

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

*El proceso actoral y desarrollo de la ejecución escénica en una temporada de  
2500 funciones en el teatro comercial dentro de la obra*

**Confesiones de Mujeres de 30**

INFORME ACADÉMICO DE ACTIVIDAD PROFESIONAL  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA

BRICIA MARÍA DE JESÚS OROZCO PEÑA

ASESOR: ALEJANDRO ORTIZ BULLE-GOYRI



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.

A Enzo mi hijo, mi renacimiento y mi motor.

A Paco mi compañero de vida, novio esposo, mi fuerza.

A Mamá, MJ por tus sentimientos, tu fuerza, tu entrega e infinito amor.

A Mónica, hermana y ejemplo de fuerza, invencible y grande.

A Gaby mi hija, mi niña buena.

A Papá cuando has estado y a tío Raúl por los años de ayuda, Familias Orozco Peña, Peña Ramos y Finamori Noriega por acompañarme en todo el trayecto.

A Omar por la carrera que empezamos juntos, por tu fe en mí, por tu amistad incondicional como estudiantes, profesionales y ahora padres.

A Alejandro Ortiz querido maestro, siempre generoso, comprensivo, por tu humor, tu paciencia y por haberme esperado.

A Gerardo González y Ana Karina Guevara por sus enseñanzas y amistad.

A Morris Gilbert por las oportunidades de trabajar, crecer y aprender.

A mis amigas y hermanas de escenario: Anahí Allué, Lola Cortés, Lorena de la Garza, Dalilah Polanco, Lourdes Reyes, Diana Lein, María Rebeca, Ginny Hoffman, Laura Luz, Ana Karina Guevara, Georgina Levín, Gisela Sehedí, Marissa Saavedra y Frida Olvera. Gracias por compartir y salir a darlo todo en el escenario.

A Lissy, Miguel y Agustín, por su apoyo en la temporada, su perspectiva y su trabajo apasionado.

A todos mis amigos de toda la vida, que me acompañaron en la temporada, que me animaban cuando yo perdía impulso, que se alegraban con mis logros y los compartían.

A mis profesores que me contagiaron su amor y pasión por el teatro, mi admiración y respeto siempre: Gonzalo Blanco, Fidel Monroy, Rubén Paguaga, Tibor-Bak Geler, Mayra Mitre, Alfredo Michel, Fernando Piernas y Germán Castillo.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1. Texto y contexto de la obra <i>Confesiones de Mujeres de 30</i></b>	
1.1. Antecedentes, generalidades y estructura del texto	3
1.2. <i>Confesiones de Mujeres de 30</i> , una obra de teatro comercial	19
1.3. Antecedentes de la puesta original y remontaje	25
<b>Capítulo 2. Interpretación Actoral: Proceso de montaje y desarrollo de la temporada en siete años</b>	
2.1. Audición; plan de trabajo y trabajo de mesa.	29
2.2. Ensayos y estreno	33
2.3. Dificultades y problemas actorales en distintas etapas de la temporada	40
2.3.1. Búsqueda y conservación del ritmo y el tono de comedia de <i>CMT</i>	41
2.3.2. Adaptación	44
2.3.3. Alternancias	51
2.3.4. Problemas actorales observados en las actrices de <i>CMT</i>	54
I. Desbalance del ritmo, ritmo inadecuado o insuficiente	55
II. Carencia del sentido del <i>timing</i> de comedia	59
III. Problemas entre las actrices: De las relaciones personales a las relaciones escénicas	66
IV. Mecanización y sus causas	69
2.4. Aplicación de diferentes técnicas durante la temporada, aplicadas tanto a la comedia, como a los problemas actorales en general	74
2.5. Algunos consejos para hacer comedia	91

### **Capítulo 3. Resultados y reflexiones.**

3.1. La importancia de un buen equipo de trabajo	98
3.2. La mentalidad frente al trabajo	101
3.3. La necesidad de renovarse o morir en escena	103
3.4. El entrenamiento constante.	105
3.5. El cambio de perspectiva	106
<b>Conclusión</b>	109
<b>Apéndices</b>	
Apéndice I Listado y semblanzas de actrices de la segunda temporada de <i>CMT</i>	112
Apéndice II Tabla de programación de ensayos.	125
Apéndice III Monólogos de cada track y otras intervenciones	126
Apéndice IV “Cuando llegué a los 30”, monólogo de creación y ejercicio personal para los ensayos y montaje de <i>Confesiones de Mujeres de 30</i>	127
Apéndice V Ejercicios y técnicas usados durante audiciones, ensayos y temporada.	129
<b>Bibliografía</b>	133

## INTRODUCCIÓN

El campo de trabajo dentro del teatro comercial ha representado no sólo una fuente de trabajo de la cual he podido obtener mis medios de vida, sino un área de laboratorio y entrenamiento actoral. Si bien se puede pensar que cuando un actor está sobre el escenario no está precisamente “entrenando”, he podido corroborar lo contrario, a lo largo de más de 2500 funciones, como actriz y después también como directora residente de la obra *Confesiones de Mujeres de 30*. Salir a escena una y otra vez es un entrenamiento arduo, que requiere mucha consistencia y disciplina; el instrumento del actor está a prueba de manera constante, además de encontrarse en un ejercicio de múltiples técnicas que se tienen que adecuar a lo que la escena y públicos van planteando a lo largo de la función, la noche, las semanas, los meses y los años.

Dentro del sistema que impone el teatro comercial, y por ende una temporada larga, el actor tiene que ir implementando mecanismos de resistencia para poder mantenerse vivo en escena, a la vez que se ve en la necesidad de ir replanteando e incluso reinventando su trabajo para evitar el anquilosamiento, la mecanización o, como yo le denomino, “la muerte en escena”.

Las exigencias del trabajo en el teatro comercial, responden a la necesidad de sostener una temporada el mayor tiempo posible y el reto para un actor profesional consistirá en no decaer a pesar del paso del tiempo, en mantener su desempeño al máximo incluso con el desgaste natural. Para ello se verá forzado a recurrir a técnicas diversas para poder mejorar su ejecución en vez de deteriorarla.

En mi experiencia directa tuve la oportunidad de confrontar, plantear y abordar muchos de los problemas técnicos que nos conciernen a la mayoría de los actores al estar en escena, unos referentes a la concentración, el estado anímico, la desconexión con la escena y los demás actores, la desconexión con el público, etc.; otros directamente conectados con las implicaciones del sistema de montaje y temporadas dentro de OCESA Teatro: La adaptación a nuevos actores,

alternancias, múltiples funciones, múltiples personajes, incluso dos obras en un día, diferentes directores, etc. y por último, los problemas que propone un montaje de comedia en sí misma: *timing*, ritmo, el sentido de verdad, imaginación, improvisación, etc.

Cabe aclarar que al hablar de problemas del actor, no lo percibo como algo engorroso o lamentable. Por el contrario, cualquier problema que el actor enfrenta debe ser visto como una invitación a la búsqueda del perfeccionamiento, crecimiento y formación de una técnica personal que puede en muchos casos ser aplicada por otros actores. El trabajo a continuación describirá problemas reales, que a su vez originaron preguntas en y me llevaron a diferentes resultados y grados de descubrimiento y reflexión.

Las diferentes situaciones que experimenté me llevaron a cuestionar mi trabajo una y otra vez: desde las relaciones con las otras actrices en escena, la relación con el público, la relación con el texto y el contexto, el momento histórico en que nos presentamos, los tipos de espectadores, los tipos de comedia, el ejercicio y funcionamiento de la comedia de un actor a otro, etc. Así como la percepción de mi propio trabajo dentro y fuera de la escena: como la sensación de que el público te detesta como actor, hasta la paranoia de que todo el “mal público” se había congregado en una misma función, entre muchos otros aspectos durante la larga temporada.

Se abordarán también reflexiones sobre la clase de actor que se requiere en una empresa de teatro comercial como OCESA Teatro, sobre los prejuicios que se forman los propios actores con respecto al trabajo en este sistema, sobre las presiones dentro de una temporada, etc.

Sin duda siete años de temporada han sido un largo trayecto y qué mejor lugar y tiempo que la propia escena cobrando vida una y 2500 veces más, para establecer un campo de estudio en un laboratorio viviente. Espero que el lector del presente trabajo pueda obtener un campo de visión más abierto y claro para poder entender el complejo sistema del teatro comercial profesional.

## Capítulo 1 *Confesiones de Mujeres de 30*

### 1.1 Antecedentes, generalidades, contexto y estructura del texto

*Confesiones de Mujeres de 30* (CMT), es una comedia del escritor, actor y director, Domingos de Oliveira<sup>1</sup>, bajo el título original de *Confissões de Mulheres de 30* que fue estrenada en Brasil en 1993, en Argentina en 1995 y por primera vez en México en 1997 bajo la dirección, en los tres casos, de la argentina Lía Gelín<sup>2</sup>. Esta comedia fue inspirada en las anécdotas reales de Priscilla Rozenbaum esposa y colaboradora del autor, así como de actrices cercanas al mismo: Nisker, Morthe, Ploczynski, Bernardelli, Dreize y Proenca. *Confesiones de Mujeres de 30* es el primer montaje en el cuál se asociaron Producciones Gilbert<sup>3</sup> y OCESA<sup>4</sup> para después

---

<sup>1</sup> Domingos de Oliveira, director y dramaturgo veterano y reconocido, nació en Río de Janeiro en 1936, y fue en su momento protagonista tardío del Cinema Novo. Comenzó su carrera en los años sesenta dirigiendo obras como *Todas as Mulheres do Mundo*. Así mismo trabajó como director y guionista de televisión, creando las premiadas *Ciranda Cirandinha* y *Aplauso*. En 1981 regresó al teatro, llevando a escena los clásicos y nuevas obras, tales como *Ensina-me a Viver*, *Testemunha de Acusação* y *Escola de Mulheres*. En México se han montado dos obras de su autoría: *Todos Tenemos Problemas Sexuales* y *Confesiones de Mujeres de 30*. En 1995 escribió la premiada obra *Amores* con Priscilla Rozenbaum, de la cual dirigió una versión adaptada al cine en 1996 que ganó tres premios en el Festival de Cine de Gramado. En el 2004 dirige la comedia *Separaciones* junto a Priscilla Rozenbaum, su mujer y colaboradora en la vida real. Biografía de Domingos de Oliveira Información sobre la vida comienzos, trayectoria y películas de Domingos de Oliveira. *iTemátika*. S.e. s.f. <http://peliculas.itematika.com/biografia/d217/domingos-de-oliveira.html>, Web 18 Sept. 2012

<sup>2</sup> Lía Jelín es bailarina, coreógrafa, actriz y directora. Estudió danza en Israel, en la escuela de Martha Graham; composición coreográfica con Josef Tal, danza moderna con Renate Schottelius y actuación con Beatriz Matar, Antonio Mónaco y Augusto Fernández. Como actriz se destacó como co-protagonista de Tato Borens en su ciclo televisivo, también fue co-protagonista junto a Iris Marga y Marilú Marini de *Famille d' Artistes*, en el Teatro Maipo, entre otras. Fue puestista de *Viet-rock*, de Megan Ferry y de *Juan Moreira Supershow*, de Pedro Orgambide y Jorge Schussheim. Como directora trabajó en innumerables obras, entre las que se encuentran: *Confesiones de Mujeres de 30*, *Los Caballeros*, *Maní con Chocolate*, *Adolece que no es poco*, *Monólogos de la vagina*, *Aryentains* y *El día que Nietzsche lloró*, entre otras. A lo largo de su extensa carrera recibió tres premios ACE a los mejores espectáculos de humor: *Confesiones de Mujeres de 30*, *Aryentains* y *Shakespeare comprimido*, fue galardonada con el Premio Trinidad Guevara y el Florencio Sánchez, por *Paradero Desconocido* y recibió el premio Fondo de las Artes, por *El Gran Soñador*. Fue contratada por OCESA Teatro y Morris Gilbert para montar *Confesiones de Mujeres de 30* a través de su visión como lo había hecho en las puestas de Brasil y Argentina y así poder repetir el éxito obtenido en dichos países. También ha dirigido en México *Con el nudo en la garganta*, *Des- madres*, *Toc-Toc* y *La caja*. Acuña, Javier. Lía Jelín *Alternativa Teatral* s.f. <http://www.alternativateatral.com/persona2566-lia-jelin>, Web. 18 Sept. 2012

<sup>3</sup> Morris Gilbert, productor, empresario y actor con una carrera de 35 años de trabajo constante, a lo largo de los cuales ha producido infinidad de espectáculos teatrales abarcando todos los géneros. Además, gracias a la iniciativa de OCESA, y por su conducto, los musicales más aclamados y exitosos del mundo han podido ser admirados también en México. Originalmente sobre el escenario y después como productor, ha trabajado al lado de los mejores y más prestigiados actores, directores y escenógrafos, a nivel nacional e internacional. Su incursión en el mundo de la producción sucedió con *Los hijos de Kennedy*, éxito artístico memorable, al que han seguido más de 50 obras de cámara y 17 musicales de gran formato. A partir de 1997 estableció una sociedad con OCESA con quien ha producido más de treinta obras entre las que destacan *Confesiones de Mujeres de 30*, *Master Class*, *Duda*, *La prueba*, *Las viejas vienen marchando*, *El método Grönholm*, *El diario de Ana Frank*, *Adorables enemigas* y *Todos tenemos problemas sexuales* entre otras muchas. Desde 1999 es director de la División Teatro de OCESA, empresa con la que ha producido los musicales *Rent*, *El Fantasma de la Opera*, *El hombre de la Mancha*, *Jesucristo Superestrella*, *Chicago*, *el musical*, *El Full Monty*, *Los Miserables*, *José el Soñador*, *Violinista en el Tejado*, *Bésame Mucho*, *Los productores*, *La Bella y la Bestia*, *Dulce Caridad*, *Mamma mia!*, *La línea del coro*, *Si nos dejan* y *Mentiras*. También como resultado de su sociedad con

transformarse en lo que hoy es OCESA división teatro. En 1997 esta puesta en escena sentaría precedente en cuanto al tema de la sexualidad femenina de manera más abierta y sin censura. La obra es una comedia inspirada en conversaciones reales de actrices que compartían su sentir y pensar al hablar de sus experiencias personales, sexuales, profesionales, familiares y amorosas. Al observar que la mayoría de las mujeres atravesaban por ciertas crisis en su tercer década de vida, el autor decide escribir esta comedia para ser interpretada por tres actrices representando a otras tantas en diferentes monólogos independientes donde el público funciona como otra amiga o la cuarta amiga y, de vez en cuando, las tres actrices están en escena al mismo tiempo como apoyo o para intensificar las situaciones que se presentan.

La primera puesta en escena de *Confesiones de Mujeres de 30* en 1997 tuvo lugar en el Teatro Telón de Asfalto con un elenco original conformado por Laura Luz<sup>5</sup>, Zaide Silvia Gutiérrez<sup>6</sup> y Ana Karina Guevara<sup>7</sup>; en esa ocasión la temporada tuvo una duración de 3 años y

---

OCESA, a la fecha tiene en cartelera *Los monólogos de la vagina*, *Defendiendo al cavernícola*, *Mentiras*, *Toc Toc*, y muchas de ellas con miles de representaciones y años ininterrumpidos en cartelera.  
[http://www.mejorteatro.com.mx/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=5&Itemid=28](http://www.mejorteatro.com.mx/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=5&Itemid=28), Web. 18 Sept. 2012

<sup>4</sup> La División Teatro de OCESA es una parte esencial de la Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE), que nació en 1997, bajo el nombre de OCESA Teatro. A partir de entonces desarrolla, promueve y produce los espectáculos teatrales más importantes de nuestro país con un sello distintivo de calidad. También impulsa el talento nacional e internacional en producciones que compiten con las mejores del mundo. A través de alianzas estratégicas con empresas internacionales, CIE se ha consolidado como el grupo líder de entretenimiento en vivo de Latinoamérica.

<sup>5</sup> Laura Luz, actriz, directora y conductora conocida en televisión por su participación en la serie *Cachún Cachún Ra Ra* y sus trabajos en teatro incluyen *Sorpresas*, *El diluvio que viene*, *Confesiones de Mujeres de 30* y los *Monólogos de la Vagina* entre otras. Ver Apéndice I

<sup>6</sup> Zaide Silvia Gutiérrez Cruz es una primera actriz mexicana de cine, televisión y teatro. Es actriz, directora y maestra de actuación. Ha trabajado en más de 40 puestas en escena y participado en cerca de 40 películas, más de 15 telenovelas y 5 radionovelas. Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM donde se graduó con mención honorífica. Cuenta con estudios de posgrado en Dirección de Teatro (Columbia University) y Literatura Mexicana también en UNAM. En México le han otorgado más de 20 premios. En teatro muchas veces como: Mejor Actriz, Actriz de Cuadro, de Monólogo, Juvenil y Revelación. En radio dos premios como Mejor Actriz. Y en cine, como Mejor Actriz: 2 Diosas de Plata y 4 nominaciones al Ariel. Actualmente catedrática de la UNAM en la carrera de Literatura Dramática y Teatro, y Maestra de Actuación en el Centro de Educación Artística de Televisa. [http://es.wikipedia.org/wiki/Zaide\\_Silvia\\_Guti%C3%A9rrez](http://es.wikipedia.org/wiki/Zaide_Silvia_Guti%C3%A9rrez), Web. 18 Sept. 2012

<sup>7</sup> Ana Karina Guevara, actriz y directora mexicana de teatro cine y televisión, ha participado en montajes como *Confesiones de Mujeres de 30*, *Los monólogos de la vagina*, *El Método Gronholm*, *Cada quién su vida*, *Con el nudo en la garganta*, *Desmadres la comedia* y el *Continente Negro*; ha fungido como directora residente de *Confesiones de Mujeres de 30* y *Todos tenemos problemas sexuales*. Dirigió recientemente de *El Ángel de la Culpa*.

1200 representaciones. Durante esos años el elenco se renovó con actrices como Pilar Boliver<sup>8</sup>, Jana Raluy<sup>9</sup>, Elia Domenzain<sup>10</sup>, Joadnyka Mariel<sup>11</sup> y Diana Golden<sup>12</sup>, entre otras, y la dirección residente quedó a cargo de Gerardo González<sup>13</sup>.

El 8 de Octubre de 2004 la obra se reestrena en el Teatro Jorge Negrete con el siguiente reparto: Anahí Allué, Lourdes Reyes, Bricia Orozco y Dalilah Polanco en alternancias bajo la dirección residente de Gerardo González y Ana Karina Guevara con base en la dirección original de Lía Gelín. En esta ocasión la temporada tuvo una duración de 7 años cerrando su temporada el 20 de Noviembre de 2011<sup>14</sup>. En este lapso de tiempo 22 actrices<sup>15</sup>, incluyendo el elenco inicial, participaron en la puesta en escena: Lolita Cortés, Yolanda Ventura, Lorena d' la Garza, María Rebeca, Ginny Hoffman, Yuriria del Valle, Diana Lein, Vanessa Cianguerotti, Simone Victoria,

---

<sup>8</sup> Pilar Boliver, actriz Directora y profesora de actuación. Egresada de la Carrera de Literatura Dramática y Teatro. En OCESA ha participado en las obras *Los monólogos de la vagina*, *Chicas Católicas*, *Confesiones de Mujeres de 30*, *La Rubia*, *la Trigueña* y *la Pelirroja Vengadora*, entre otras.

<sup>9</sup> Jana Raluy, actriz mexicana egresada del CEA de Televisa, dentro de OCESA ha participado en *Confesiones de Mujeres de 30*, *Los monólogos de la vagina*, *Chicas Católicas*, *Duda* y *El Diario de Ana Frank*.

<sup>10</sup> Elia Domenzain, actriz, bailarina, poeta, directora de teatro, productora escénica y promotora cultural. Estudió la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, titulándose con Mención Honorífica. Como actriz y bailarina ha participado en numerosas producciones escénicas y ha trabajado con destacados directores mexicanos y extranjeros. <http://eliadomenzain.com/bio.html>, Web. 18 Sept. 2012

<sup>11</sup> Joanydka Mariel, actriz y locutora, es egresada del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). [http://www.actoresylocutores.com/joanydka\\_mariel.html](http://www.actoresylocutores.com/joanydka_mariel.html), Web. 18 Sept. 2012

<sup>12</sup> Diana Golden actriz de televisión, colombiana de origen y nacionalizada mexicana.

<sup>13</sup> Gerardo González es un actor mexicano de teatro, cine y televisión. Debutó en teatro con *La Pandilla* (Godspell) y de ahí brinó a la fama con la serie de televisión *¡Cachún cachún ra ra!* en donde le dio vida a "Porkirio". Posteriormente intervino en la obra de teatro basada en la exitosa serie y continuó con una larga cadena de éxitos teatrales. Bajo la dirección musical de Julissa participó en *El show de terror de Rocky*. Posteriormente actuó en *¡Qué plantón!* y *El mago*. Su siguiente trabajo escénico fue con el director Benjamín Cann y con Ana Silveti en *Muertos de la risa*. Más tarde trabajó en *Los infiernos* y *La noche de Epifanía*. Posteriormente formó parte de la compañía de *El diluvio que viene*, en una producción de Manolo Fábregas. Después intervino en *La fiesta* y *No más sexo*. En teatro musical participo en *El Full Monty*, *Jesucristo Superestrella*, *Los Productores*, *El Violinista en el Tejado* y *Hoy no me puedo levantar*. Fue asistente de Lía Gelín en la dirección de *Nosotras que nos queremos tanto*, *Todos tenemos problemas sexuales* y *Confesiones de Mujeres de 30*. A principios de 1999 actuó en *Con el nudo en la garganta*. En 2003 dirigió *Exonerados* Producida por OCESA y Morris Gilbert. En el 2010 fue protagonista de la Producción española *Los 40 principales* en la ciudad. de Madrid quedando como director en la puesta de la misma obra en Barcelona. En televisión ha interpretado una gran cantidad de personajes, destacan sus participaciones en telenovelas como *La pícaro soñadora* y *Con toda el alma* y la serie *Los papás de mis papás*. En la pantalla grande ha intervenido en varias películas, destaca su participación en *Sobrenatural*. [http://es.wikipedia.org/wiki/Gerardo\\_Gonz%C3%A1lez\\_%28actor%29](http://es.wikipedia.org/wiki/Gerardo_Gonz%C3%A1lez_%28actor%29), Web. 18 Sept. 2012

<sup>14</sup> La temporada terminó en el Teatro Hidalgo.

<sup>15</sup> Ver Apéndice I Actrices de Confesiones de la Reposición de 2004-2011.

Nadia Escobar, María Filippini, Marissa Saavedra, Georgina Levin, Gisela Sehedí, María Sandoval, Frida Olvera, Laura Luz y Ana Karina Guevara.

### **Contexto histórico de *Confesiones de Mujeres de 30***

A mediados de los noventa las mujeres en México veíamos como una cuestión del futuro lejano el poder decidir sobre nuestro cuerpo; la posibilidad de un gobierno donde una mujer pudiera postularse para la presidencia, también como el abuso y acoso sexuales se consideraban quejas insustanciales y sin posibilidad de castigo para quien los ejerciera. En un lapso de trece años desde el momento en que esta comedia se estrenó en México hasta el cierre de su segunda temporada, ocurrieron avances y retrocesos históricos en el país: por un lado, hemos visto cambios lentos pero determinantes en nuestra sociedad tales como la legislación del derecho al aborto, el matrimonio gay, las sanciones al acoso sexual, las mujeres en posiciones de poder, las mujeres en el ejército en rangos superiores y otros ramos de acción y mujeres aspirando a la presidencia de la república<sup>16</sup>. Por otro lado, parece que cada avance ha traído un retroceso o un estancamiento de la misma sociedad pues a la vez que las mujeres han levantado la voz, hemos visto cómo los feminicidios aumentan, así como la violencia se ha vuelto parte de la vida diaria. Los preceptos católicos como la sublimación de la virginidad y la estigmatización de la mujer que ejerce una sexualidad libre y abierta, siguen permeando la manera como la mujer es percibida por el sexo masculino, las generaciones anteriores y por las mujeres mismas. Al parecer nuestra sociedad todavía encuentra difícil la enunciación de los órganos sexuales por sus nombres,

---

<sup>16</sup> El derecho al aborto está vigente en México DF desde abril de 2007, cuando la Asamblea Legislativa de la capital votó a favor de reformar la ley para que la interrupción del embarazo se convirtiera en un derecho gratuito. <http://www.publico.es/internacional/147048/confirmado-en-mexico-el-derecho-al-aborto>. El 21 de diciembre de 2009, la Asamblea Legislativa del Distrito Federal, en la ciudad de México, aprobó por mayoría de 39 votos a favor, 20 en contra y cinco abstenciones, el establecimiento de la alianza entre personas del mismo sexo, incluyendo su derecho a la adopción, a partir de la iniciativa presentada por el partido gobernante de la ciudad capital, Partido de la Revolución Democrática. Esto convirtió al Distrito Federal en la única entidad federativa de México y la primera de América Latina que aprueba ese tipo de unión. La iniciativa incluye reformas a seis artículos del código civil, en especial al artículo 146 para que, en lugar de establecer "El matrimonio es la unión libre de un hombre y una mujer (...)", como antes decía, señale actualmente que es "La unión libre de dos personas" (...)  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Matrimonio\\_entre\\_personas\\_del\\_mismosexo#Distrito\\_Federal\\_28M.C3.A9xico.29](http://es.wikipedia.org/wiki/Matrimonio_entre_personas_del_mismosexo#Distrito_Federal_28M.C3.A9xico.29), Web. 18 Sept. 2012

todavía existe la censura en los medios de comunicación<sup>17</sup>. A pesar de los esfuerzos por establecer la educación sexual desde el nivel básico a través de los libros de texto, todavía hay sectores muy grandes que se oponen e incluso han saboteado la distribución de los mismos libros.

Precisamente es en este contexto un tanto o muy incongruente que *Confesiones de Mujeres de 30* se presenta: un grupo de mujeres exponiendo sus neurosis generadas por las presiones sociales, sexuales, profesionales y laborales, es decir, el miedo a envejecer y volverse obsoleta en una sociedad que la juzga si no tiene hijos, si no escoge entre la carrera y la familia, que ya no es deseable ni atractiva para el sexo opuesto si llega a la edad de cuarenta, y peor aún, donde las oportunidades de trabajo disminuyen después de los treinta.

Las situaciones presentadas a manera de comedia han seguido funcionando porque las mujeres se ríen de sí mismas, se reconocen y la catarsis se lleva a cabo<sup>18</sup>. El montaje, a pesar del paso del tiempo, obtiene las reacciones esperadas en su generalidad. El lenguaje explícito en las situaciones sexuales sigue incomodando en algunos casos, mientras que en otros, libera el deseo de decir lo que normalmente necesita decirse en secreto, en la intimidad o simplemente no se dice.

En el cambio de siglo, cuando el principio de democracia tuvo un espíritu de renovación en nuestro país, y a su vez la voz de las mujeres se volvió parte fundamental de la misma, esa voz continúa arrastrando las preocupaciones encarnadas, al parecer, ancestralmente. Es por todo lo anterior que la puesta en escena y el texto no han dejado de funcionar como fenómeno escénico a pesar del paso del tiempo. Los temas presentados con exageración en momentos, a partir de las

---

<sup>17</sup> Morris Gilbert constantemente habla sobre las dudas que tuvo para montar la obra *Los monólogos de la vagina*, dado que era muy difícil promover la obra por el título. La palabra “vagina” causaba problemas a los que en algún momento tenían que anunciar la obra, (ya fuera por inhibición o por censura) e incluso en provincia, alguna vez propusieron llamarla “Los Monólogos de la Gallina”.

<sup>18</sup> Sobre esto Bentley afirma: “La estrategia de la comedia consiste en desplazar nuestra culpa trasladándola a los personajes de la obra. Nosotros nos hallamos aparte. Ellos, según las palabras de Brecht, están, “enajenados”, ante nosotros.” Bentley, Eric, *La vida del drama*. Paidós Studio, 1990, pág.242

inseguridades femeninas, tocan de raíz los temores y las preocupaciones primarias de las mujeres de esta época y como se ha visto también, en las sociedades urbanas a lo largo de Hispanoamérica<sup>19</sup>, donde la obra ha sido probada a pesar de las diferencias culturales propias de cada país, pero que no dejan de aludir a la mujer de clase trabajadora, que busca una independencia económica y que por tanto se ve en la injusta necesidad de tener que dejar de lado sus relaciones personales y la maternidad en busca de éxito profesional o viceversa. En México la problemática femenina encuentra su origen en el inevitable cuestionamiento de ¿por qué habría que elegir? ¿No deberíamos poder gozar de la misma oportunidad de éxito y realización humana y profesional que en apariencia los hombres poseen? Siendo México y en general Latinoamérica, países en vías de desarrollo, la condición de la mujer sigue siendo el resultado de un modelo económico y educativo estancado y obsoleto. A pesar de las nuevas legislaciones sobre igualdad de género muchas empresas mantienen políticas discriminatorias en cuanto a los salarios, prestaciones y posiciones en el organigrama laboral. En general la mujer mexicana promedio en edad de trabajar y de ser madre se encuentra aún desprotegida por el estado y por la iniciativa privada. Es por eso que el público femenino que acude a *Confesiones de Mujeres de 30* son mujeres que están atravesando por este proceso; mujeres de clase media trabajadora y profesionistas que están pasando por una conciencia de sí mismas que toca su experiencia afectiva, sexual, social, profesional y personal.

### **Estructura y género de *Confesiones de Mujeres de 30***

*Confesiones de Mujeres de 30* (CMT) como género dramático, en general se percibe y se aborda como una comedia, basando dicha percepción en el fundamento del efecto buscado, que es causar risa. Sin embargo, si buscáramos categorizarla o analizarla bajo la estructura clásica de la comedia, nos sería difícil empatarla rigurosamente con el género de la comedia pura. Pero,

---

<sup>19</sup> La obra ha sido montada en Brasil, Argentina, Colombia, Venezuela y España.

¿cuáles son los elementos que nos llevan a percibirla como una comedia? En este sentido podríamos basarnos en los aspectos de situación, personajes y sobre todo los dispositivos humorísticos o mecanismos del humor que describiremos más adelante. En efecto, *CMT* provoca la risa del público, las tres mujeres que están confesándose de manera abierta, exacerbada y sin censura, resultan chistosas para el espectador a pesar de que nos están confesando sus inseguridades, miedos, fracasos personales y frustraciones. Sin llegar a la violencia que implica la farsa encontramos sin embargo, en la comedia, como lo plantea Eric Bentley, los mismos tonos graves y jocosos de la farsa, pero la agresión en la comedia es una fuerza respaldada por la convicción de estar en lo cierto. Es así como funcionan los mecanismos del humor<sup>20</sup>. Las tres actrices que narran las situaciones de distintas mujeres en cada monólogo siempre parten de una conciencia adquirida resultado de una mala experiencia que las lleva a una afirmación categórica y un tanto frívola acerca de la vida misma. La mayoría de los monólogos inicia con una frase que es en sí misma la conclusión a la que se llega, una especie de tesis que será desarrollada a través de la anécdota, o una serie de reflexiones que exponen una visión patética y deformada por la mala fortuna, o las expectativas no cumplidas de estas mujeres. Por ejemplo: “Tener 30 años es vivir en el ¡AHORA o NUNCA!” o “¡Los hombres son una chinga!” En los casos anteriores dichas frases de inicio tienen una conexión directa con el espectador deseoso de ver el desarrollo de esa aseveración, la explicación justa que al final empatará con la visión de las tres mujeres en escena y podrá entonces reírse de ellas y de sí mismo en su propia humanidad expuesta. A pesar de la sencillez del lenguaje y su limitado contenido literario, *Confesiones de Mujeres de 30*

---

<sup>20</sup> Para hablar sobre el tono que ejerce la comedia Bentley la compara con la farsa para establecer el contraste entre ambas: “Hemos visto que agresiones sorprendentemente rudas pueden llevarse a cabo solo a causa de ese “Pero no lo decía en serio” “ma non é una cosa seria”, según la frase de Pirandello, que la convención farsesca lleva en sí. Luego, la farsa es seria sólo en la medida en que se siente la hostilidad, y no hasta el punto en que esa hostilidad es justificada con convicción. La comedia contiene juicios tan severos que a no ser por los disconformes, una pieza cómica podría ser descrita como una “enérgica acusación” o una “revelación conmovedora”. Lo cual es nada más que otra forma de decir lo que ya he insinuado: que si la comedia llega a perder su tono frívolo, se convierte en teatro social serio”. Bentley, Eric, *Ibid.* P.274.

cumple con los elementos primarios para que se lleve a cabo la identificación del espectador, porque en su forma y temática logra acceder a la naturaleza del mundo femenino. Para este punto me apoyo en la percepción de Bentley:

“El sentimiento cómico, contrariamente al impulso farsesco, trata de tomar en cuenta a la vida, de tener presentes las presiones del día y las responsabilidades de la vida adulta. La dualidad (en tantos aspectos) de su carácter hace presuponer en el artista cómico una doble disposición: por una parte, una “voluptuosidad de vida”, un “apetito evolutivo”, un ansia, una euforia por el mero hecho de vivir, y, por otro lado, una aguda y atormentada conciencia de los obstáculos que se interponen en el camino, las resistencias y oposiciones, las pruebas de fuego y de agua, los dragones, selvas y abismos que nos acechan, las ciénagas y matorrales en que nos debatimos.”<sup>21</sup>

Los múltiples personajes de *CMT* comparten en su mayoría el castigo del personaje cómico de la estructura clásica e isabelina: el ridículo. Los vicios de carácter de estas mujeres se ven exacerbados, la inseguridad, la baja autoestima, la dependencia emocional, su propia estulticia ante la vida, su insatisfacción, todos como resultado de un contexto pseudo feminista lleno de contradicciones: La mujer libre que no quiere ser libre, la mujer aún joven que se siente vieja, la “feliz divorciada” que concluye diciendo que era mejor la “maravillosa mierda de vida de casada que llevaba”, etc.<sup>22</sup>

Ahora bien, dado que la obra no presenta una trama por estar seccionada en monólogos cortos que describiremos posteriormente, podríamos tomar cada monólogo como una pequeña comedia con su presentación, desarrollo y desenlace; la mayoría de los monólogos nos cuentan una situación con un final infeliz fundamentado en una reflexión o toma de conciencia sobre la

---

<sup>21</sup> Bentley, Eric, *Ibíd.* p. 275-276.

<sup>22</sup> Durante el montaje, tanto en ensayos como en funciones, uno de los puntos más importantes reforzados por la dirección, era la de lograr la risa a partir del verdadero sufrimiento de las mujeres que presentaban su historia, como actrices teníamos que buscar la raíz del problema para poder causar la risa, la directora se oponía a causar la risa a partir del chiste fácil o a través de un efecto poco elaborado, al respecto Bentley sugiere: “ Mi intención es proponer, en cambio, que consideremos como fundamento de la comedia el sufrimiento, y la alegría como su constante transcendencia. Así enfocada, la comedia, al igual que la tragedia, es un modo de tratar de afrontar la desesperación, la dolencia mental, la culpa y la ansiedad. Pero no lo hacen de la misma manera.” Bentley, Eric, *Ibíd.* p. 278.

propia condición de la mujer que narra, pero con un remate cómico contrario al desarrollo de dicha situación que al principio parecía que iría a terminar bien pero no lo hace al final. Pero aun así no podríamos decir que estas pequeñas secuencias cómicas monologadas, están restringidas por la fórmula mencionada arriba, la nomenclatura puede variar. Por ejemplo, hay un monólogo que empieza con una mujer que se auto-compadece por haberse separado de su marido diez veces hasta que, por sugerencia de su hijo de diez años decide buscarse afanosamente un novio que resulta ser el plomero. En un soleado domingo *Pepe el plomero* lleva a esta mujer y a su hijo a un partido entre el América y el Guadalajara, en la euforia de la celebración de un gol de las *chivas* del Guadalajara el plomero le da a esta mujer el “mejor beso de toda [su] vida” delante de su hijo, quién le da su aprobación; en ese momento ella decide que “para ser feliz, hay que irle a las chivas”. Este monólogo es prácticamente el único que termina en final feliz, aunque la situación es patética desde el planteamiento hasta su desenlace.

Como mencioné arriba, las situaciones por sí mismas ya contienen el material cómico al que son expuestos los espectadores pero, el desarrollo de las situaciones cómicas depende en gran parte, de uno de los principales mecanismos del humor: el chiste. Cada monólogo contiene una cantidad balanceada de diferentes chistes, desde los más ingenuos, hasta chistes crueles, chistes de juegos de palabras y chistes físicos, chistes vulgares y los más complejos de plantear, los chistes de situación. Pero el chiste no opera por sí mismo, el chiste tiene que tomar vida; el actor de comedia tiene que hacer que funcione y cumpla la expectativa inherente de su existencia: la risa.

A good joke punctures the brittle shell of experience as characterized by a serious mode, thereby advancing a truth about things from deeper within the realm of our worldly experience. It suspends gravity (pun intended) to show us an unlikely perspective we hadn't considered, or, indeed, one we know quite well and haven't acknowledged. Our closely held systems of personal/social/cultural framing give way to new and unlikely connections; sponsoring an unorthodox kind of sense making with a definitively human accuracy (what Jerry Palmer calls

“the logic of the absurd”). Humor reminds us that, for humans, there is more than one way to make sense. Furthermore, it involves a feeling *about* that sense, which sometimes makes a truth told by humorous means seem truer than one conveyed through serious discourse.<sup>23</sup>

El montaje en México se dividió en trece monólogos principales y de diferente extensión, intercalados con otras intervenciones donde las tres actrices intercambian anécdotas o dan réplica a la actriz que lleva la voz principal de un determinado monólogo, provocando situaciones cómicas, pues la réplica se presenta como burla o sarcasmo, poniendo en evidencia la exageración de la actriz que narra. Estructuralmente, el orden en el que se presentan los monólogos no tiene una secuencia lógica o progresiva en apariencia, sin embargo, dicho orden tiene la función de equilibrar el ritmo y las intervenciones de las actrices a la vez que prepara al público para ir intimando cada vez más; en su mayoría estos monólogos no están conectados, cada uno tiene su principio, medio y fin el cual es rematado con una conclusión cómica-patética, un cambio de luz y un remate musical que acentúan el final de cada monólogo para empezar con uno nuevo. En algunas ocasiones uno que otro monólogo hace transición para que vayan entrando las otras dos actrices y puedan interactuar todas al mismo tiempo. Cabe señalar que el orden de los monólogos ha variado de un montaje a otro en cada país donde la directora Lía Gelín ha montado esta obra. Se puede atribuir quizás al ritmo que las actrices en cada país le han imprimido e incluso al momento creativo de la misma directora<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Un buen chiste perfora el frágil caparazón de la experiencia que normalmente se percibe con seriedad, por lo tanto, insinúa una verdad acerca de cosas más profundas contenidas en el ámbito de nuestra experiencia del mundo. El chiste suspende la gravedad (con doble sentido) para mostrarnos una perspectiva inesperada que no habíamos considerado, o de hecho, una que conocemos perfectamente pero que no nos habíamos atrevido a reconocer. Nuestros bien arraigados sistemas de contextualización personal-social y cultural abren camino a nuevas e inesperadas conexiones avalando una lógica inusitada con una total exactitud humana (Lo que Jerry Palmer llama “la lógica del absurdo”). El humor nos recuerda que existen otras formas de encontrarle sentido a las cosas. Más aún, el humor implica una percepción de ese sentido, que a veces hace que una verdad dicha a través del humor, parezca ser más verdadera que aquella expresada a través del discurso serio. Weitz, Eric, *The Cambridge Introduction to Comedy, Comedy’s devices* Cambridge University Press. New York 2009. Pág 65. Trad. de la cita Bricia Orozco.

<sup>24</sup> La actriz Laura Luz en una entrevista que le realicé en Marzo de 2012, mencionó el hecho de que los tres tracks tenían una progresión en cuanto a la intensidad de las anécdotas y que en teoría, cada *track* tenía su principio, su medio y su fin, distribuidos a lo largo de la obra. Es decir, por ejemplo, la mujer 1 inicia con “Creimas”, su monólogo intermedio es “Director de Teatro” y su cierre es el monólogo “América-Chivas”. Sin embargo el *track 2* había quedado con un monólogo que tenía un cierre muy débil

La puesta en México abre con el monólogo identificado como “Cremas”; en este monólogo la mujer, que a su vez es una actriz, habla de su preocupación por encontrarse en la década de los treinta y de todas las implicaciones negativas que conlleva el hecho de haber llegado a esta edad, en términos de relaciones personales, laborales y lo que es peor, la visión de su aspecto físico, el cual percibe en estado de “deterioro galopante” al no conseguir trabajo como actriz en papeles de mujer joven, al haber intentado todos los remedios cosméticos ofrecidos en el mercado sin resultado alguno con el fin de escapar de la cirugía y la presión de mantenerse joven o quedar desempleada.

La función de este monólogo es establecer el tono en que se irá desarrollando la obra y presentar la relación entre el público como la cuarta amiga eliminando así la cuarta pared. En algún momento entrarán en escena las otras actrices para también establecer la relación entre ellas como amigas y cómplices.

El siguiente monólogo se llama “Ahora o nunca”, donde se presenta la angustia femenina de que el tiempo para lograr el éxito personal está marcado por el reloj biológico y aun así el aparente éxito no podrá imponerse ante la incapacidad de ser feliz.

A continuación se introduce “Matrimonio de mierda”. A través de este irónico y ácido pasaje la mujer expresa su aparente liberación de la vida de casada para redescubrir las muchas posibilidades que le ofrece su nueva soltería, desde la oportunidad de salir con muchos hombres interesantes, tener el tiempo para ella misma e incluso el trabajo como escape, sin que pueda hallar algo que la satisfaga del todo, ni siquiera el sexo ocasional que resulta peor que ir a ver la

---

porque cuando se montó la obra por primera vez en 1997, la distribución de los monólogos que componía cada *track* se tuvo que replantear porque una de las actrices que había sido llamada para el montaje y que no llegó a estrenar nunca, no podía sostener los monólogos por problemas personales, y durante los ensayos le fueron quitando monólogos repartiéndolos entre las otras dos actrices, por eso el *track* de la mujer 2 en general, presentaba un problema para las actrices que lo llevaban a cabo, porque tenían que reforzar las carencias dramáticas de sus monólogos.

tele con su madre y comer “garnachas”; y todo para concluir en anhelar “lo maravillosa que era la vida de mierda de casada que llevaba”.

“Cigarro” es un monólogo corto en el cual la mujer afirma que a sus treinta años, comparados con los veinte, ella ahora sí sabe quién es y hacia dónde se dirige en la vida; al momento de terminar su última afirmación y hacer su salida del escenario, se estrella contra la escenografía y se va toda desorientada.

En “Terapia” nos encontramos con el relato de una mujer que, traumatizada por la “ansiedad diabólica” de su propia madre que la sometió a terapias desde los nueve años de edad, se ve en una espiral de terapias de todo tipo que se vuelven su forma de vida para superar los fracasos personales y terapéuticos, con la esperanza de encontrar una cura o la panacea, para algo de lo “que ya no se acuerda de que se tiene que curar.”

A continuación a manera de *show* musical se introduce una sección de la obra que se llama “Consejos útiles para mujeres de 30”. En esta parte, las tres mujeres nos hablan de las supuestas ventajas de estar en los treinta pues se tiene un amplio rango para poder salir con hombres de 18, 30 y 50 años o más, para llegar a la conclusión de que los hombres no son adecuados a ninguna edad, por jóvenes, por viejos o por estar en la misma crisis de los treinta que las mujeres, lo cual resulta ser “como tener un negocio quebrado y abrir una sucursal”

El segmento que viene a continuación comienza con la confesión de “Bonita” cuya finalidad es mostrar a una mujer cuya autoestima y percepción de su propio aspecto físico depende de lo que opinen los demás, como si la apariencia, el exterior, fuera lo único valioso para ser aceptada, porque incluso la belleza física es el único recurso para esconder las verdaderas personas que somos. Después, para acompañar esta cuestión aparecerá otra actriz cuya autoestima depende de saber que aún está en edad para atraer a los hombres, pero que está a diez segundos de cumplir cuarenta años y ahí ya no hay oportunidad de ser atractiva para el sexo

opuesto. Para cerrar este segmento entra la tercera actriz que, argumentando lo obsoleto de las relaciones tradicionales, se jacta de haber “iniciado a un menor sin que la hayan metido a la cárcel” porque incluso la mamá del muchachito la adora, y ante la burla de sus amigas, nos narra cómo, para ponerse al nivel de juventud del novio, se va a correr con él al parque, para acabar persiguiéndolo e ir quedándose atrás por obvias razones, hasta perderlo de vista y quedar en ridículo; después, como castigo divino por no ubicarse en la edad que tiene, su autoestima se ve reducida a algo que sólo sus dos amigas pueden medio levantar, sosteniéndola de torso y brazos para sacarla exhausta y humillada, casi arrastrándola para salir del escenario.

Hasta este punto, a medida que la obra va transcurriendo, las confesiones se van volviendo más íntimas y el público se siente incorporado, y esta cuarta amiga está lista para intimar más en las confesiones sexuales de estas tres mujeres que se van a sentar cómodamente en el escenario como si estuvieran en la sala de su casa, sobre un cojín, una silla y un banco que irán intercambiando en cada confesión. Estas confesiones tendrán la constante de parecer, en un principio, candentes experiencias sexuales para terminar en situaciones patéticas e insatisfactorias.

La primera confesión íntima es de una actriz seducida por su interesante, guapo e intelectual “Director de teatro” que promete ser un animal sexual digno de las fantasías de cualquier mujer, para resultar en una decepción donde el director estimulado por su ego, tiene un desempeño teatralmente increíble, es decir, ella no se cree nada y se ve obligada a hacer la actuación de su vida al casi lograr el gozo, para acabar preguntándole a este hombre “¿Cuánto te debo?”

Ante la sorpresa y la escandalización frente al lenguaje vulgar que se le ha escapado a su amiga en un arrebató, viene la confesión de la segunda amiga sobre su sofisticada aventura con el hombre casado del “Pito parado” a quien nunca se le bajó a pesar de haber interrumpido el acto

para desplazarse a contestar el teléfono, tener una pelea telefónica con su mujer, colgar el teléfono violentamente y regresar a la cama a penetrarla de nuevo y manteniendo la erección siempre.

Contagiada con el patetismo de las anécdotas anteriores, la tercera amiga narra el resignado reencuentro sexual con su ex marido ante la inminente soledad y necesidades sexuales que la superan y obligan a aceptar la invitación en medio de una crisis que la hace justificar este encuentro que no la llevará a nada más que a recordar la razón por la que ya no está con ese hombre y a explicar porqué “Los hombres son una chinga”, frase con la cual inició su confesión.

En un rompimiento con la estructura de la obra en cuanto a los monólogos y las intervenciones de las tres actrices entre ellas y para cambiar la dinámica y la función pasiva del público como simples espectadores, las actrices voltean hacia los mismos para anunciar que van a realizarles unas preguntas y entonces bajan del escenario en actitud pícaro como diciendo “allá les vamos y ahora les toca a ustedes jugar y ustedes también van a confesarse”. Para interactuar, el pretexto es el de regalarles unos condones a cambio de que respondan algunas preguntas que harán al público partícipe de dicho juego obligándolos sin que se den cuenta a confesarse frente a los otros con preguntas como ¿Qué talla de condón eres? ¿Qué es más importante el tamaño o saber menearla? ¿Existe el orgasmo múltiple? ¿Existe el punto G? ¿Cuántos condones usas por noche? Frente a estas indiscretas preguntas que generan respuestas y reacciones de todo tipo, en su mayoría risas de vergüenza, timidez e incredulidad, el público se libera y se reconcilia con las confesiones que anteriormente le escandalizaron. En medio de una repartición de condones y una canción guapachosa alusiva al sexo seguro, las actrices salen cantando y bailando dejando al público en un estado festivo y juguetón. Al terminar la pieza musical, finaliza este rompimiento para retomar y seguir con la estructura de pequeños monólogos por parte de cada actriz.

“Erika Brigitte” es un monólogo narrado y actuado haciendo parodia al género de la telenovela. La protagonista de esta historia, que es una actriz de telenovelas, vive su propia historia de esa manera. En un tono de melodrama exagerado, nos relata cómo su vida se resuelve al contratar a una empleada doméstica y a la vez niñera, (con una doble vida de prostituta yucateca) que se vuelve indispensable en su vida incluso más que su propio marido. El monólogo está dividido en tres partes y cada parte es ejecutada por una actriz distinta pero representando a todos los personajes de la historia en diferentes etapas de la misma.

A continuación se presenta el monólogo “Agenda” el cual nos presenta una actriz, independiente y en apariencia satisfecha por las cosas tan importantes que tiene que hacer, pero que, conforme avanza la lista de tareas que le ocupan, se ve muy agobiada por el poco tiempo que tiene para desempeñar todas las actividades que se ha impuesto, para llegar a la conclusión de que está sola y que desearía volver a la vida simple de una mujer ordinaria pero que tiene marido, cerrando con el grito “¡Quiero volver a la cocina!”

El siguiente monólogo titulado “América-Chivas” nos presenta a una insegura mujer que, después de terminar y regresar diez veces con su primer esposo por su inmadurez emocional y ya en la desesperación, decide buscarse un novio aconsejada por su pequeño hijo y tras una “afanosa” búsqueda se hace novia del plomero, quien le da el mejor beso de toda su vida para festejar el gol que anotan “las chivas”. Es entonces que con la aprobación de su hijo y en un estadio lleno como testigo descubre que la clave de la felicidad es “irle a las chivas”.

Ligado al final de “América-Chivas” y en un festejo que acaba en una crisis histérica al grito de “¡chivas, chivas!” una de las amigas comienza el monólogo de “Celulitis”, argumentando que está deprimida porque perdió un gran amor por culpa de la celulitis y en una absurda conexión relaciona su experiencia al tomar conciencia de su propia decrepitud como el fin del mundo. Y así el público la acompaña en un trayecto que empieza por dejar a su esposo para

buscar su reafirmación seguido por las crisis económicas, la soledad, el miedo a reencontrarse con la sexualidad y finalmente la decepción amorosa.

En la última parte de la obra, después de ver a las tres mujeres en sus peores momentos, conflictos y perdiendo toda compostura, las veremos transformadas en mujeres ya no rotas, sino enteras, seguras de sí mismas y totalmente compuestas, en hermosos vestidos negros, desplazándose sobre el escenario con sensual femineidad para ofrecer una cátedra acerca de los tipos de hombres en la cama advirtiendo que puede ser incómodo para los hombres presentes pero que no hay afán de molestar. El cierre de la obra invita al público a una celebración de la tercera década, con todo y sus contradicciones, e invita a las mujeres a seguir riendo de sí mismas y a aceptar con dignidad, inspiración y sobre todo sentido del humor, el futuro que se veía lejano pero que ya nos alcanzó.



*De izq. a der: Lourdes Reyes, Bricia Orozco y Dalilah Polanco en "Cremas".*

## **1.2 *Confesiones de Mujeres de 30*, una obra de teatro comercial**

En el contexto de los medios de producción teatral hoy en día, me parece importante hablar un poco acerca del sistema de producción de teatro comercial por parte de OCESA Teatro. Aunque la acepción “comercial” nos propone un producto de compra-venta y cuya finalidad única, por ende, es la ganancia económica, dejando de lado su valor artístico y cultural, la realidad nos propone por otro lado, una percepción más compleja que, a su vez, nos invita a una reflexión más minuciosa para entender el papel del actor dentro de este contexto.

Es preciso aclarar que este apartado no pretende realizar una apología del teatro comercial, pero sí, en primer lugar, poner en perspectiva el proceso por el cual un actor que entra a este sistema, tiene que adaptar su instrumento, habilidades, talento y actitud y, en segundo lugar, sentar precedente para una investigación, a futuro, más profunda y enfocada al estudio del teatro comercial únicamente.

Ahora bien, dentro de este sistema, *CMT* surgió como un proyecto novedoso dentro de lo que sería la transformación de Producciones Gilbert a OCESA Teatro, tal y como la conocemos hoy en día. En 1997 el sistema de audiciones no funcionaba como ahora, las audiciones existían en muy escasas ocasiones y sólo bajo recomendaciones muy específicas. (En esa época me llamaron para audicionar por sugerencia del director residente y audicioné junto con otra actriz que se quedó con el papel pues yo no cubría el requisito de la edad todavía.) La audición fue frente al productor Morris Gilbert solamente sin el aparato complejo de audiciones que más adelante se instauraría<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> En ese entonces se hizo una audición para encontrar una nueva integrante dado que la actriz Laura Luz iba a dejar la obra; para la audición Gerardo González, el asistente de dirección en ese entonces, me ayudó a preparar el monólogo de “Matrimonio de Mierda” durante una semana en el Teatro Tepeyac, después de unos cuatro días de ensayar para la audición, me presenté junto con la actriz Jana Raluy quién se quedó con el papel. Debo admitir que en ese entonces hubiera sido más complicado acercarme al texto, pues tenía 25 años y por lo tanto los conflictos de estas mujeres me resultaban lejanos y el proceso actoral no hubiera madurado de la misma forma y al mismo nivel, como sucedería más tarde.

A partir de que OCESA comenzó a traer los grandes musicales de Broadway con toda su infraestructura, las audiciones abiertas empezaron a realizarse como parte de ese sistema y con todas sus etapas y complejidad: Se abre la convocatoria públicamente a través de los medios de publicidad, (el más común son los periódicos, y ahora también lo son los medios electrónicos), después, en los días programados los aspirantes se presentan con el material preparado de acuerdo al montaje; seguida de la primera audición se hace una preselección para hacer el denominado *call-back*<sup>26</sup> que es un llamado para los aspirantes que pasaron a una segunda etapa donde se hace una segunda ronda de audiciones con diferente material a preparar; de ahí se vuelve a hacer una nueva selección para aspirantes que tomarán un taller que puede ser de dos o tres días según la obra, o hasta dos meses, en donde los directores ponen a prueba el talento de los aspirantes y eligen a los titulares, swings, alternantes, etc. El taller es una etapa muy relevante pues los actores están siendo sometidos a prueba todos los días que dura el taller; son evaluados todos los aspectos, como la puntualidad, la habilidad del actor para trabajar en equipo con los otros actores, la habilidad de entendimiento con el director, la asimilación de indicaciones, la resistencia física y la presión psicológica, la relación con el equipo de trabajo, el nivel de compromiso, etc. Todo esto proveerá al director de un conocimiento más cercano de la gente con la que va a trabajar, además de establecer una dinámica y metodología para que haya mejor entendimiento entre unos y otros. Para el actor que ha estado inmerso en esta parte del proceso resulta muy estresante, la incertidumbre de no saber si va a ser contratado después de haber invertido tanto tiempo en un proyecto en el que no sabe si va a ser incluido.

---

<sup>26</sup> El término *call-back* tomado del idioma inglés, literalmente significa “regresar la llamada” o “volver a llamar” y se adoptó para dar a entender que un actor será convocado o llamado de nuevo, después de su audición, si resulta elegido para pasar a otra etapa de la audición o para quedarse como parte del elenco definitivo. La espera del *call-back* para un trabajo de teatro es muy estresante para el actor que tiene grandes expectativas de quedarse en una puesta en escena, normalmente el *call-back* se realiza durante los cinco días siguientes a la audición a más tardar, aunque a veces se pueden tardar hasta un mes para volver a llamar dependiendo de la organización de la producción.

Después del taller viene la decisión final por parte del productor y el director, en donde se decide quiénes quedarán en el reparto de la puesta. Una vez elegidos los actores viene el proceso de contratación y firma del contrato, donde se establece el sueldo y los términos y condiciones del contrato. Mi incorporación a la compañía OCESA fue a través del mismo proceso de selección mencionado arriba, pero para el montaje de la obra *Todos tenemos problemas sexuales*. Esta puesta fue escrita por Domingos de Oliveira y dirigida por Lía Gelín, al igual que *CMT*. El productor Morris Gilbert decidió incluirnos a las cuatro actrices de *Todos tenemos problemas sexuales* para la reposición de *CMT* dado que conocía nuestro desempeño en la comedia y las cuatro actrices funcionábamos muy bien juntas. Menciono esto como una referencia, pues muchas veces se percibe que el entrar a trabajar a una empresa como OCESA garantiza al actor ligar montajes, lo cual no es de esta forma, porque nada garantiza que después de un montaje dentro de la empresa automáticamente la producción llamará a los mismos actores para conformar un reparto, pero sí se le invitará a la audición y se le puede considerar para un futuro montaje y esto después de pasar por un proceso de audición. El aspecto que parecería un tanto injusto para los actores que audicionan, es la reducción de oportunidades debido a la inclusión de actores reconocidos en el medio teatral y televisivo y que por interés de la producción representan nombres importantes en cartelera que atraerán a las audiencias y que por tanto aumentarán las ganancias y la inversión se recuperará más pronto. Evidentemente estos actores no audicionan porque son directamente llamados y contratados por el productor, muchas veces sin que el director tenga injerencia en dicha decisión. Desde el punto de vista del actor ordinario que busca quedarse en un montaje, y que para ello prepara su audición, resulta decepcionante e injusto ver que su esfuerzo ha sido fútil. Desde el punto de vista del productor y dado que ha invertido su capital en un montaje, resulta necesario integrar actores “conocidos” para poder recuperar su

inversión y así disminuir e incluso evitar tener pérdidas económicas que le impidan seguir produciendo<sup>27</sup>.

Precisamente éste es uno de los aspectos que disparan la polémica y sobre todo el rechazo del sector cultural e intelectual hacia el teatro comercial pues aparentemente se confrontan el aspecto artístico y el aspecto económico. En el caso de *CMT*, tanto en la primera puesta como en la reposición, se buscó un balance entre actrices conocidas y actrices sin popularidad televisiva o teatral, dando así la oportunidad de tener lo mejor de los dos mundos, por decirlo de alguna manera. Cabe aclarar que no considero que por el hecho de que un actor tenga popularidad televisiva y no haya hecho audición para quedarse en un montaje, necesariamente representa una carencia de talento, y sí representa por otro lado, una mayor afluencia de público a las salas de teatro; todo esto, por supuesto, propone una discusión de otro orden, lo cual no es el objetivo de este trabajo.

Como actriz de este montaje la experiencia de compartir escena con actrices de diferentes estilos, popularidades, y orígenes, se ha convertido en un medio de observación, aprendizaje y crecimiento en mi labor escénica<sup>28</sup>.

Y es aquí donde llegamos a un punto focal cuando hablamos de un actor que se desarrolla en el teatro comercial. A lo largo de mi trayectoria de casi diez años dentro de OCESA Teatro, hay un aspecto que el propio sistema comercial impone: La competencia en todo momento. Desde la audición, la imposición de actores sin audición, las diferencias de sueldos, la programación y el número de funciones, el gusto de la audiencia, la permanencia en la obra, etc.

---

<sup>27</sup> En *CMT* las actrices que se integraron al año siguiente de haber reestrenado, no hicieron audición, la producción decidió incluir a Lolita Cortés para aportar dinamismo, talento y nombre al montaje, además de incluir a actrices queridas por el público como Yolanda Ventura, Ginny Hoffman y María Rebeca, actrices con largas trayectorias y conocidas por su éxito desde la infancia. Sólo en el tercer y séptimo año se volvieron a audicionar actrices para reforzar el elenco.

<sup>28</sup> Como lo analizaré más tarde, no todas las actrices que se fueron integrando durante la temporada respondían a las necesidades de la puesta, por diversas razones, lo cual simplemente resultó en un campo de estudio para mí, con el fin de resolver y entender problemas reales en la práctica escénica.

El actor dentro del teatro comercial vive con la constante de “soportar la presión”. Esto exige una rigurosa disciplina y ubicación del actor profesional así como una conciencia total de su quehacer y del lugar que ocupa en la puesta en escena y en la empresa; por si fuera poco, demanda en primer lugar una concentración y conocimiento de su instrumento para llevar a cabo su trabajo escénico libre de resentimientos y prejuicios que evitan el desarrollo de su oficio.

Dentro del teatro comercial una de las prioridades es la fecha de estreno; una vez establecida dicha fecha, es prácticamente inamovible, por lo tanto el calendario de ensayos se sigue al pie de la letra, hay una programación y se podría decir que existe un sistema de dirección muy claro. En los cuatro montajes en los que he participado dentro de OCESA<sup>29</sup> incluyendo *CMT* se establece que por ser una obra de cámara u obra no musical, el tiempo para el montaje es de cuatro a seis semanas para todas las áreas de la producción, esto es, diseño y realización de escenografía, vestuario, iluminación, prensa, promoción y marketing y por supuesto trabajo escénico. Ahora bien, en este sistema, el calendario del director y actores para montaje contempla ensayos de lunes a sábado un promedio de seis horas diarias, a veces más, y la organización del tiempo comprende de una a dos semanas para trabajo de mesa y memorización; la anterior es un requisito indispensable para el sistema de trabajo para poder cumplir con las fechas establecidas, para la tercera semana se traza toda la obra ya sea uno o dos actos y la cuarta semana se corre la obra incluyendo ensayos técnicos; durante la quinta semana se corren de tres a cuatro ensayos previos con público para hacer estreno a prensa posteriormente. La maquinaria comercial ejerce una gran presión sobre el equipo creativo y sobre todo para los actores que tienen que adaptar su sistema de trabajo, su búsqueda creativa y su sensibilidad para cumplir con la meta en el poco tiempo que les es otorgado. La dificultad reside en la idea de que las necesidades del actor como

---

<sup>29</sup> *Todos tenemos problemas sexuales* de Domingos de Oliveira Dir. Lía Gelin. 2002-2004; *Confesiones de Mujeres de 30* de Domingos de Oliveira Dir. Lía Gelin. 2004. 2011; *Duda* de John Patrick Shanley Dir. Jaime Matarredona 2006-2007 y *Los monólogos de la vagina* de Eve Ensler Dir. Abby Epstein / Jaime Matarredona 2007- 2012

artista pasan a segundo término, el actor no es lo más importante, el actor está al servicio de la obra.

En una conversación con Morris Gilbert, la cual había solicitado para negociar el número de funciones que me iban a programar, me hizo una especie de test mediante un esquema en donde había un círculo con un punto en medio y me preguntó que dentro de ese esquema dónde me ubicaba yo y cuál era la obra, al señalarle que yo era el punto del centro, pensando en el tamaño en contraste con el círculo, él me dijo que todos los actores creíamos que éramos el centro de todo, y que por el contrario “la obra era la estrella” y que los demás éramos sólo un punto de ese gran círculo.

Esto por supuesto nos propone una reflexión dada la crueldad que implica dicha conciencia. En el sentido práctico, dicha reflexión está totalmente fuera de contexto en el sistema de teatro comercial. En el sentido artístico, la individualidad creativa del actor parece estar oscurecida ante el producto teatral. Al decir que “parece estar oscurecida” dejo abierta la posibilidad de que el actor aprenda a funcionar creativamente dentro de estas condiciones impuestas, el actor entrenado puede desarrollar su propia creación en un proceso corto y supeditado a los tiempos de producción establecidos.

*CMT* como obra de teatro comercial es un ejemplo muy claro dentro de los parámetros comerciales. Desde su sistema de montaje, estructura, temática y formato nos deja ver cómo funciona el aparato comercial con todas sus implicaciones. Como producto podemos afirmar que responde totalmente a las aspiraciones comerciales, como montaje cumple la función del teatro como espectáculo, propone una catarsis a través de la comedia a la vez que propone una temática totalmente identificable, y sobre todo como trabajo actoral, exige una capacidad y talento innatos para hacer comedia, demanda de las actrices una sensibilidad y ritmo muy certeros y agudos para entender y transmitir la angustia femenina.

### 1.3 Antecedentes de la puesta original y el remontaje

Al hablar de un remontaje es inevitable aislarlo de la puesta original dado que la reposición busca permanecer fiel en su concepto original, para poder repetir el éxito y la eficacia con la que fue montada y llevada a cabo. Cuando *CMT* se montó en México por primera vez, la directora Lía Gelín propuso un proceso donde las actrices no partieran de la idea de la comedia a partir del chiste o el *gag*<sup>30</sup>, para causar risa, por el contrario, la risa debería generarse a partir de la angustia e inseguridad de las propias actrices-personajes, esto es, las actrices tenían que explorar sus experiencia personal para poder procesar los sentimientos de dolor, pérdida, incertidumbre, etc., para transformarlos en una burla cruel de sí mismas y así poder provocar la risa en el público.

A través de improvisaciones y ejercicios donde las actrices se pudieran desprender de poses y de recursos actorales que las mantuvieran en una zona segura, la directora las llevó al lado opuesto: las llevó a una zona insegura, a la incomodidad física y emocional, donde las actrices no pudieran encontrar un lugar fijo donde asentarse y acomodarse<sup>31</sup>, donde no pudieran usar los recursos a los que estaban acostumbradas como actrices para ganarse al público. Por ejemplo, si

---

<sup>30</sup> Un *running gag*, o *running joke*, en su traducción al español sería algo como un chiste que se repite, y es un dispositivo o recurso literario en la forma de un chiste o una referencia cómica que aparece repetidamente a lo largo de una obra literaria, en el trabajo escénico o en alguna forma de narrativa. Los *running gags* pueden comenzar como una especie de humor involuntario que se repite haciendo variaciones mientras que el público se va familiarizando y puede incluso anticipar la recurrencia del *gag* o chiste. El humor en un *running gag*, puede derivarse por completo de la constancia en que éste se repite, la incongruencia de la situación en la que el *gag* ocurre o de hacer que la audiencia esté esperando el mismo chiste y en ese momento se substituye por otra cosa. (*bait and switch*) o sea muerde la carnada y se hace un giro. Los *running gags* se utilizan principalmente en los shows televisivos, teatro de comedia, películas, libros y tiras cómicas. Un *running gag* puede ser verbal o visual y puede aludir a valores sociales al evocar personajes conflictivos con una gran cantidad de rasgos caricaturescos. En algunas ocasiones los mismos personajes pueden estar conscientes del *running gag* e incluso hacer mención del mismo.

Referencias citadas en [http://en.wikipedia.org/wiki/Running\\_gag](http://en.wikipedia.org/wiki/Running_gag), Web. 18 Sept. 2012: Byron, Mark S "The running gag, a staple of broad comedy, depends on the watcher's reference to the passage of time". en *Samuel Beckett's Endgame*. Amsterdam ; New York: Editions Rodopi B.V, 2007 P.82

*Dictionary of film terms: the aesthetic companion to film art*. Peter Lang Publishing Inc. P.207.

Brunvand, Jan Harold. *American Folklore: An Encyclopedia*. Garland Reference Library of the Humanities; Vol. 1551. New York Garland, 1998. P.719.

<sup>31</sup> La indicación sobre la comodidad derivada de la pereza del actor, era una nota constante por parte de la directora residente Ana Karina Guevara durante la temporada; ella nos hacía conscientes de nuestra postura física en un lugar cómodo y seguro, donde no hay riesgo, donde no hay vulnerabilidad ni proyección, donde la energía estaba estática, contrastada con el estado de alerta, de movimiento constante donde el actor está abierto y vulnerable a que ocurran cosas en escena, por lo tanto no hay comodidad perezosa.

una actriz sabía que con su carisma y sonrisa se ganaba al público, la directora cubría la cara de la actriz durante los ensayos para que explorara otras formas, otras herramientas, de esta manera, las defensas quedaban abajo y ante esta vulnerabilidad se creaba algo real y a la vez patético que provocaría la risa<sup>32</sup>. La risa entonces se producía desde la verdad, se generaba por la circunstancia presentada y simplemente se coronaba, ahora sí, con un chiste que venía desde el alma del personaje.

En cuanto al movimiento escénico la propuesta de la directora planteaba una conexión emocional y física con los trayectos de los personajes mientras narran sus historias; por ejemplo, en el monólogo de “Terapia” la actriz, inmersa en una búsqueda sin fin de una cura para todos sus males, se desplaza en círculos que forman una espiral de la que no puede salir, mientras enumera todas las terapias a las que ha acudido. En otras ocasiones el trazo deja de ser simbólico y se vuelve ilustrativo para crear el efecto cómico de las situaciones que terminan en un gran ridículo. La comedia física como parte del trazo escénico se utiliza como una lente de aumento para transformar el dolor del personaje en el objeto de burla de las actrices mismas y de la audiencia: en el momento en que una de las actrices sale a presumir que salió a correr con su novio jovencito de dieciocho, y decide recrear el momento de la salida a trotar, el trayecto se empieza a transformar en una dolorosa y vergonzosa persecución alrededor de las butacas pasando por el escenario, para terminar exhausta y abandonada por su novio jovencito al que nunca más volvió a ver.

El concepto escenográfico es muy sencillo: una caja negra con dos piernas a los lados que simplemente aforan y enmarcan desde los momentos con más movimientos y desplazamientos hasta los momentos más íntimos. Las actrices son las que delimitan el espacio y los lugares

---

<sup>32</sup> Este ejercicio fue mencionado por la actriz Laura Luz en la entrevista que le realicé en Marzo de 2012 con el fin de recabar más información en cuanto al proceso con Lía Gelin, donde ella corroboró dicho suceso que, anteriormente, el director residente había mencionado durante los ensayos de nuestra repuesta.

donde ocurren sus historias; estos espacios son creados en la convención de la imaginación del espectador. La capacidad de narración y la respuesta física de las actrices se vuelven la verdadera vestimenta del escenario.

En cuanto a la propuesta de vestuario original, sólo se requerían dos tipos de vestidos para cada actriz; el primer cambio o vestido base fue diseñado de manera que mostrara a las actrices muy femeninas y con mucha libertad de movimiento; durante el desarrollo de la obra cada actriz lleva un vestido de tela delgada, con un corte que favoreciera la línea corporal de cada actriz, es decir, el talle, escote, mangas y largo de los vestidos era distinto en todas, se buscaron colores que resaltaran los tonos de piel de cada una. Los colores originales se plantearon en naranja, morado y rojo en la puesta original para cada una de las actrices, después ya en el remontaje se derivaría en una mayor variedad de colores que armonizaban con la iluminación. Los vestidos tenían que responder a la versatilidad de movimiento de manera que los mismos tuvieran ondulación y resistieran las corridas, caídas, subidas y bajadas del cuerpo, a su vez tenían que ayudar a los movimientos bailados de manera que hubiera oscilación en el faldeo. También proporcionaba la seguridad de no mostrar más que las piernas pues el corte era arriba de las rodillas y se acompañaba con un calzón de la misma tela y color del vestido, que permitía que el mismo se subiera sin problema, se llevaban medias de red color carne para dar soporte al abdomen y dar mejor forma y textura a las piernas; el calzado eran zapatos especializados para danza regional y teatro, pues resistían el uso constante y rudo de la obra. El segundo cambio consistía en un vestido de noche negro y largo, con corte y textura de la tela elegantes, zapatillas negras de tacón alto y accesorios brillantes de joyería para el final de la obra; este cambio se realizaba sobre el escenario atrás de un biombo frente a público para marcar el contraste total

entre las mujeres “rotas, inseguras, decepcionadas y ridiculizadas” a lo largo de la obra, con las mujeres “enteras, seguras, auto-superadas y expertas” del final del espectáculo<sup>33</sup>.

Para el remontaje se buscó reproducir toda la concepción de la directora con una gran desventaja: la falta de la directora y del mismo proceso de ensayos, por lo tanto el acceso a la comedia y al mismo resultado serían un reto considerable partiendo de una recolección “casi antropológica de los vestigios” de un proceso de montaje. Ahora bien, como actriz se me exigiría llegar al nivel actoral de mis antecesoras, entender la comedia, el ritmo, el estilo y el texto pero sin el proceso de ensayos tal y como lo llevó a cabo la dirección original. Como antes lo mencioné OCESA Teatro había transformado su infraestructura y por lo mismo su sistema de montaje. Si bien se contaba con el documento en video del montaje ya en funciones, esto implicaría que “simplemente” se copiara en la puesta formalmente hablando, en su totalidad; pero, entonces, ¿dónde quedaría el proceso actoral, en cuanto a la búsqueda personal, desarrollo y evolución de los personajes? De una forma u otra y bajo diferentes circunstancias el remontaje de *CMT* encontraría su propio proceso para de-construir y reconstruir además de renovar la anterior puesta en escena.

---

<sup>33</sup> Este cambio de vestuario ocurría detrás de un biombo ubicado arriba izquierda actor, simultáneamente las tres actrices iban diciendo textos citando a diferentes pensadores y filósofos con visiones misóginas intercalando con reacciones espontáneas a esas citas, la dificultad era terminar el cambio con arreglo de peinado, maquillaje y calzado dentro del lapso de los textos, evidentemente durante la temporada sufrimos roturas de cierres, de vestidos, de tacones, olvidos del vestuario en camerinos, etc. Cuando ocurrían estas fallas teníamos que prolongar el tiempo improvisando textos, chistes y ocurrencias hasta que se solucionara el problema. Incluso una vez al inicio de la temporada olvidé poner mi vestuario en el biombo y tuve que salir en ropa interior al camerino por mi vestido, pero salí del biombo pensando que nadie me iba a ver y entre el biombo y la pierna del escenario había un espacio por el cual todo el público vio cuando salí y resultó muy cómico sin pasar a mayores. Nunca más olvidé mi vestuario en camerinos.

## **Capítulo 2 Interpretación Actoral: Proceso de montaje y desarrollo de la temporada en siete años**

### **2.1 Audición, plan de trabajo y trabajo de mesa**

En OCESA Teatro las audiciones para las obras de cámara generalmente se realizan frente al director, director o directores residentes, productores ejecutivos y el productor general; muchas veces si el director es extranjero y se encuentra ausente durante el período de audiciones, la organización de las mismas queda a cargo del resto del equipo; de hecho, la preselección se hace mediante la videograbación de las audiciones, las cuales son revisadas posteriormente por el director junto con el productor general.

Como lo he mencionado antes, mi audición para entrar a OCESA como compañía fue para un montaje anterior (*Todos tenemos problemas sexuales*). Me es preciso hacer referencia a dicho montaje pues representó mi prueba ante la directora para que, dos años más adelante, ella misma diera el visto bueno para que yo formara parte de *CMT*. En esa ocasión se abrió la convocatoria para actores que dominaran la alta comedia como género, se nos pidió que leyéramos un texto de la obra y que después improvisáramos un poco sobre ese texto. También se nos proporcionó cierta información sobre los personajes para que tuviéramos una idea de lo que se buscaba. Yo audicioné con el texto de uno de los personajes cuya autoestima radicaba en su atractivo físico y el miedo a envejecer y por lo tanto, un miedo terrible a no ser deseable sexualmente. El texto que se me dio, proponía las angustias de este personaje en el subtexto de una mujer totalmente superficial. Dos días después se me dio un *call-back* para asistir a un taller de tres días con la directora. En dicho taller, nos pidieron que realizáramos diversos ejercicios de improvisación,

estímulo y reacción, imaginación<sup>34</sup>, etc. Durante las sesiones la directora tuvo la oportunidad de conocer a los aspirantes y hasta cierto punto medir el rango de comedia y presencia escénica.

Para nosotros como actores representaba un gran aprendizaje trabajar en este taller independientemente del hecho de ser seleccionados o no para el montaje. En ese momento el trabajo con Lía Gelín en el taller y después en la puesta, ayudó a preparar el camino para *CMT* dado que su forma de trabajar tiene una estructura muy concreta en cuanto a lo que se refiere al trabajo con los actores, y su concepción de la comedia: ella trabaja con la inseguridad de los actores, la utiliza hasta que ocurra el reconocimiento de esa inseguridad y de la angustia real. Una vez que esta conciencia ocurre, podemos encontrar el lugar donde se origina y las formas que toma para entonces “cruelmente” reírnos de ella y poder entonces, comenzar con la creación de personajes. Es sobre este principio que basé mi trabajo en *CMT*.

Para empezar, teníamos una gran presión impuesta por el productor para lograr el nivel actoral que representó el éxito de la producción en 1997. Él mismo nos habló de los “zapatos que teníamos que llenar” actoralmente. Eso, de entrada, promovía las comparaciones y desde mi punto de vista resultaba nocivo para nuestro proceso de creación. Considero que un actor nunca debe pensar en igualar o superar a otro porque eso crea una interferencia en su desarrollo escénico y en la evolución creativa. El actor debe concentrarse en sus propias habilidades, rango y herramientas, es decir, en el proceso más que en el resultado. Finalmente nuestra labor como actores es utilizar y aprovechar incluso los factores en contra y los obstáculos para tener un crecimiento.

Dejando de lado los condicionamientos, nos dedicamos a trabajar con los elementos que teníamos a nuestro favor, esto es, la empatía escénica entre las actrices, puesto que las cuatro habíamos estado en *Todos tenemos problemas sexuales*, el conocimiento del trabajo de unas y

---

<sup>34</sup> Dichos ejercicios aparecen en el apéndice V.

otras, la amalgama lograda para manejar la comedia y, sobre todo, que el director residente Gerardo González, conocía la forma de trabajar y funcionar de cada una de las actrices y conocía perfectamente el trabajo de Lía Gelín después de trabajar con ella en cuatro puestas como actor, asistente y director residente.

Como punto de partida el director evitó mostrarnos el video de la puesta original, para evitar que nuestra creación se limitara a copiar el trabajo de otras actrices. El video, en este caso, se utilizó como referencia para la producción y para el trazo principalmente. Yo tenía un referente bastante cercano pues había visto la obra y había audicionado años antes, lo cual me ayudó a tener una visión concreta del tono, grado de comedia y del nivel tanto emocional como físico que se requería, sin buscar copiar o imitar; este referente también fue importante para comprender las situaciones con mayor amplitud.

Durante la primera semana, el trabajo con el texto fue a través de múltiples lecturas en voz alta; estas lecturas eran guiadas por el director, quien, mientras leíamos, nos escuchaba a la vez que nos explicaba las personalidades de las mujeres de cada monólogo. Durante el análisis de texto nos vimos en la necesidad de actualizar algunas referencias e incluso chistes que ya no funcionarían, pues a pesar de la vigencia del texto en esencia, había pequeñas cosas que se sentían un tanto anticuadas o bien la referencia ya había pasado para que el chiste o *gag* funcionara. También se discutieron y analizaron las propuestas de cada una de las actrices para la creación de cada situación. Se nos repartieron los monólogos de acuerdo a lo que se llaman *tracks*<sup>35</sup>: esto es, cuando cada actor hace varios personajes o distintos monólogos, por ejemplo,

---

<sup>35</sup> Del inglés *track*: **3. a**: *the course along which something moves or progresses*; **1. e (1)**: *one of a series of parallel or concentric paths along which material (as music or information) is recorded (as on a phonograph record or magnetic tape)*. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/track>, Web. 18 Sept. 2012

Trad. **3. a**: El curso sobre el cual algo transcurre o progresa; **1. e (1)**: una de una serie de caminos paralelos o concéntricos sobre los cuáles se graban materiales como información o música (como un en una cinta o fonograma). En teatro este término se utiliza para distinguir qué monólogos le corresponden a cada actriz, al no haber personajes como en un texto dramático tradicional, se le asignan determinados monólogos al track 1 o mujer 1 y así sucesivamente.

yo fui asignada originalmente para hacer el *track* de Mujer 1<sup>36</sup>, la cual tiene asignados determinados monólogos, la actriz Lourdes Reyes hacía el *track* de Mujer 2, Dalilah Polanco hacía el *track* de Mujer 3 y Anahí Allué fue designada como *swing* para hacer los tres *tracks* en alternancias. En mi caso, años más tarde yo también sería asignada *swing* y realizaba un *track* distinto cada día. De acuerdo con el director en ese momento, su decisión para asignarnos los diferentes *tracks* fue con base en nuestra personalidad de manera que nos conectáramos con mayor facilidad a los textos y a las situaciones que abordaban los monólogos.

En mi proceso de creación era importante definir lo que significaba para mí como mujer y actriz, estar viviendo en la tercera década de vida. Como ejercicio expresivo me impuse la tarea de escribir mi propio monólogo<sup>37</sup>, dicho ejercicio tuvo la función de hacer un trabajo introspectivo, espontáneo y a la vez de improvisación. Después de escribirlo lo leí ante el director y mis compañeras y pude hacer mi primera conexión real con el texto. Debo confesar que en mi primer acercamiento con el texto, me pareció que había muchas situaciones que me parecían totalmente banales, que las preocupaciones de estas mujeres eran totalmente absurdas y me costaba mucho entregarme al texto en algunos monólogos, pues desde mi perspectiva hasta ese momento era muy distinta y hasta opuesta dado que mi condición de mujer de apenas treinta y un años no me representaba ningún conflicto partiendo de la autoestima, la situación de pareja, mi estabilidad emocional y mi educación universitaria me ponían en un lugar alejado, simplemente no podía concebir que una mujer no pudiera encontrar su valor intelectual, y que sus principales preocupaciones tuvieran origen en la apariencia física. Esto se me presentaba como un problema actoral muy común: los juicios de valor y la ideología personal crean un obstáculo para hallar la vinculación con un texto y la creación a partir del mismo. En mi experiencia he visto actores de

---

<sup>36</sup> Ver Apéndice III Tabla de los monólogos asignados a cada *track*.

<sup>37</sup> Ver apéndice IV Monólogo de creación y ejercicio personal para los ensayos y montaje de *Confesiones de Mujeres de 30*

diferentes métodos y grados de experiencia, batallar con este aspecto de la actuación, y en muchas ocasiones este conflicto trasciende al escenario. Durante el trabajo de mesa y las lecturas me fue difícil entrar en comunión con uno de los monólogos que irónicamente era el primer monólogo de la obra, me tocaba abrir la obra y marcar el ritmo y el tono además de la relación con el público y las otras actrices. El monólogo en cuestión era “Cremas”. Verdaderamente odiaba hablar del tema; de hecho, era el monólogo que más me molestaba y no fue hasta la última semana de ensayos que tras una importante observación del director pude reconciliarme con el texto para poder llegar al estreno sin que mi propia incomodidad se interpusiera y se mostrara en el escenario. Más adelante retomaré este problema y su solución práctica. Otro de los aspectos que se discutieron fue el entender el tipo de comedia que *CMT* requería. Desde definir el término *sitcom* o comedia de situaciones hasta los aspectos técnicos de la comedia como el ritmo, *timing*, *punch line*, *running gag*, etc. que definiré más adelante, y también como deberían funcionar en relación al texto y el trazo. Nuestro trabajo de investigación radicaba en compartir experiencias de la vida real entre las actrices y en realizar algunas entrevistas a mujeres para que hablaran de su percepción de los treinta años. También el director nos propuso que observáramos cómo funcionaba la publicidad orientada a las mujeres enfocándose en las inseguridades de orden físico y psicológico.

## **2.2 Ensayos y estreno<sup>38</sup>**

Durante la segunda semana comenzó el trazo de la obra, en OCESA Teatro la memorización es un requisito desde las dos primeras semanas para asegurar un proceso de montaje fluido; para así, reforzar el trabajo de memorización y ritmo, se dedicó una hora de cada ensayo a repasar texto mientras se bota una pelota rítmicamente tratando de controlar el rebote

---

<sup>38</sup> Ver apéndice II Tabla de ensayos.

sin perder el texto. Este ejercicio nos ha resultado indispensable y muy valioso, pues se ejercitan memoria, ritmo, dicción y en algunas variaciones del ejercicio se trabaja intención e intensidad. Después el resto del ensayo se dedicaba a trazar los monólogos en un esquema general y se corría lo trazado a la vez que se experimentaban diferentes propuestas de acciones físicas e intenciones para poder lograr y afinar la comedia de situaciones que se buscaba.

En la tercera semana nos dedicamos a ajustar el ritmo y establecer más específicamente los momentos de comedia, trabajar los chistes, definir los remates y llegar a la culminación de la comedia a partir del sentido de la verdad en combinación con el dominio de la técnica de comedia. La dificultad planteada en este punto era la de la carencia de público: la comedia vive, se alimenta y retroalimenta de la respuesta del público, el sentido del *timing* no se puede percibir sin el público y estábamos conscientes de que la única forma de ajustar los tiempos ocurriría hasta el momento de enfrentar al público; otro problema a resolver era la interacción directa con el mismo, el director fungía como espectador y conocía las posibilidades de respuesta por parte de la audiencia y teníamos que interactuar con él para poder calcular nuestras propias reacciones y manejo del tiempo. Hasta este punto yo sentía que poco a poco me reconciliaba con el texto, pero la falta de respuesta me empezaba a molestar pues me encontraba ante el planteamiento de otro problema actoral: no me sentía divertida. Para un actor de comedia esta situación se origina desde la idea errónea de querer ser chistoso por el simple hecho de hacer reír. La comedia que *CMT* propone, no debería partir del chiste y menos aún del chiste fácil. Aunque el texto por un lado nos propone situaciones que por su sencillez y lenguaje explícito son en principio cómicas, la situación debería ser el punto en el que la comedia está cimentada. Los personajes inmersos en la angustia de su condición humana son los que ocasionan la risa, exacerbada entonces con un chiste o *gag*.

Hasta este momento el monólogo con el cual yo abría la obra me seguía causando un conflicto; el director entonces me hizo la observación de que me notaba enojada cuando decía el texto. Había un problema de interpretación mezclado con la ideología, me costaba trabajo mostrarme insegura como personaje y persona y sobre todo se me dificultaba reírme de mí misma. Esta observación fue vital pues a la distancia creo que la mayoría de mis textos estaban permeados por mi propia inseguridad como actriz y no por la inseguridad del personaje que a su vez es una actriz. Este aspecto estaba relacionado directamente con la falta de relajación; la presión del calendario del plan de trabajo y las visitas constantes del productor, insistiendo en la meta, me llevaron a un rigor conmigo misma, que afectó mi capacidad de relajación y de todas las actrices antes de cada ensayo<sup>39</sup>. Incluso me frustraban mis propios errores de texto o de trazo y no había lugar para el placer de la escena. En mi propia subjetividad me sentía atorada en comparación con mis otras compañeras: me parecía que ellas ya habían alcanzado el nivel de comedia buscado y esperado, mientras que yo percibía que no funcionaba lo que estaba haciendo.

Durante la cuarta semana de ensayos previa a los ensayos con público, el director, en contraste con el método de Lía Gelín de trabajar desde la inseguridad, marcó su énfasis en la forma de hacer comedia y sobre todo de crear un ambiente seguro y empático. Creo que aquí descubrí que yo como actriz no funcionaba desde la angustia como punto de partida; por el contrario, comencé a funcionar mejor a partir de la seguridad, aprendí a reírme de mis circunstancias de la vida diaria, y de lo que me sucedía en escena, comprendí la esencia de jugar para poder explorar, y sobre todo se logró una relación entre las actrices que resultaba indispensable para poder llevar al público la atmósfera que se da entre las amigas cuando

---

<sup>39</sup> Para esta semana la actriz que estaba ensayando el track de la mujer 2 no podía sacar adelante el monólogo de “Terapia”, su vida personal muy bien retratada en ese monólogo, le afectaba de manera nuclear, es decir su núcleo afectivo se defendía de manera que no podía establecer distancia entre la situación y su vida personal. Simplemente la actriz se encontraba bloqueada y el director tuvo que aplicar una resistencia física de manera que se sintiera impedida y para esto la ató a una silla y le pidió que dijera su texto partiendo de la sensación física de la inmovilidad. Después de varios intentos la actriz pudo sobrellevar el monólogo pero fue un proceso un tanto tortuoso para ella.

conversan. Entonces, como si me hubieran curado un padecimiento de falta de comicidad, el humor se fue creando con mayor facilidad. En esta misma semana se integró como directora residente Ana Karina Guevara, cuya aportación fue valiosísima pues ella había conformado el elenco en la puesta original, por lo tanto conocía el proceso y la forma de trabajar de Lía Gelín.

El enfoque de Ana Karina Guevara siempre fue muy distinto al de Gerardo González, mientras que ella se encargaba de ayudarnos a llenar de subtextos y ampliaba nuestra visión de cada situación, Gerardo González se enfocaba a refinar la comedia en todos sus aspectos. Por decirlo de alguna manera ella era la teoría y él la práctica; en ese sentido creo que, en lo personal, encontré un balance perfecto; nunca representó un conflicto ni estilístico, ni conceptual el tener dos directores con enfoques tan heterogéneos. Al decir que Ana Karina Guevara representaba la teoría, me refiero a que ella nos explicaba los aspectos internos de los personajes, nos habla de sus conflictos, de las personalidades y de la neurosis que estaba presente en cada monólogo, también nos presionaba para partir de un nivel emocional para poder causar risa. Por su parte Gerardo González, en efecto, era la práctica; con su experiencia en comedia sabía guiarnos de manera directa para atacar el chiste con *timing* y precisión, nos indicaba dónde teníamos que rematar y sabía perfectamente lo que no funcionaba para trabajarlo, modificarlo, e incluso descartarlo, si era necesario. Aunque hubiese sido idóneo contar con ambos directores desde el principio, la incorporación de Ana Karina Guevara en las dos últimas semanas de ensayos previas al estreno resultó ser un “ajuste de tuercas”. El rigor emocional de Ana Karina combinado con el humor de Gerardo, desde mi punto de vista, eran complementarios y no opuestos en relación al efecto cómico que se buscaba, es decir, ambas perspectivas: la de Gerardo, (basada en las leyes de actuación de la comedia) y la de Ana Karina, (sustentada en las leyes del origen emocional y psicológico de la comedia), nos hacían aterrizar en un punto de equilibrio de manera que la comedia que se lograra no se volcara hacia un punto o extremo solamente. Alternadamente,

durante esta semana se realizaron los ensayos técnicos, ajustando pies o *cues* de audio e iluminación, se limpiaron coreografías y se probó vestuario y maquillaje.

Otro de los aspectos importantes dentro de OCESA es el aparato de publicidad; los actores tienen que participar en todas las actividades de promoción de la obra, esto es, sesiones de fotos, entrevistas, firmas de autógrafos. En esta semana se realizó la sesión de fotos para la publicidad<sup>40</sup>, programas de mano, carteles, marquesina, etc. así como se dedicó una tarde a la rueda de prensa<sup>41</sup>; dicho evento es primordial para el aparato comercial, pues se presenta la obra como una producción realizada por OCESA, se presentan las actrices y los directores, se realizan entrevistas para crear la expectativa y anunciar la fecha de estreno y así difundir la obra en los diferentes medios.

La quinta semana es dedicada a los ensayos previos al estreno y éstos ya son con público. Para los actores y director, el primer ensayo previo es equivalente a un estreno, pero sin la presión de la prensa. Desde mi punto de vista estos ensayos se perciben como algo más real en contraste con la función de estreno, la cual es susceptible de cualquier número de circunstancias adversas resultado del nerviosismo por parte de toda la compañía y la producción. El público durante estos ensayos más que nunca es el perfecto termómetro de la obra, especialmente de una

---

<sup>40</sup> La sesión de fotos de lanzamiento y reestreno de *CMT* se llevó a cabo en el mismo estudio, a la misma hora, por el mismo fotógrafo y junto con los repartos de otras dos obras que estrenarían casi simultáneamente con *CMT*. Estas obras eran *Adorables Enemigas* y *Generación Atari*, igualmente producidas por Morris Gilbert y OCESA. Esa sesión de fotos fue en términos generales caótica pues sólo había una maquillista diseñando la imagen de todas las actrices en el momento de la sesión; el equipo de producción y marketing se encontraban desorganizados, pues el director de *Generación Atari* quiso tomar la batuta para dirigir la sesión fotográfica, atrasando el trabajo de todos, los actores de *Adorables Enemigas* tuvieron que esperar por horas con el vestuario (y la obra no se estrenó sino hasta años después, porque Marga López cayó enferma y nunca se recuperó). Una de las actrices de *CMT* hizo la sesión con salmonelosis y yo padecía un herpes en las piernas debido al estrés, entre otros muchos problemas. Aun así se pudo concretar la nueva imagen de *CMT* en términos publicitarios.

<sup>41</sup> El teatro comercial y los medios publicitarios y de prensa tienen una relación un tanto disfuncional pero necesaria. Las producciones se ven en la necesidad de recurrir a la prensa y a los medios para difundir y promover la obra, sin embargo y por desgracia la prensa de espectáculos en México se reduce a un grupo de pseudo reporteros que sólo van a cubrir una nota sin el menor conocimiento e interés en el teatro como un fenómeno cultural y artístico. Desafortunadamente los medios que cubren la nota sólo buscan algo que pueda vender publicidad basada en el chisme, la indiscreción y si es posible el escándalo. El teatro comercial para poder llamar a las audiencias se ha prestado al juego de la nota de espectáculos y eso ha demeritado la credibilidad de las producciones mismas.

comedia. En OCESA Teatro normalmente se hacen de tres a cuatro ensayos previos con público antes de la noche de estreno.

Los ensayos previos nos brindaron la referencia que necesitábamos para ajustar nuestro *timing* a partir de la respuesta del público, también nos proporcionaron una mejor perspectiva de lo que estábamos haciendo: me di cuenta de que en realidad estaba trabajando en la dirección correcta en términos de comedia, contrario a lo que yo percibía de mi propio desempeño actoral. Por supuesto fue un gran alivio, el poder comprobar que lo que sucedía en escena, realmente funcionaba. También se marcó la pauta de los aspectos que tenía que seguir trabajando y mejorando durante las funciones, que rebasarían las 2600, aunque eso yo no lo sabía aún.

El 8 de Octubre de 2004 se reestrenó ante la prensa *CMT* después de tres ensayos previos con público; había ganado la confianza para enfrentar un público distinto lleno de gente del medio del espectáculo, compañeros actores y los medios de comunicación. Las cuatro semanas anteriores habíamos ensayado con Anahí Allué en el Track de la mujer 3, Lourdes Reyes Mujer 2 y yo como mujer 1; Dalilah Polanco no había estado en el proceso completo por compromisos personales y se integró hasta mediados de la cuarta semana. Menciono esto a razón de que como elenco, tuvimos que incorporar un elemento nuevo y por lo tanto nuestra capacidad de adaptación tuvo que ponerse en juego. La producción decidió que el estreno se realizaría con Dalilah Polanco y no con Anahí Allué para elevar el interés del público y sobre todo de la prensa. En ese momento la actriz Dalilah Polanco pasaba por un buen momento publicitario y en términos comerciales esto resultaba un beneficio para la producción, pues ayudaba a levantar el vuelo del montaje al igual que su subsistencia. En ese momento, desde el punto de vista del actor y su proceso, esta decisión fue algo dolorosa y desconcertante. Para la actriz que ensayó arduamente para poder estrenar y al final de este trayecto se decide que no estrenaría, resultó muy frustrante e

injusto; las otras integrantes también lo vimos así. No sólo era reajustar nuestro trabajo en menos de una semana, era también, buscar entender las circunstancias de la producción para la cual estábamos trabajando para poder salir adelante lo mejor posible sin desestabilizar nuestra relación como compañía; más adelante hablaré de las reflexiones referentes al punto anterior con más amplitud. Podría decir que el reajuste de este nuevo factor no fue del todo difícil; como actrices nos conocíamos bien, y manejábamos igualmente el sistema de alternancias gracias al montaje anterior. La actriz pudo amalgamarse a la dinámica que proponíamos, y la obra se pudo estrenar con gran éxito. La función de estreno, como era de esperarse, sería muy diferente al resto de las funciones puesto que los factores externos como el teatro lleno y la presencia de la prensa cambian la energía dentro y fuera del escenario. Para todos los actores es inevitable pensar en las presencias importantes como familiares y amigos cercanos; la crítica, por su parte, es otra cosa que ejerce presión, la noche de estreno en apariencia define la fortuna de la temporada. Digo en apariencia, porque lo que diga el público al salir de la función, es lo que determina la asistencia del público en el futuro. Por otro lado, la crítica especializada no es algo con lo que se cuenta en el teatro comercial; los críticos de teatro no dedican sus espacios para hablar de nuestro trabajo como actores, ni para analizar con seriedad el trabajo que se realiza. Desafortunadamente este tipo de teatro parece no merecer un comentario de orden constructivo y crítico. El teatro comercial se promueve, entonces, a través de la nota de espectáculos recopilada por reporteros no especializados en teatro, a través de la cartelera en los periódicos, los anuncios en las calles y los comentarios del público. La noche de estreno tiene un peso muy importante; como actor se tiende a exceder la energía, no hay dosificación, generalmente los actores en estas funciones son propensos a exagerar ya sea emocionalmente o vocalmente, en mi caso recuerdo que tuve que proyectar tres veces más fuerte mi voz, esperar por mucho más tiempo a que las risas bajaran, adecuar el ritmo a una respuesta mucho más grande de la esperada. Las funciones de estreno, así

como las funciones de develación de placa, en mi opinión, no son “reales”; son como una especie de intoxicación emocional, tanto el público como los actores estamos intoxicados con el momento, con las expectativas, con las risas y reacciones de otros. La verdadera obra no toma su ritmo real hasta después de unas semanas, donde el público es real (no son invitados), donde el número de asistentes es real (los que llegaron a esa función), donde el estado de los actores es real, es decir, con la energía resultado de sus actividades y vivencias en ese día.

De hecho el sentido de la realidad sucede al siguiente día: el público es otro, la euforia se desvanece, los rezagos del sobre esfuerzo del día anterior se sienten en el cuerpo, la energía se vuelve a modificar, el número de asistentes se reduce considerablemente y las risas prolongadas disminuyen, hay que reacomodar, volver al origen, es ahí donde el laboratorio comienza lo que funciona en ese momento tal vez se desgaste en un mes, en seis y después de un año habrá que reflexionar sobre el camino recorrido, limpiar, refrescar y tal vez replantear.

### **2.3 Dificultades y problemas actorales en distintas etapas de la temporada.**

Al iniciar una temporada de teatro comercial en OCESA Teatro, la compañía y la producción esperan tener una duración estimada de por lo menos seis meses, equivalentes a 100 o 200 representaciones. A diferencia del teatro independiente o subvencionado por el Estado, que sólo apuntan a temporadas cortas de tres meses, lo cual es equivalente a doce funciones si la temporada es de una función a la semana o hasta cincuenta si son funciones de jueves a domingo, el teatro comercial busca sostener lo más posible sus obras con el fin de recuperar su inversión y por supuesto lograr ganancias. En OCESA llegar apenas a cien funciones es considerado un fracaso. Es aquí donde el entrenamiento y la resistencia del actor juegan su principal parte para poder tener un rendimiento casi maratónico. El actor en una temporada de teatro comercial necesitará comprometer su tiempo y rendimiento físico por un período mucho más prolongado en

comparación con el tiempo que exige una temporada corta en teatro no comercial. Si pensamos en el desgaste físico, dar una función a la semana, en general, no resulta exhaustivo comparado con las seis a ocho funciones por semana en el circuito comercial. Ahora bien si pensamos que las temporadas en OCESA se extienden un mínimo de seis meses, entendemos que el actor tendrá que mantenerse sano y rendir siempre al máximo bajo un ritmo de trabajo donde no hay mucho tiempo para reponerse energéticamente; ahora bien, considerando una temporada de siete años, el desgaste físico y actoral es muy grande. Al hablar del desgaste actoral, empiezo a apuntar hacia uno de los aspectos focales de este trabajo. Por un lado, mientras que el actor que tiene una temporada en el teatro no comercial tiene que buscar la madurez de su trabajo en un lapso corto, (aunque con un proceso de ensayos más meticuloso) tiene muy pocas oportunidades para lograr dicha madurez. Por otro lado, el actor dentro del teatro comercial, tiene suficiente tiempo para evolucionar su ejecución durante la temporada. En ese sentido, dada la cortedad de una temporada de un montaje en teatro no comercial, en teoría, no debería haber lugar para el desgaste, mientras que una larga temporada por su naturaleza, permite que el desgaste y la mecanización actoral ocurran inevitablemente, además del acartonamiento resultado de la repetición prolongada de sus textos y acciones escénicas, el tema anterior se explorará con mayor profundidad en capítulos posteriores.

### **2.3.1 Búsqueda y conservación del ritmo y el tono de comedia de *CMT***

Nuestra temporada inició con funciones dobles de viernes a domingos, al tercer mes se agregaron los jueves con una función y más o menos a los seis meses se incluyeron los miércoles con una función. La progresión en número de funciones al mes fue de 24, 28 y después 32. Esto

quiere decir que en menos de cuatro meses se celebran las “primeras”<sup>42</sup> cien funciones. Al principio de la temporada nuestro elenco estaba conformado por cuatro actrices; como lo mencioné antes la actriz denominada *swing* alterna un *track* distinto cada día y de esta manera teníamos un día de descanso, sobre todo cuando el número de funciones había aumentado. Hasta este momento yo no me sentía a gusto del todo con la idea de que alguien más hiciera mi *track* (la inseguridad y el temor a las comparaciones siempre están presentes cuando el lugar en la compañía está en la línea de juego) o simplemente el ego inherente de pensar que sólo uno puede hacer bien su propio *track* o personaje. Por otro lado, “el descanso” representa un día menos de sueldo y eso por supuesto no es del todo favorable. De cualquier manera la tarea siguiente era seguir experimentando y seguir encontrando más posibilidades dentro de la misma propuesta; cuando se hace comedia y se busca mantener la frescura, el texto no se puede dejar “acomodado” o estático, el *timing* depende de una dinámica de “prueba y error”, como se dice, a veces “entra” a veces “no entra”. A pesar de que para el estreno habíamos logrado alcanzar la comedia en los momentos clave de la obra, podía advertir que todavía no acabábamos de cubrir por completo todos los textos con significados y momentos de comedia implícitos pero tal vez no tan claros para nosotras y mucho menos para el público; tampoco se había agotado toda la gama de posibilidades en cuanto a la forma de abordar los textos. Para mí la constante no era decir un chiste, sino crear la circunstancia de comedia. Era muy importante mantenerme alejada de la gratuidad. Si bien la obra tiene textos vulgares que obviamente resultan chistosos, siempre cuidé no agregar más vulgaridad. Mi trabajo se centraba en los personajes y en su situación, la vulgaridad en la obra era uno de los elementos cuya función era el remate, la sorpresa, dicha vulgaridad era el resultado espontáneo del personaje, no su esencia. Ésta era una de las

---

<sup>42</sup> He utilizado las comillas porque en teatro comercial 100 funciones es apenas un inicio y resulta un tanto sarcástico en comparación con la temporadas que apenas logran 50 funciones o menos.

anotaciones principales por parte de la dirección y tanto el elenco como los directores trabajábamos en encontrar mejores recursos y caminos más creativos para lograr la comedia. La risa del público es una de las respuestas más gratificantes para un actor y es muy común que el actor, tentado a ganarse a la audiencia, recurra al chiste obvio o vulgar y se “engolosine”, dejando de lado la propuesta original de la obra e incluso puede llegar a desvirtuar su propio trabajo y el de los demás. Esto también responde a un problema ético sobre el cual reflexionaremos más adelante.

Desde mi punto de vista considero que el ritmo ideal en nuestro montaje se logró después de ocho semanas. Sin embargo empezábamos a notar cierto desbalance en cuanto a los *tracks*. Sentíamos que los monólogos más “chistosos” estaban cargados en el *track* de la mujer 3, digo chistoso entrecomillado porque siempre consideré que la actriz era responsable de sus monólogos, y que lo chistoso lo construíamos las actrices sin depender de los chistes aparentemente fáciles que ya incluía el texto. La verdad es que por un lado, los monólogos que conformaban el *track* 3 realmente contenían los chistes más explícitos y los remates más explosivos (la historia de la distribución de los monólogos merecerá un apartado distinto); por otro lado, es innegable que la actriz que realizaba el *track de mujer 3* poseía un carisma indispensable para realizar ese *track*; ahora bien, los monólogos contenidos en los otros dos *tracks* carecían, de primera impresión, de esta explosividad, y aunque podían ser muy chistosos, había que trabajar mucho, al no haber chistes obvios, había que preparar y rematar las situaciones, tejerlas desde la raíz, construir cada circunstancia y cada texto. El lenguaje explícito de alguno de los textos del *track* 3 contrastaba con las situaciones no obvias de primera intención. Una de las indicaciones de la dirección de Lía Gelín era la de no dejar descansar al público, una risa debía entrar después de la otra, si dejábamos que las risas bajaran en su totalidad el ritmo se perdía, era un juego de *ping-pong* entre las tres actrices y el público; se buscaba un ritmo

vertiginoso, como el de los programas de *sitcom* en la televisión norteamericana, sólo que la edición por medio de la cual se logra el efecto cómico en la televisión, se tenía que lograr en el teatro, no era tarea fácil. Al principio percatarme de la dificultad de contrarrestar este desbalance en los monólogos, me llevó a buscar dentro de mis recursos, diferentes formas o caminos para llenar los textos con intenciones cómicas más elaboradas. Esto es, si veía que en momentos algún texto pasaba sin pena ni gloria, buscaba contextualizar ese texto para el público, de manera que se lograra el efecto por empatía o por acción física, o por sorpresa, o por cambio de intención. Como veremos más adelante el efecto cómico se construye de diversas formas. Evidentemente, al principio la dinámica de prueba y error respondía a algo intuitivo. Durante el primer año de la temporada pude lograr en lo que a mi *track* respecta, el balance con el *track* 3, y no sólo se logró ese balance, ahora la conexión entre estos *tracks* se volvió simbiótica. Si el *track* 3 y el *track* 1 no funcionaban a la par, la obra no llegaba al nivel que debía hacerlo. En consecuencia, lo anterior instó a que el *track* 2 encontrara el nivel adecuado para no sentir grandes diferencias entre *tracks*. Después del primer año, comenzaron los cambios en el elenco, dos de las actrices tenían que salir de la obra por motivos de trabajo y hubo la necesidad de contratar tres nuevas actrices con el fin de renovar el elenco y dejar a la compañía protegida, en caso de cualquier eventualidad.

### **2.3.2 Adaptación**

La producción en este momento empezó a centrar su atención en actrices que pudieran seguir atrayendo al público. En esta ocasión no se realizaron audiciones por la premura de las circunstancias y el productor tenía muy claro que quería que se integraran Lola Cortés para el *track* de mujer 3 y Yolanda Ventura para el *track* de mujer 1 y para completar la tercia la actriz María Rebeca en el *track* de mujer 2; esto quiere decir que ya éramos cinco actrices y había que repartir funciones, para mí el cambio radicó en que ahora empezaría a ejecutar el *track* de la

mujer 2 y, esto implicaba que alternaría *tracks* 1 y 2. El proceso de ensayos para cada nueva integrante fue por separado porque se integraron casi con un mes de diferencia entre una y otra. Su período de ensayos fue de dos a tres semanas sin el resto del elenco con sólo un día para ensayo previo o *put-in* con las otras actrices para integrarse a función inmediatamente después de este ensayo.

Es aquí donde entramos en un aspecto complicado desde el punto de vista del actor: La adaptación<sup>43</sup>. ¿Cómo se sintetiza en dos semanas el proceso de un mes y más aún el proceso de una temporada? ¿Cómo se logra estar al nivel o tener el ritmo que requiere una obra que ya ha madurado por más de un año? ¿Quién o quiénes se tienen que adaptar, las actrices que entran o las que ya estaban? ¿Cómo asimilar las nuevas propuestas, las diferencias estilísticas, las desventajas que representa la falta de un proceso completo? ¿Cómo adecuarse a las nuevas personalidades? A continuación analizaré las implicaciones de cada uno de los problemas planteados arriba.

La respuesta inmediata a las dos primeras preguntas desde el sentido artístico más riguroso es: no es posible. Si tomamos en cuenta que los procesos creativos de cada artista no pueden supeditarse a los tiempos de nada ni nadie, es muy difícil determinar en qué punto del proceso se encuentra cada actor al momento de estrenar. Cuando hablamos de montajes que se toman meses y hasta años para poder estrenarse, estamos hablando de que el actor, en teoría, tiene oportunidad de explorar dentro de la intimidad que proporcionan los ensayos, y presentar un trabajo que ya ha madurado lo suficiente para poder ser presentado ante una audiencia. Un proceso de ensayos no se puede sintetizar en la mitad del tiempo y mucho menos se puede lograr un nivel artístico al

---

<sup>43</sup> Stanislavski define la adaptación como “Los medios humanos externos e internos que la gente emplea para ajustarse a sí mismos unos a otros en una variedad de relaciones, y también como ayuda para conseguir o realizar un objeto.” Stanislavski, Constantine, *Un actor se prepara*. México: Diana, 1990, p. 188.

parejo de los miembros del elenco que ya llevan un tiempo considerable en el cual ya han amalgamado sus descubrimientos, ritmo y personajes.

Por otro lado, el teatro comercial no puede otorgarle al actor dicho lujo. Lo que sí ofrece, es una temporada que por lo menos le dará la oportunidad de madurar su trabajo sobre la marcha y frente a la audiencia. El proceso creativo y el trabajo de experimentación “cobran sus víctimas” en el público y frente al público.

En el contexto del teatro comercial la respuesta a las dos primeras preguntas es: Se tiene que poder. El actor que se integra a un trabajo durante una temporada que ya está corriendo tiene la difícil tarea de adecuar su instrumento y todas sus capacidades para responder a las expectativas de la producción y la compañía. Tiene que buscar comprender un trabajo artístico desde afuera, y desafortunadamente desde el resultado y con la presión de tener que lograr ese resultado, el artista tiene que sacrificar lo artístico para ser efectivo, tiene que subirse a un barco que ya ha zarpado y aprender a izar las velas en medio de la tormenta. Cada actriz que se integró tuvo que hacer uso de las herramientas que adquirió en su trayectoria actoral. Mientras que las actrices que comenzamos la temporada tuvimos el proceso y en mi caso busqué integrar elementos a mi preparación, las actrices que se fueron integrando se vieron obligadas a atacar los elementos escénicos a partir del trazo y la memoria además de adoptar los aspectos que ya habían probado ser efectivos y que surgieron en nuestro proceso creativo. En el teatro comercial no hay lugar para el actor que no se adapta a las circunstancias del sistema dentro, fuera y alrededor de la escena.

Citando a Stanislavski:

Ustedes deben aprender a adaptarse por sí mismos a las circunstancias, al tiempo y a cada persona individualmente. Si ustedes se ven llamados a tratar con una persona estúpida, deben

ajustarse a su mentalidad y encontrar los medios más simples con los cuales alcanzar su mente y su comprensión. Pero si la persona en cuestión es perspicaz, ustedes deben proceder con mayor cautela y emplear medios sutiles a fin de que aquélla no pueda ver a través de la doble intención de ustedes.<sup>44</sup>

En el caso de que hubiera una propuesta por parte de la nueva actriz, el director tenía que evaluar si funcionaba y si en realidad representaba una aportación significativa o ayudaba a resaltar ciertos momentos en la obra. Aun así se ponía a prueba durante función y entonces el director daba el visto bueno para que ya quedara como un elemento fijo. En realidad las actrices que se fueron integrando nunca tuvieron ensayos con el resto de la compañía, los ensayos se llevaban a cabo sólo con la actriz y los directores; tanto para la actriz entrante como para las actrices que ya llevaban tiempo, la única oportunidad de conocerse y de medirse antes de función era el ensayo de integración o mejor conocido por el término en inglés *put-in*. Dicho ensayo es lo equivalente a un ensayo general antes de la función de estreno con todos los elementos: vestuario, maquillaje, peinado, iluminación, música y por supuesto, con el resto de la compañía con el fin de “insertar” a la nueva actriz. Durante este ensayo las actrices tienen que ajustarse sobre la marcha, este ensayo debe correr sin detenerse salvo que suceda algo muy grave y entonces se requiera retomar desde algún punto. El *put-in* resulta ser un aspecto muy complicado sobre todo para la actriz que se va a integrar porque tiene la presión de todo el equipo, dado que ese ensayo es, desde el punto de vista de la producción, un tiempo y espacio dedicados especialmente para ese actor o actriz, en este caso. Todo el equipo técnico y la compañía son citados para ese ensayo, y por lo tanto tiene que responder en la única oportunidad que tiene para probar que está lista, porque acabando su *put-in* probablemente le tocará dar función. El sistema del teatro comercial demanda del actor efectividad y sobre todo inmediatez, además de un sistema propio que le

---

<sup>44</sup> Stanislavski, *Ibíd.*, p.191.

permita llegar a cumplir las expectativas de una producción y de una compañía que ya está en marcha.

Cuando yo comencé a realizar mi segundo *track*, el de la mujer 2, mi *put-in* fue junto con la actriz Yolanda Ventura, que entraría en el *track* de la mujer 1, el cual yo había hecho durante más de un año. Dentro del contexto del teatro comercial un actor que ya ha visto como se construyó el personaje, cuál es el desarrollo y cómo es la ejecución del mismo, no se considera que sea necesario ensayar realmente; éste era mi caso. Cuando se me informó que empezaría a realizar este nuevo *track*, yo ya tenía una idea muy clara de la base que lo conformaba, conocía muy bien los monólogos y por cuenta propia realicé mi propuesta así como mis ensayos personales. Cuando llegué al *put-in* de Yolanda Ventura, mi principal dificultad radicó en el cambio de perspectiva; simplemente no podía sacar de mi cabeza los textos de mi *track* original y, dentro de mí, iba repitiendo los textos que había hecho por tanto tiempo; tampoco podía dejar de ver lo que mi nueva compañera estaba haciendo. Mi *put-in* fue desastroso, a pesar de que sabía lo que tenía que hacer, simplemente no lo hacía a tiempo, el cambio espacial me desubicó y alteró mi trazo, no podía responder a mis pies inmediatamente, se sentía todo como nuevo, como un lugar ajeno y desconocido, todo adquiriría otra visión: el sonido de los textos que solían ser míos en la voz de otra actriz, los tiempos de respuesta, el ritmo, las intenciones. Estas sensaciones me tomaron por sorpresa, la confianza que supuestamente provenía de la experiencia, se había disipado. El ensayo corrió muy fracturado; el director al final me acusó de sabotaje, yo no sabía a qué se refería, me acusó de sabotear a mi nueva compañera, para que ella no pudiera fluir correctamente, de arruinar su integración a la obra y de equivocarme a propósito, además de sentir celos en cuanto a que ella ahora estaba realizando mi *track*. En una acalorada discusión pudimos aclarar que dentro de mi código de ética la palabra sabotaje no existía, pude expresarle mis propios problemas como actriz, que simplemente hubiera ayudado el haber ensayado con las otras actrices para adaptarme

a una perspectiva distinta aunque fuera un par de veces. Me criticó por no saber ajustarme de manera inmediata. En el teatro comercial el tiempo es un lujo, el trabajo se hace en casa y el actor tiene que responder en el momento que se requiera, acertadamente y con la justa medida. Fue un duro aprendizaje. Para la función que teníamos a continuación todo se ajustó y las cosas salieron bien, la llamada de atención me había sacudido en diferentes niveles: desde el estado anímico, mi sensibilidad artística, la propia visión de mi trabajo, mi sentido de la ética y mi autoestima. Lamenté mucho que mis fallas se hubieran interpretado de aquella forma, y no puedo negar haberme sentido herida por la percepción que el director había obtenido de mi trabajo y mi actitud hacia el mismo. Los ajustes que tuve que hacer partieron del trazo, sobre todo en las escenas donde estábamos las tres actrices al mismo tiempo, es decir, el esquema estaba pensado en términos de una triangulación, por lo tanto tuve que cambiar el ángulo en puntos de oposición, si mi marca se encontraba arriba en el escenario tenía que ir hacia abajo, y lo mismo de izquierda a derecha en los momentos en que mi función era balancear y dar réplica de apoyo, y en la punta central del triángulo si yo llevaba el peso central de la conversación. Otro aspecto importante era el de marcar la diferencia entre la dinámica de cada *track* y dentro del mismo *track* las diferencias entre los personajes de cada monólogo. Era importante hacer notar que cada monólogo nacía a partir de la historia de una mujer distinta aunque la actriz mantenía su mismo nombre en cada monólogo. Las diferencias entre cada “personaje” se plantearon originalmente con base en diferentes tipos de actrices por ejemplo: la actriz que siempre tiene protagónicos, la actriz que ya no obtiene personajes de mujer joven, la actriz que se enreda con su director de teatro, la actriz que tiene mucho trabajo, la que está desempleada, la actriz que sólo le dan personajes de sirvienta, etc. Partiendo de ahí, desarrollé un tratamiento distinto en cuanto a ritmo corporal y vocal, tipo de reacción, colocación de la voz, niveles de ironía y patetismo y defecto de carácter o debilidad. Durante el primer año de funciones donde sólo realicé el *track* de mujer

1, logré establecer y desarrollar muy claramente las características que permeaban dicho *track*. La dificultad de hacer ahora el *track 2*, se posaba en encontrar otra serie de recursos que me sacaran primeramente de la dinámica de mi *track* original, y acercarme al planteamiento base de la dirección y reforzar el desarrollo un tanto debilitado por la distribución de monólogos en ese *track* específicamente. El *track 2*, al parecer, no tenía los remates más fuertes, y muchos textos no respondían a la explosividad que la obra requería. Para resolver ese desbalance tuve que trabajar más en la presentación de las situaciones, esto es, buscar que hubiera mucha claridad en la ironía de las anécdotas, para preparar el camino hacia los remates más fuertes y encontrar otros puntos en el texto que pudieran acentuarse además de replantear lo que no estaba funcionando para explorar otros puntos de partida, desde la enunciación técnica, modificación de pausas, apoyos en las réplicas hasta la presentación profunda del patetismo del personaje. La directora residente Ana Karina Guevara me ayudó a la construcción de los personajes pues ella había realizado este mismo *track* años antes y conocía perfectamente el pulso que éste requería; pude tener una orientación con información más directa en cuanto a lo que se buscaba lograr en este *track*. En ese sentido creo que me proporcionó muchas herramientas para ir construyendo los diferentes personajes en cada monólogo, en general me proporcionó puntos de partida y de llegada; es decir me llevó por el proceso de ir originando la neurosis desde la raíz del problema que planteaba cada situación en la que estaban inmersas la mujeres que narraban, hasta el punto culminante de cada monólogo. También me ayudó en cuanto al manejo de la energía que requería la dinámica de cada monólogo de manera que pudiera ser explosivo pero muy honesto. Considero que pude lograr un buen balance en este *track* en relación con los otros dos, ya que como lo mencioné antes, el *track* de la mujer 2 se podía debilitar mucho si no se realizaba a partir de la honestidad que planteaba la concepción original de la directora, y principalmente con una energía corporal muy bien proyectada para poder pasar de la depresión profunda a la irascibilidad en cuestión de

segundos. En realidad disfrutaba mucho hacer este *track* por el reto que representaba hacerlo lucir a pesar de su cierre un tanto anti-climático y los limitados remates que contenía.

El comienzo de las alternancias de forma más frecuente así como el aumento de funciones, marcaron otra etapa en el ambiente y las relaciones escénicas dentro de la temporada. Esto por supuesto resultó en una constante más en la ecuación para mantener el balance en la puesta en escena, nos presentó otros problemas actorales a resolver y nos llevó a tomar decisiones a veces desesperadas dentro y fuera de escena.



*Ana Karina Guevara y Bricia Orozco*

### **2.3.3 Alternancias**

El sistema de alternancias nace a partir de diferentes necesidades principalmente de la producción y en segundo lugar para los actores en el contexto de la situación laboral en nuestro país. Por parte de la producción resulta una especie de seguro contra incidentes, siendo el teatro

musical el más propenso a verse en la necesidad de cubrir a su elenco por el grado de riesgo de lesiones vocales y corporales, ahora bien, en el teatro de cámara no musical, también se produjo esta necesidad de manera que nunca se suspendan las funciones porque un actor no puede llegar al teatro por circunstancias extraordinarias o enfermedad grave. Evidentemente esto se opone a la ley canónica de “no faltar nunca a una función, salvo con el acta de defunción”. Para los actores que llevamos esta ley al extremo, al grado de dar funciones después de una cirugía, con collarín después de un choque, con temperatura, migraña y hasta con rubeola entre otras cosas, nos resulta “inconcebible” la existencia de un alternante, aunque evidentemente esta visión en los tiempos que vivimos se presenta un tanto irreal y anacrónica. La alternancia en el teatro comercial es ahora un concepto con el cual hay que trabajar: desde la aceptación de compartir tu personaje con alguien más y no poder hablar de titularidades, hasta la valoración de la ventaja que presenta el saber que si se tienen compromisos de trabajo previamente adquiridos la temporada o funciones no se tienen que cancelar. Respecto a lo anterior, es preciso apuntar el hecho de que el actor contemporáneo en México tiene que estar en constante búsqueda de proyectos o trabajos para subsistir, de manera que es prácticamente imposible para muchos dedicarse a un solo proyecto, dando como resultado un actor que tiene que salir de un trabajo para llegar a otro, especialmente si el actor trabaja en televisión, medio que por su naturaleza no considera al actor de teatro en cuestión de tiempos. Esta situación pone en riesgo de manera frecuente la certeza de que el actor llegará a su función; desafortunadamente la situación económica del actor daña esta relación de confianza entre la producción, la compañía y el actor.

Otro aspecto de las alternancias que ha resultado benéfico, es el hecho de que la producción puede contar con una variedad de actores que refrescan la imagen publicitaria de la puesta, atrayendo a la audiencia; esto por supuesto, es una táctica de *marketing* indispensable para la

producción. En un sentido laboral esto representa una apertura de espacios o vacantes porque “el pastel se reparte entre más comensales.”

Desde el punto de vista actoral, las alternancias despliegan una serie de factores y problemas técnicos que demandan un desarrollo de recursos en el trabajo escénico. Como lo he referido anteriormente la adaptación es un aspecto fundamental que está en juego una y otra vez. La palabra “juego” resulta muy apropiada para establecer la analogía entre el suceso escénico y el movimiento de piezas o elementos sobre el tablado/tablero. Como actriz base, mi función evolucionó en un *swing/comodín*. Mi instrumento tenía que operar de dos a tres puntos de vista diferentes cuando comencé a realizar todos los *tracks*, y hasta con ocho actrices diferentes en una misma semana. La variedad de combinaciones resultaba muy amplia; la dinámica que cada tercia proponía cambiaba diametralmente de una función a otra. Uno de los grandes dilemas que ya he planteado a manera de pregunta es en quién recae la adaptación. Como el término comodín sugiere, éste se tiene que acomodar a lo que se le presente, esto aparentemente resuelve la disyuntiva, sin embargo, la línea de adecuación no es tan clara porque el comodín se tiene que acomodar pero dentro de las reglas del juego, lo mismo que la pieza que se va a integrarse. La puesta en escena propone las reglas y las piezas se mueven dentro de esas reglas. En materia escénica y dentro de mi experiencia las leyes no operaron de esta manera.

En un proceso tan largo como lo fue *CMT* la integración constante de nuevos elementos es una alteración del orden, un cambio de esquema y un replanteamiento constante, lo cual no necesariamente resulta del todo negativo o del todo positivo. En principio nos propone tanto a la dirección como a los actores ya integrados, una serie de problemas técnicos a resolver para cada uno de los casos que se van presentando. A continuación retomaré una serie de situaciones que en algunos casos encontraron una solución, así como otros donde las soluciones no fueron del todo

satisfactorias ni para el montaje, ni en las relaciones escénicas, todo esto con base en los tres perfiles que sugieren los monólogos que pertenecen a los diferentes *tracks*.

Cada *track* en *CMT* propone una serie de características en cuanto a personalidad, ritmo, timing, sentido de la comedia, habilidad corporal, presencia escénica, carisma, etc.

El *track* de mujer 1 requería en el perfil mucha fuerza y carisma por ser el *track* que introduce la obra, además de poseer un sarcasmo inteligente, hasta cierto punto cínico; un ritmo variable, con capacidad de acelerar ritmo o sostener pausas, además de llegar a ser el punto de balance con las otras dos actrices.

El *track* de mujer 2 nos proponía un carácter neurótico, obsesivo compulsivo, depresivo e inseguro, con mucha fragilidad, capaz de llegar a la ira para después desplomarse, requiere mucha honestidad cuando expone sus problemas y a la vez ser muy optimista a pesar de sus circunstancias.

El *track* de la mujer 3 nos presenta un carácter muy extrovertido, con humor agrisado y mordaz en ciertos momentos, con un ritmo emocional y físico vertiginoso, *timing* preciso y mucho carisma para poder decir los textos tan explícitos sin desagradar.

### **2.3.4 Problemas actorales observados en las actrices de *CMT***

Por su estructura, *CMT* está planteada de manera que las situaciones funcionen y encuentren su balance a pesar de la carencia en las actrices, de alguno de los aspectos arriba mencionados, de ocurrir algunas deficiencias en la ejecución simplemente las funciones no llegaban al punto ideal. A continuación expongo los problemas actorales y escénicos observados durante la temporada y que afectaban en mayor o menor grado el desarrollo de las funciones. Los

problemas que referiré a su vez encierran otros problemas, y por supuesto mantienen una relación directa entre unos y otros.<sup>45</sup>

### **I Desbalance del ritmo, ritmo inadecuado o insuficiente**

La puesta y concepto de *CMT* plantea como uno de los elementos más importantes, un ritmo constante en donde las risas no deben apagarse, cuando el siguiente remate ya está entrando. Para lograr esto las actrices deben manejar una gran dinámica vocal, y corporal de manera que su narración nunca decaiga. La narración se lleva a cabo de manera que todas las emociones transcurren en transiciones rápidas, inmediatas y de manera sintética. Por citar un ejemplo, en la parte final del monólogo de “Crema” la actriz regresa después de haber interactuado con el público para presumir los efectos “milagrosos” de su mascarilla de espermas múltiples y mientras va subiendo dice:

Mujer 1: “... (A mujer del público) felicidades tienes una piel divina en cambio yo, //¡estoy sufriendo un nivel de deterioro galopante! //¡Pero mi mascarilla sí funciona! ¡Sí funciona! te la pones por cinco minutos y tu piel regresa a su lugar de ¡origen!!!!// Por dos horas. // Pero a mí no me importa que la historia de mi vida se me lea en la cara. (Pausa)// Hay que saber leer entre líneas// sobre todo si se trata de una linda historia. (Sale)

Como lo he marcado en el texto con dos diagonales, cada separación indica una transición inmediata, prácticamente es la mitad de tiempo de una respiración, cuando mucho, una respiración, la transición es emocional, gestual y corporal si la actriz no responde en alguno de los aspectos o no tiene las transiciones en el ritmo exacto todos los chistes de la situación se debilitan y desvanecen de manera que la situación pasa inadvertida. Las transiciones en la

---

<sup>45</sup> Las alternancias pueden ser vistas como un problema en sí mismo pero he decidido considerarlo como un aspecto propio del teatro comercial que presenta ciertas ventajas pero que, de igual manera es en algunos casos, la causa de un desbalance en la puesta, desde mi perspectiva es una circunstancia laboral que representa un reto para la evolución del actor.

comedia difieren en tiempo de respuesta a una situación no cómica, si lo pusiéramos en números, dichas transiciones reducen lo que ocurriría en cinco minutos a un minuto.

De ahí partimos a uno de los problemas más comunes en *CMT*: encontrar actrices que le imprimieran el ritmo justo y adecuado al integrarse a la obra. De inicio para la actriz entrante era muy difícil adecuarse a un ritmo ya establecido por las otras dos actrices con más tiempo. Ahora bien, independientemente del tiempo de adecuación que cada actriz necesitaba, tuvimos en repetidas ocasiones, actrices que no se suscribían al ritmo que la obra demandaba y se mantenían en un ritmo diferente, que evitaba que la obra fluyera. Es decir, se ubicaban fuera de la dinámica escénica a pesar de las indicaciones u observaciones de parte de la dirección; en algunas ocasiones esto se derivaba de la falta de oído y sentido del ritmo interno y externo, falta de movilidad y agilidad corporal por parte de la actriz, otras veces se derivaba de la carencia de retroalimentación por parte de la dirección, y en otras ocasiones se derivó de una actitud hasta cierto punto soberbia y arrogante de las actrices que no aceptaban indicaciones.

Lo anterior, por supuesto, se reflejaba directamente en escena, la disparidad del ritmo se evidenciaba cuando de un monólogo que era ejecutado con fuerza, *timing* y precisión, la obra caía a un monólogo inefectivo, aburrido y sin respuesta del público. Lo que se buscaba para aliviar esta carencia era, programar idealmente a tres actrices que hicieran buena mancuerna, pero difícilmente se contaba con un trío balanceado porque había que distribuir las funciones entre todas las actrices, entonces se optaba por programar dos *tracks* fuertes con uno débil por decirlo de alguna forma. Lo complicado era cuando se tenían dos actrices no tan sólidas contra una que llevaba el peso de la obra y en algunas ocasiones se llegaban a juntar tres actrices con dificultades para sostener la obra todo el tiempo al nivel requerido. En ese sentido los directores residentes buscaban encontrar las indicaciones para poder subsanar esta situación, sin éxito en algunos casos, y en otros se lograba a través de dar indicaciones a las actrices con buen ritmo, para tratar

de “jalar” a las actrices desfasadas o marcar con más acentuación los apoyos para que las actrices que tenían problemas de ritmo pudieran “recargarse” en las otras, por decirlo así.

Como actriz mi trabajo radicaba en apoyar con ritmo en mis propios monólogos y mantener la energía y dinámica en los segmentos donde estábamos las tres actrices en escena y en algunos momentos tenía que “sacrificar” mis intenciones, es decir bajaba intención, fuerza y proyección para “opacar” mi línea y, que no entrara ninguna risa antes del remate de la otra y así balancear el ritmo y la equidad de fuerzas. Debo admitir que no todas las actrices están dispuestas a disminuir intenciones con el fin de servir de apoyo; en el teatro comercial la idea de no lucir parece descabellada, este recurso es algo extremo, pero es al servicio de la obra y requiere una actitud de humildad y de confianza en el trabajo propio además de mucha técnica para dosificar su proyección a voluntad. Si el actor sabe que hay momentos para sobresalir y que no se trata de opacar a los demás, esto resulta benéfico y puede incluso ayudar a su compañero a lucir también. En mi experiencia esto dio resultado cuando yo lo ponía en práctica; más adelante cuando asumí la dirección residente y le pedía a las actrices que sacrificaran ciertos momentos, me resultaba muy difícil convencerlas, sobre todo porque las que tenían buen ritmo y la capacidad para rematar y sacar provecho de cada texto no querían dejar pasar ni un solo momento. Para convencerlas les pedía que probaran hacerlo durante función y que si no resultaba lo dejaran de hacer. La idea era que se dieran cuenta que “había pastel para todas” y que como actrices, estamos al servicio del texto y no al revés. A continuación ejemplificaré con un segmento en el cual hay dos líneas consecutivas en donde la última es el remate fuerte pero según la forma en que la actriz entregara la línea anterior podía o no entrar de primera intención como chiste y si esto ocurría, debilitaba el remate final:

Mujer 3: ...yo por eso... inicié a un menor, y no me metieron a la cárcel, es más la mamá me adora.

Mujer 2: Claro la comprende.

**Chiste intermedio**

Mujer 1: Son de la misma generación.

**Remate final**

En el segmento anterior las tres actrices intervienen, y debe haber un equilibrio en el ritmo, la actriz que lleva el peso de la narración en esta parte de la obra, es la mujer 3 y las otras dos funcionan como “patifios” para enfatizar la situación ridícula de la actriz que narra su anécdota. Cuando la mujer 3 está diciendo sobre su aventura con un joven menor que ella, las otras hacen burla sobre la diferencia de edades en las dos últimas líneas del ejemplo anterior. La penúltima línea: “Claro la comprende” es un chiste que no debe entrar de primera intención porque el remate es la explicación de dicha línea, “son de la misma generación”. Si la mujer 2 provoca la risa por la intención obvia y si la que hace el remate (mujer 1) deja una pausa para que caiga la segunda línea antes de su remate, éste ya pierde la fuerza totalmente y toda la secuencia se aplana. La indicación en este caso es no enfatizar el chiste débil y dejarlo pasar para que el chiste final entre con mucha intensidad y la risa caiga en su momento.

Como lo mencioné anteriormente la secuencia de los monólogos buscaba establecer un balance rítmico, a partir de la duración y de la temática de los monólogos y de la aparición variada de las actrices, es decir, a un monólogo largo le seguía uno corto y después una aparición de las tres, para volver a empezar esa secuencia en general con algunas variaciones a lo largo de la obra. Esto permite que el espectador, no se canse de ver a una sola actriz,<sup>46</sup> ni tampoco de

---

<sup>46</sup> A manera de anécdota, pude comprobar que *CMT* en realidad, depende de la triangulación y los cambios de las actrices en cada monólogo para evitar la monotonía. Resultó que en un par de ocasiones tuve que hacer dos *tracks* (el de mujer 3 y mujer 2) en la misma función, porque una actriz tuvo que salir de escena desde el primer monólogo de la obra por encontrarse mal de salud, entonces las dos actrices que quedábamos, tuvimos que continuar la obra, esperando a que se recuperara nuestra compañera y se reincorporara en algún momento de la función, pero no logró hacerlo, y yo tuve que hacer todos mis monólogos del track de la mujer 3 más todos los monólogos del track de la mujer 2, resultando en una especie de espectáculo unipersonal, porque prácticamente entraba y salía por todos lados del escenario y lo que tenía que ser entre las tres actrices se redujo a dos; esto parecía un juego de tenis en el que hubo momentos en que nos respondíamos a nosotras mismas. Había momentos en que yo me percibía monótona, porque en un par de monólogos tuve que ligar lo de los dos tracks y mi participación parecía interminable. Al final se salvó la función y la gente se fue contenta sin pedir que les devolviéramos su dinero. Por supuesto que no me pagaron el doble de mi sueldo en ninguna de las dos funciones en que ocurrió lo mismo.

perderse en un monólogo más extendido. Si una actriz entra y permanece con un ritmo deficiente en su monólogo, la aparición de las otras actrices o de una réplica cómica ayuda a levantar el monólogo y, con buena técnica el siguiente monólogo mejorará el ritmo que dejó la actriz anterior.

Cabe decir que en muchas ocasiones, cuando dos monólogos consecutivos no lograban levantar el ritmo, era muy difícil que una sola actriz levantara el ritmo general de la obra y mucho dependía del momento en que se encontrara transcurriendo la obra, ya sea al principio, el medio o en la parte final; el problema del ritmo explicado arriba, va ligado intrínsecamente al siguiente aspecto: el *timing*.

## **II Carencia del sentido del *timing*<sup>47</sup> en comedia**

El *timing*, por su definición en inglés, nos dice que es: *The ability to select the precise moment for doing something for optimum effect*. La traducción de dicha definición es: La habilidad de elegir el momento preciso para llevar a cabo algo, con el fin de obtener un efecto óptimo.

Dicha definición aplicada al contexto de la comedia es el elemento clave para lograr el efecto cómico. Las opiniones sobre si el *timing* se puede aprender o se nace con él, son tan variadas y opuestas que requieren en sí un trabajo aparte. El objetivo principal en este caso es el de comprender su importancia y entender cómo afecta de manera directa en el desarrollo de las relaciones entre el público y las actrices en *CMT*.

Para hablar de *timing* necesito partir de mi propia experiencia. Cuando inicié *CMT*, retomando el tema de ensayos, el término *timing* no resonaba como algo totalmente consciente.

---

<sup>47</sup> <http://www.merriam-webster.com/dictionary/timing>, Web 12 de septiembre de 2012.

Mi experiencia previa en el montaje anterior de *Todos tenemos problemas sexuales* me había acercado a dicho concepto de manera instintiva, sin pensar en las pausas o los remates como algo técnico, el efecto se lograba con buenos resultados, en realidad uno no piensa en el *timing* hasta que algo empieza a fallar, cuando algo no funciona del todo. En dicho montaje todo funcionaba salvo por una excepción: una actriz que fue elegida por una confusión inverosímil de parte de la directora; dicha actriz no tenía noción ni sentido de la comicidad y lo más increíble fue cuando ella nos relató que un amigo suyo comediante le estaba dando clases de *timing*; evidentemente las burlas no se hicieron esperar. En los ensayos de *CMT* me cuestionaba si mi *timing* sería el correcto, me preguntaba cómo habría de lograrlo en ensayos sin público. Como lo referí anteriormente los ensayos con el público ajustaron el *timing* tan buscado. El director Gerardo González alguna vez nos mencionó que el *timing* era difícil de explicar, pues era algo sensorial, que dependía de nuestra percepción de lo que estaba ocurriendo en el público, que se podía sentir en la respiración y que no podía expresar con precisión la forma en que funcionaba y mucho menos enseñarle a alguien a adquirirlo.

Afortunadamente cuando iniciamos la temporada el *timing* no era problema con el elenco inicial, ni con la segunda “camada” de actrices entrantes. Más o menos al tercer o cuarto año las actrices que se integraron empezaron a mostrar problemas en dicho aspecto. Fue entonces que el término como algo técnico se volvió un tema, y el tema un problema. Esto radicó en el hecho de que las actrices se veían forzadas a ser “chistosas” sin entender el origen cruel de la comedia y sin entender la relación con el espectador, la cual, es primordial para la asimilación del *timing*. A pesar de las notas por parte de los directores las actrices que se integraron en ese momento tenían dificultades para proyectar, sostener pausas, y rematar en el momento justo; la definición con la que inicié este apartado habla de la habilidad para elegir el momento. Al hablar de una habilidad se vislumbra la posibilidad de adquirir y desarrollar esa habilidad. Desde mi observación en la

temporada vi cómo diferentes actrices lograban encontrar y desarrollar su *timing*, y entonces, sacarle partido; por otra parte observé que las actrices que lo percibíamos naturalmente podíamos manipular ese *timing* con variantes en el ritmo, la aceleración, el alargamiento o acortamiento de las pausas y la intensidad de los remates. En otros casos también observé que las actrices que no lograban este *timing*, carecían de oído musical y tenían una desvinculación con el cuerpo, es decir, su movilidad era limitada y lenta; tampoco escuchaban y no reaccionaban de acuerdo a los estímulos ni a la respuesta del público. Este tipo de trabajo resultaba en ensimismamiento, mecanización y acartonamiento. Es decir, cuando el actor trabaja sólo en escena, a partir de sí mismo y sin tomar en cuenta lo que sucede alrededor y en el público, su trabajo se limita al texto memorizado y el trazo escénico establecido, por lo tanto, no deja que ocurra la retroalimentación por parte del público, al no haber proyección. No hay juego escénico, no hay interacción y la creatividad y los afectos no se alimentan para poder seguir vivo en escena. El *timing* en la comedia es un proceso que se nutre de la respuesta, de lo que sucede en el espectador, del tiempo que se le proporciona a éste para procesar y conectar “el tren de ideas” para después “descarrilar” ese tren en el momento justo. A continuación utilizaré un segmento del monólogo de “bonita” de la mujer 1 que después interrumpe la mujer 2, con el fin de ejemplificar la concatenación de chistes para entender la función del *timing* cómico en *CMT*.

Fig. 1

Mujer 1: [...] ser bonita es algo que produce costumbre, y todo lo que acostumbra cansa. En mi caso yo  
antecedente del chiste preparación

creo que ya es karma, (pausa) no se me quita; además, las bonitas sufrimos mucho (a público)  
del chiste 1 remate del chiste preparación del chiste 2

¿O no? (a respuesta afirmativa del público, en tono afectado) ¿Ya ven cómo sí? Sobre todo  
remate

cuando no conseguimos algo que queremos. Por ejemplo, (pausa) ¡un hombre! Porque ¿qué  
preparación del chiste 3 remate

pensamos?: ¿Cómo es posible que siendo tan bonita, éste no me pele? Debo ser una persona horrible. Pero, si sí lo conseguimos ¿qué pensamos?: Claro, éste me pela porque soy bonita, porque si no fuera tan bonita, él no podría querer a esta persona horrible que soy yo.

Mujer 2: Yo era la más bonita de la escuela.  
Preparación del chiste

Mujer 1: **Y la más mamona.**  
Remate

Mujer 2: Bueno pero eso ya se me quitó, (pausa) lo bonita no. Además yo iba en el Margarita de Escocia  
Preparación del chiste remate preparación del chiste

Mujer 1: Yo iba... en el **Margarita Maza de Juárez turno vespertino.**  
Remate

Como se puede apreciar en el fragmento anterior, la secuencia entre chiste y chiste es casi continua, es decir, a un remate, le sigue una línea de preparación seguida de otro remate y así sucesivamente; traduciéndolo a números, las primeras cuatro líneas de texto, contienen tres chistes continuos, y en la última parte del segmento las cuatro últimas líneas contienen tres chistes consecutivos. La parte intermedia del segmento sugiere un momento irónico sin tener un chiste con remate, pero dicha ironía puede causar risa si la idea es transmitida con la intención precisa. Esto nos habla de que como actriz de esta puesta, “se tienen que anotar los seis puntos” (chistes) con ritmo y *timing* vertiginosos. Si la actriz falla en la dinámica de chistes y anota sólo tres o cuatro de seis, o incluso menos que eso, su intervención bajará el ritmo de la obra en ese momento. Antes mencioné que una de las indicaciones de la directora Lía Gelín, era principalmente la de no dejar que las risas bajaran hasta lo último; el *timing* también incluye

saber en qué momento después de la explosión de la risa atacar con el siguiente chiste sin que éste se opaque con la misma sonoridad de las risas. Otra estrategia para controlar la atención para poder atacar con el siguiente chiste, es la de crear un efecto sonoro congruente con la reacción o reacciones, que inste al público a bajar la risa, para así poder atacar con el siguiente chiste. Esto es, si el chiste provocó una risa muy sonora, y es necesario continuar sin pausar tanto, se pueden utilizar, por ejemplo, interjecciones que antecedan al chiste. Si la actriz no escucha la rítmica de las risas, el nivel sonoro, y no intuye con todos sus sentidos el momento justo de atacar una secuencia de chistes, se pierde impulso y conexión con la audiencia. Eric Weitz describe los elementos indispensables de la actuación cómica:

“The two-person scene represents a basic unit of comic performance involving a shift of the spotlight from the single actor to a cooperative ensemble. It asks for something more than a display of individual artistry in the outlining of character, set up and reversal. We should, however, carry over that sense of keeping a third eye openly trained upon the audience. Comic performance, even at its most self-effacing, endeavours to shape or ‘improve upon’ the surfaces or real life toward several ends: clear framing of character and emotional state within a situation; management of pace and rhythm so as to pull the audience along without leaving them behind; shuffling of expectation and surprise; and clean springing of the psychic traps of reversal.”<sup>48</sup>

Mi conciencia y análisis del *timing* surgen a raíz de la observación, y como lo dije antes, lo advertí porque no funcionaba, y también derivaba del interés en saber cómo subsanar esas fallas y poder determinar en dónde se rompe esa efectividad. Finalmente si se está trabajando con alguien que tiene problemas en escena sería ridículo pensar que sus problemas no afectan el todo, por el contrario, la falta de *timing* llegó al punto de “matar” la obra por momentos. Para esta etapa de la

---

<sup>48</sup> “La escena de dos personas representa la unidad básica de la ejecución cómica, la cual involucra un cambio de foco de atención que parte de un solo actor a un ensamble cooperativo. Exige más que un despliegue de talento artístico individual en la enmarcación del carácter, preparación del chiste y el giro cómico. Se debe mantener, sin embargo, una sensación de tercer ojo entrenado para estar al pendiente del público. La actuación cómica aun en su forma más sutil, procura moldear o perfeccionar la superficie de la vida real hacia distintos fines: Una nítida delineación del carácter y el estado emocional; el manejo del tempo y del ritmo de manera que el público vaya al parejo sin quedarse atrás; la mezcla de expectativa y sorpresa y una impecable creación de las trampas mentales del giro cómico.” Weitz, Eric, Op. Cit., p. 120. Trad. Bricia Orozco.

temporada, el equipo de directores residentes había crecido y se integró Ana Lorena Pérez Ríos, la producción consideró necesaria esta adquisición, por el número de actrices que ascendía a diez y se buscaba refrescar la visión y los mecanismos para mantener la puesta fresca y con calidad. Desafortunadamente los criterios de dirección eran muy divergentes, empezaron a trabajar por separado, ninguno de los tres estaba consciente de las indicaciones que cada uno daba a las actrices. Si uno de los directores daba una nota a una actriz, ella argumentaba que hacía o no algo porque el otro director se lo había indicado. Por otra parte los directores daban notas a una tercia de actrices, pero no a otras y se perdía el control de a quién se le había hecho tal o cuál indicación, así como de las modificaciones que se iban haciendo, entonces se empezaron a crear, cual teléfono descompuesto, diferentes versiones de la obra. Ante este problema y las carencias actorales, el problema del *timing* no se trabajó a fondo. Algunas de las actrices adquirieron una actitud en la que se resistían a aceptar los comentarios de la dirección, porque les parecía confuso y contradictorio sobre todo cuando se hacían cambios después de haber pasado mucho tiempo o muchas funciones y se les anotaba que algún desplazamiento o intención era incorrecta: La molestia ocurría pues las actrices se preguntaban por qué no se les había hecho esa corrección anteriormente y de un momento a otro se les dice que está mal; en ese sentido era comprensible la resistencia de las actrices a hacer modificaciones a su trabajo. Por otra parte también se presentó la situación en la que las actrices no estaban de acuerdo con las indicaciones u observaciones que se les daban pues sentían que éstas no eran pertinentes o correctas<sup>49</sup>. En respuesta a esto el equipo de dirección se dio por vencido y decidió ya no dar indicaciones a las actrices que no las asimilaban o que ya no tenían la capacidad para replantear su trabajo. Esto afectó mucho las

---

<sup>49</sup>Ocurrió el caso de una de las actrices que se incorporaron más tarde a la obra, en el que al cabo de un mes, ya se había mecanizado además de verse desfasada del tono de comedia que se buscaba, su entonación resultaba artificial y su expresión corporal se veía mal canalizada, cuando el director le hizo las observaciones al respecto, ella simplemente le dijo que ella consideraba que su trabajo estaba muy bien y que no iba a modificar nada de lo que se le estaba indicando.

relaciones en la compañía. El problema del *timing* dañaba obviamente el ritmo de la obra, no había quién pusiera orden y la puesta en escena subsistía gracias a las actrices que nos acordábamos del planteamiento original de la misma. Para los últimos dos años de la temporada nos quedamos sin los tres directores residentes que hasta entonces habían trabajado con nosotras, esto por cuestiones de trabajo y rupturas personales con la producción, que dejó a cargo a un director residente<sup>50</sup> que no conocía el montaje ni los procesos; por supuesto esto no ayudó a subsanar el desgaste de la puesta y la deformación de la propuesta original que algunas de las actrices estaban llevando a cabo.

Como “veterana” del montaje había solicitado el puesto de directora residente cuando la vacante se había abierto, pero el productor Morris Gilbert no consideró que fuera prudente fungir simultáneamente como actriz y directora en ese momento, (no fue sino hasta un año después, que se me asignaría la dirección residente durante la última etapa de la temporada, pues debido a mi embarazo tendría que bajarme del escenario) Antes de asumir la dirección, sólo me era posible ayudar a las actrices no tan nuevas a reubicarse en el espacio y a trabajar los textos; todo esto en el entendido de que era una sugerencia a manera de “camaradería”, también le pedía a las otras actrices que llevaban más tiempo en la temporada, que aguantaran ciertas pausas o que atacaran antes un chiste o que se ubicaran en ciertos puntos del escenario para descubrirse o reforzar alguna escena. En algunos casos esto funcionaba y se hacían los ajustes dependiendo de la actriz, en otros casos era difícil encontrar el modo de dar indicaciones sin que la actriz se molestara. Evidentemente las indicaciones entre actores son muy delicadas, al no haber diferencia jerárquica, un actor no es quien debe dar indicaciones, finalmente esa es la función de los directores, aquí la única diferencia era mi antigüedad en la obra lo cual me daba cierta

---

<sup>50</sup> El director residente que se quedó por un tiempo fue Héctor Berzunza que había trabajado como *stage manager* en algunas producciones musicales de OCESA Teatro, y que también fungía como director residente de *Los monólogos de la vagina* y *Orgasmos, la comedia* al mismo tiempo.

credibilidad entre las otras actrices; más adelante, ya como directora, tuve la oportunidad de trabajar con cada una de ellas e incluso pude replantear el trabajo de aquellas que no habían tenido un proceso de ensayos adecuado.

### **III Problemas entre las actrices: De las relaciones personales a las relaciones escénicas**

Durante los años en los que corrió *CMT* las relaciones personales fuera del escenario permearon las representaciones. Para que la puesta funcionara las tres actrices que estaban sobre el escenario tenían que mostrar química y entendimiento en todos los niveles, las conversaciones del camerino eran una dinámica que funcionaba para la escena, dicha relación previa tenía su continuación durante la función. Claramente en los dos primeros años el elenco original de la puesta tenía una estrecha relación personal de respeto y empatía; entre actrices funcionaban las leyes básicas para fluir armónicamente: escuchar y reaccionar; captar el ritmo de la otra, sintonizar el estado de alerta para poder mantener la continuidad; saber apoyar, servir los chistes y conectar con el público. Después, al empezar las alternancias hubo una disociación dentro de la compañía, las actrices no tuvieron el proceso para conocerse, algunas se negaban a adaptarse a las otras. Las que poseían talento y aportaban a la puesta no tenían paciencia con las que se iban integrando, por otro lado las que tenían problemas de ritmo y timing lo atribuían a la falta de paciencia de las que sí lo tenían. El paso de tantas actrices dio pie a una galería de estilos, ritmos, problemas escénicos, personalidades y actitudes hacia el montaje mismo. Por otro lado las relaciones personales arriba y fuera del escenario se veían afectadas, pues las tensiones ocasionadas por las fallas en escena, es decir si los chistes no entraban, o si el ritmo caía, o si no apoyaban las unas a las otras, creaban conflictos en camerinos, en general las relaciones personales no era lo que originaba fallas en escena sino viceversa, si una actriz no funcionaba sobre el escenario, era en detrimento de la relación entre actrices afuera, había tensión pero no

confrontación, sobre todo cuando la dirección no funcionaba para corregir problemas escénicos<sup>51</sup>. A pesar de estas dificultades, la obra y las situaciones que se presentaban en ella, salían a flote la mayoría de las veces. Un público más observador podía notar las diferencias entre las actrices, un público duro tardaba en entrar o no entraba si la terna de actrices no estaba balanceada, en ese sentido la gerencia de producción, encargada de elaborar el calendario o rol mensual donde se programaban los elencos, trataba de compensar siempre las carencias de una u otra actriz. Afortunadamente las tensiones no llegaron a crear conflictos graves que se reflejaran sobre el escenario, las actrices siempre fuimos respetuosas entre nosotras, a pesar de sentir incomodidad con el trabajo de alguna actriz, siempre se mantuvo una actitud ética, responsable y profesional. Dentro de OCESA Teatro la duración de muchas temporadas depende en gran parte de la capacidad del elenco de conservar las relaciones sanas, es decir un elenco que cause conflictos constantemente tiene muchas posibilidades de terminar su temporada pronto; sobre todo porque mantener una temporada es muy difícil y costoso y si a eso se le añade el factor conflicto, la producción puede decidir cerrar la temporada porque ésta causa más problemas que ganancias<sup>52</sup>. Sería falso afirmar por otra parte, que no se presentaron situaciones negativas contrarias a la actitud ética y profesional que antes mencioné, tuvimos en la compañía, en efecto, actrices que no respondían a lo que la obra requería y eso en gran parte por la selección, o la decisión de la producción en contratar actrices sin audicionar, o simplemente audicionaban muy bien y ya

---

<sup>51</sup> Los mayores problemas por la falta de dirección se suscitaron cuando nos quedamos sin directores residentes por un período de dieciocho meses, durante los cuales se asignó a un director residente, Héctor Berzunza, que no estaba familiarizado ni con la obra, ni con el proceso. De alguna manera esto lo inhabilitaba en muchos sentidos pues no contaba con los elementos para hacer las anotaciones pertinentes y simplemente se limitaba a observar la obra en contadas ocasiones y muchas veces no hacía ninguna corrección.

<sup>52</sup> En la primera temporada de *CMT* (de 1997 al 2000) se presentaron muchos problemas entre las actrices que se iban integrando, no en alternancias porque todavía no se establecía ese sistema, pero por ejemplo, había ocasiones en que alguna actriz se engolosinaba y la obra se volvía un monólogo, que producía rivalidades y esto a su vez hacía que las actrices empezaran a competir a ver quién lograba más risas del público; otro tipo de problema era el que se ignoraban en escena haciéndolo evidente ante el público, o intencionalmente una le mataba el chiste a la otra o se lo “robaba” para tener el remate y ganar la risa y el aplauso. Estas circunstancias las describieron los directores residentes Gerardo González y Ana Karina Guevara, con la finalidad de evitar dicha conducta anti-ética y anti-profesional durante la nueva temporada.

dentro del montaje no rendían lo suficiente. Como actriz tuve que aprender a lidiar a veces con algunos casos en que las actrices se regodeaban en su trabajo y caían en la vulgaridad excesiva, o como yo lo denominaba “hacían trampa” para ganarse al público e incorporaban chistes o manierismos que el público “compraba”, por ponerlo de alguna forma. En escena esto me disgustaba mucho y afortunadamente no caí en la tentación de utilizar estas trampas actorales, por respeto a mi trabajo y al público. Otra situación era la pereza de las actrices<sup>53</sup> que podían engañar al espectador ingenuo y poco exigente; otra forma de pereza era cuando las actrices se dedicaban a tratar de acabar la obra pronto, porque el público no respondía, en ese sentido mi reto era trabajar con ese público, hacer uso del verdadero oficio sin traicionar la puesta y buscar hacer la función disfrutable para todos. También observé actrices muy inconsistentes que podían dar funciones maravillosas un día y al otro simplemente tiraban el texto. Creo, como lo expresé anteriormente, que estas situaciones se derivaron de la falta de dirección en muchos momentos de la temporada, así como de la falta de técnica y entrenamiento a los que me referiré más adelante. También tuvimos el caso de actrices que se ponían a repasar su texto durante la función, porque nunca se lo aprendieron o no tuvieron la disciplina para estudiarlo con anterioridad. Estas situaciones en general no predominaron nunca, afortunadamente el elenco en su mayoría estaba conformado de actrices que profesan un gran compromiso con su oficio y entendían el concepto de trabajo en equipo.

---

<sup>53</sup> Esto lo referiré más adelante como un problema derivado de la ley del menor esfuerzo o la comodidad con los resultados, como algunas de las causas de la mecanización, la cual he planteado como un problema actoral meramente técnico, sin embargo también representa un problema ético y de actitud del actor hacia el trabajo.



*Bricia Orozco y Dalilah Polanco*

#### **IV Mecanización y sus causas**

En una temporada de siete años el enemigo acérrimo del actor es la mecanización. Al hablar de mecanización me refiero al fenómeno en el cual, tal y como lo define el diccionario de la Real Academia de la Lengua: es dar la regularidad de una máquina a las acciones humanas. En el contexto del teatro es cuando un actor deja de pensar y de sentir en escena y funciona sin variantes, abandonado a una respuesta aprendida del cuerpo donde la inercia juega una parte mayor que los estímulos y reacciones que se presentan en escena. La mecanización puede ocurrir en diferentes instancias ya sea en el cuerpo, la voz e incluso en las emociones.

Dicho aspecto acecha al actor desde los ensayos, puede volver a aparecer después de veinte funciones y se puede llegar a instalar permanentemente en un actor sin herramientas para escapar de este enemigo. No podría jactarme de haber resuelto un problema que el mismo Stanislavski, a su muerte, no pudo resolver, a su manera de ver. Sin embargo como él mismo lo plantea, el actor

tiene que seguir desarrollando su técnica y no esperar simplemente a que vengan momentos de inspiración; creo que ese es el tema central y punto de partida para poder escapar de la mecanización. Durante mi estancia en *CMT* tuve la oportunidad de ver actrices que se mecanizaban después de quince funciones y otras que se negaban a mecanizarse y jugaban a hacer versiones distintas de su trabajo para “des-aburrirse”: En mi caso, a través de la observación constante de dichas situaciones y el monitoreo simultáneo de mis procesos en escena, pude empezar a desarrollar, en primera instancia, la conciencia de mi propia mecanización para poder después buscar formas o técnicas que me ayudaran a salir de los recursos repetitivos que hasta cierto punto me colocaban en una zona de comodidad lejana a la búsqueda constante. Para lograr lo anterior, primero me di a la tarea de entender los factores que ocasionaban la mecanización, todo esto derivado de la asimilación de diversos aspectos recuperados de mi experiencia como actriz y antes como estudiante de teatro, para así, poder englobar las causas de la mecanización en cinco factores esenciales.

**a) Repetición constante y numerosa**

Lo anterior se refiere a que la demanda de las temporadas por el número de funciones exige que el actor en el teatro comercial encuentre su labor escénica como una rutina constante y sin separación entre función y función. Esto en consecuencia lo somete a una dinámica en la que, muchas veces para poder resistir el desgaste físico y mental, el cuerpo y la voz funcionan en estado automático, que le permiten mantener la energía a un nivel aceptable. Por el mismo desgaste la mente y los afectos no encuentran el tiempo para ser asimilados, por una necesidad de respuesta inmediata. En este sentido la mecanización funciona a favor del actor, que recurre a su cuerpo ya programado, a ejecutar eficazmente a pesar de los elementos no favorables. Desde mi experiencia creo firmemente que la mecanización es en general un fenómeno que resulta negativo

para el trabajo del actor; en mi caso, percibirme mecanizada era algo que ocurría cada cierto periodo de tiempo; aproximadamente cada seis meses notaba en mi proceso una especie de desorientación al darme cuenta de que mi trabajo funcionaba en términos de efectividad, es decir la obra salía adelante y cumplía con las expectativas de la puesta, sin embargo yo sabía con certeza que mi proceso interno para crear el tono y la dinámica, no estaban partiendo de algo creado en el aquí y ahora de la escena sino que partía de algo ya aprendido, memorizado y muy acartonado. Sin embargo, debo admitir que la mecanización me llevó a salir adelante en momentos de extremo agotamiento, problemas de salud e incluso en algún periodo que sufrí de pánico escénico<sup>54</sup>. La mecanización con todo lo negativo que representa, puede utilizarse a favor como lo presenté arriba; la mecanización sugiere el desarrollo de una habilidad mecánica, por ende nos permite accionar de manera inmediata a pesar de los factores que ponen al actor en circunstancias adversas al desempeño de su oficio. Podría entonces concluir de lo anterior que: la mecanización no sirve para nutrir el arte del actor, pero en ocasiones ayuda al actor a cumplir su función en una empresa de amplia demanda física como lo es el teatro comercial.

#### **b) La comodidad con los resultados**

A este respecto, la comodidad es un aspecto que no favorece la ejecución viva y alerta de un actor sobre el escenario. Cuando el actor sabe que los recursos que está utilizando funcionan para determinado resultado, se fija en dicho lugar o lugares cómodos y su desempeño se vuelve pasivo y por lo tanto su trabajo en escena se estanca sin ninguna evolución durante el tiempo que

---

<sup>54</sup> Respecto al pánico escénico recuerdo que en alguna función, tuve un olvido de texto muy grave en el monólogo de “Erika Brigitte”, simplemente no pude recordar nada, mi mente se quedó en blanco y mi intervención fue un desastre en ese segmento de la obra, sólo pude recordar las últimas líneas de la narración pero, el público no entendió nada. De ahí en adelante, cada que llegaba a esa parte tenía que hacerlo en “automático” de manera que no se me olvidara nada, este miedo me duró casi seis meses por el trauma de sufrir ese bloqueo mental. Por otra parte, el agotamiento físico y emocional es otra circunstancia con la que los actores dentro del teatro comercial, tenemos que lidiar. Muchas veces tuve que recurrir a los actos reflejos de mi cuerpo para poder responder efectivamente ante un desgaste derivado de la cantidad de funciones. El cuerpo, de alguna manera, se mantiene trabajando por el condicionamiento y acondicionamiento que acompañan a la mecanización.

dura la temporada. Esto por supuesto resulta en el desgaste de los recursos utilizados una y otra vez, al dejar de ser efectivos y afectivos, sólo son repeticiones anquilosadas e involutivas. Durante el trabajo que llevé a cabo me concentré en el proceso de llegar en primera instancia, a la situación cómica, normalmente se nos pedía el resultado que tiene un chiste o un *gag*: la risa, si se lograba, se consideraba efectivo, independientemente del punto de partida. En realidad puedo decir que nunca fue fácil para mí, dejar que el efecto cómico que se buscaba, recayera en el chiste por sí sólo, si en algún momento de crear comedia yo relajaba la energía o no me encontraba en estado alerta, simplemente el remate no se lograba. En contraste, hubo quien podía apoyarse en el recurso cómico fácil para lograr el efecto sin creación de la situación.

### **c) La comodidad con mi persona escénica<sup>55</sup>**

En este sentido yo he denominado como persona escénica al personaje creado por el actor a partir de sí mismo y que se impone sobre los personajes y el texto mismo, el actor de esta forma no sirve al texto ni lo interpreta; por el contrario el texto sirve al actor para interpretarse a sí mismo, para exponenciarlo, de manera que no hay búsqueda pues el actor en la comodidad de este personaje creado, de esta persona escénica, aprovecha sus limitados recursos sin arriesgarse ni permitir otras posibilidades de creación<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Tanto la comodidad con la persona escénica, como la comodidad con los resultados responden a la ley del menor esfuerzo, es decir, si se puede obtener el resultado, en este caso la risa o el efecto sin necesidad de involucrar todo el instrumento actoral, y mejor aún sin involucramiento emocional ni físico, el actor optará por hacer su trabajo de esta forma.

<sup>56</sup> Otro caso que se presentó dentro de la compañía fue el de una actriz con un gran carisma y una personalidad cómica innata, desafortunadamente estas características la llevaron a trabajar de manera que en sólo movía de la mitad de su cuerpo para arriba, por ejemplo, si tenía que correr, ella sólo hacía el movimiento de los brazos para “hacer que corría”; si tenía que sentirse decadente, recurría a dos o tres muecas durante toda la obra que le funcionaban y no buscaba más, utilizaba entonaciones que parecían una creación de personaje pero que simplemente era su forma de hablar habitual exagerada sobre el escenario y al paso del tiempo su esfuerzo era mínimo y actoralmente nunca evolucionó.

#### **d) La carencia de retroalimentación por parte de la dirección**

Si bien, un actor debe permanecer observante de su propio trabajo, al tratar de perfeccionar su técnica y evolucionar durante una temporada ya sea corta o larga, el actor depende de la visión externa por parte del director. El director debe permanecer en un constante monitoreo para guiar a los actores en el perfeccionamiento del trabajo al servicio de la puesta, para ayudar a éstos a salir de los lugares comunes y de la mecanización. El director debe ser capaz de percibir cuando el actor se ha acomodado de manera que no evolucionará o cuando el actor se pierde en el camino de la búsqueda. El director puede proponer caminos de exploración y valorar si son los adecuados y si enriquecen el trabajo. Cuando un director deja de anotar en una temporada larga, existe un gran riesgo de deformación y traición al texto y a la propuesta de dirección, la libertad de creación a menudo se confunde con la libertad de traición. Los actores tienen que recuperar la confianza en la propuesta y en su propio trabajo para salir de la mecanización. En un montaje que se presenta por tantos años es muy común pensar y desafortunadamente constatar que la puesta se ha ido desvirtuando. La falta de dirección en la penúltima fase de la temporada, derivó en que las actrices que se integraron, no tuvieron una construcción que pudiera apegarse a la idea original del montaje. En su tardía integración al elenco se les pedía que con pocos ensayos, logran la risa y el *timing*, es decir, el resultado sin proceso. Esto llevó a una serie de recursos fáciles, chistes vulgares, actuaciones artificiales y llenas de clichés.

#### **e) Falta de herramientas y entrenamiento por parte del actor**

En una temporada larga el actor tiene que hacer uso de todas las herramientas a su alcance para poder mantener una ejecución viva, dinámica, entera, poderosa, íntegra y honesta. Cuando el actor no se entrena o sus recursos son limitados, es muy difícil mantener un nivel de rendimiento

emocional y físico óptimo que perdure a lo largo de siete años. Incluso un actor entrenado puede no encontrar la forma de adecuar su propia técnica al tipo de trabajo que se le presenta en determinado momento. La mecanización es un proceso natural, es también un problema técnico que puede encontrar su solución en la práctica escénica, con una variante mínima, la nomenclatura se modifica para revivir al actor en la escena. La falta de herramientas y entrenamiento derivan en diversos problemas como la falta de habilidad para escuchar y reaccionar, la desconexión con el cuerpo y de ahí la falta de agilidad y de respuesta física, la mala postura que repercute en la falta de proyección corporal y vocal; por otra parte, sin entrenamiento la imaginación del actor no es estimulada constantemente lo cual resulta en la falta de creatividad.

#### **2.4 Aplicación de diferentes técnicas durante de la temporada, aplicadas tanto a la comedia como a los problemas actorales en general**

A lo largo de este trabajo he hablado de los problemas más importantes que observé durante una temporada de siete años en *CMT*; también en algún punto vislumbré algún recurso utilizado para resolver problemas en la inmediatez del momento escénico. En el siguiente apartado ampliaré sobre las soluciones que encontré durante mi proceso y trataré de sustentarlas con la base teórica pertinente. Cabe decir que algunas técnicas fueron resultado de mi propia experiencia y reflexiones.

Until the final stages the actor should be kept free and creative. This process of motivating and justifying the actor's behavior requires constant testing and adjustment. It must remain fresh. It must be kept alive. Its vitality during public performances must be constantly re-examined. If things which previously activated the performance, no longer really do so, they must be changed though the large outline of the role remains the same.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> El actor debe mantenerse libre y creativo hasta las últimas etapas. El proceso de motivación y justificación de la conducta del actor requiere monitoreo y ajuste constantes. Debe permanecer fresco, debe mantenerse vivo. La vitalidad durante las representaciones debe ser constantemente re-examinada. Si las cosas que anteriormente activaron la ejecución ahora ya no

Para poder llevar a cabo lo anterior, utilicé las siguientes técnicas, unas aprendidas en mi formación universitaria, otras fueron sugerencias o derivaciones del trabajo con Lía Gelín y por último un resultado de mi propia experiencia.

## **1. Variación de Materiales**

Para el monólogo de *Terapia*, por ejemplo, partí de material que el texto ofrece en cuanto a las diferentes alternativas de tratamientos y terapias de sanación que el personaje menciona, e integré a la escena y al texto,<sup>58</sup> material de mi experiencia personal y de conversaciones con actrices que son muy propensas a buscar métodos alternativos para tratar sus padecimientos, además de enterarme a través de la televisión, publicidad callejera, internet, etc. sobre “novedades” y “curas fantásticas” que resultaban reconocibles para el público y que tenían buen efecto. De igual manera para el monólogo de *Crema*s, siempre me mantuve buscando productos anti-edad renovando elementos y a partir del producto se creaba una imagen distinta, una sensación distinta y por lo tanto una interpretación distinta tanto en el público como en las actrices; siempre buscando que el público se identificara con cada aspecto que se mencionaba. La imaginación se alimenta a través de la integración de la observación del mundo exterior: la información, los materiales, lecturas, impresiones y desarrollo de esas impresiones nutren y mantienen la interpretación fresca, dinámica y alerta, alejada de la mecanización.

El actor en general debe mantenerse pendiente del mundo que le rodea para estimular de manera constante la imaginación y, en consecuencia, transformar todo lo que de él absorbe, y esto a su vez, transformarlo en una creación sobre el escenario. Todo lo que percibimos a través

---

funcionan, se deben modificar, manteniendo la misma base principal del personaje. Hethmon, Robert H., Ed, Op. Cit., p. 298. Trad. Bricia Orozco.

<sup>58</sup> En las últimas actualizaciones al texto de la versión mexicana, quedaron asentadas muchas de las incorporaciones que fui haciendo durante la temporada; en general, no eran cambios estructurales, pero algunos chistes o líneas que dependían de la alguna referencia identificable por el público se iban actualizando para que la respuesta del mismo, fuera mejor.

de los sentidos crea una impresión que la mente procesa de manera impredecible pero que, a través del entrenamiento, puede llevar al actor a usar dicho material y así encontrar su propia expresión artística. En relación a esto Stanislavski nos habla del proceso de creación:

Así un actor (como un pianista o un pintor), se vuelve a su instrumento de creación física y espiritual. Su mente o intelecto, su voluntad y sus sentimientos combinados para poner en acción a todos sus “elementos” internos.<sup>59</sup>

## **2. Variación de ritmos en el fraseo**

Si bien los textos de *CMT* nos proponen un ritmo vertiginoso, lo más importante de todo es el control de los momentos precisos para producir el efecto cómico de manera orgánica. Durante la evolución de mi trabajo podía escuchar mi fraseo y pude llegar a la conciencia de cuando la repetición constante se volvía monótona, no necesariamente para el público pero sí, para mi propia relación afectiva con el texto. Esto evidentemente era el resultado de una desvinculación inherente a la cantidad de funciones. Derivado de los patrones inconscientes que se asocian con las palabras, o porque ya sabemos la secuencia de palabras, es decir la memorización del texto, es muy común que un actor se quede atrapado en el nivel básico de las palabras y esto evita ir más allá en cuanto a la imaginación, pues ésta nunca se estimula; Strasberg lo llama “adherencia al patrón verbal”<sup>60</sup>.

Para evitar esto, comencé a probar alteraciones en el fraseo, modificaba las intenciones, las pausas, el volumen, la cadencia, incluso hasta el estado de ánimo y el ritmo interno de los “personajes” de cada monólogo. Lo anterior era consecuencia de mi estado físico y emocional de cada día, es decir, utilizaba en favor de la obra mis procesos de la vida diaria aplicados al aquí y

---

<sup>59</sup> Stanislavski, Constantine, *Op. Cit.*, p. 217.

<sup>60</sup> Hempton, H. Robert, *Op. Cit.*, p 178

ahora del momento escénico. Por ejemplo, si yo actriz, llegaba extremadamente cansada física y emocionalmente a mi función, utilizaba dicho cansancio para poder relajar mi tono muscular y cualquier resistencia física y afectiva que obstaculizara el proceso creativo. Al no existir tensiones, el cuerpo y la mente ceden ante el devenir escénico. El cansancio físico funcionaba como un impulso hacia la dinámica del monólogo, incluso podía utilizar esa sensación de derrota, para imprimirlo en el personaje. Cualquier emoción o estado anímico podían funcionar a favor de los monólogos; incluso un estado de tensión del actor puede ser procesado de manera que encuentre su forma expresiva transformada en creación escénica, esa técnica también es parte de la adaptación.

[...] the traces of tireless training and rehearsal, and, on the other hand, spontaneity and inspiration, all stand upon the actor's real life abilities in the here and now in front of an audience.<sup>61</sup>

En ese sentido el rompimiento con el fraseo mecánico derivado de mi integración del día a día, podía ocurrir a veces, de manera arbitraria, sin procesarlo antes y sobre la marcha, y otras veces lo planteaba antes de probarlo en escena, lo medía y lo procesaba hasta que sintiera que era el momento de hacer la variación. Me di cuenta de que los textos por más sencillos que sean, pueden trabajarse de muchas maneras, una mínima variación, como en la música, nos puede llevar a conectar con otra melodía igual de vibrante y emocionante. *CMT* requiere que las actrices, por una parte, se muevan y hablen como si no hubiera tiempo para pensar, pues el público no percibe este momento en que el actor de comedia piensa, pero lo que en realidad ocurre es que el actor de comedia no puede parar de pensar sus líneas como si fuera la primera vez que las dice en una tercera parte del tiempo real de pensamiento. Y ahí es donde reside el riesgo de quedar atrapado en el patrón verbal antes mencionado, y más aún en un patrón rítmico

---

<sup>61</sup>[...] los vestigios del entrenamiento y ensayos incansables y por otra parte, la espontaneidad y la inspiración, están asentados en las habilidades de la vida real del actor dentro del aquí y ahora frente al público. Weitz, Eric, *Op. cit.*, p 102

y corporal; el *timing* y el ritmo parecían imponer una mecánica precisa, sin embargo, la línea de pensamiento siempre alerta, ayudaba a estimular la imaginación. Buscando una analogía clara para el lector, si la comedia fuera un estilo musical debería pensarse como una pieza de Jazz donde hay cabida para cualquier improvisación, síncopa, redoble o solo de algún instrumento, etc, en fin, una pieza viva. La comedia no puede interpretarse como una cumbia: con un solo estribillo y una base melódica uniforme, podría decirse que ésa una pieza alegre pero predecible.

### **3. Claridad con el lenguaje corporal y movilidad**

Durante la temporada de *CMT* una de mis más grandes apreciaciones fue sobre la importancia de ser claro tanto verbal como corporalmente. Un chiste no puede tener efecto si no es claro, en la forma que venga, ya sea un chiste físico, un *gag*, una situación cómica o un remate verbal. Si el público no entiende las referencias o el lenguaje corporal, el efecto deja de producirse. Como actriz y luego como directora compartí el escenario y el trabajo con actrices que no tenían claridad expresiva pues sus movimientos no eran comprensibles para el espectador. O bien, buscaban chistes con referencias muy lejanas que impedían que el público conectara las ideas y por lo tanto el efecto no se producía. Esto implicaba encontrar un balance que nos alejara de la obviedad y de la subestimación del público, por el contrario nos obligaba a encontrar algo más elaborado y a la vez accesible. La claridad en el movimiento y en el lenguaje corporal se deriva, en primer lugar, de mantener el cuerpo ágil, fuerte y resistente, así como una voz vibrante, bien apoyada y entrenada para poder modificarse a voluntad. En segundo lugar de mantener una variedad y creatividad expresivas, con un cuerpo al servicio de la creación escénica, y en tercer lugar de poseer un instrumento vinculado al acontecer escénico, a las emociones y a la respuesta del público. En mi caso, durante la mayor parte de la temporada traté de mantener mi cuerpo

entrenado, haciendo ejercicio cardiovascular y danza, ejercicios de fortalecimiento muscular y abdominal, y mantenía un cuidado vocal constante (descanso, evitar cambios bruscos de temperatura y mal uso de la voz), relajación del aparato fonador antes de función, relajación muscular, etc. Puedo decir que el cuidado que tuve resultó en nunca haber faltado a una función por una enfermedad o lesión derivada del mal uso de mi cuerpo y mi voz. Por otra parte un cuerpo ágil y una respiración bien dosificada permiten al actor y en este caso al actor de comedia, poder responder físicamente con facilidad al ritmo que se requiera. En *CMT* los personajes de cada monólogo tenían que crear los espacios físicos de la narración a través del cuerpo, una especie de mímica burda: acciones físicas sencillas que tenían que ser entendidas de primera intención por el público: desde emular un teléfono y una contestadora, esperar un elevador, subir escaleras, bañarse en la regadera, recrear un cuarto de hotel, una parada de camión, subirse en un coche, crear una fiesta, estar en un estadio y ver un partido de soccer, hacer tres personajes en un monólogo, arrastrarse por el piso, golpear a una sirvienta, perseguir a un jovencito en el parque, etc. Los movimientos del cuerpo exigen, dentro de lo burdo, una fineza para ser entendidos y evocados por la imaginación del espectador. Si la mímica era pequeña, débil o demasiado elaborada podría pasar inadvertida y resultar confusa para el público. Las acciones físicas también tienen que ocurrir en un lapso preciso, como si estuvieran dentro de un compás. En *CMT* prácticamente todas las acciones físicas ocurren a la par del texto o inmediatamente después sin que el movimiento rompa el ritmo general de la narración, ni la narración misma, porque el cuerpo es un instrumento de la narración; ahora bien, dentro de este ritmo acompasado la acciones físicas se deben dibujar con claridad.

En el siguiente fragmento del monólogo de “Erika Brigitte” la claridad del movimiento depende de la imaginación y habilidad de la actriz para caricaturizar la situación a través de la exageración de las acciones físicas, de manera que el espectador perciba todos los objetos

imaginarios que están jugando en la narración. Muchas veces la ilustración física del texto funciona como chiste o como gag por sí mismo y establece el estilo y tono de la narración. Este monólogo busca caricaturizar las formas acartonadas de la actuación televisiva así como de los contenidos estereotipados de las tramas en las telenovelas:

Mujer 1: ...Roberto y yo empezamos a pelear mucho (*pose de box*) yo le aventaba la macetas a la cabeza (*movimiento de agarrar maceta y arrojándola con intención furiosa*) y él me rompía todos, todos mis perfumes, (*movimiento de agarrar botellitas de perfume del tocador y arrojándolas al piso, con reacción del personaje de Roberto y reacción de la actriz que narra*) ¡el muy patán escogía los más caros, los franceses! (*movimiento de tomar con la mano el perfume regado en el piso y embarrándoselo en el cuerpo con desesperación*) .....¡Me puse muy mal! (*yendo hacia el piso*) ¡me arrastraba por el piso!, (*arrastrándose*) ¡arañaba las paredes! (*movimiento de uñas arañando con sonido rasgante*) ¡me quería morir!

En el fragmento anterior utilicé cursivas en negrita para resaltar las acciones físicas como yo las realizaba cuando ejecutaba el *track* de Mujer 1; cuando otras actrices ejecutaban este *track* seguían la línea general de movimiento con algunas variaciones interpretativas, pero la eficacia residía en la agilidad física amalgamada con un buen timing y sobre todo en la “vena cómica” y el instinto para coordinar todos los elementos. Por otra parte, la resistencia física era determinante, algunas actrices no podían administrar su respiración y esto obstaculizaba su desempeño físico y expresión verbal y en consecuencia, los movimientos, la gestualidad y la comprensión de la narración se desdibujaban. Para lograr claridad hay que imaginar con claridad, establecer puntos de referencia dentro y fuera del el espacio escénico y plantear al público las proporciones de los objetos además de otorgar a los objetos, espacios y personajes imaginarios, valores afectivos reconocibles para el espectador.



*Lola Cortés y Bricia Orozco*

#### **4. Improvisación**

*CMT* es una puesta en escena que apela a la desaparición de la cuarta pared para incluir al público en la dinámica de las confesiones entre amigas; lo anterior propone entonces que la narración de las anécdotas sea en triangulación con el público y, por ende, el público puede participar tanto en reacciones como verbalmente en el momento que las actrices le den pie para comentar o responder algo. Esto evidentemente nos lleva al factor sorpresa, pues la respuesta del público en momentos puede ser impredecible, y en consecuencia como actrices tenemos que ir con la situación que se presenta y de ahí partir a la improvisación.

A diferencia de los espectáculos que se crean a partir de la improvisación, o de la improvisación, como un ejercicio de búsqueda en ensayos o clases de actuación, la improvisación en *CMT* ocurre en la medida que el público reaccione. Es verdad que en la obra se esperan ciertas respuestas calculadas donde las actrices interactúan con el público, sin embargo, en muchas ocasiones, las respuestas se salen del patrón esperado y la reacción tiene que ocurrir de manera creativa, espontánea y respetuosa.

The basic difficulty in all acting is that the actor must create on the stage, almost as much as in life, the sense of spontaneity. In all great acting that is done. In all great acting there is the element of spontaneity within a performance that yet keeps a shape and an outline. In great acting there are constant improvisational elements that come through. The performance varies but the outline remains the same. Both the spontaneity and the outline have to be accomplished by the actor, as by any other craftsman, deliberately. That is the fundamental purpose of craft. Stanislavski put the idea into a phrase that sounds high-hat and highfalutin: "from the conscious to the superconscious," What he meant was that the thing that happens spontaneously in life must on the stage be created by the actor so that he knows he is creating it. It must be spontaneous and yet under the control of the actor. He must be aware and yet caught up in it. That is the peculiar nature of the acting art. In this respect comedy acting is no different from the acting of serious parts. A scene can be done differently on different nights and still be funny

and amusing... There is something in timing. You do learn to catch the audience and hit it certain way, but you will get the line in other ways.<sup>62</sup>

En una obra donde el contenido alude a situaciones sexuales la respuesta del público podía variar: desde la renuencia del público a participar por pena o incomodidad, a la respuesta desafiante o agresiva, o a la participación excesivamente vulgar, hasta la participación ocurrente y algunas veces demasiado constante. La cercanía con el público de alguna manera deja al actor desprotegido o vulnerable, a merced de los espectadores; desde la perspectiva del espectador la cercanía con los actores resulta incómoda, porque lo expone y lo pone en el reflector, lo saca de su lugar pasivo, seguro y oscuro, para quedar a merced de los actores y el resto del público. La diferencia entre la vulnerabilidad del espectador y la del actor es que este último posee o debería poseer las herramientas para salir adelante; dichas herramientas sólo se logran a través del entrenamiento de la imaginación y sobre todo de la constante integración de elementos de la realidad, al acervo psicológico y cultural del actor. En mi caso durante la temporada a partir de las diferentes respuestas reaccionaba sobre una de las reglas principales de la improvisación que es la de mantener abierto el canal evitando imponer mi línea de trabajo sino escuchar y reaccionar de acuerdo a lo que está sucediendo y encontrar el momento perfecto para retomar y poder seguir. Por ejemplo en el monólogo de *Crema* la indicación era bajar al público con un hombre que trajera pareja, para que diera fe del “maravilloso efecto” de la crema sobre el cutis de la actriz:

---

<sup>62</sup> La dificultad primaria en toda actuación es la que el actor debe crear sobre el escenario, casi tanto como en la vida, un sentido de espontaneidad. En toda gran actuación que se lleve a cabo. En toda gran actuación hay un elemento de espontaneidad dentro de la representación aún dentro de una forma y un esquema. En una gran actuación aparecen elementos constantes de improvisación. La ejecución varía pero el esquema es el mismo. Tanto la espontaneidad como el esquema tienen que cumplirse deliberadamente por el actor, así como cualquier otro oficio. Ese es el propósito fundamental del oficio. Stanislavski concibió la idea en una frase que suena elevada y pomposa: “Del consciente al subconsciente.” Él se refería a que, aquello que sucede espontáneamente en la vida, sobre el escenario debe ser creado por el actor de manera que él sabe que lo está creando. Esto debe ser espontáneo y a la vez, bajo el control del actor. El actor, debe ser consciente de aquello y a la vez quedar inmerso en él. Esa es la naturaleza peculiar del arte de actuar. En ese respecto, la actuación en la comedia no es diferente de la actuación de papeles serios. Una escena puede hacerse de diferente forma cada noche y aún así ser graciosa y divertida...hay algo en el *timing*. Se puede aprender a atrapar al público e impactarlo de cierta forma muy específica, pero también se puede obtener la risa diciendo la línea de otras formas distintas. Strasberg, Lee en Hethmon, Robert H., Ed. Op. cit., p. 299. Trad. Bricia Orozco.

Mujer 1: (*Bajando del escenario cantando y bailando imitando a una cantante juvenil hasta llegar con un hombre del público*) Hola, mucho gusto yo soy Bricia ¡Tócame! (*ante la reacción de él*) ¡Nada más la cara! Es que necesito que les digas a todos ¿cómo quedé? ¿Qué tal? (*hombre responde que muy bien*)

Mujer 1: Él dice que quedé muy bien ¡es un testimonio! ¡Muchas Gracias! ¿Vienes solo? (*hombre dice que no*) (*con fingida sorpresa a la acompañante*) ¡Ay perdón, no te había visto! (*cambiando la conversación a la acompañante*) oye qué lindo cutis tienes, pero ¿qué te pones? (*ella responde algún producto o la misma crema que la actriz*) ¡Qué bárbara! Tienes una piel divina, felicidades en cambio yo ¡estoy sufriendo un nivel de deterioro galopante!...

Las respuestas calculadas eran que el hombre en un acto de cortesía dijera que el cutis le quedó muy bonito, podía no decir nada o decir algo muy reservado, lo que en algunas contadas ocasiones ocurría era que los hombres en un intento de no verse mal con la acompañante, nos decían cosas como “pues se siente muy rasposo” o “parece camino empedrado” evidentemente esto podía ser agresivo y mataba toda la convención, en ese momento había que revertir y buscar salir del momento por la vía del ingenio, una de las salidas podía ser cambiar de interlocutor con la acompañante y decirle “¿siempre es así de dulce y tierno?” y seguir con el elogio a la acompañante. Otra salida era cambiar a otro hombre diciendo que el anterior “tenía muchos callos en la mano y que le acababa de hacer una exfoliación al tocarla”, y seguir con la línea. Otra salida era aumentar el patetismo de la actriz y hacer burla sobre sí misma para poder pasar a la depresión de las líneas finales. Los anteriores sólo son unos ejemplos de las muchas posibilidades en la improvisación; la constante que había que mantener era la de no perder la noción como actrices que nosotras somos las que controlábamos la escena, nuestro ego nos daba el poder, sin este ego el público podía llegar a querer imponerse, e incluso querer sobrepasar a la actriz, claro,

cuando el público atacaba podíamos responder dentro del respeto y el encanto, las actrices no podían perder la compostura como actrices, sólo como personajes.

Sobre el ego y la relación con el público Robert H. Hethmon apunta sobre lo que dice

Lee Starsberg:

Only rarely does an actor remain unaffected by the audience. The presence of the audience may terrify or exhilarate or both, but it seldom leaves the actor untouched. Along with will and concentration, the actor needs the kind of ego that will sustain in front of the audience. He also needs the kind of ego that will carry him through the trials and uncertainties of the acting profession. Healthy ego in the form of belief is an essential ingredient of imagination.<sup>63</sup>

En relación a mi trabajo, creo que el público siempre me afectó y yo dejé que éste me afectara como parte del suceso escénico además de ser lo que en gran parte me proveía de material y promovía la improvisación, cuando algo no resultaba tan efectivo, lo trabajaba y lo maduraba fuera del escenario para tomar esa idea no tan efectiva y desarrollarla en otras posibilidades y si se presentaba la ocasión ya contaba con una base, un esbozo, para utilizarlo en el momento que se presentara la oportunidad.

## **5. Dispositivos de comedia: El humor en Confesiones de Mujeres de 30**

El montaje de *CMT* se establece como un espectáculo que integra elementos y recursos propios de la comedia física y la comedia de situaciones y en ocasiones utiliza el humor derivado de situaciones sexuales, así como el humor negro y ácido.

La comedia física en este montaje parte de una necesidad del texto mismo para mostrar a las actrices en estados de ánimo exacerbado y en consecuencia ridículo y patético. Si bien no se

---

<sup>63</sup> No es sino rara vez que el actor permanece sin ser afectado por el público. La presencia de la audiencia puede ser aterradora o exhilarante, o ambas, pero casi nunca deja al actor sin ser trastocado. Además del deseo y la concentración, el actor necesita ese ego que lo sostenga frente al público. También necesita el tipo de ego que lo lleve a través de las pruebas y la incertidumbre de la profesión actoral. Un ego sano en la forma de sentido de la verdad es un ingrediente esencial de la imaginación.<sup>63</sup> Hethmon, Robert H., Op. cit., p. 205. Trad. Bricia Orozco.

podría decir que la puesta es un espectáculo de comedia física en sí mismo (y menos el sentido estricto de su nombre en inglés *slapstick*<sup>64</sup>, que refiere a la comedia basada en la violencia física para causar risa), sí utiliza el cuerpo de las actrices como objetos de narración ilustrada, haciendo uso de:

- a) los contrastes físicos que causan el humor basado en la circunstancia principal que es la angustia de estar en la década de los treinta años, por ejemplo: lo patético de una actriz treintona queriendo bailar como una muchachita quinceañera, otra mujer ejecutando torpemente en 30 segundos, todas las clases que tomó para llenar su tiempo libre, una mujer correteando a un joven de dieciocho años, una actriz enamorada de un plomero porque se ha separado diez veces de su primer marido.

La incongruencia entre el discurso y las acciones y las reacciones es el elemento principal que opera a lo largo de la comedia, esto es, las mujeres- actrices reaccionan desfasadamente ante sus circunstancias y esto produce el efecto cómico.

- b) la caricaturización de los personajes que aparecen en la narración por ejemplo: una terapeuta argentina gorda y bigotona, el despiadado productor televisivo, la pintoresca madre de una actriz divorciada, el cincuentón intelectual sexy, la niñera-empleada doméstica y prostituta yucateca, el patán portero de edificio, el niño berrinchudo, etc. Todos los personajes que interactúan con la actriz durante la narración tienen que ser creados en una burda exageración, con rasgos físicos y de conducta.

Otro de los aspectos de comedia utilizados en *CMT* está basado en la comedia de situaciones o *sitcom* por su nombre en inglés. Este tipo de comedia se ve en los tradicionales

---

<sup>64</sup> *Slapstick* es un término normalmente aplicado a la violencia cómica. Se refiere a una palmeta de utilería utilizada en espectáculos de vodevil o musicales, donde, al dar un palmetazo a la víctima se produce un ruido resonante y esto se deriva del garrote de madera utilizado por los payasos para dar garrotazos cómicos. Para algunas personas dicho término se expande a cualquier tipo de comedia física. La violencia de este tipo de comedia es un estilo de representación humorística, que en su forma convencional, niega o distorsiona las implicaciones de la vida real de la agresión física y el daño corporal, mostrando motivación, efervescencia y resistencia así como burdas sustituciones de la precisión biológica. Weitz, Eric, Op Cit, pp 129-130.

programas de televisión estadounidenses donde se establecen ciertos personajes dentro de una situación determinada, dentro de un contexto determinado que en sí mismo ya establece una situación cómica: una familia disfuncional donde el padre no representa ninguna figura paterna ni de autoridad, donde la madre y los hijos sacan provecho del padre, como en la serie de finales de los años ochenta *Married with Children*<sup>65</sup>; o un psiquiatra esnob que no encaja con el resto de la gente ordinaria como en la serie *Frasier*<sup>66</sup>, etc. La comedia funciona a partir del momento en que los personajes se desfasan de su contexto y de ahí el humor constante en los diálogos que normalmente van acompañados de risas en vivo o grabadas las cuales marcan el remate de los chistes. En *CMT* se buscaba lograr un timing y cierto estilo así como el tono del *sitcom*: personajes de carne y hueso, en el contexto y desde la perspectiva de actrices de treinta, donde el contexto mismo se vuelve el factor que desencadena la angustia y por lo tanto crea un conflicto para aceptar la realidad, y eso las lleva a reaccionar con incongruencia. A diferencia de la televisión, cuyo ritmo está marcado por la edición, en el teatro las actrices “editan” los tiempos al manipular el ritmo, las reacciones y la respuesta corporal. Además la respuesta del público debe ser también inmediata como si estuviera viendo un programa ya editado. Por ejemplo en el siguiente fragmento la Mujer 2 narra su anécdota cuando tiene un reencuentro con su ex marido:

Mujer 2: ¡Los hombres son una chinga!

Mujer 1: Ay no. No generalices

Mujer 2: ¡Sí! Y mi ex marido ¡es más chinga que todos!

Mujer 3: ¡Ah ese sí es una chinga!

---

<sup>65</sup> *Married with Children* (doblada para España y Perú como *Matrimonio con hijos* y Argentina, Chile y Colombia como *Casados con hijos*) es una *sitcom* (comedia de situaciones) estadounidense emitida originalmente por la cadena FOX Network durante 10 años y con un total de 264 episodios. [http://es.wikipedia.org/wiki/Married with Children](http://es.wikipedia.org/wiki/Married_with_Children), Web 18/02/13

<sup>66</sup> *Frasier* es una serie de televisión estadounidense, emitida en la NBC. Fue un *spin off* (serie derivada) de la serie *Cheers* basado en el personaje de Frasier Crane (Kelsey Grammer). Con once temporadas en su haber es uno de los *spin-offs* de más éxito en la historia de la televisión, aclamada por el público y la crítica. Su primer episodio fue emitido el 16 de septiembre de 1993, y su último episodio el 13 de mayo de 2004. Aunque la acción se desarrolla en Seattle, Washington, sólo un episodio fue grabado allí. El resto fue grabado en Stage 25, Estudios Paramount y en varios locales y alrededor de Los Ángeles. <http://es.wikipedia.org/wiki/Frasier>, Web 18/02/13

Mujer 2: Miren, cuando sabe que estoy sola, sin novio, sin amante, sin un perro que me ladre, entonces me habla... ¡que huevos tan azules!

Mujer 1 y 3: ¡Azulísimos!

Mujer 2: (*Mirando a las otras 2 mujeres*) ¿Quién sabe quién le habrá dicho?...

Mujer 1: Nosotras no

Mujer 2: Entonces leyó mi anuncio en el segunda mano.... El caso es que me dice: “Princesa ¿vamos a cenar esta noche?”

Mujer 1: ¡Qué cabrón!

Mujer 3: ¡No habrás ido!

Mujer 2: ¡Sí fuiiiii! Ya en el restaurante yo estaba muy nerviosa, no podía comer nada, tenía la panza pegada, entonces para relajarme me tomé un tequilita, dos tequilitas, tres tequilitas, cuatro tequilitas, al quinto ¡me calmé! Entonces me dice “Princesa ¿vamos a mi departamento?”

Mujer 1: ¡No habrás ido!

Mujer 2: ¡Sí fuiiiii! Ya saben lo que es un ex marido, es un cuerpo conocido, ay ¡el palito del recuerdo a nadie se le niega! Ya en el departamento, platicamos un montón, recordamos un montón, nos reímos un montón, lloriqueamos un montón y nos peleamos también un montón yo más que llamarada era un incendio de grandes proporciones y entonces nos besamos, nos besamos y nos caímos en la alfombra y en esas estábamos cuando me paro a buscar un condón en el pinche cajón de mierda que nunca abre y no tenía ni uno...

Mujer 1: ¡Nunca tiene nada en ese pinche cajón de mierda!

Mujer 3: ¡Ay que bárbara! ¿Qué no sabes que los condones los guarda en un frasquito a la derecha?

En los diálogos anteriores las tres mujeres están sentadas en una línea de frente al público pero hay una separación en tres mini áreas, izquierda, centro y derecha, de manera que el público hará una especie de mini “paneó” para seguir a cada que una de las actrices cuando hablan, las intervenciones de las mujeres 1 y 3 deben ocurrir a un tiempo que no fraccione el ritmo de la Mujer 2 que es la que narra la historia, pero deben jalar el foco de atención por un segundo y regresar el foco rápidamente a la Mujer 2 de manera que apoyen los remates. En un *sitcom* las tomas de reacción son las que apoyan los remates: cada actor tiene su propia toma en una

reacción donde el timing es manipulado por la edición. En el teatro si una de las actrices retrasa su reacción o la prolonga, arruina la dinámica y la explosividad del momento.

Si bien mencioné arriba que la violencia física no era la base de nuestra comedia, podría decir que, por otra parte, en *CMT* se recurre a cierta violencia verbal al usar frases y palabras explícitas de vez en cuando, sin exceder los momentos establecidos por el texto. El descaro funciona como otro elemento humorístico, es decir, los personajes dicen lo que sienten sin reparo y a veces con disimulado pudor. También se podría hablar de cierta violencia verbal cuando las tres amigas se ridiculizan las unas a las otras o ponen en evidencia a la otra, se burlan del sufrimiento de las otras, etc. La burla y el sarcasmo trascienden incluso el escenario, y el público también es objeto de ridiculización, sobre todo los hombres, que son puestos en evidencia en temas sexuales. En general la comedia en *CMT* funciona a partir de la combinación y el balance de los aspectos mencionados arriba.



*Bricia Orozco en el monólogo de "Erika Brigitte".*

## 2.5 Algunos consejos para hacer comedia.

Una de mis grandes preocupaciones e intereses era siempre mantener en *CMT*, un tipo de comedia libre de “morcillas”, que en la jerga teatral significa hacer una añadidura al texto original de manera improvisada para ganar la risa del público, esto se considera una mala práctica especialmente cuando se abusa de ella<sup>67</sup>. Aunque la obra permitía ciertas aportaciones al texto de manera que hubiera la oportunidad de personalizarlo más, siempre se buscó que las actrices no dependieran de dicho recurso, ni de la vulgaridad, para lograr la risa. Sin embargo no puedo decir que siempre se logró, pues si bien la mismas actrices proponían algunos cambios que partían de su propia experiencia, muchas veces sus propuestas no funcionaban o funcionaban para sacar las risas pero partiendo de la vulgaridad, la obviedad o palabras groseras. Cuando tuve la oportunidad de trabajar con las actrices ya en el puesto de Directora Residente, pudimos retomar esa constante, trabajar con el texto y la comedia implícita contenida en el mismo. De esta manera las actrices se tenían que esforzar por “trabajar el chiste”: con esto me refería a abordar el material de comedia de manera que logaran establecer la situación con claridad ante ellas mismas y después hacia el público. Los chistes y remates eran sólo una parte. Muchas de ellas se frustraban al principio porque ellas querían llegar al chiste y dejaban de lado la narración de la situación, que en su patetismo ya era material de comedia. Al final nos encontramos con un trabajo mejor fundamentado y más íntegro en las actrices que decidieron ir por el camino “difícil” a pesar de la necesidad de tener al público “en la bolsa” y a pesar de la tentación de sobresalir. Esto requiere de una gran disciplina, y madurez escénica, para no caer en el juego y después en la trampa del ego.

---

<sup>67</sup> Morcilla: *coloq.* Añadidura abusiva de palabras o cláusulas de su invención, que hacen los comediantes. Diccionario de la Real Academia Española. <http://lema.rae.es/drae/?val=morcilla>, Web 12 de septiembre de 2012.

### **Acting comedy vs. Acting funny**

Concentration on the nature of outlining comic worlds prompts an important reminder (especially for readers with more than a passing interest in acting or directing): our first order experience with real life and its behaviours authorizes all comic performance – it is the shared unspoken knowledge upon which comic acting predicates itself. The foregoing emphasis upon skilled outlining and expressive proficiency should not be taken as advice to privilege the artificiality of performance over genuine situational behaviour. I am not trying to oversimplify the process of comic performance by advising you to imagine actors and actresses „acting funny“. It is sometimes easier to see the „Here’s a joke!“ outline than the joke-in-itself. A performer’s delivery, a playwright’s linguistic set up, a director’s pacing – any and all of these factors may point toward an intended reversal. Spectators become schooled in the conventions surrounding a sequence of performed humor, so that elements like vocal, physical and facial nuance and joking rhythms may well provoke a show of amusement, regardless of the actual joking material, (The canned laughter added to many a television comedy is designed to coax a response from the spectator at home by artificially embellishing one of the surrounding indicators of successful humour.)

Overblown characters and responses, sudden changes in energy, silly faces or voices – these strategies may appear as short cuts in courting audience response, as they have come to act as pre-emptive signs of humour. When outlining overshadows situation, we sometimes call it „mugging“ or „over-the-top“ acting. Any accomplished comic practitioner will tell you that without the real, honest or serious dedication to circumstances, a performance threatens to lose an essential comic integrity.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Centramos en la esencia de esquematizar los universos cómicos nos lleva a recordar algo muy importante (especialmente para los lectores con un mayor interés en la actuación o en la dirección): nuestra experiencia de primera mano con la vida real y sus comportamientos hacen posible toda actuación cómica: es nuestro conocimiento tácito pero compartido, sobre el cual se erige la actuación cómica. El énfasis anterior en la esquematización eficaz y la aptitud expresiva, no deben tomarse como un consejo para favorecer la artificialidad de la actuación por encima del genuino comportamiento que se origina a partir las situaciones. No estoy tratando de reducir el proceso de la actuación cómica al aconsejar al lector que imagine a los actores y actrices actuando chistoso. A veces es más sencillo leer el esquema de “¡Ahí viene un chiste!” que la lectura del chiste en sí mismo. La ejecución de un actor, la estructura lingüística del autor, el ritmo marcado por el director, uno, o todos esos factores, pueden conducir hacia un giro cómico determinado. Los espectadores llegan a estar adiestrados en las convenciones alrededor de la ejecución de una secuencia humorística, de manera que elementos como los matices vocales, físicos y faciales junto con los ritmos cómicos, puedan producir un show de entretenimiento, independientemente del material cómico. (Las risas grabadas en los programas de televisión están puestas para manipular la reacción del televidente, al realzar artificialmente los momentos indicadores de un buen chiste.)

Personajes y respuestas pretenciosas, repentinos cambios de energía, muecas o voces tontas, son estrategias que pueden parecer caminos fáciles para ganar la respuesta del público, pues funcionan como señales anticipadas del humor. Cuando el esquema sobrepasa la situación, lo llamamos histrionismo o sobreactuación. Todo gran comediante te puede decir que si no existe el elemento real y honesto o un compromiso serio con las circunstancias, una actuación corre el riesgo de perder su integridad cómica esencial. Weitz, Eric, Op Cit, P. 119. Trad. Bricia Orozco.

## **1. Evitar tratar de ser gracioso**

Muchas veces nos encontramos con personas que en la vida diaria cuentan chistes, hacen bromas y nada resulta gracioso (sinceramente lo triste de ver que nadie se ríe y ver la cara de la persona que se ríe sola de su propio chiste es lo que a mí me puede matar de risa, es decir, no es el chiste lo que causa risa sino la situación de la cual me he vuelto espectador, porque para el que cuenta el chiste del que nadie se rió, puede ser vergonzoso). En el teatro ocurre lo mismo, la intención mata el efecto. El efecto cómico se debe producir de la sorpresa, de no saber que algo va a venir, qué va a venir y de dónde va a venir. El chiste no se puede anunciar o “vender”: cuando alguien va a contar un chiste, ya está anunciando “voy a hacerlos reír”; en ese momento las expectativas de los que presencian ese momento suben al tope, y si el chiste no resulta la caída es trágica.

Cualquier comediante profesional estará de acuerdo con que el simple hecho de querer ser o parecer gracioso, automáticamente mata el efecto cómico. Hay que tener confianza en la situación creada y en el texto, lo más gracioso es cuando lo que se dice, es en serio, el comediante de situación tiene que estar inmerso en ella, el personaje de comedia no está juzgando sus propias circunstancias para decir “he aquí algo chistoso que me está ocurriendo”; el personaje de comedia vive y revive durante la narración, su propio dolor, su vergüenza, su mala fortuna, para él nada de esto es gracioso.

## **2. No esperar la risa**

Derivado del intento de ser gracioso, es común que el actor que hace comedia al tener marcados todos sus chistes claramente, espere que caiga una risa en un momento muy preciso (finalmente hay una estructura, y una secuencia cómica toma en cuenta los remates). Sin embargo, habría que diferenciar entre la pausa casi imperceptible o muy larga y bien manejada, que ocurre antes del remate, lo cual es un tiempo de suspenso para que la información llegue al

espectador, para después dar el giro cómico, y la pausa (a veces mal lograda) cuando un actor después de su remate, con entonación marcada, de “éste es el chiste” espera la risa (y casi podemos leer en su cara la fanfarria: ¡tará!) y para su desilusión la risa nunca llega. De entrada la buena comedia no funciona de esa manera. El comediante dentro de una obra de teatro, a pesar de que esta ocurra sin cuarta pared, no debería tener tiempo de espera a que el público se ría; por otra parte, es necesario que el actor entrene el oído para saber justo a tiempo cuando una risa no va a entrar y continuar con la siguiente línea, dejando de lado la frustración de un chiste que no funcionó.

### **3. Mantenerse alerta siempre**

La comedia requiere de una mente hábil para poder responder al ritmo que la misma va imponiendo y si se presenta la oportunidad o se da la necesidad de improvisar, siempre tener la tranquilidad y la relajación para escuchar, respirar y reaccionar creativamente. Con lo anterior no quiero decir que toda comedia requiera actores que se la vivan improvisando, de hecho los mejores textos cómicos son el resultado de un gran ejercicio intelectual por parte del autor. Es por eso que no hay momentos en que el actor pueda distraerse, el hecho cómico y las circunstancias cómicas están en un movimiento constante, es un partido de ping-pong, donde la bolita viaja vertiginosamente y quien la tira o la saca de la mesa interrumpe la partida.

### **4. Evitar la sobre-elaboración**

Los conceptos de “humor elevado” y “humor fácil” que se dan en las conversaciones después de presenciar una obra de comedia, son muy recurridos para referirse el grado de accesibilidad intelectual que posee un texto dramático. Desde mi experiencia pude observar cómo las diferentes actrices que conformaban la puesta, congruentes con su educación formal, entrenamiento actoral y conocimiento del mundo, entre otras cosas, proponían chistes que iban desde lo más sencillo e inocente, hasta lo más esnob y que sólo ellas entendían; desde lo más

fácil y vulgar, hasta algo elegante e ingenioso. El actor o autor que hace comedia, independientemente del estilo que maneje, no puede ignorar al público. La comedia cuenta con el espectador, si el espectador se queda afuera, lo perderemos.

Cuando una referencia es demasiado lejana para el público, éste no se podrá identificar con el chiste ni con la situación. Cuando el chiste ocurre en el contexto equivocado puede ser ofensivo. Un comediante no puede ser arrogante ni pretencioso, se puede hacer comedia inteligente sin subestimar al público y mantener la accesibilidad de la referencia.

## **5. Nutrir el humor**

A lo largo de la prolongada temporada de *CMT* una de las cosas más difíciles era conservar las situaciones y chistes que se habían dicho una y otra vez, graciosos para mí y en consecuencia para el público. A decir verdad, es igual de difícil resolver dicha cuestión y aún más encontrar un sistema o una serie de pasos claros, precisos y organizados. Creo en principio, que el primer aspecto era la necesidad de descubrir: un texto nunca es totalmente descifrado y los significados nunca son absolutos, es decir, a pesar del paso del tiempo y a razón del mismo, los significados van cambiando y alterando la nomenclatura, (como si fuera una fórmula química, cada variación de los componentes representa un resultado distinto.) Durante mi proceso, creo que nunca me aburrí; descubrir diferentes interpretaciones, personas y personalidades, públicos y estilos, mantenían la obra, desde mi punto de vista, impredecible: siempre quedaba una incógnita a resolver en la siguiente función. Otro aspecto infalible es la diversión, resultaría imposible hacer comedia sin este elemento, es tan simple y tan esencial, “los divertimos porque es divertido para nosotros, divertirlos a ustedes.” Debe existir en todo momento un sentimiento de placer en la complicidad, en el juego, en lo inesperado, en el giro cómico y en el ridículo propio.

Y en tercer lugar, como actriz de esta puesta, desarrollé un interés personal en observar las bases del humor, lo cual me llevó a tratar de analizar la estructura del *sitcom*, las dinámicas de la

comedia física, de los grandes comediantes como Chaplin, Los Hermanos Marx, Rowan Atkinson, etc. También me motivó a buscar configurar los principios del *Stand-up Comedy*<sup>69</sup> y tener algunas lecturas sobre los principios del humor. Puedo asegurar que todo actor de comedia o del género que aborde, debe nutrir su experiencia del mundo y ejercitar su humor conscientemente de manera que resulte más fácil la creación del momento cómico durante la representación.

## **6. Mantener un cuerpo adaptable, móvil y flexible.**

Comenzaré este punto recurriendo al siguiente pasaje:

The comic body gains humorous effect by appearing to be made from stuff other than the expected organic materials. Eric Bentley considers farce „the theatre of the surrealist body“, but this description applies to many a comic world outside those formal confines. The comic body in performance is capable of changing qualities without warning, purely at the whim of comic convenience. It recomposes the laws of nature, skews physical sensation, and stretches or shrinks reaction times. This is an area in which the theatre performer’s athleticism, agility and precision create the effect.<sup>70</sup>

Al respecto, enfatizo que es fundamental para cualquier actor permanecer en un constante entrenamiento físico no sólo para hacer comedia, pues las tendencias actuales del teatro están pidiendo un entrenamiento multidisciplinario (ahora es muy frecuente presenciar espectáculos en donde un actor puede hacer danza aérea y acrobacias circenses mientras dice un texto o canta). Aunque existe teatro en México de todos géneros y estilos, sí podemos ver una tendencia hacia el teatro donde el cuerpo del actor es capaz de generar acciones más allá de las cotidianas y, por

---

<sup>69</sup> *Stand-up Comedy*: Se refiere al espectáculo donde un actor se para frente a una audiencia, haciendo uso de un micrófono como único elemento, y habla directamente con los espectadores, haciendo bromas respecto a la narración de situaciones cómicas que le ocurren a él mismo o a un personaje raro o atípico creado por el actor. En español se ha adoptado el término en inglés para referirse a dicho género de espectáculo.

<sup>70</sup> El cuerpo cómico obtiene su efecto humorístico aparentando que está hecho de cualquier cosa, menos de materia orgánica. Eric Bentley considera a la farsa como “el teatro del cuerpo surrealista”, pero esta descripción es aplicable a otros universos cómicos fuera de dichos confines formales. El cuerpo cómico en acción, es capaz de cambiar sus cualidades sin previo aviso, simplemente a voluntad de la conveniencia cómica. Rehace las leyes de la naturaleza, distorsiona la sensación física y expande o encoge los tiempos de reacción. Esta es un área en la cual la calidad atlética del actor de teatro, su agilidad y precisión, crean el efecto. Weitz, Eric, Op. Cit., p. 129. Trad. Bricia Orozco.

ende, el cuerpo es la esencia de los espectáculos. Si bien OCESA Teatro al producir musicales requiere bailarines y cantantes, el actor en todo momento y circunstancia tiene que evitar el deterioro físico; la comedia pide del actor un cuerpo a través de cual se puedan contar los chistes, es decir, el cuerpo tiene que verse como un narrador de historias además de transformarse en la palmeta, el pastelazo, el chicle, los otros personajes y, por qué no, la escenografía misma.

## **7. Sentir al público, no consentir al público**

Resulta imposible hablar de cualquier tipo de representación o espectáculo, sin pensar en el público; con cuarta pared o sin ella, con muchos o pocos espectadores, el hecho teatral vive y se alimenta del público. La obra es el conducto o el cordón umbilical que tiene a unos sobre el escenario y a otros en las butacas; la comedia por su parte es un niño muy hambriento y goloso: no le bastan las presencias, necesita las risas, la respuesta inmediata, la pronta comprensión y el desahogo inminente. El público a su vez reclama que sus expectativas de entretenimiento sean cumplidas: “diviérteme, sorpréndeme, escandalízame”. El actor de comedia tiene que estar al pendiente de la dinámica que sale proyectada desde el escenario hacia las butacas para ser regresada con más fuerza, debe ser capaz de percibir lo que sucede afuera o lo que no está sucediendo, todo esto manteniendo una atención total a lo que ocurre sobre el escenario; sin embargo siempre existe el peligro de ser complaciente, de manera que se traicione la esencia de la puesta y las ideas del autor. Lo fascinante de una buena comedia es que apela a la inteligencia y la disposición de los espectadores, el contenido y la forma de la ejecución deben llegar al público, en un intercambio de ideas y emociones, sin gratuidad, sólo fluidez, lo que se dice puede ser escandalizante pero no ofensivo. Un actor puede divertir sin ser condescendiente, ni paternalista y mucho menos servil.



*Bricia Orozco en "América-Chivas". Der. atrás, Anahí Allué*

## **Capítulo 3 Resultados y Reflexiones**

### **3.1 La importancia de un buen equipo de trabajo**

Permanecer durante tanto tiempo en una temporada de teatro, y más aún, en una temporada de teatro comercial, ha resultado una experiencia laboral satisfactoria en diferentes niveles; uno de los aspectos más importantes en este trayecto es haber tenido la oportunidad de trabajar en una empresa donde las cosas se realizan con profesionalismo en términos de producción un espectáculo; este profesionalismo siempre se manifestó desde el momento en que se respetan los

tiempos de producción, los tiempos de los creativos, y sobre todo los tiempos de los actores. En mi experiencia este respeto a los tiempos evidentemente se plantea desde los costos que ocasionan los mismos, todo el equipo tiene que encontrar la forma de optimizar su trabajo para responder a los calendarios y fechas de “entrega del producto” establecidas. Esto obliga a la disciplina del equipo de trabajo, el cual a su vez se tiene que mostrar capaz de trabajar a ese ritmo y con una visión conjunta para obtener el resultado esperado. Para que una producción funcione casi perfectamente, el equipo debe ser seleccionado cuidadosamente, incluso las relaciones de trabajo deben mantenerse sanas en todos los niveles y en todas direcciones: una mala relación o un elemento ineficiente, producen conflicto que se refleja en la escena. A lo largo de mi estancia en el montaje pude observar cómo funcionaba la cadena de mando con respecto a la producción. Dentro de la empresa se maneja una relación de comunicación entre actores, gerente de producción, directores residentes, productores ejecutivos y productor general. Los asuntos y problemas referentes a la escena se tratan directamente con la dirección residente. Los problemas relacionados con la programación, necesidades de vestuario y nómina se manejan a través del gerente de producción, los problemas que no puedan ser resueltos con el gerente de producción, como problemas con la programación del calendario, fechas, problemas entre las actrices, problemas con la dirección, que requieran un tratamiento especial se tratan con los productores ejecutivos y los problemas de negociación de salario, peticiones especiales y consideraciones que puedan afectar la puesta o el desempeño del actor se tratan directamente y con una cita programada, con el productor general. Cabe mencionar que para solicitar una cita es preciso llenar una solicitud de asuntos administrativos, la cual se entrega al gerente de producción, quien a su vez la entrega al asistente del productor general y se la entrega, ahora sí, al productor general. Una vez aprendido el procedimiento el actor debe saber manejar las políticas de la empresa para mantener una relación sana con la producción. Las relaciones personales entre

actores y el equipo de trabajo traen consigo una serie de ventajas y muchas veces también problemas. Es por eso que la producción siempre consideró de suma importancia trabajar con gente que no tuviera antecedentes de conflicto o falta de profesionalismo en su trayectoria, (aunque en algunos casos no se pudo predecir el comportamiento de actrices, que resultaron conflictivas o indisciplinadas). En general predominó cierta armonía en la compañía que evitó problemas de competencia y rivalidad en el escenario. Otro de los aspectos que matuvieron sana a la compañía, fue el haber establecido y reforzado, desde un principio, las reglas de ética en cuanto al respeto del trabajo de los demás, estas reglas se transmitían a las nuevas integrantes a través de la práctica y de la comunicación constante con la dirección y la producción ejecutiva. Si surgían problemas se buscaba resolverlos o se llamaba la atención de manera oportuna para evitar conflictos mayores. No podría decir que la compañía funcionaba de manera perfecta, pero siempre existía la búsqueda de la conciliación, incluso cuando llegaban a chocar personalidades o había faltas de disciplina o incluso confrontaciones personales entre actrices o con el equipo de producción. Para el actor que se integre a trabajar dentro del teatro comercial, es fundamental comprender la maquinaria, el organigrama, los procedimientos y sobre todo tener una actitud adaptable, madura y ética hacia la empresa, la compañía y el escenario. Un aspecto que me parece cuestionable, es la inclusión de actrices y actores en los montajes de OCESA Teatro, que simplemente no tienen el nivel, o la ética para presentarse ante el público. Evidentemente es preciso entender la base de esta situación que es la de el beneficio comercial. Lo que muchas veces me ha parecido incomprensible es cuando la empresa no se ha beneficiado ni del talento, ni del nombre de algún actor o actriz, y a pesar de todo vemos a estos actores afectando las puestas en escena sin que haya una respuesta de la producción.

### **3.2 La mentalidad frente al trabajo**

Retomando el aspecto de la ética mencionado en el punto anterior he comprobado a lo largo de mi trayectoria como actriz y sobre todo en los diez años consecutivos de trabajar en OCESA Teatro, que dicho aspecto juega un papel primordial para poder tener una carrera constante y en evolución pero, sobre todo, es la llave que abre las puertas de las fuentes de trabajo. La ética cimentada en las bases aprendidas principalmente, durante mi preparación en la carrera de Literatura Dramática y Teatro, fue transmitida por todos y cada uno de mis profesores, con diferentes enfoques y metodologías, con diferentes ejemplos y modos de aplicación. La ética fundamental a la que me refiero parte de la responsabilidad y respeto, la puntualidad y el compromiso, y llega hasta las idealizaciones del escenario como un lugar sagrado, o como un campo de batalla donde a pesar del combate existe el honor e incluso la ética dogmática del héroe-actor que puede trascender la desgracia, el dolor y hasta la muerte, para continuar con la función; todas estas visiones encierran los mismos preceptos que mantienen al actor íntegro en su oficio. Como actriz siempre me he regido con una ética congruente y realista incluso en situaciones injustas, desbalanceadas y extremas; la ética también ayuda al actor a tener la perspectiva adecuada en cuanto a su propio trabajo y desempeño, lo anterior entonces forma parte de una mentalidad frente al trabajo, sin embargo hay otros aspectos que aprendí a asimilar durante los años de la temporada.

Si bien la ética es un precepto que se crea en la formación de los actores, hay situaciones para las cuales ninguna carrera y ningún plan de estudios prepara al actor mediante una asignatura que nos entrene en: Resistencia y tolerancia ante una realidad difícil, demandante y en ocasiones cruel. Dentro del teatro comercial una de las primeras lecciones que aprendí fue que el actor es un engrane dentro de la maquinaria comercial, donde el ego del actor es un impedimento

y donde el producto/puesta es lo más valioso. Las necesidades individuales del actor pasan a un segundo o tercer término. Otra lección aprendida fue que la popularidad de un actor siempre estará por encima del talento de otro actor que no sea popular o famoso en términos de trato, tolerancia, sueldo y reconocimiento; dentro del sistema de teatro comercial esto es entendible: el productor busca atraer al público con repartos atractivos y eso es una moneda de cambio que incluso vale para marcar diferencias de sueldos, de créditos, de oportunidades de salir de gira y por ende tener más ingresos y de atención por parte de una prensa insensible al trabajo y al talento. En mis afortunados años de trabajo continuo tuve que aprender a lidiar con esta realidad, entendiendo que mi función dentro de la empresa era la de sostener con calidad y talento lo que en algunos casos la sola popularidad de algunos elementos del elenco no lograba sostener. No puedo negar el haber experimentado sentimientos de frustración e indignación ante el reconocimiento propio de hacer el mismo trabajo y darme cuenta de las diferencias de sueldo comparadas con otras actrices. También de la experiencia negativa en relación al trato de la prensa quienes incluso alguna vez me golpearon con una cámara después de la representación para entrevistar a alguien “famoso”; simplemente aprendí a negociar conmigo misma y con la empresa, a final de cuentas fui la actriz que más funciones realizó de todas las que pasaron por la obra. Los momentos difíciles se compensan con méritos propios y con logros personales. El actor que trabaja en este contexto tiene que aprender a ver más allá de su propio ego: tiene que aprender a ver ventajas donde aparentemente no las hay, por ejemplo, considerando que, una actriz o actor con nombre, en teoría atraerá más público, en consecuencia, la temporada se podrá sostener por más tiempo y la fuente de ingresos durará más; en el punto que refiere al sueldo, OCESA Teatro representa un ingreso constante y sobre todo confiable, a diferencia de muchos productores de otras empresas, o las obras subvencionadas por el mismo Estado que retiene los sueldos indefinidamente, sin respeto por el actor y sus medios de vida. El reconocimiento no

vendrá ni de la prensa, ni del productor directamente, pero la respuesta del público siempre será un indicador del trabajo bien hecho. Muchas veces el público hacía comentarios personalmente satisfactorios en relación a mi desempeño en escena, cuando la prensa presente no se mostraba interesada en pedirme entrevistas porque yo no era “lo suficientemente famosa” para entrevistarme. Aprendí a estar en paz con estas situaciones, aprendí a concentrarme en el trabajo del día a día y no permití que eso afectara ni mis relaciones, ni mi desempeño. En conclusión puedo afirmar que la combinación de una ética propia del actor así como laboral y la asimilación de la realidad dejando fuera la necesidad de reconocimiento, además de una comprensión del funcionamiento de los sistemas de producción, ayudan al actor a encontrar su lugar dentro de dicho sistema para poder trabajar dentro del teatro comercial.

### **3.3 La necesidad de renovarse o morir en escena**

A pesar de que es muy poco probable que la mayoría de los actores puedan tener largas temporadas, es muy importante reconocer que el trabajo actoral, independientemente del tiempo que corra una temporada, puede llegar a volverse mecánico, acartonado y estancado, lo cual es inevitable pero a la vez se puede recuperar a través del ejercicio constante, la experimentación, el juego, la improvisación, el entrenamiento, y sobre todo la conciencia y monitoreo del instrumento cuando se presiente dicha mecanización o cuando en algún momento esto es apuntado idealmente por el director. En siete años de trabajo ininterrumpido pude notar diferentes momentos de mecanización, lo cual me llevó a replantear mi trabajo desde la base original del montaje y casi partiendo de cero. Busqué nuevas lecturas de los textos que había repetido una y otra vez, jugué, experimenté y añadí elementos o sustituí referencias; estas ligeras variaciones provocaban cambios en la dinámica escénica, en las reacciones y esto desencadenaba en mi trabajo personal

otras posibilidades de búsqueda. Cuando hubo la oportunidad compartí ideas con la dirección y mis compañeras sobre algunas sugerencias que podían funcionar, y muchas veces se lograban momentos divertidos, interesantes y sobre todo vivos. El actor en general no puede permitir la muerte en escena, es decir el momento en que no hay gozo, no hay creación ni comunicación con el público, no hay evolución sino sólo un acto mecánico, una repetición sin fin, donde sólo se espera acabar con la función y cobrar. Creo firmemente que cuando eso sucede es momento de retirarse o reinventarse. Durante la temporada vi a algunas de las actrices en estado de aburrimiento, con pereza en el escenario, atrapadas en sus recursos limitados, e incluso alguna que otra que desvirtuaba el montaje con excesiva vulgaridad, afortunadamente en la mayoría de los casos tuvimos actrices dispuestas a mejorar durante la temporada, a replantear sus hábitos escénicos, a buscar mejores técnicas y a escuchar la retroalimentación, puedo decir que pude aprender de ambos lados, e irónicamente aprendí más de las posturas negativas, aprendí no sólo a sobrellevar dichas fallas sino a trabajar con y a partir de ellas. De un mal *timing* aprendí a recuperar el remate; de una actitud perezosa, aprendí a compensar con entrega; de una ejecución pobre encontraba variantes para mi trabajo y me involucraba en la búsqueda de alguna solución; no siempre la encontré pero dicha búsqueda era parte de la forma en que me mantuve viva y en evolución. Sería falso afirmar que mi actitud de trabajo siempre sostuvo un estado anímico positivo, es preciso decir que para llegar a asumir las fallas como oportunidad de aprendizaje, tuve que atravesar estados de ánimo que iban desde la frustración, el enojo, la vergüenza con el público cuando algo resultaba muy mal, la molestia reprimida para no ocasionar conflictos mayores y el malestar ante la carencia de dirección en algún momento de la temporada.

### **3.4 El entrenamiento constante**

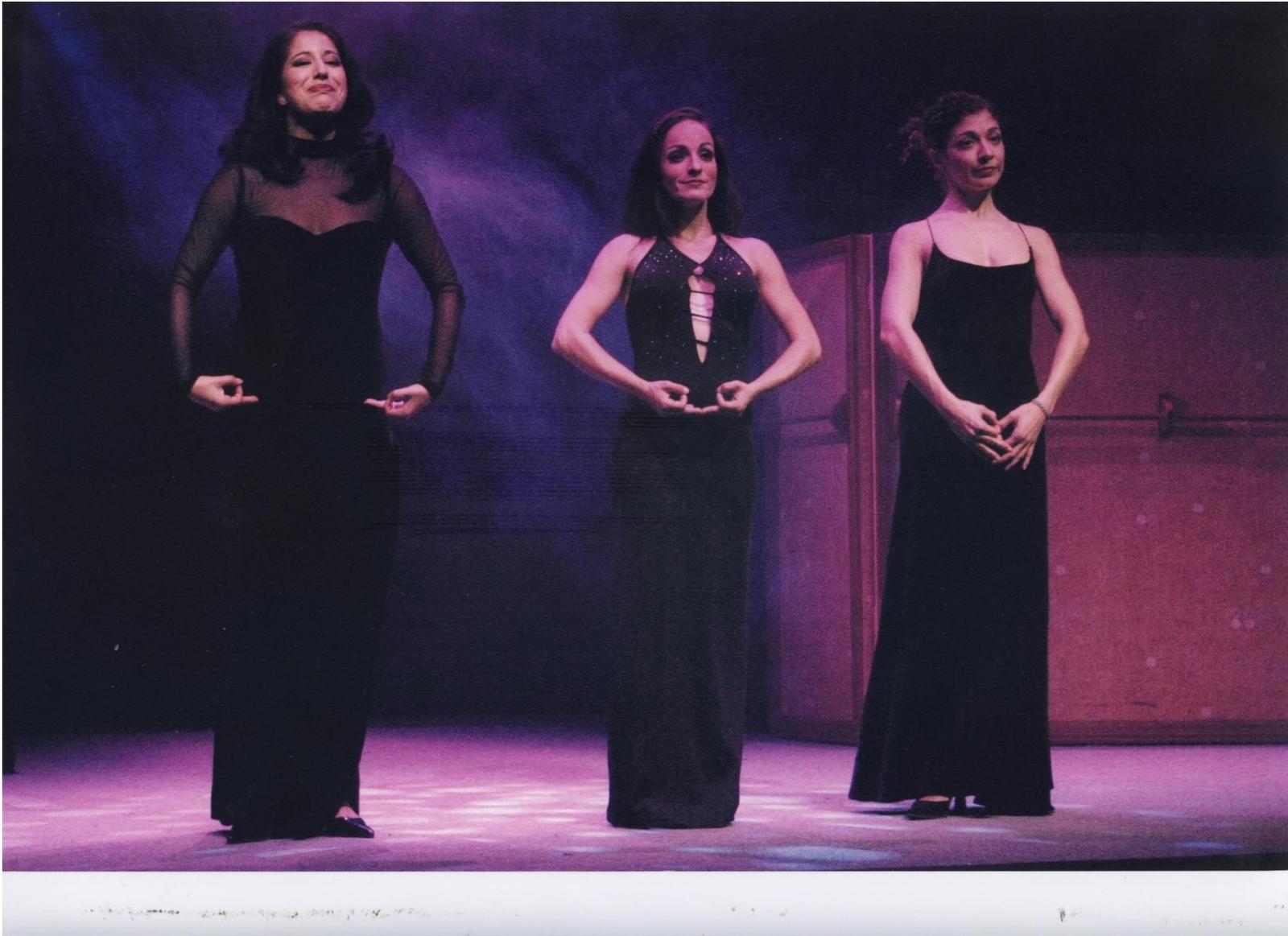
Como lo he enfatizado con anterioridad es preciso que el actor de cualquier técnica, cualquier edad y en cualquiera que sea su campo de trabajo, mantenga un entrenamiento que le permita salirse de sus propios esquemas, que cuestione su sistema y metodología y que lo mantenga activo o al menos que “desoxide” su instrumento vocal, corporal y afectivo. La situación del actor en nuestro país, desafortunadamente ha impedido que los actores experimentados encuentren el lugar, el tiempo, los medios económicos y los profesores adecuados para poder seguir entrenando. La búsqueda de trabajo o el trabajo mismo muchas veces llevan al actor a volverse un artista simplemente funcional dentro de sus técnicas ya desgastadas y lo ponen en un lugar de comodidad, en una zona segura donde no se arriesga, donde no se cuestiona ni replantea su propio trabajo. Tampoco quiero decir que el trabajo en sí mismo no sea una forma de entrenamiento. De hecho lo es, el actor que está activo constantemente está ejercitando sus habilidades, sin embargo eso no lo inmuniza contra su estancamiento creativo y corporal. El trabajo profesional absorbe al actor, pero es indispensable buscar la forma de entrenar, ya sea de manera individual o colectiva, pero no debemos permitir la atrofia del instrumento. Durante la temporada de *CMT* tuve altibajos en cuanto al entrenamiento: le he dedicado intermitentemente ciertos períodos al cuerpo, otros al campo afectivo, otros al análisis y la lectura, y desafortunadamente he encontrado difícil la forma de entrenar todo a la vez. Como egresada de la carrera en Literatura Dramática y Teatro pude encontrar las bases para buscar un entrenamiento más específico de acuerdo a mis necesidades laborales inmediatas, de hecho creo que el haber egresado del Colegio de Teatro ha marcado la diferencia en cuanto a mi desempeño en el ámbito profesional, fundamentado en una ideología, la búsqueda del conocimiento, la ética, disposición y pasión por la profesión.

### 3.5 El cambio de perspectiva

Aproximadamente a partir del quinto año de temporada comencé a observar la puesta desde otro ángulo, había momentos en los que me descubría observando a mis compañeras como si estuviera fuera del escenario, analizando en escena, los aspectos que funcionaban y los que no, pensando en los mecanismos que operaban para que la comedia funcionara y las cosas que podrían mejorarse. Evidentemente esto no era un sano ejercicio,(a veces tenía que dar réplica y mi mente estaba en el análisis de los mecanismos de la obra, por lo tanto respondía tarde o fuera de la situación) sin embargo, fue a raíz de eso que surgió la necesidad de abordar el presente trabajo y por otra parte surgió la idea de solicitar la dirección residente de *CMT*.

Después de casi un año de insistencia de mi parte, el productor Morris Gilbert accedió a otorgarme el puesto dado que, debido a mi embarazo, iba a llegar el momento en que ya no podría seguir dando funciones. Hasta ese punto yo ya realizaba y conocía perfectamente los tres *tracks* y me sentía habilitada para poder ayudar a las nuevas integrantes y remontar con ellas la puesta, que se hallaba bastante descuidada y un tanto alejada del concepto original. Para remontar la obra tuve que partir de cero y muchas veces pedir a las actrices que replantearan lo que se les había montado erróneamente y que no estaba funcionando. Tuve la oportunidad de poner en práctica todas las ideas que había gestado sobre el escenario. Sabía y entendía las dificultades de cada una y trabajé con ellas por separado, trabajé desde las fallas técnicas como respiración, dicción, voz y ritmo, volví a analizar el texto con ellas, trabajé paráfrasis e improvisación y trabajé en elementos de comedia como el concepto de *sitcom*, pausas, remates, *timing*, *running gags*, etc. de acuerdo a las necesidades de cada una. Ya en funciones me dediqué rigurosamente a dar notas al final de cada representación, a pedir que hicieran correcciones o que intentaran probar otras cosas.

Este cambio de perspectiva de actriz a directora y después de mi embarazo nuevamente a actriz y directora al mismo tiempo, me ayudó a ordenar mi propio sistema en cuanto a mi desempeño en el escenario, también amplió el conocimiento de mi propio instrumento, además de llevarme a reconocer con mayor claridad los problemas actorales más comunes cambiando mi manera de juzgarlos. De alguna forma mi sentido crítico se modificó y me ayudó a dejar atrás los juicios de valor para poder buscar y encontrar soluciones técnicas a problemas técnicos. Cuando regresé al escenario después de cinco meses de haber estado fuera, mi propio trabajo ya no podía ser igual que antes. En primera instancia pude concentrarme en la escena y les aclaré a mis compañeras que sobre el escenario no me vieran como la directora. Pude entonces reorganizar mi trabajo de manera que me dedicaba solamente a ser actriz; cuando no daba función, automáticamente cambiaba mi visión y establecía la distancia para poder dar indicaciones. Considero que mi trabajo como directora residente en el último año de la temporada de *CMT* fue el cierre perfecto y redondo a un proceso irrepetible en mi carrera profesional como egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.



*De izq. a der. Bricia Orozco, Lola Cortés y Ana Karina Guevara en la parte final de la obra.*

## CONCLUSIÓN

Después de diez años de trabajar en OCESA Teatro. Es difícil simplificar los procesos de trabajo debido a la naturaleza propia de los montajes, que es vertiginosa, fluctuante, exigente y agotadora. Durante estos 10 años he participado en cuatro montajes, siendo uno de ellos *Confesiones de Mujeres de 30*, y dos de los cuales, (*Duda* y *Los monólogos de la vagina*), han ocurrido en el transcurso de los siete años que corrió *Confesiones*; esto dio como resultado una constante necesidad de mantenerse a la altura de los requerimientos de una industria que precisa del actor plena entrega, actitud, óptima salud física y emocional y una capacidad de adaptación y resistencia casi incondicionales. Creo que antes de formar parte de esta empresa nunca trabajé de manera diferente, sólo era más joven e insegura. Dentro de OCESA tuve que reforzar, en una práctica de auto rigor, estos preceptos, y no sólo los reforcé sino que los volví mi metodología de subsistencia y mi plusvalía. Establecido lo anterior, y ahora, en lo que se refiere al conocimiento adquirido, estrictamente dentro de la técnica, considero que pude desarrollar y comprender ampliamente el sistema básico del funcionamiento de la comedia, en su generalidad y específicamente en la comedia de situaciones que propone *Confesiones*, en cuanto al trabajo del actor y su relación con el público. Por otra parte tuve la oportunidad de afinar mi sentido del ritmo en escena, así como del ritmo en el espectador. Desarrollé cierta habilidad para la improvisación y sobre todo, logré encontrar algunas soluciones a los problemas de mecanización que se iban suscitando durante la constante repetición derivada de la numerosa cantidad de funciones, aplicables a otros géneros y prácticas escénicas.

Como lo mencioné arriba, si bien es difícil simplificar procesos, me parece aún más difícil poder determinar con profunda claridad qué tipo de conocimiento aprendido durante mis etapas de estudiante de la carrera de Literatura Dramática y Teatro ha sido utilizado a lo largo de mi carrera profesional, específicamente dentro de la industria comercial, dado que el conocimiento y

entrenamiento se nos presentó en piezas separadas, sin secuencia lógica en su mayoría, o sin una estructura clara en las materias prácticas. Este conocimiento desorganizado sólo ha tomado forma al impactarse con el mundo real; me parece que las herramientas del actor para la vida profesional se nos entregaron como en una especie de rompecabezas, con partes que en un principio no encajaban, pero que a medida que las diferentes circunstancias nos alcanzaban esas piezas guardadas, encontraban su lugar. Desde los ejercicios misceláneos de las primeras clases de actuación, las nociones básicas del conocimiento del cuerpo y la voz, los intentos fallidos de dirección, las vocalizaciones, el trabajo y escenas que resolvíamos a partir de la intuición y las respectivas críticas y observaciones de los compañeros y maestros, las interminables clases-charlas donde los maestros compartían su propia experiencia, lejos de imponer o seguir una metodología clara para los alumnos y la orientación de la carrera hacia el análisis y la lectura, son todos aspectos que conforman la base o los principios de la metodología individual. Fundamentalmente creo que como egresada del Colegio de Teatro logré cimentar mi trabajo en la ideología del actor ético, en constante cuestionamiento del trabajo personal, en la búsqueda del entrenamiento, y sobre todo con los elementos que le permitan ejercer su profesión en diferentes medios, estilos, propuestas y condiciones de trabajo.

La experiencia que he descrito en el presente informe sólo ha buscado transmitir al lector una visión desde adentro del campo de batalla que representa el teatro comercial, desde una perspectiva objetiva aunque no distante.

En conclusión, el teatro comercial, en especial el teatro que produce OCESA división teatro, representa una fuente de trabajo para cientos de actores o artistas; partiendo de esta realidad, es preciso que el profesional que tiene interés en trabajar en este ámbito, cubra el perfil, las condiciones, el entrenamiento y la visión de lo que representa trabajar en una empresa de esta magnitud. En mi caso yo podría decir que el trabajo en OCESA ha marcado una etapa de una

década de crecimiento y evolución; me capacitó para ser una actriz con resistencia física, mental y emocional. Los actores que llevamos determinado tiempo en esta empresa tenemos la capacidad de poder alternar personajes o *tracks* de una función a otra o en la misma función. Somos actores que nos adaptamos a las alternancias, que simplificamos procesos para estar listos de acuerdo a los tiempos que demanda una producción y sobre todo nos capacita para soportar la presión psicológica que exige inmediatez, calidad y disciplina.

Antes dije que mi visión partía del campo de batalla, y si he utilizado dicha analogía es porque en realidad considero que *CMT* como puesta en escena, me puso a prueba durante todas y cada una de las veces que salí al escenario. El encuentro con el público era una especie de placentera confrontación, una reta; a su vez, el cambio de actrices era ya en sí un cambio de estrategia y una aventura impredecible. De igual manera el sistema de trabajo que impone OCESA, es una lucha constante por ganarse un lugar, por entender y ceñirse a las políticas de una industria del entretenimiento, por mantener sanas las relaciones dentro de la compañía y finalmente una lucha que curte y “erosiona” el espíritu del actor.

## Apéndice I Listado y semblanzas de actrices de la segunda temporada de *CMT*<sup>71</sup>

### Inicio de Temporada

Bricia Orozco Mujer 1

Lourdes Reyes Mujer 2

Dalilah Polanco Mujer 3

Anahí Allué Swing<sup>72</sup>

### Año 2<sup>73</sup>

Yuriria del Valle Mujer 3

Lola Cortés Mujer 3

Yolanda Ventura Mujer 1

María Rebeca Mujer 2

Bricia Orozco Mujer 1 y Mujer 2

Anahí Allué Swing

Ana Karina Guevara<sup>74</sup> Mujer 2

### Año 3

Diana Lein Mujer 1, 2 y 3

Vanessa Cianguerotti Mujer 1

Ginny Hoffman Mujer 2

Simone Victoria Mujer 3

---

<sup>71</sup> En este listado aparecen las actrices que se fueron integrando cada año, más las que continuaban en temporada, por eso he repetido los nombres en cada año además de incluir el track o tracks que realizaban.

<sup>72</sup> Actriz Swing realiza alternadamente los tres *tracks*.

<sup>73</sup> Las actrices Yolanda Ventura, María Rebeca, Diana Lein y Laura Luz ya estaban en *Los monólogos de la vagina* antes de integrarse a *CMT* y alternaban temporadas.

<sup>74</sup> Ana Karina Guevara tuvo que dar algunas funciones en el track 2 el cual había sido su track en la primera temporada de *CMT*, mientras se encontraba nueva integrante para ese track ya que Lourdes Reyes salió después del primer año por compromisos de trabajo

Yolanda Ventura Mujer 1

María Rebeca Mujer 2

Laura Luz<sup>75</sup> Mujer 3

Dalilah Polanco Mujer 3

Lola Cortés<sup>76</sup> Mujer 3

Bricia Orozco Mujer<sup>77</sup> 1 y 2

Anahí Allué<sup>78</sup> Swing

#### **Año 4**

Lorena D' la Garza Mujer 1

Maria Filipinni Mujer 2 y 1

Georgina Levín Mujer 2

Ginny Hoffman Mujer 2

Lola Cortés Mujer 3

Maria Rebeca Mujer 2

Diana Lein Swing

Bricia Orozco Swing

Anahí Allué Swing

#### **Año 5**

Nadia Escobar Mujer 1

---

<sup>75</sup> Laura Luz también formó parte del elenco original de la primera temporada y fue llamada por Morris Gilbert para reforzar el elenco.

<sup>76</sup> Lola Cortés alternó temporadas de los musicales *La Bella y la Bestia* y *Dulce Caridad* y por un tiempo en la obra *Chicas Católicas* y por eso estuvo en la temporada intermitentemente.

<sup>77</sup> En este año alterné temporada con la obra *Duda* sin dejar *CMT* y posteriormente alterné con la temporada de *Los monólogos de la vagina*.

<sup>78</sup> Anahí Allué alternó temporadas con Los musicales *Violinista en el Tejado*, *Mamma Mía* y la obra *Chicas Católicas*.

Lorena de la Garza Mujer 1 y 3

Maria Rebeca Mujer 2

Lola Cortés Mujer 3

Ginny Hoffman Mujer 2

Georgina Levin Mujer 2

Dalilah Polanco Mujer 3

Bricia Orozco Swing

Diana Lein Swing

Anahí Allué Swing

**Años 6 y 7**

María Sandoval Mujer 1 y 2

Marissa Saavedra Swing

Gisela Sehedí Mujer 2

Frida Olvera Mujer 3

Ginny Hoffman Mujer 2 y 1

Anahí Allué Swing

Bricia Orozco Swing

Lola Cortés Mujer 3

## SEMBLANZAS

### Bricia Orozco



Bricia Orozco es egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, con una trayectoria de más veinte años como actriz de teatro en donde ha aparecido en diversos montajes de todo género incluyendo el teatro universitario con montajes como *La Señorita Julia*, *Yo el peor de los dragones*, *ECCE HOMMO* y *Fando y Liz* entre otras; en teatro independiente ha participado en obras como *El deseo bajo los olmos*, *Mañanitas de abril y mayo*, *La historia del hombre que se convirtió en perro*, *La cantante calva*; y en teatro comercial incursionó en el teatro musical en la puesta *El diluvio que viene* con los Fábregas, seguida por montajes como *Cada quién su vida*, *Don Juan Tenorio* y *En el clóset*; en 2013 cumplió once años ininterrumpidos de haberse integrado a OCESA TEATRO con la puesta en escena *Todos tenemos problemas sexuales* cumpliendo 700 representaciones para continuar dentro de esta empresa con el montaje *Duda*, texto ganador del premio Pulitzer. Alternando con la obra *Confesiones de Mujeres de 30*, montaje con el cual cumplió siete años en 2011 dentro de los cuáles realizó más de 2500 funciones y fungió como directora residente de la misma. Actualmente está cumpliendo seis años de formar parte del elenco base en *Los monólogos de la vagina*. Su gran orgullo es haber trabajado y aprendido al lado de grandes actores y actrices como Héctor Bonilla, Gonzalo Vega, María Rojo, Adriana Roel, Patricia Reyes Spíndola, Carmen Montejo, Silvia Mariscal, Alberto Estrella y Lola Cortés. En TV ha participado en *Mujer, casos de la vida real* y *Lo que callamos las mujeres*. Desde 2010 ha sido docente de actuación para la Licenciatura en Actuación de la Universidad de Londres.

### Lourdes Reyes



Es una actriz de la televisión mexicana. Lourdes se ha destacado por su participación en telenovelas como *Infames*, *Ni contigo ni sin ti*, *Juro que te amo*, *Rebelde*, *Piel de Otoño*, entre muchas otras. Ha tenido participaciones en series como *Los simuladores*, *Capadocia*, *Mujeres Asesinas* y *Mujer casos de la vida Real*. De su trabajo en teatro se destacan, *Cuarto Oscuro*, *Todos tenemos problemas sexuales*, *Confesiones de Mujeres de 30* y *Gorda*.

<http://www.redteatral.net/versiones-teatro-confesiones-de-mujeres-de-30-7550>, Web 25/09/2012

### **Dalilah Polanco**



Egresada del Centro de Capacitación Artística de Televisa, Dalilah debutó en 1994 en el musical *La Jaula de las Locas*, seguido por *Un tipo con suerte*, *Ahí va la Novia*, *Godspell*, *La Historia de Hasán* y *En Roma el Amor es Broma*, *Sólo quiero Hacerte Feliz*; con OCESA formó parte de *Todos tenemos problemas sexuales*, *Confesiones de Mujeres de 30*, *Los monólogos de la vagina*, *Orgasmos la Comedia*, *Chicas Católicas* y *Mentiras*. En televisión ha participado en telenovelas como *Mi Destino Eres tú* y *Cómplices al Rescate*; programas unitarios como *Mujer Casos de la Vida Real*, y series cómicas como *Diseñador ambos Sexos* y *La Familia Peluche*. Actualmente es locutora de radio en la estación EXA. <http://www.redteatral.net/versiones-teatro-confesiones-de-mujeres-de-30-7550> Web 25/09/2012.

### **Anahí Allué**



Actriz, cantante y bailarina argentina. Formó parte del elenco de *Cats* Por su trabajo en *Gotán* fue nominada como revelación en 1995 y premiada como mejor actriz de reparto en 1996. Y formó parte del elenco del musical *Chicago* en Argentina y de ahí llegó a México para estelarizar el mismo musical con OCESA Teatro. Ya radicada en México ha participado en los Musicales *El violinista en el Tejado*, *José el Soñador*, *Mamma Mía*. En teatro de cámara con OCESA ha sido parte de los montajes *Todos tenemos problemas sexuales*, *Confesiones de Mujeres de 30*, *Chicas Católicas*, *Orgasmos la Comedia* y *TOC TOC*. <http://www.redteatral.net/versiones-teatro-confesiones-de-mujeres-de-30-7550> Web 25/09/2012.

### **Yuriria Del Valle**



Actriz profesional nacida en la Ciudad de México. Estudió la carrera de actuación en el Centro Universitario de Teatro y la Licenciatura de Arte Dramático, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha protagonizado más de 20 montajes teatrales, varios de ellos con la Compañía Nacional de Teatro de México y algunos otros con destacados directores como John Malkovich, José Caballero, Juan Ríos y Mauricio García Lozano. En el año 2001 obtuvo el premio de “Revelación actoral femenina” por la AMCT con la obra “El último piso” bajo la dirección de Marco Vieyra.

En cine ha participado en películas como *Manos libres* de José Buil la cual que le valió la nominación al Ariel en la categoría de mejor actriz secundaria. *Efectos secundarios*, *Casi Divas*, *Pachito Rex* entre otras. Recientemente ganó el premio a mejor actriz por el cortometraje *La ropa Sucia* de Yoame Escamilla en el Short Film Festival México. En televisión ha participado en series como *Sin Tetas no Hay Paraiso* y *Marieta* (Telecinco), *Cuentos para solitarios* (multivisión) y *Marina* (Argos). Actualmente radica en España y México trabajando en televisión, teatro y como docente en actuación e improvisación.  
<http://talentontheroad.com/Yuriria-Del-Valle> Web 25/09/2012.

### Lola Cortés



Nació en la Ciudad de México y ha participado en diversas obras de teatro desde 1979. Tiene una gran trayectoria en el terreno de los musicales, destaca como protagonista su trabajo en *La Bella y La Bestia*, el musical de Disney, porque fue reconocida por todas las asociaciones de críticos y periodistas como la Mejor Actriz en Musical. También ha estelarizado *Anita la huerfanita*, *Vaselina*, *José el soñador*, *Peter Pan*, *Aladino y la lámpara maravillosa*, *¡Qué plantón!*, *La isla del tesoro*, *Una vez en la isla*, *Dulce Caridad*, *Jesucristo Superestrella*, *Te amo eres lo máximo, pero cambia* y *Mentiras*. En teatro no musical hizo su primera incursión en *Confesiones de Mujeres de 30* y *Chicas Católicas* con OCESA Teatro.

En la pantalla chica ha intervenido en telenovelas *Pobre juventud* y *El extraño retorno de Diana Salazar*. Su talento ha sido reconocido con premios como la Revelación en el festival OTI de 1987 y a la Mejor Actriz de Comedia Musical por su trabajo en *¡Qué plantón!*  
<http://www.redteatral.net/versiones-teatro-confesiones-de-mujeres-de-30-7550> Web 25/09/2012.

### María Rebeca



Actriz de en cine, televisión y teatro con gran éxito. En teatro ha participado en *Heidi*, *Drácula*, *Nacido al Margen*, *Grito de Silencio*, *Juegos de Amor*, *Réquiem*, *Ciego Amor*, *La Pareja Dispareja*, *Mónica y el Profesor*, *Los Héroes del Día Siguierte*, *Ataque de Pánico*, *Descalzos en el Parque*, *La Sirenita*, *Cosas de Mamá y Papá*, *Intruso de Media Noche*, *Al Aire*, *Cada Quien su Vida*, *Los monólogos de la vagina*, *Confesiones de Mujeres de 30* y *Palabras Encadenadas*, entre otras. En televisión ha participado en telenovelas como *Los Ricos también Lloran*, *Pelusita*, *Atrapada*, *Simplemente María*, *Baila Conmigo*, *Tenías que Ser Tú*, *Al Norte del Corazón*, *Perla*, *Catalina* y *Sebastián* y *Pobre Diabla*. En cine ha participado en más de una decena de películas entre las que se encuentran *El Niño y el Tiburón*, *La Mugrosita*, *El Oreja Rajada*, *La Tía Alejandra*, *El Rey del Barrio*, *El Teatro del Terror*, *Pánico en la Montaña*,

*Cementerio del Terror, La Muñeca de la Muerte, Ciudades Oscuras y La Niña de la Mochila Azul.*

<http://www.redteatral.net/versiones-teatro-confesiones-de-mujeres-de-30-7550> Web 25/09/2012.

### **Yolanda Ventura**



YOLANDA VENTURA Nació en Barcelona, España e inició su carrera artística a los siete años de edad como cantante solista, aunque es más recordada por su incursión en el popular grupo Parchís, con el que grabó quince discos, filmó siete películas y realizó varias giras por España y Latinoamérica. Más adelante participó en la serie española *Platos rotos* y, al año siguiente en la película *La Noche de la Ira*. Residiendo ya en México participó como conductora en *Corre GC Corre* y en las telenovelas *Amor de Nadie, Muchachitas, Corazón Salvaje, La Paloma, El Diario de Daniela, Carita de Ángel, Cómplices al Rescate, Vivan los Niños, Atrévete a Olvidarme, Bajo la Misma Piel, Amy la Niña de la Mochila Azul, Piel de Otoño, Contra Viento y Marea*. Su experiencia en teatro incluye *La Soga, Sherezada, La Pastorela de Tepozotlán* y las versiones teatrales de telenovelas como *Muchachitas, Vivan los Niños, Carita de Ángel, Los monólogos de la vagina, Confesiones de Mujeres de 30 y Palabras Encadenadas*. <http://www.redteatral.net/versiones-teatro-confesiones-de-mujeres-de-30-7550> Web 25/09/2012 Copyright 2012.

### **Laura Luz**



Actriz, cantante y locutora. De 1984 a 1987 formó parte del elenco del programa *Cachún Cachún Ra Ra*. A lo largo de su carrera ha participado en obras de teatro como *Sor-Presas, La Noche de Epifanía, Confesiones de Mujeres de 30, Cantando Bajo la Lluvia, De Gira con los López, El Diluvio que Viene, El Mago, Muerte con M de Mujer y No Tengo No Pago*, entre otras, donde tuvo la oportunidad de compartir el escenario al lado de actores como Roberto Blandón, Susana Zabaleta y Marga López. Fue directora de las puestas en escena *Tenemos que Casar a Papá y Caperucita y el Lobo*. En 1991 participó en la telenovela *Milagro y Magia*, bajo la dirección de Roberto Gómez Bolaños; tres años más tarde actuó en el mismo género en *Buscando al Paraíso*. En 1997 realizó la narración en el concierto homenaje a Henry Purcell, una lectura dramatizada de la obra *Un Cuento de Navidad* y participó en la puesta *Dido y Eneas*. Fue la actriz protagónica en el programa de comedia *Una Familia con Ángel* en 1998, coproducción de Sony, Telemundo y TV Azteca. Además, participó como directora de escena en tres capítulos de dicha serie. También en televisión, participó como conductora de la revista matutina *Cada*

*Mañana*. Participó la obra Des - Madres; Los Monólogos de la Vagina, TOC TOC y 12 Mujeres en Pugna. <http://www.redteatral.net/versiones-teatro-confesiones-de-mujeres-de-30-7550> Web 25/09/2012.

### **Diana Lein**



Nacida en Bilbao, Diana inició su carrera precisamente en la capital del País Vasco, donde participó en el cortometraje *El baile*; al que siguieron otros muchos filmados en México: *Vocación de Martirio*, *Tríptico*, *Radio rencor*, *Miedo Líquido*, *Fragmentos*, *Después del invierno*, *De paso*, y *La caja de Yamasaki*, son los títulos de algunos de sus trabajos en este género. Otros cortometrajes en los que ha actuado, están *De la peor ralea*, *Necios netos*, *Asesino en serie*, *Historias del desencanto*, y *Adán y Eva (Todavía)*. Diana inició su formación actoral en el taller de actuación de Morris Savariego y Lilián Lara, en el Centro Universitario Cultural; asimismo, ha tomado cursos de perfeccionamiento y diversas tareas relacionadas con la actuación. En teatro, Diana ha actuado en montajes como *Pantarasas*, *Baal*, *Pedro Páramo*, *Luna Líquida*, *Dragonario* y *Hermanas*, *Asesinos Gourmet*, *Los monólogos de la vagina*, *Confesiones de Mujeres de 30* y *Todo Sobre mi Madre*. Asimismo, Diana tiene trabajos en televisión, videoclips, performances, fotografía, poesía, y conferencias sobre sexualidad. <http://www.redteatral.net/versiones-teatro-confesiones-de-mujeres-de-30-7550> Web 25/09/2012.

### **Ginny Hoffman**



Actriz que inició su carrera hace casi 3 décadas en el programa de Televisión infantil Chiquilladas y después en teatro, como una de las niñas integrantes del elenco del musical Anita la Huerfanita, luego en programas cómicos como *Complicadísimo* y *Alegrías de mediodía*. Ya siendo una adolescente, Ginny siguió con su carrera como conductora, en programas como TNT y en Corre GC corre, y posteriormente en algunos segmentos del canal Ritmo Son. Como actriz ha participado en las telenovelas *Dulce desafío*, *Tenías que ser tú*, *Así son ellas*, y ha tenido participaciones especiales en *Mujer casos de la vida real*, *Al fin de semana* y *Derbez en cuando*. Su más reciente trabajo televisivo fue en la telenovela *Las tontas no van al cielo*. En teatro sus trabajos más recordados son en las obras: *Buscándole novia a papá*, *Lecciones de vida*, *Don Juan Tenorio*, *Babe*, *Las aventuras de Pinocho*, *Snoopy y su pandilla*, y recientemente *Las monjas cambian de hábito* y *Confesiones de Mujeres de 30*. <http://www.redteatral.net/versiones-teatro-confesiones-de-mujeres-de-30-7550> Web 25/09/2012.

## Vanessa Ciangherotti



Actriz de teatro, cine y televisión. La carrera de Vanessa inició en Los Talleres, bajo la tutela de Alfonso Arau; posteriormente hizo la licenciatura en Arte Dramático en Alma Collage Theatre en Canadá, complementó sus estudios en el INBA, el CEA y el NET. Ha tomado diversos cursos de perfeccionamiento y actualización. En teatro, sus primeros trabajos fueron *Pedro y el Lobo*, *Fefu y sus amigas*, *El otro exilio* y *Arlequín servidor de dos patrones*, *El pequeño Malcom y su lucha contra los Eunucos*, *La pasión según Cabaretito*, *Bellas Atroces*, *Baño de Damas*, *El fin justifica el Principito* y *Tu oráculo es un caos*, *Confesiones de Mujeres de 30* y *Chicas Católicas*. En televisión *Amor en custodia*, *Por ti*, *Todo por amor*, *Para toda la vida*, *La sonrisa del diablo*; en series como *Lo que llamamos las mujeres*. En cine *Mujer alabastrina*, *Crónica de un desayuno*. Tuvo destacadas participaciones en 2 cortos ganadores del Ariel: *Sonríe* y *Paty Chula*. Ha incursionado en la dirección escénica televisiva en series como *Lo que llamamos las mujeres*. <http://www.redteatral.net/versiones-teatro-confesiones-de-mujeres-de-30-7550> Web 25/09/2012.

## Simone Victoria



Simone Victoria, nació en Santa María Tecajete. Curso la carrera de actuación en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Complementó sus estudios con maestros como Héctor Mendoza, Ludwik Margules, y tomó cursos de clown con la compañía Ómnibus de Quebec, de voz con la compañía Roy Hart de Francia, y de cabaret con Las Reinas Chulas, recientemente tomó un curso de comedia con Mónica Cabrera de Argentina, y con Astrid Hadad sobre la estética del cabaret. Ha participado en compañías de teatro como: Circo Raus de Israel Cortes y Compañía Italia de Adalberto Rossetti, con diferentes montajes. Ha estado en obras de teatro como: *El fin justifica el principito*, *Personajes Fantásticos* y *Mitos Dichos y Bichos*. Todas dentro de los marcos del Festival de Cabaret de la ciudad de México. Su participación en televisión con la empresa de Televisión Azteca ha sido desde 1997. Con una docena de telenovelas y programas unitarios en los que destaca: *Nada Personal*, *Perla*, *Como en el Cine* y *Los Sánchez* y *Lo que Callamos las Mujeres*. <http://www.redteatral.net/versiones-teatro-confesiones-de-mujeres-de-30-7550> Web 25/09/2012.

## **Maria Filippini**



Con estudios de canto, actuación y baile, María Filippini formó parte de las filas de OCESA en los montajes *El Hombre de la Mancha*, *Chicago*, *Los Miserables*, *Dulce Caridad*, *Bésame Mucho*, *Mamma Mía*, *La Línea del Coro* y *Confesiones de Mujeres de 30*. Entre su amplia experiencia profesional, participó en los Festivales de Valores Juveniles en los años 1997 y 1998, obteniendo en ambos el premio de segundo lugar. También ha realizado coros para artistas como Mijares, Guadalupe Pineda y Denise de Kalafe. En teatro ha participado en los montaje *Mamá Ama el Rock*, *Un Tipo con Suerte*, *El Príncipe Feliz*, *El Jorobado de Notre Dame*, *Godspell* y *Loco por Ti* y *El Diluvio que Viene*. Junto con Lolita y Laura Cortés y Florencia Róvere, María formó parte del grupo "*Las Cuatro en concierto*". <http://www.redteatral.net/versiones-teatro-confesiones-de-mujeres-de-30-7550> Web 25/09/2012.

## **Lorena de la Garza**



Lorena de la Garza es actriz y cantante egresada del Centro de Capacitación Artística de la Televisión Mexicana (C.C.A.) y del Centro Nacional de las Artes (C.N.A.). Ha incursionado en la comedias musicales *La sirenita*, *Bagdad*, *El mago de Oz*, *Bufón*, *Snoopy y la pandilla*, *El mundo de Humberto el elefante* basado en el musical *Seussical the musical*, *Tonantzin* ópera rock, que le valió el premio Revelación Femenina 1997 P.R.O.C.A.N.T.O.; *Houdini "la magia del amor"*, opera pop que le valió la nominación femenina Mejor Actriz de Comedia Musical A.P.T 1998 y Cambio de Habito obtuvo la nominación de Mejor Actriz de Comedia Musical A.C.P.T 2005. También participo en la comedia *Los monólogos de cinco mujeres.com*. Con OCESA se integró al elenco de *Confesiones de Mujeres de 30*. En televisión con la empresa Televisa, realizó los programas *Picardía mexicana* y *La hora pico*. <http://www.redteatral.net/versiones-teatro-confesiones-de-mujeres-de-30-7550> Web 25/09/2012.

## **Nadia Escobar**



Actriz y Conductora. Ha participado en TV Azteca en los programas "*El Informal*", "*Caiga quien Caiga*" y en Televisa en los programas, *Espacio 2003*, *Espacio 2004*, *Espacio 2005*, *Espacio 2006*. En Ibero Radio 90.9 ha sido locutora del Programa "*Mas de 90 y 9*". En teatro ha participado en el musical *Gypsy* como actriz y bailarina. También formó parte del elenco de las puestas *Chicas Católicas* y *Confesiones de Mujeres de 30*. <http://www.redteatral.net/versiones-teatro-confesiones-de-mujeres-de-30-7550> Web 25/09/2012.

## Georgina Levín



Georgina Levín realizó sus primeros estudios de actuación y canto en La Habana, Cuba; posteriormente cursó un taller de técnicas de comedia musical con Óscar Carapia, otro de entrenamiento físico para actores con Harif Ovalle. Posteriormente formó parte del taller actoral en el Centro de Capacitación Artística de Televisa, estuvo un año en la Casa del Teatro, y en la Escuela Superior de Música. Actualmente cursa el método Strasberg con Natalia Traven. Siendo muy pequeña formó parte del coro infantil de la ópera Carmen, y a los 9 años de edad estelarizó la ópera *Amhal y los visitantes nocturnos*. Ha sido jinglista en diversas casas productoras y fue vocalista del disco BYTE, con el que realizó una extensa gira por todo México, Honduras y Texas. Ha participado en diversas zarzuelas, galas operísticas y diversos coros. Participó en el musical *Godspell* y protagonizó el musical mexicano *Emperadores de la Antártida*. Con OCESA ha sido parte del elenco de *Chicas Católicas*, *Confesiones de Mujeres de 30* y el musical *Mentiras*.

<http://www.mejorteatro.com.mx/elencos/elenco.php?id=39> Web 25/09/2012.

## María Sandoval



Egresada de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, María hizo estudios de especialidad en Francia y la India enfocados en la técnica de movimiento (técnica Decroux y Kathakali).

Comenzó su carrera en la obra *Quetzal*, y ha participado en más de treinta puestas en escena, entre las que destacan: *Sueño de Una Noche de Verano*, *Crisis Modelo para Armar*, *Hamelin el Flautista*, *Ensayo sobre la Inmovilidad*, *Entre Tanto las Grandes Urbes*, *Las Ocupaciones Nocturnas*, *Shakespeare a Dos Tiempos*, *Memorias Prestadas*, *La Razón de Elvira*, *De Lirios y Delirios* y *Flying fish over Mexico*, *El Rey se Muere* por mencionar algunas. María Sandoval ha sido locutora de Radio UNAM durante los últimos diez años y pieza fundamental en el área creativa y de producción. <http://www.redteatral.net/versiones-teatro-confesiones-de-mujeres-de-30-7550> Web 25/09/2012.

## Marissa Saavedra



Actriz, improvisadora y cantante egresada de la licenciatura en Literatura Dramática de la UNAM. Ha estudiado y trabajado con directores como Héctor Mendoza, Martín Acosta, Héctor Bonilla y Carlos Corona entre otros y forma parte de la Liga Mexicana de Improvisación colaborando en diversos montajes.

Como cantante ha participado en las puestas en escena *Ciudad Blanca*, *¡Que Vivan los Muertos!* y *Opus sí, Concierto para Público y Actores* y *Confesiones de Mujeres de 30*

Marissa también es fundadora de Una Güera y Una Morena Producciones, compañía de cabaret independiente con la que ha dirigido y actuado tres espectáculos: *Rancherísimas*, *Concierto Desamor* y *Rancheras Revolution*. <http://www.redteatral.net/versiones-teatro-confesiones-de-mujeres-de-30-7550> Web 25/09/2012.

## Gisela Sehedí



Gisela ha participado en diversas obras musicales entre las que se encuentran *Pinochok*, *Drácula*, *Fiebre de Sábado por la Noche*, *El Unicornio Encantado*, *Preciosas y Traviesas*, *Gipsy*, por mencionar algunas. En 1999 fue nominada al premio a la Actriz Revelación por la APT por su papel en la puesta en escena Santa.

Con OCESA ha participado en los musicales *El Full Monty* y *Violinista en el Tejado*, *Selena*, *¡Mamma Mía!*, así como en las puestas de cámara *De Madres* y *Confesiones de Mujeres de Teatro*. Es profesora de comedia musical en Arte Estudio.

<http://www.redteatral.net/actores-gisela-sehedi-61604> Web 7/10/2012.

## Frida



Frida debutó en el programa *Siempre en Domingo* con su CD *Punto y Aparte* y ha participado en diversos programas musicales, el festival OTI en 1998 y el certamen Valores Juveniles de 1993 y 1994 en los que obtuvo el segundo lugar. Realizó estudios en la Escuela Nacional de Música y durante seis años en el Taller de Creación Literaria de Amparo Rubín, donde inició un trabajo de composición, proyección y desarrollo artístico para cantantes. Su formación teatral tiene el respaldo de los maestros Ignacio López Tarso, Mario Iván Martínez, Margarita Isabel, Patricia Reyes Spíndola, Adriana Roel, Sergio Jiménez y Rebeca de Vivar. Ha participado en las puestas en escena de OCESA *Rent*, *Jesucristo Superestrella*, *El Full Monty*, *Los Miserables* y *¡Mamma mia!* alternando con Rocío Banquells en el papel de Donna. Participó en la puesta en escena *Victor*

*Victoria*, en la obra *Confesiones de Mujeres de 30* y actualmente participa en *Si nos dejan*.  
<http://www.mejorteatro.com.mx/elencos/elenco.php?id=39> Web 25/09/2012

### **Créditos sitios web**

<http://www.redteatral.net/versiones-teatro-confesiones-de-mujeres-de-30-7550>

Dirección de Prensa y Relaciones Internacionales: Teresa Finocchio

Dirección Red Teatral Internacional: Paik de la Torre

Dirección de Contenidos:

España: Esteban García Valdivia

Argentina: Cristian Witte

Contenidos:

Argentina: Natalia Peñaloza, Gustavo Scuderi

Titular de todos los derechos: CARLOS TREN PRODUCCIONES, S.L  
[info@carlostrenproducciones.com](mailto:info@carlostrenproducciones.com) Web 25/09/2012.

<http://www.mejorteatro.com.mx/elencos/elenco.php?id=39>. Web 25/09/2012

<http://talentontheroad.com/Yuriria-Del-Valle>

<http://www.redteatral.net/actores-gisela-sehedi-61604>, Web 7/10/2012

Apéndice II Tabla de programación de ensayos.

Semana	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
1	Asignación de Tracks y trabajo de mesa Cita en Vestuario	Trabajo de Mesa y Lecturas	Trabajo de Mesa Lecturas y actualización del texto	Análisis Trabajo de Memorización trabajo con pelota	Análisis Trabajo de Memorización trabajo con pelota	Trabajo de Memorización trabajo con pelota	DESCANSO
2	Ensayo Trazo y Montaje	Ensayo Trazo y Montaje	Ensayo Trazo y Montaje	Ensayo Trazo y Montaje	Ensayo Trazo y Montaje	Ensayo Trazo y Montaje	DESCANSO
3	Ensayo Corrida y ensamblaje de monólogos Prueba de Vestuario	Ensayo Corrida y ensamblaje de monólogos Diseño de Imagen	Ensayo Corrida y ensamblaje de monólogos	Ensayo Corrida y ensamblaje de Monólogos	Ensayo Corrida y ensamblaje de Monólogos	Ensayo Corrida y ensamblaje de Monólogos	DESCANSO
4	Ensayo Teatro Jorge Negrete	Ensayo Teatro Jorge Negrete Sesión de Fotos	Ensayo Técnico Teatro Jorge Negrete	Ensayo Técnico y de vestuario Teatro Jorge Negrete	Ensayo General Teatro Jorge Negrete	Ensayo General Teatro Jorge Negrete	DESCANSO
5	Ensayo General Teatro Jorge Negrete Rueda de Prensa	Función Previa a estreno con Público	Función Previa a estreno con Público	Función Previa a estreno con público	Estreno a prensa	Funciones	Funciones

### Apéndice III Monólogos de cada track y otras intervenciones

Track	Monólogos	Intervenciones en los Monólogos
Mujer 1	<ul style="list-style-type: none"> <li>• CREMAS</li> <li>• CIGARRO</li> <li>• BONITA</li> <li>• DIRECTOR DE TEATRO</li> <li>• ERICKA BRIGITTE (PARTE 3)</li> <li>• AMÉRICA - CHIVAS</li> </ul>	<p>Acompañan las otras dos</p> <p>Entra Mujer 2 Las 3 en escena</p> <p>Acompañan las otras 2</p>
Mujer 2	<ul style="list-style-type: none"> <li>• AHORA O NUNCA</li> <li>• TERAPIA</li> <li>• HOMBRE DE 50</li> <li>• LOS HOMBRES SON UNA CHINGA</li> <li>• ERICKA BRIGGITTE (PARTE 2)</li> <li>• AGENDA</li> </ul>	<p>Interrumpen las otras 2</p> <p>Entra con Mujer 1 ya en escena Las 3 en escena</p>
Mujer 3	<ul style="list-style-type: none"> <li>• MATRIMONIO DE MIERDA</li> <li>• INICIÉ A UN MENOR</li> <li>• PITO PARADO</li> <li>• ERICKA BRIGITTE (PARTE 3)</li> <li>• CELULITIS</li> </ul>	<p>Entra con Mujeres 1 y 2 en escena Las 3 en escena</p> <p>Acompañan las otras 2</p>
Las 3 mujeres	<ul style="list-style-type: none"> <li>• CONSEJOS ÚTILES</li> <li>• CONDONES</li> <li>• BIOMBO Y VEST. NEGROS</li> </ul>	

#### **Apéndice IV “Cuando llegué a los 30”, monólogo de creación y ejercicio personal para los ensayos y montaje de *Confesiones de Mujeres de 30***

Cuando tienes 30 entras al supermercado y empiezas a sentir que el único lugar donde encajas es en el departamento de carnes frías y empiezas a sentir que la única forma de sentirte “rica” es “embutida” en algún vestido de una talla más chica y que si te pones medias de red en verdad vas a parecer un jamón español.

A los 30 el supermercado puede ser una pesadilla “light” e “insabora”. Todo tiene que ser light, sin sodio, sin grasa, sin azúcar, sin colorantes, sin fenilalanina, sin conservadores, ¡por Dios si eso es lo que más le hace a uno falta CONSERVARSE). CONSERVARSE firme, joven, bella, delgada para que la gente diga “ay pero ¿cómo? Mira qué conservada está” “! Qué bien se CONSERVA!” Próximamente viviré en una lata...

A los 30 años el *body shop* podría ser tu refugio anti bombas, pero de tiempo: crema para la cara, crema para el cuerpo, crema para las manos, crema para los párpados, crema para peinar, ¡crema para coger!, loción refrescante, exfoliante, relajante, energizante, *body scrub*, *body relax*, guante, cepillo, lima, piedra, *spa*: “spa esto, spa lo otro, spa esto, ¡spa todo!

Y si alguien te dice que te ves más llenita, (si eres actriz), le dices que estás subiendo de peso para un personaje muy importante y que el peso extra es más músculo pero sin grasa (sí cómo no). A los treinta se me cayeron las nalgas, y las tetas, la panza se me salió, mis brazos se colgaron, los poros se me abrieron más, mi facialista me dijo que hasta el cuello y los hombros se veían flácidos, 3 o 4 lonjas más salieron presurosas de la pretina del pantalón, la celulitis me invadió todo el cuerpo y me dijeron por primera vez SEÑORA. Hasta mi mejor amigo me dijo que parecía una SEÑORA muy guapa y joven y que hasta parecía que había tenido hijos pero al fin SEÑORA.

A los treinta años o antes si te ves jodida, el paso de *señorita* a SEÑORA, es muy difícil de superar: La primera vez que alguien me dijo SEÑORA sin que llevara un anillo o un hijo, sentí inmediatamente como el trasero se me ensanchaba y el botonazo automático que dejaba ver un brassiere talla 36-D. Y me imaginé a mi mamá, pero no era mi mamá, ¡era yo! Es el paso de la veinteañera (que todavía suena a quinceañera) a la “tona”: treintona, cuarentona, tetona, tentona, mamona...

## **Apéndice V Ejercicios y técnicas usados durante audiciones, ensayos y temporada**

Los ejercicios abajo descritos son ejercicios que la directora utilizó en ensayos y audiciones para poder ayudar a los actores a trabajar dentro de su sistema y a poder ver el potencial de los actores que audicionaban.

### ***Ejercicio Yo Veo, Yo percibo.***

Objetivo: observación y sensibilización.

Desarrollo: En parejas sentados frente a frente estableciendo contacto visual uno de los ejecutantes comienza a decir con la frase “yo veo”, que puede variar a “yo observo” o “yo siento” o “yo percibo”, todo lo que puede percibir de su compañero (estado de ánimo, historia personal, acontecimientos del día, etc.) a través de la observación de su compañero y de las reacciones que el observado vaya teniendo a lo que se va diciendo. El observado debe escuchar sin decir nada pero se tiene que dejar afectar por lo que el otro vaya percibiendo.

No se busca adivinar datos exactos el observador puede o no estar en lo correcto. Se pueden empezar de lo general por ejemplo el aspecto físico hasta ir llegando a un aspecto más personal e íntimo. Después el observado será el observador.

Ej.: “Yo veo que esta mañana no te dio tiempo de arreglarte, que saliste apurado y te pusiste lo primero que encontraste, yo veo que en realidad nunca le dedicas mucho tiempo a buscar la ropa ideal, yo veo que te preocupa más tu puntualidad y tu salud. Yo veo que te gusta comer bien porque te hace sentir bien y te recuerda cuando vivías con tus padres y comías bien siempre había un plato caliente una sopa, etc.”

### ***Ejercicio Preguntas y Respuestas***

Objetivo: Reacción no preparada.

Desarrollo: El grupo se sienta en dos hileras frente a frente, cada uno tiene la oportunidad de elegir a quién se le va a hacer las preguntas. Las preguntas deben ser no muy convencionales para que el interrogado no responda en automático, pero tampoco deben ser preguntas que les tome mucho tiempo responder o elaborar. La respuesta debe ser casi inmediata y honesta.

Por ejemplo: “¿Cuál es la parte de tu cuerpo que menos te gusta? ¿Por qué? ¿Cuándo decidiste o en qué momento decidiste que esa parte no era de tu agrado, qué sucedió?

Este ejercicio puede tener un cierre por ejemplo. Reconcílate con esa parte del cuerpo y dile cómo te sientes. No se debe prolongar mucho para que todos tengan oportunidad y no se vuelva monótono.

### ***Ejercicio Mi cuarto de la infancia***

Objetivo: Estimular la memoria sensorial y la imaginación.

Desarrollo: Todo el grupo acostados en el piso y con los ojos cerrados. El director del ejercicio guía al grupo por un viaje al pasado al cuarto de la infancia. Primero se hace un recorrido por el cuarto y se van recuperando imágenes generales a cosas más detalladas del aspecto físico del cuarto después cada participante irá nombrando las memorias que le vienen de acuerdo a los objetos, muebles y se dejará afectar por el estado emocional que dichas experiencias le traigan. El director del ejercicio puede comenzar con el recorrido diciendo: “Vamos a entrar a nuestra casa, es un día que llegamos de la escuela y estamos ansiosos de llegar a nuestra recámara, abro la puerta entro a mi casa recorro las habitaciones rápidamente para llegar a mi cuarto, ¿está la puerta abierta o cerrada? Si está cerrada abro la puerta si no, me paro a la entrada y ¿qué es lo primero que veo? , ¿Cómo están acomodadas las camas o cama?, ¿qué hay

en la pared, en el juguetero?, ¿cómo está acomodado o desacomodado todo?, ¿hay algún objeto en particular que me llame la atención?, un juguete, un libro un poster, ¿por qué? ¿Quién me lo dio o compró? etc. y de ahí se propicia la exploración emocional y se da un cierre con una despedida al lugar.

### ***Ejercicio El Vendedor***

Objetivo: Estimular la habilidad de improvisación.

Desarrollo: Todo el grupo se sienta en el piso como espectadores uno de los participantes ya sea voluntariamente o por selección al azar pasa al frente en donde hay una maleta llena de objetos indistintos. El seleccionado mete la mano sin ver qué objeto va a sacar. El objetivo es venderle ese objeto a alguien improvisando con las características y la historia de ese objeto y tiene que convencer a alguien del grupo para que se lo compre. El grupo reaccionará y puede interactuar con el vendedor y deben resistir hasta que realmente se los venda.

### ***Ejercicio Las Esculturas***

Objetivo: Trabajar la habilidad de adaptación.

Desarrollo: El ejercicio se realiza con todo el grupo. Para empezar uno de los participantes elige una pose corporal y facial como si fuera una estatua, el segundo tendrá que amalgamarse a esa estatua y quedará en una pose a partir de la pose que el primero sugiere y así el tercero se adecuará al segundo y sucesivamente hasta que quede una composición, como una escultura de una pieza con todos los participantes, se vuelve a empezar la ronda rápidamente. La adecuación se hace de inmediato entre unos y otros no se deben tardar ni pensarlo mucho.

### ***Ejercicio de Memoria***

Botar una pelota con diferente tempo diciendo el texto. No se debe no perder el tempo del bote de la pelota ni olvidar la línea.

### ***Ejercicio de impotencia***

Objetivo. Buscar que la actriz se libere de inhibiciones para decir su propio texto, derivada de la impotencia física de estar atada a una silla.

Desarrollo: Sentada en una silla la actriz comienza a decir su texto buscando liberarse de la silla, y reaccionando ante la impotencia buscará otra forma de aproximarse al estado anímico del monólogo.

### ***Ejercicio Paráfrasis***

Objetivo: Ampliar los significados y el subtexto de los monólogos.

Desarrollo: la actriz con la base de algún monólogo de la obra como guía, improvisa dicho monólogo haciendo una paráfrasis y se detiene a explorar los detalles de la información que ya está en el texto.

## BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL

ARISTÓTELES. *La poética*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1989.

BENTLEY, Eric Russell. *La vida del drama*. México: Paidós Studio, 1990.

BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. México: Editora Nacional, 1972.

CEBALLOS, Edgar. *Las técnicas de actuación en México*. México: Escenología, 1993.

CHEJOV, Michael. *Al actor. Técnica de Actuación*. México: Diana, 1974.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

EINES, Jorge. *El actor pide*, Barcelona: Gedisa, 1997.

HETHMON, Robert H., Editor *Strasberg at the Actor's Studio. Tape Recorded Sessions*, Nueva York: Theater Communications Group, 1991.

MEREDITH, George. *Comedy: An Essay On Comedy*, Nueva York: Doubleday, 1956.

ROMERO, Claudia. *Audiciones para teatro musical. Mi experiencia en OCESA*, México: OCESA-CIE, 2009.

SCHREIBER, Terry. *Actuación. Las nuevas tendencias. Guía práctica para Actores, Directores y Maestros*. México: Diana, 2010.

STANISLAWSKI, Constantine. *Un actor se prepara*. México: Diana, 1990.

WAGNER, Fernando. *Teoría y Técnica Teatral*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1990.

WEITZ, Eric. *The Cambridge Introduction to Comedy*. Nueva York: Cambridge University Press, 2009.

## **BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA**

ECO, Humberto. *Cómo se hace una tesis*. México, Gedisa, 2004.

HOUSEMAN, Barbara. *Finding Your Voice*, Nueva York, Routledge, 2002.

RODGERS, Janet. *The Complete Voice and Speech Workout*, Nueva York, Applause, 2002.

SOLÓRZANO, Carlos; Gabriel WEIZ, , et al. *Métodos y técnicas de investigación teatral*. México:  
Escenología, 1999.