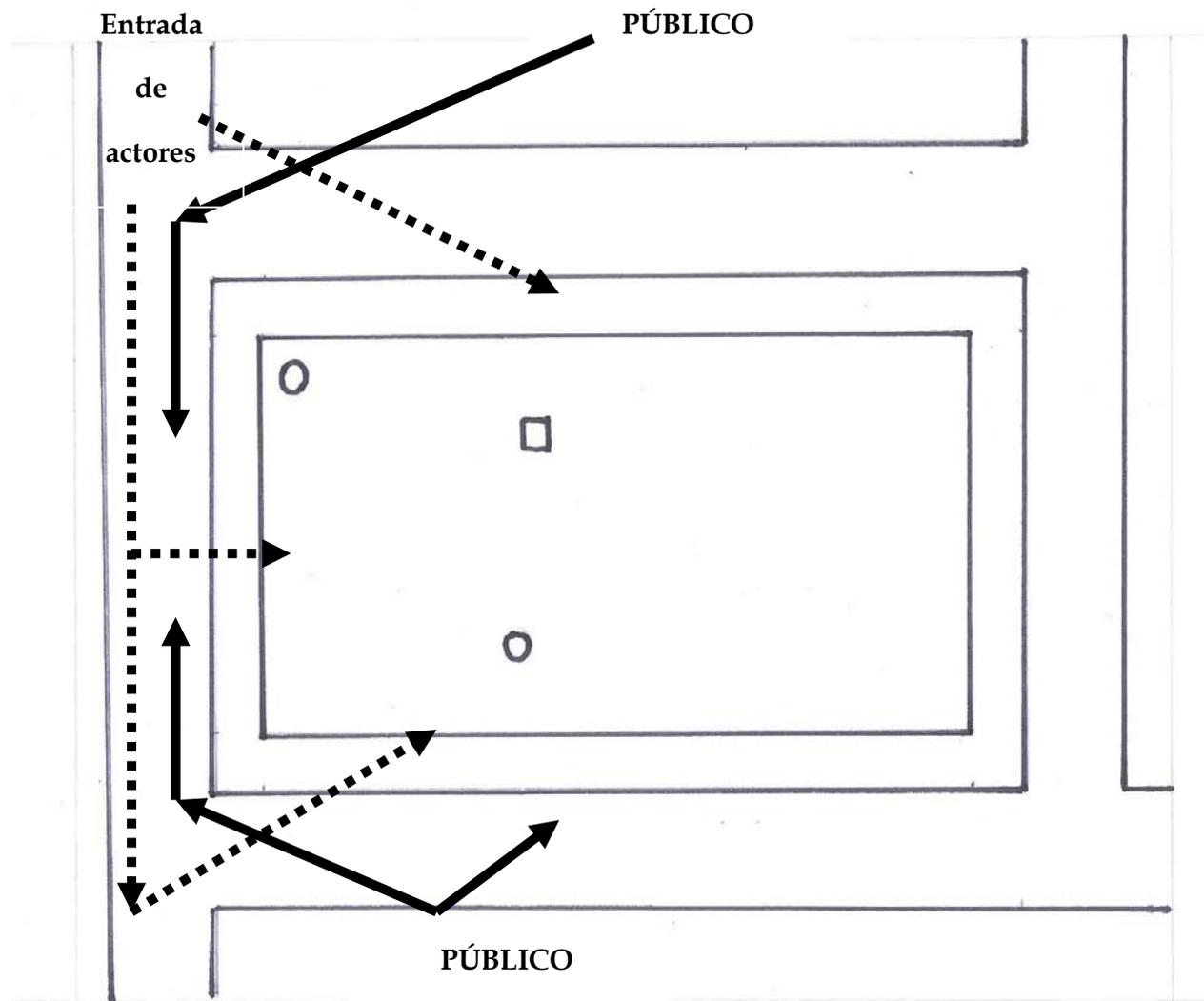


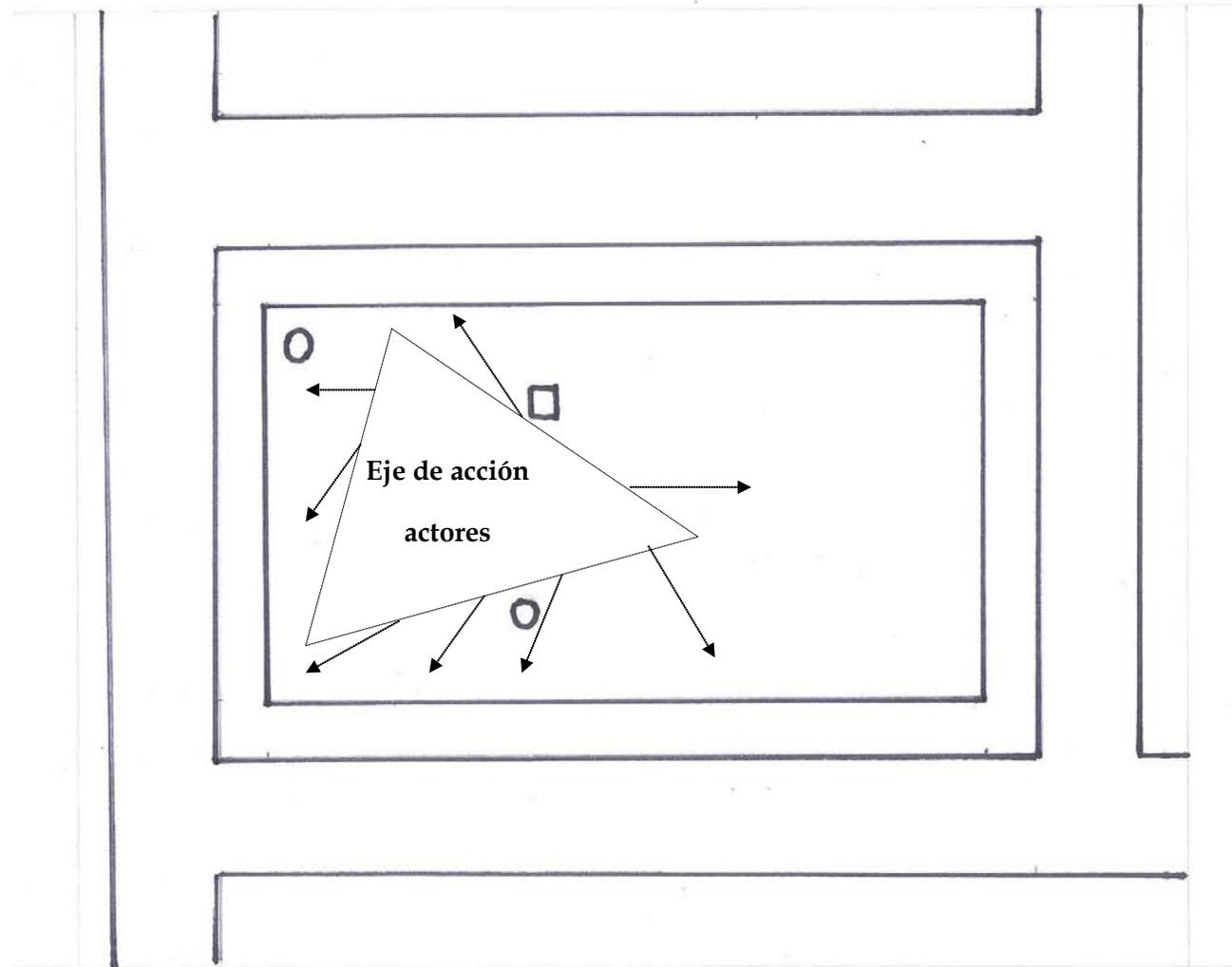




CCH Vallejo

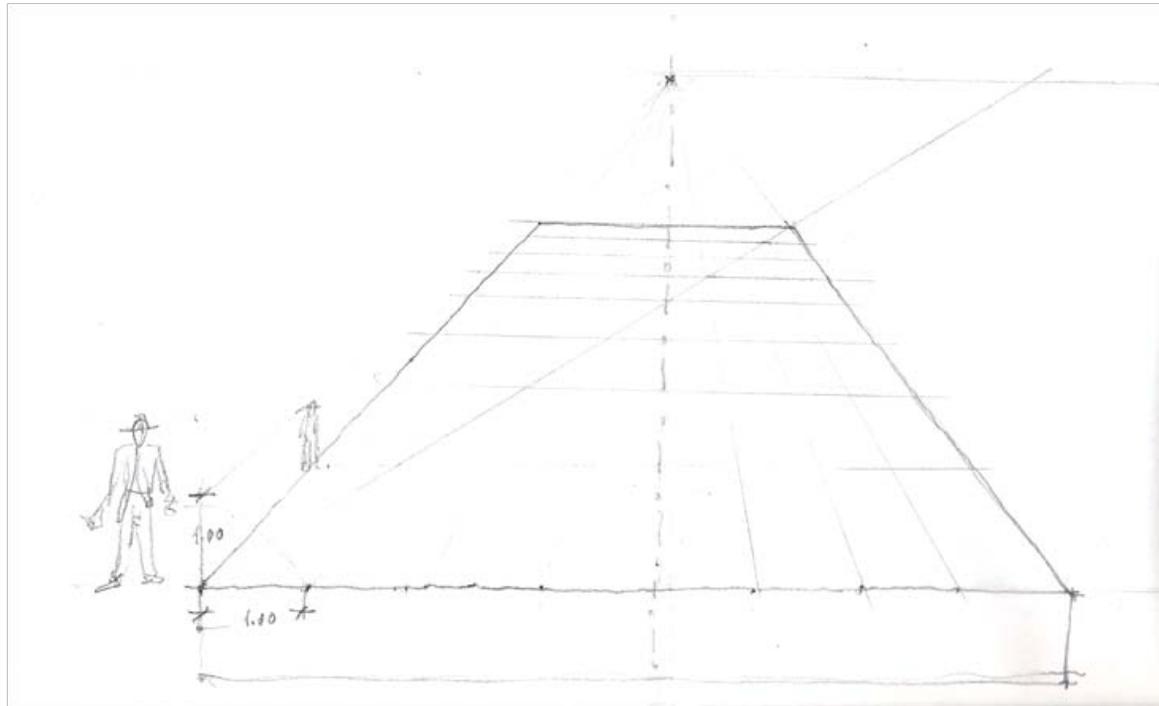


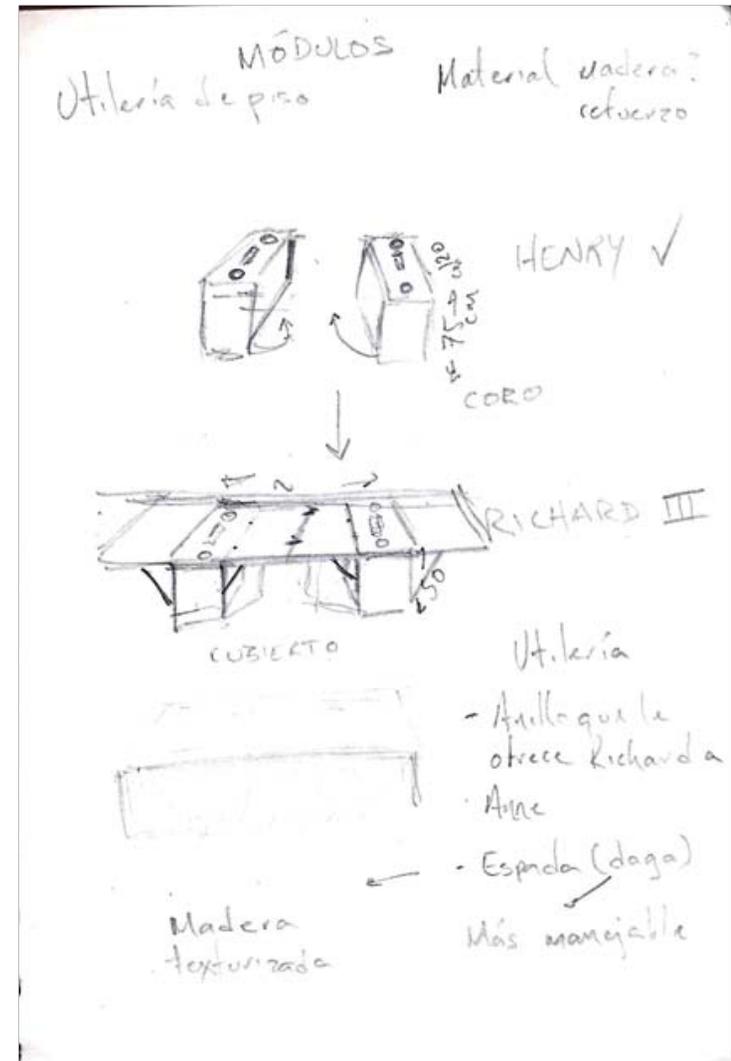
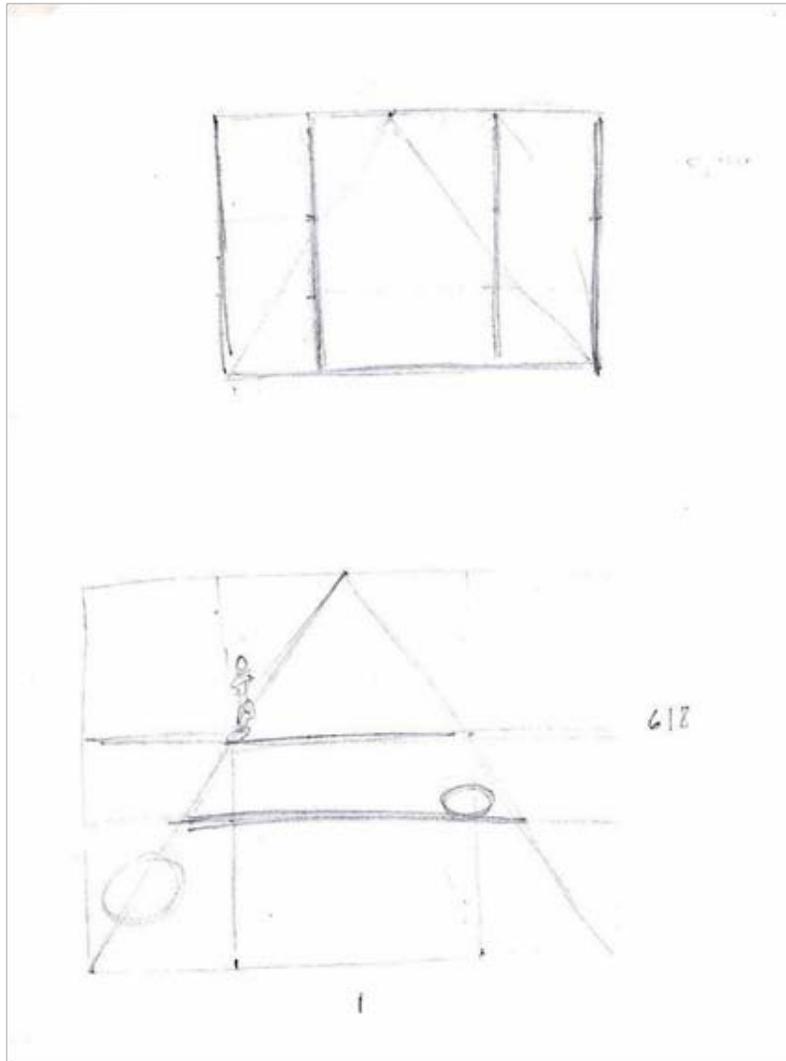


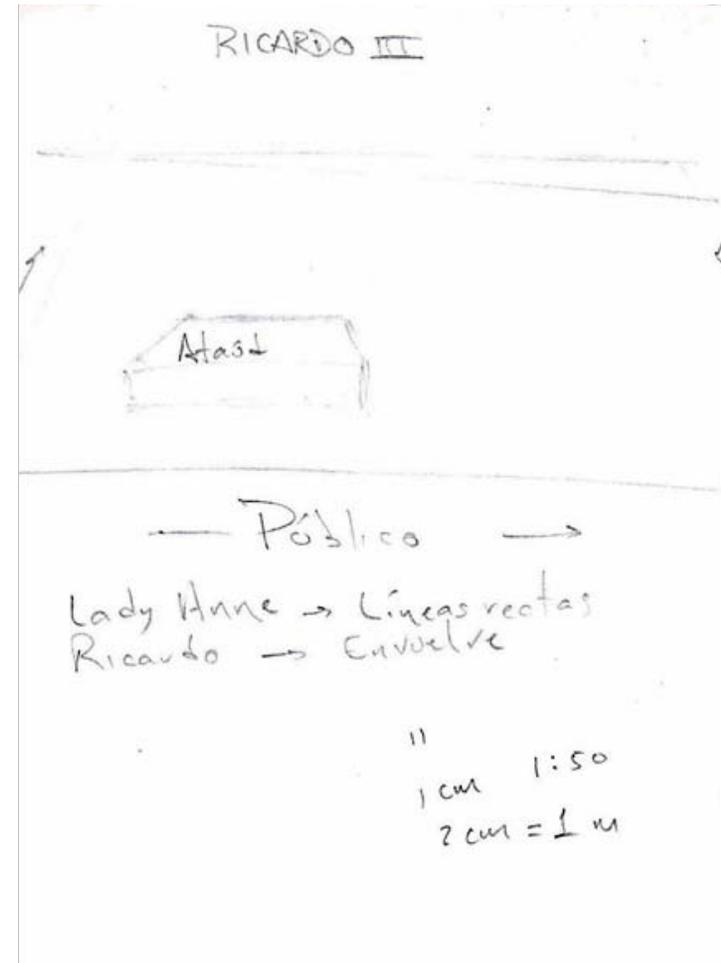
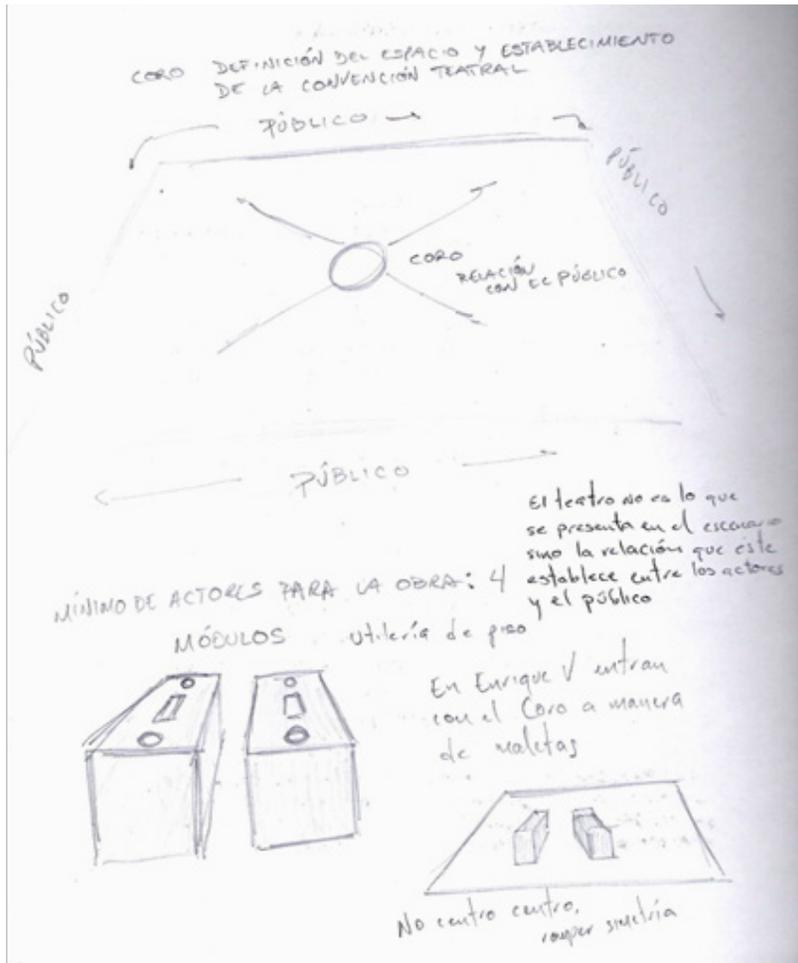


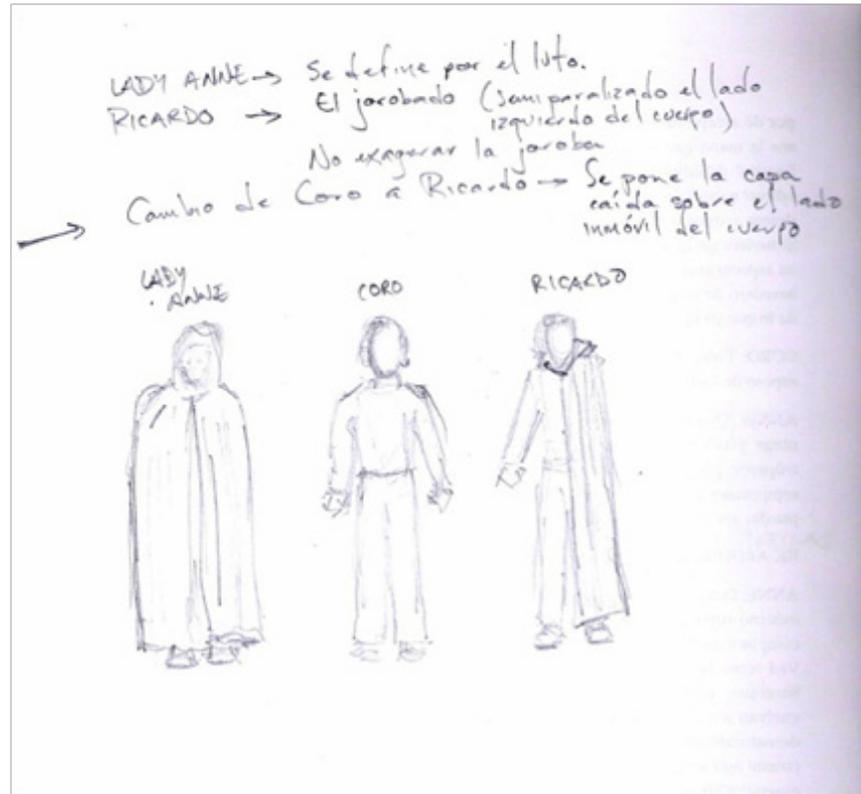
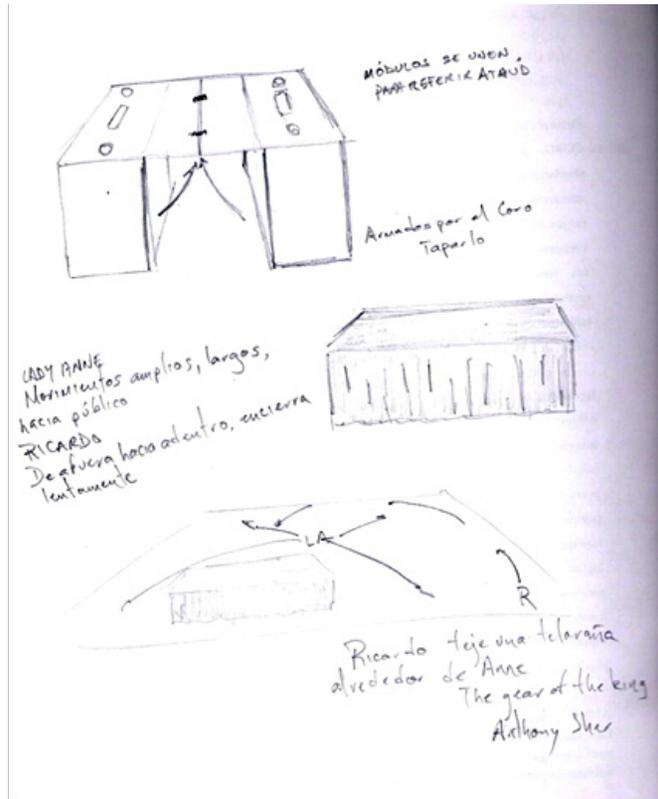
### 8.3. ANEXO III: APUNTES DE TRABAJO

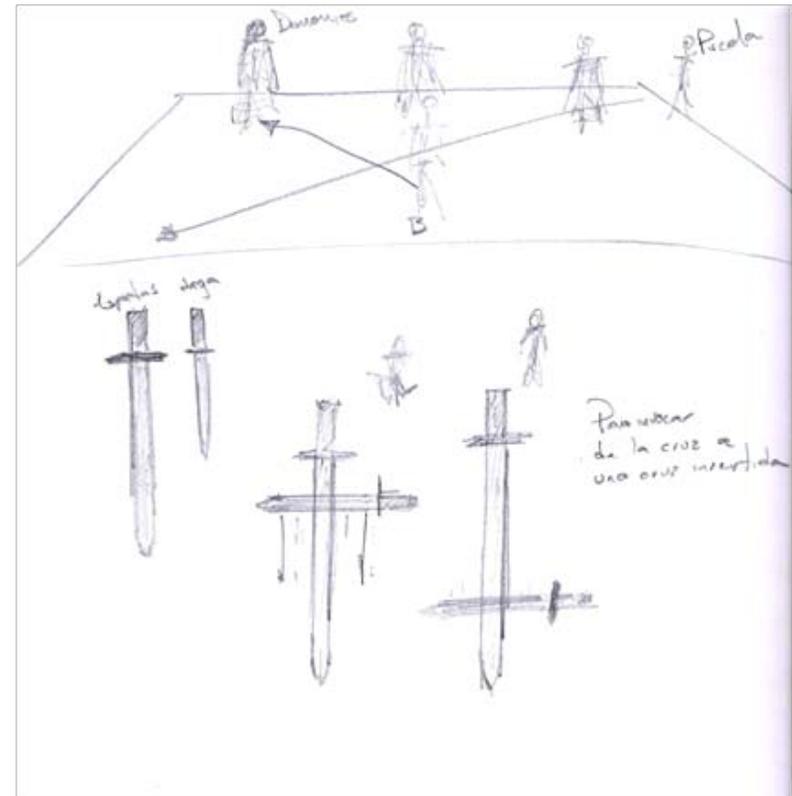
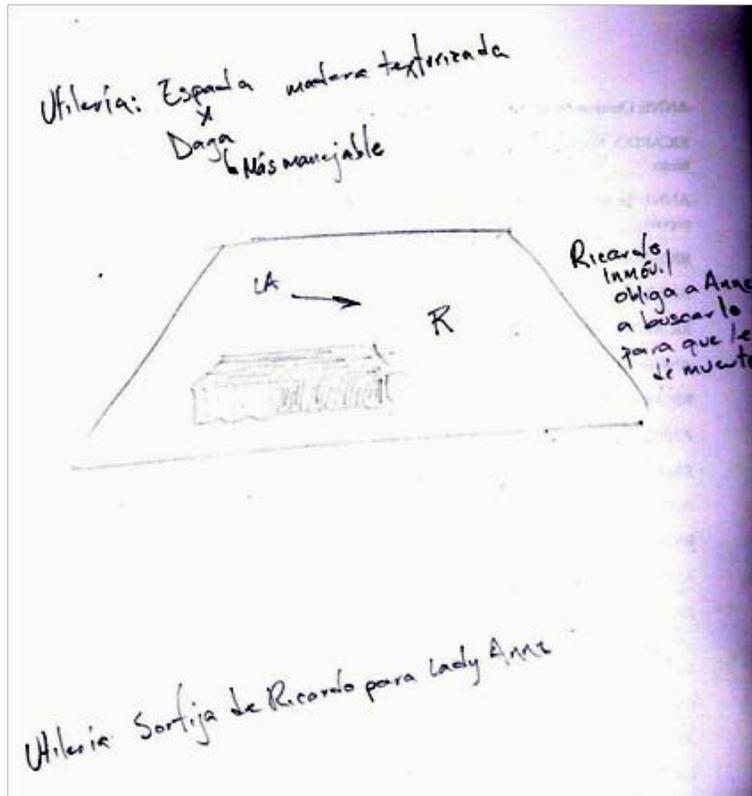
En este apartado se presenta una selección de notas, bocetos y apuntes del proceso de trabajo, desde consideraciones básicas para la utilización del espacio hasta propuestas de movimiento en la escena; de la misma manera se incluyen elementos de escenografía básica que se contemplaron en algún momento del proyecto pero que finalmente no fueron incluidos.

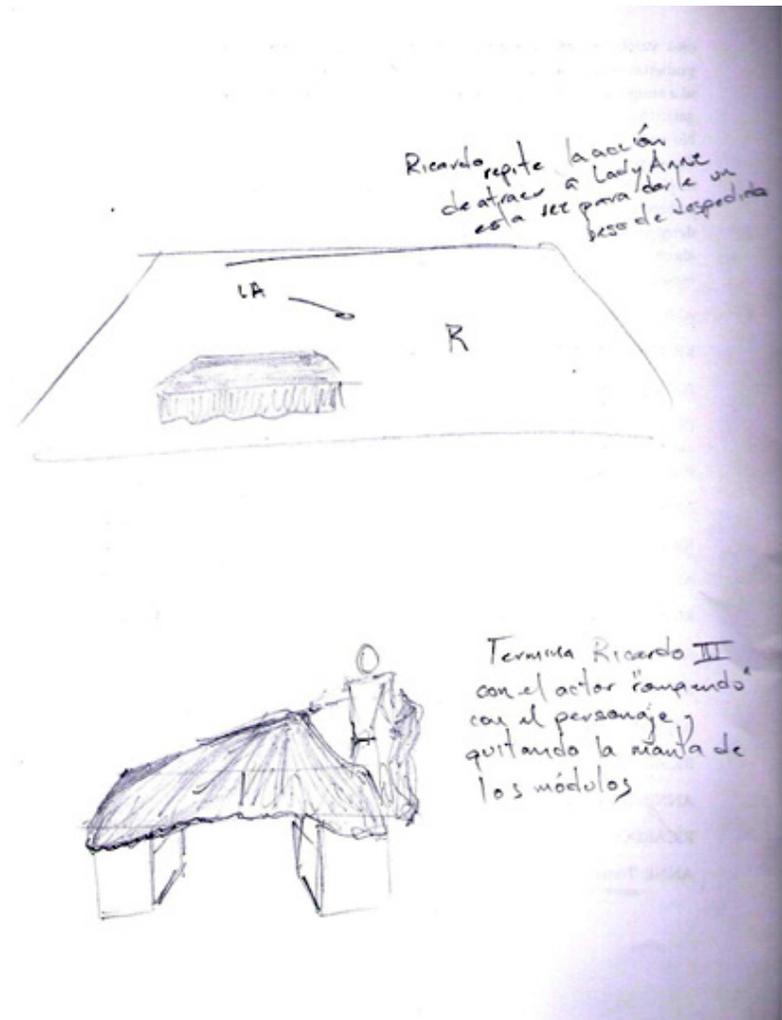
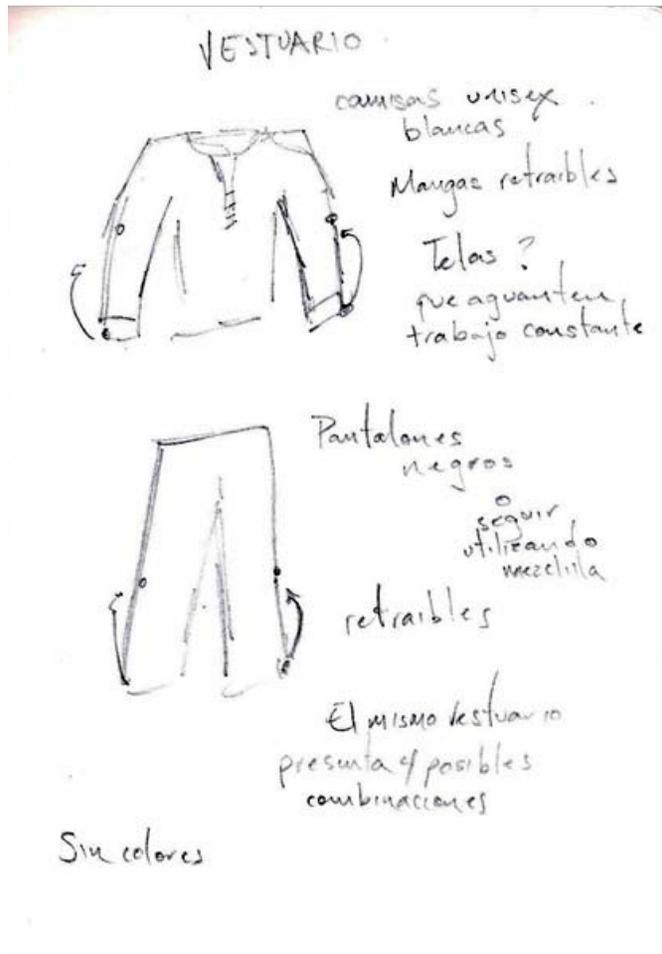












**DE FANTASMAS,  
BRUJAS Y ENGAÑOS**  
SHAKESPEARE EN UN ACTO

**PERSONAJES:**

Bruja 1ª D	Flauta H
Bruja 2ª S	Quince Misa
Bruja 3ª C	Puck Misa
Hamlet D	Mistress Ford Dulce
Horacio C	Mistress Page S
Marcelo H	Falstaff H
Fantasma S	Ford C
Oberón D	Page M
Titania S	Prospero H
Bottom C	Calibano H
	Stephano C
	Trinculo S

ENRIQUE V  
CORO

MACBETH  
(IV. i)

Entran las brujas.

BRUJA 1ª: ¿Y cuándo volveremos a encontrarnos entre truenos, relámpagos o lluvia?

BRUJA 2ª: Cuando acabe el estruendo y la batalla se gane o se pierda.

BRUJA 3ª: Eso será antes de ponerse el sol.

BRUJA 1ª: ¿En qué sitio?

BRUJA 2ª: En el páramo.

TODAS: El bien es mal y el mal es bien.  
A volar vamos en la niebla y el aire inmundado.

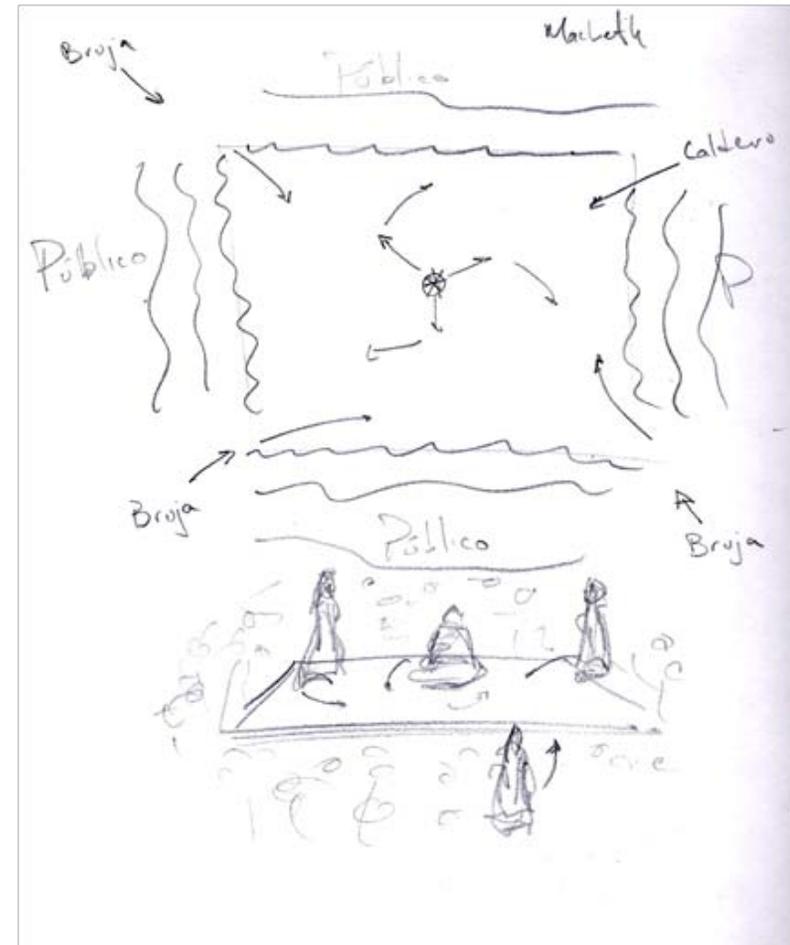
BRUJA 1ª: Por tres veces maulló el gato atigrado

BRUJA 2ª: Tres veces y una más se quejó el puerco espín.

BRUJA 3ª: Grita la arpía: "¡Es hora! ¡Ya es hora!

BRUJA 1ª: En torno del cazo veloces giremos





BRUJA 2ª: Por el picor en mi pulgar  
Sé que algo malo va a pasar.  
Quítad los cerrojos no importa quien llame.

HAMLET  
(L. iv)

Entran Hamlet, Horacio y Marcelo.

HAMLET: ¡El aire muerde furiosamente! ¡Hace mucho frío!  
HORACIO: ¡Es un aire sutil y penetrante!  
HAMLET: ¿Qué hora es?  
HORACIO: Debe faltar poco para las doce.  
MARCELO: No, las han dado ya.  
HORACIO: ¿De veras? No las he oído. Pues, entonces, se acerca el momento en que suele pasearse el fantasma. (Entra el Fantasma)  
¡Mirad, señor, ya se aparece!  
HAMLET: ¡Ángeles y ministros de piedad, amparadnos! ¡Ya seas un espíritu bienhechor o un genio maldito; ya te circunden auras celestes o ráfagas infernales; sea tu intención benéfica o malvada, te presentas en forma tan sugestiva, que quiero hablarte!... ¡Yo te invocó, Hamlet, rey, padre, soberano de Dinamarca!... ¡Oh!... ¡Respondedme! ¡No me atormentes con la duda!... Antes, di: ¿por qué tus huesos benditos, sepultados en muerte, han rasgado su mortaja? ¿Por qué tu sepulcro, en el que te vimos quietamente depositado, ha abierto sus pesadas mandíbulas marmóreas para arrojarte otra vez? ¿Qué puede significar el que tú, cuerpo difunto, nuevamente revestido de acero, vuelvas a visitar los pálidos fulgores de la luna, llenando la noche de pavor? Y nosotros, pobres juguetes de la Naturaleza, ¿hemos de contemplar tan horriblemente agitado nuestro ser con pensamientos más allá del alcance de nuestras almas? Dime: ¿por qué todo esto? ¿A qué obedece? ¿Qué debemos hacer?

HORACIO: ¡Os hace señas de que le acompañéis, como si quisiera comunicarnos algo a solas!  
MARCELO: ¡Ved con qué cortés ademán os invita a un sitio más apartado! Pero ¡no le sigáis!

HORACIO: ¡No, de ninguna manera!  
HAMLET: ¡Me quiere hablar! ¡Debo, por tanto, acompañarle!  
HORACIO: ¡No lo hagáis, señor!  
HAMLET: Pues, ¿qué habré de temer? Yo no aprecio mi vida en lo que vale un alfiler, y en cuanto a mi alma, ¿qué podré hacerle, siendo, como él mismo, una cosa inmortal?... ¡Otra vez me hace señas! ¡Le sigo!

HORACIO: Señor, ¿y si os atrae hacia las olas, o a la escarpada, que avanza mar adentro, y asume allí alguna otra forma horrible, que pueda privaros del imperio de la razón y arrastraros a la locura? ¡Pensadlo bien! ¡El solo sitio, sin mediar ninguna otra causa, inspira ideas de desesperación al cerebro de quien mire la enorme distancia de aquella cumbre al mar y sienta bajo él su ronco bramido!

HAMLET: ¡Todavía me llama!... ¡Vaya, te sigo!  
MARCELO: ¡No iréis, señor!  
HAMLET: ¡Suelta esas manos!  
HORACIO: ¡Sed cuerdo! ¡No vayáis!  
HAMLET: ¡Mi destino me llama a voces y vuelve la fibra más tierna de mi cuerpo, tan robusta como los nervios del león de Nemea!... ¡Me llama todavía!... ¡Soltadme, señores!... ¡Vive Dios que he de hacer otro espíritu del que me detenga!... ¡Atrás, digo!... ¡Adelante! ¡Te acompaño! (Salen)

HORACIO: ¡Su imaginación le exalta!  
MARCELO: ¡Sigámosle! ¡En esto no debemos obedecerle!  
HORACIO: ¡Vayamos tras él!... ¿En qué parará esto?  
MARCELO: Algo está podrido en Dinamarca.  
HORACIO: ¡Que el cielo le remedie!  
MARCELO: ¡No, sigámosle! (Salen)

(v)  
HAMLET: ¿Adónde me llevas? ¡Habla! ¡No voy más lejos!  
FANTASMA: ¡Escúchame!  
HAMLET: ¡Te escucho!  
FANTASMA: ¡Está próxima la hora en que debo restitirme a las sulfúreas y torturantes llamas!  
HAMLET: ¡Ay, pobre espectro!

desquiciado globo!... ¡Que me acuerde de ti!... Sí, borraré de las tabletas de mi memoria todo recuerdo trivial y vano, todas las sentencias de los libros, todas las ideas, todas las impresiones pasadas, que copiaron allí la juventud y la observación. Y sólo tu mandato vivirá en el libro y volumen de mi cerebro, sin mezcla de materia vil. ¡Sí, por los cielos!... ¡Oh la más inicua de las mujeres! ¡Oh infame, infame; risueño y maldito infame! ¡Mis tabletas!... ¡Bueno será apuntar que puede uno sonreír y sonreír, y ser un bellaco! A lo menos, estoy orgulloso de que ello puede suceder en Dinamarca... ¡Conque, tío, ya estás aquí! Ahora, a mi consigna, que es: "¡Adiós, adiós, acuérdate de mí!" ¡Lo he jurado! (Sale)

**SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO**  
(II.ii) *Utilizan*

Entra Titania *se recuesta*  
Entra Oberón.

OBERÓN: Lo que veas cuando despiertes, tenlo por amor certero; ámallo y languidece. Ya sea onza, gato u oso, leopardo o jabalí de hirsuto pelo, que a tus ojos aparezca, cuando ya despierta te halles, como aquello que más quieras. Despierta cuando algo vil se encuentre cerca de ti. (Sale)

(I.ii)  
Entran Bottom, Flauta y Quince.

QUINCE: Pues bien, nuestra obra será *La muy dolorosa comedia y crudelísima muerte de Piramo y Tisbe*.

BOTTOM: Les aseguro que es una pieza excelente, y muy divertida.

QUINCE: Tú, Nick Bottom, vas a hacerla de Piramo.

BOTTOM: ¿Qué es Piramo? ¿Amante o tirano?

QUINCE: Amante, que se suicida de lo más cortesano por su amor.

BOTTOM: Esto va a requerir algunas lágrimas en la actuación. Si yo lo represento, que el público cuide de sus ojos. Moveré tormentas y manifestaré mucha pena. Venga el resto - con todo, mi fuerte es el tirano. Podría representar estupendamente a Hércules, o algún papel de rompe y rasga que a todos los hiciera reventar de risa. Rechinan las rocas duras y, retremblando inseguras, romperán las cerraduras de la lóbrega prisión. Y la carroza solar, que lejos ha de brillar, hará a los hados dañar, trayendo la destrucción.

¡Esto era grandioso! Nombra ahora al resto de los actores. ¡Esto está en la vena de Hércules, la vena del tirano; un amante suena más apesumbrado.

QUINCE: Flauta, tienes que hacerte cargo de Tisbe.

FLAUTA: ¿Qué es Tisbe? ¿Un caballero andante?

QUINCE: Es la dama que debe amar Piramo.

FLAUTA: No, de veras, no me dejen que yo haga papel de mujer. Me está saliendo la barba.

QUINCE: Eso no importa. Lo representarás con máscara y puedes fingir la voz todo lo que gustes.

BOTTOM: Con que me dejen esconder la cara, permítanme hacer también el papel de Tisbe. Diré con una vocecita monstruosa: "¡Tisbe, Tisbe! ¡Ah Piramo, amor mío! ¡Tu querida Tisbe y querida señora!"

QUINCE: No, no; tú debes representar a Piramo, y tú, Flauta, a Tisbe.

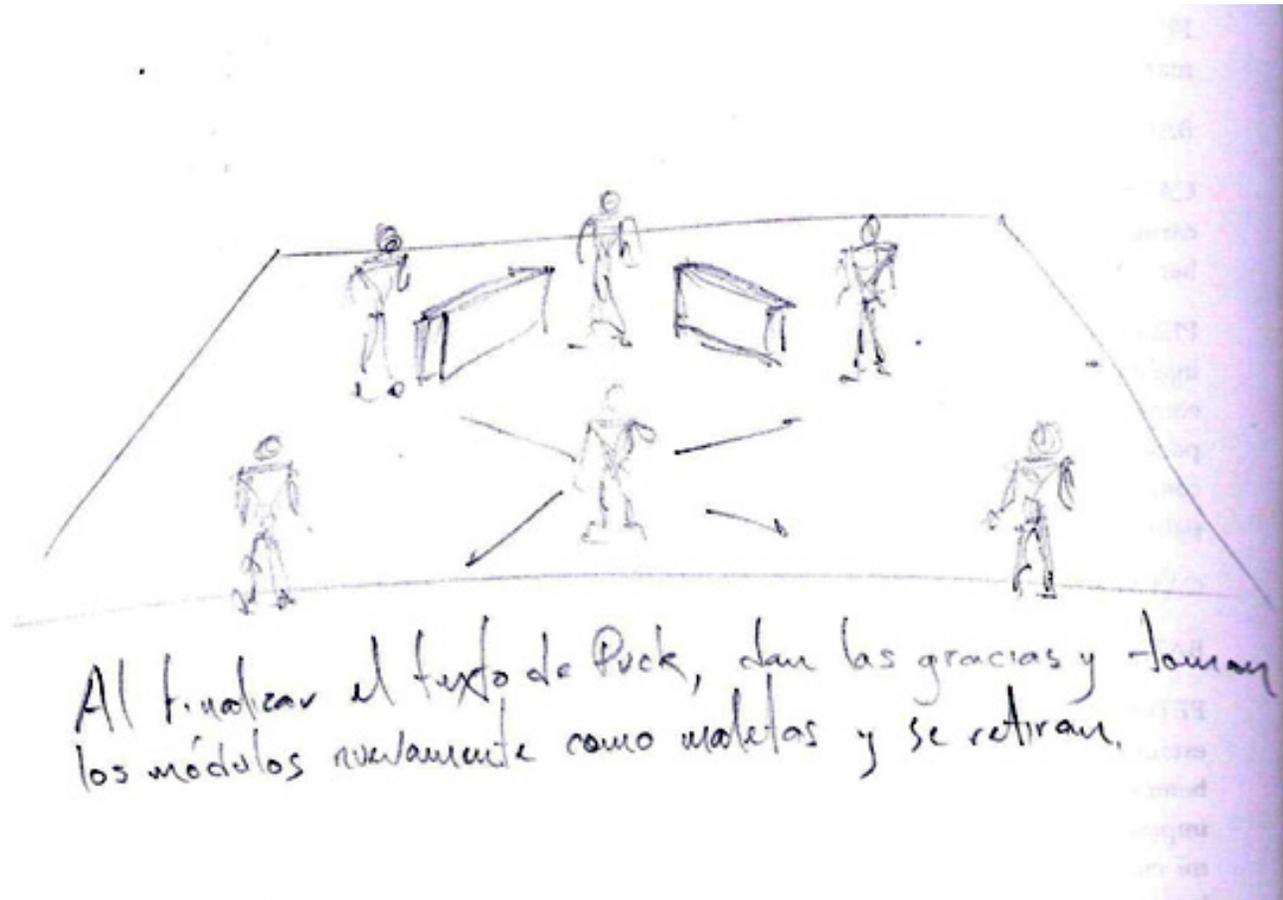
(III.i) Habla, Piramo; adelántate, Tisbe.

BOTTOM: "Tisbe, las flores de odiosos y gratos aromas..."

QUINCE: ¡Olorosos, olorosos!

BOTTOM: "Olorosos y gratos aromas; así es tu aliento, amada de mi alma. ¡Pero escucha, una voz! Quédate aquí un momento y poco a poco apareceré a tu lado." (Sale)

FLAUTA: ¿Me toca hablar ahora?



## 9. BIBLIOGRAFÍA

- Azar, Héctor. "Teoría CADAC", en *Teoría y praxis del teatro en México*, México: Grupo Editorial Gaceta, 1982.
- Beachman, Richard C., *Adolphe Appia. Texts on Theatre*. London: Routledge, 1993.
- Berry, Cicely, *Text in action*, London: Virgin Publishing, 2001.
- Brook, Peter, *El espacio vacío*, Barcelona: Ediciones Península, 1985.
- D'Acevedo, Barbarella. "Teatralidad y teatro de calle". *El caimán barbudo*, octubre 30, 2011. Consultado el 17 de enero 2014 < <http://www.caimanbarbudo.cu/artes-escenicas/2011/10/teatralidad-y-teatro-de-calle/>>
- DiccionariodelaLenguaEspañola.Consultadoel17deenero2014<<http://lema.rae.es/drae/?val=esc%C3%A9nico>>
- Eco, Umberto. "Semiotics of Theatrical Performance", *The Drama Review*, Vol. 21, num.1, March, 1977, New York: New York University, pp. 107-117
- Epstein, Norrie, *The Friendly Shakespeare*. New York: Penguin Books/Viking, 1993.
- Hodgdon, Barbara, "Introduction: A Kind of History". En *Companion to Shakespeare and performance*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- Irvin, Polly : *Directores*. Barcelona : Editorial Océano, 2003.
- Karasek, Helmut y Urs Jenny. "Robert Wilson: Escuchar, ver, actuar", en *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México: Grupo Editorial Gaceta, 1994.
- Kustow, Michael : *Peter Brook. A Biography*. London: Bloomsbury Publishing, 2005.
- Macgowan, Kenneth & William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Martinez-Peñuela, Ana, "El espacio en las Sintesi de Marinetti", *Cuaderno de Filología Italiana*, 2, 121-141. Servicio de Publicaciones UCM. Madrid, 1995

Meyerhold, V.E. "Octubre teatral", en Jiménez, Sergio y Ceballos, Edgar, *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, México: Grupo Editorial Gaceta, 1985.

Meyerhold, V.E.. *El actor sobre la escena. Diccionario de la práctica teatral*. México: UAM/ Grupo Editorial Gaceta. 1986.

Olivier, Laurence: *Confessions of an actor*. London: Orion Books, 2002.

Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro*. Madrid: Paidós, 1998.

Popper, Frank, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid: 1980.

Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 1977.

Rudlin, John, *Commedia dell'Arte. An actor's handbook*, London: Routledge, 1994.

Shakespeare, William, *Obras completas I*, México: Aguilar Editor, 1991.

Tusa, John, *Transcript of the John Tusa interview with the Canadian director and playwright Robert Lepage*, BBC RADIO3, transmitido el 1° de mayo de 2005.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris : Éditions Belin, 1996.

Wagner, Fernando, *Teoría y técnica teatral*, México: Editores Mexicanos Unidos, 1997.