



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*Montaje escénico Don Bonifacio (2018-2019),  
aplicando los conocimientos adquiridos en la  
asignatura de Actuación III y IV, impartidas por  
la maestra Natalia Traven.*

## INFORME ACÁDEMICO DE TRABAJO PROFESIONAL.

Que para obtener el título de  
Licenciada en Literatura Dramática y Teatro.

P R E S E N T A

Janett Rodríguez Flores

A S E S O R A

Mtra. María Concepción Arroyo Martínez



Ciudad Universitaria, CDMX, 2022



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.

## Índice de contenido

INTRODUCCIÓN. ....	3
Capítulo 1. DON BONIFACIO.....	4
1.1. Sinopsis de la obra Don Bonifacio.....	5
1.2. Personajes.....	6
1.2.1. Personajes que representé:.....	7
CAPÍTULO 2. Experiencia en formación de Método de Lee Strasberg con la Maestra Natalia Traven. ....	8
2.1. Método Lee Strasberg .....	8
2.1.1. Conceptos clave.....	13
2.2. Aplicación de las herramientas del Método Strasberg (mi trabajo individual). ....	16
CAPÍTULO 3. Aproximación Personal dentro del proyecto .....	23
CAPÍTULO 4. ¿Cómo surge el proyecto? .....	28
4.1. Conformación del equipo de trabajo. ....	29
4.1.1. Propuesta de dirección de Jimena Solano .....	31
4.2. Proceso de Ensayos.....	33
4.3. Montaje .....	38
4.4 Funciones .....	38
CONCLUSIONES .....	48
Referencias:.....	50
ANEXOS: .....	51

## INTRODUCCIÓN.

El presente trabajo describe la aplicación de la técnica de Método de Lee Strasberg dentro de mi proceso en la puesta en escena *Don Bonifacio*, dicho montaje se llevó a cabo exclusivamente con alumnos y exalumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro (CLDyT). La dirección estuvo a cargo de Jimena Solano Neyra, estudiante de la generación (2015-2019).

*Don Bonifacio*, fue mi primer proyecto como actriz profesional más allá de las aulas del CLDyT. El montaje se llevó a cabo mientras cursaba las asignaturas de Actuación IV y Taller Integral de Creación Artística II, con la Maestra Natalia Traven, quien se encarga de impartir el Método de actuación de Lee Strasberg.

Conocer el Método de Lee Strasberg de manera práctica, me ayudó a ver capacidades actorales en mí de las cuales había dudado anteriormente, así como a entrar a escena óptimamente; relajada, con suficiente energía y contactando con mis emociones para poder expresar las del personaje.

Tomando clases con la Maestra Natalia Traven, me percaté de que había encontrado las herramientas y el Método, que a mí me funcionaban, por lo que, decidí plasmar y poner en práctica aquellos conocimientos en *Don Bonifacio*.

En el presente trabajo se describe mi proceso dentro dicho proyecto y consta de cuatro capítulos:

En el Capítulo 1, presento la obra de Don Bonifacio mediante una sinopsis y hablo de los tipos de personajes que conformaron el montaje, en seguida, hago una reseña de los personajes que interpreté.

En el Capítulo 2, expongo de forma teórica el Método de Lee Strasberg, los conceptos que brinda la maestra Natalia Traven para comprenderlo y cómo apliqué las herramientas fundamentales en mi trabajo escénico.

En el Capítulo 3, titulado Aproximación personal dentro del proyecto Don Bonifacio. Hablo de mi forma de abordar los personajes, así como los retos enfrentados durante el proceso creativo y las soluciones que generé partiendo de las tres herramientas esenciales de Método.

En el Capítulo 4, expongo el proceso que se llevó en Don Bonifacio desde la planeación del proyecto, hasta su última función. En este capítulo continúo exponiendo la forma de resolver las situaciones que se presentaban, ajustando la técnica de método.

Finalmente, en el anexo, se encuentra la biografía del autor de la obra: Manuel Eduardo de Gorostiza, también se incluyen fotografías, programas de mano y material para complementar la visión de lo que fue la puesta en escena.

## **Capítulo 1. DON BONIFACIO.**

Don Bonifacio o el Ranchero de Aguascalientes es una obra de teatro escrita por Manuel Eduardo de Gorostiza<sup>1</sup> en 1833.

*“Su muy simpático Don Bonifacio es una paráfrasis de Le café des varietés de Eugene Scribe y M.H. Dupin, pero bien adaptada a situaciones y personajes de idiosincrasia mexicana” (Contreras, 2016, 95).*

Se estrenó el mismo año en que fue escrita, en México, D.F. (Contreras, 2016, p.96)

Don Bonifacio es una obra cómica que se centra en exponer los vicios de la sociedad mexicana del siglo XIX.

Fue considerada de carácter subversivo (Contreras, 2016, p.18) porque expone y realiza críticas en temas de política, clases sociales, puestos públicos, relaciones sentimentales, fidelidad, teatro y actuación. Además, se representa la idiosincrasia mexicana, especialmente a través de su personaje principal.

*“... En general, toda dramaturgia decimonónica que aborda el tono de la burla abierta y desenfadada, más ubicada en los terrenos de la farsa que en los de la comedia, tendía a ser menospreciada o de plano ignorada por los críticos e historiadores del teatro mexicano antes de la segunda mitad del siglo XX; hoy, con otra actitud y otros ojos podemos encontrar regocijadamente, felices hallazgos artísticos en obras ya mencionadas, así como en Don Bonifacio...” (Contreras, 2016, p.18)*

---

<sup>1</sup> Véase pág. 51

Esta obra, a pesar de la temática y crítica que expone, contó con la suerte de ser estrenada el mismo año que se escribió, ya fuera por la influencia de Gorostiza como servidor público o por la fama que se había ganado el autor gracias a su talento.

### **1.1. Sinopsis de la obra Don Bonifacio.**

La historia comienza con Cándida; una mujer que quiere ir a un baile de máscaras, pero debido a que su marido, Don Roque, tiene que ir a “atender a un enfermo”, no podrá asistir. Por lo que, Don Roque escucha los reclamos de su esposa hasta que finalmente se marcha y la deja rabiando.

Cuando éste se va, ella comienza a recordar a un antiguo enamorado llamado Silvestre, que se fue a servir como soldado luego de haber visto que ella se había casado con Don Roque.

En seguida, llega Margarita, la criada de la casa donde sucederá el baile de máscaras, su ama la envió para preguntarle a Cándida por qué no ha llegado y le informa que sólo se le está esperando para servir el ponche y empezar los sonecitos. Además, esta mujer aprovecha para comentarle que en el camino se ha encontrado con Don Roque, quien le dio “según su costumbre, un buen pellizco”.

Margarita se encarga de hacerle saber a Cándida que su marido no ha ido a visitar a ningún enfermo, sino que ha entrado a una casa “donde sólo viven dos hermanas muy lindas”, Cándida corre a Margarita por ser tan irrespetuosa y confianzuda, mientras se queda con la intriga de dónde estará su marido y con quién.

Posteriormente, Cándida vuelve a estar sola y mientras está reflexionando si su marido estará o no con otra, llega Rita, una sobrina de Don Roque. Ella trae una carta que una mujer le ha escrito a su tío, Doña Cándida ve la carta, se la pide y comienza a leer.

El contenido de la carta confirma que su marido está con una mujer. La amante le dice a Don Roque que asistirá con él a la mascarada.

En seguida llega Silvestre; su antiguo enamorado. Él le confirma que Don Roque la está engañando en ese momento en “La fonda de las siete cabrillas”. Por lo que, Cándida decide ir a sorprender a su marido.

En la siguiente escena vemos a Don Roque con su amante Luz, a la que lleva a cenar, ambos coquetean y él toma la mano de su amante; está a punto de besársela cuando Don

Bonifacio interrumpe la obra diciendo que no permitirá que se bese la mano de su mujer y menos si no lleva guantes, pues en el contrato que Don Bonifacio hizo para que su mujer trabajara como actriz, no estaba estipulado que le besaran la mano.

Mientras tanto, Don Juan, uno de los espectadores comienza a pedirle a Don Bonifacio que se calle y deje continuar “la pieza”, pero ese hombre necio no hace más que hablar de sí mismo y abogar por lo que cree que son sus derechos conyugales. Don Bonifacio le dice a Don Juan “bien se conoce que no es usted casado” porque no empatiza con los celos que él siente. A lo que, Doña Josefa reacciona para defender a su marido, así mismo, aprovecha la atención que los demás le prestan para darse a notar e incluso lanzarles pequeños coqueteos.

Después de algunos halagos que Don Bonifacio le hace a Doña Josefa, continúa hablando de lo desdichado que ha sido a lo largo de su vida y de qué leyes haría si él fuera del congreso, hasta que Mr. Platoff interrumpe el monólogo para decirle que está loco y que en su país tratarían a los majaderos de una forma más violenta.

Mientras tanto, Don Juan continúa en su intento de hacer que Don Bonifacio deje de hablar, sin embargo, sus esfuerzos son en vano.

El tiempo destinado para la obra se está terminando, por lo que, Don Roque le reclama a Don Bonifacio la interrupción que ha hecho y que ahora el público se tendrá que retirar más tarde del teatro o no podrá ver “la pieza interrumpida”.

Don Bonifacio termina de contar la historia de la obra a su manera: Don Roque y Doña Luz continuaban su coqueteo, les llevaban la cena “y al ponerla a la mesa” entraba Doña Cándida con Don Silvestre y Rita. Doña Cándida le reclamaba a Don Roque, Doña Luz reconocía a Don Silvestre como un antiguo enamorado. Todos sienten celos de todos, excepto Rita, quién reía de lo que estaba sucediendo, por último, todos se reconciliaban. Don Bonifacio termina de contar su historia pidiéndoles a todos que “hagan como que bailan para que la ilusión sea completa”. Por último, Don Bonifacio se despide de todos.

## **1.2. Personajes.**

La perspectiva desde donde se exponen los siguientes personajes, viene desde la caracterización que se le dio a cada uno dentro de este montaje; siendo resultado de las propuestas de cada actor y de la directora.

Durante el proceso de montaje se definieron tres tipos de personajes. Los cuales son los siguientes:

- 1) **Personajes metateatrales de la historia de Cándida.** Son aquellos personajes que existen únicamente dentro del mundo de Cándida.
- 2) **Personajes “público”.** Son aquellos personajes que se encuentran dentro del mundo de Don Bonifacio, aquellos que iban a ver la obra que éste interrumpe.
- 3) **Personajes fuera de lo metateatral.** Son aquellos personajes que existían dentro de la historia de Cándida, pero al ocurrir la interrupción de Don Bonifacio, su rol es modificado.

Surgieron en el proceso de montaje, no son indicados en el texto. Sin embargo, cumplieron con el objetivo de que las escenas fueran más dinámicas. Estos personajes eran de los tres actores que antes de la interrupción de Don Bonifacio, habían estado representado a Cándida, a Silvestre y al Mozo, sus acciones consistían en reaccionar ante lo que sucedía en escena. Eso los convertía en actores interpretando a actores que lo único que querían era que la puesta en escena continuara y una vez resignados, sabiendo que eso no sucedería, decidieron darle al público una buena representación escénica, entrando a esa “nueva obra” que Don Bonifacio estaba ejecutando y apoyando el discurso de este con acciones.

### **1.2.1. Personajes que representé:**

#### **Rita**

Sobrina de Don Roque. Tiene alrededor de 20 años. El hecho de que viva con Don Roque, la hace ser parte de la clase social alta.

Es entrometida y se mantiene al tanto de la situación de Don Roque y su amante, sin embargo, no le interesa tomar postura en contra o a favor de su tío. Es egoísta y manipuladora, pone sus intereses primero y utiliza lo que sabe a su favor. Es muy coqueta. Además, finge ser ingenua para burlarse de Doña Cándida.

Tiene poco contacto con el mundo exterior, por lo tanto, lo que ella quiere es salir a divertirse.

Posee la energía de una persona adolescente, es soñadora, quiere encontrar a un hombre para ella y eso la hace una chica enamoradiza.

## **Un mozo**

Su labor es servir a la gente, es organizado, le gusta el orden, es solitario, se encuentra ahí cumpliendo su labor, que parece no interesarle mucho, sin embargo, busca darle es toque “divertido” a su empleo. Se muestra como un compinche de Don Roque durante su cita con Doña Luz.

## **Actriz que representaba al Mozo**

En momentos continuaba con el juego que planteaba Don Bonifacio, siguiendo sus órdenes, otras veces era una actriz también cansada de Don Bonifacio que hacía lo que estuviera a su alcance para deshacerse de él.

## **CAPÍTULO 2. Experiencia en formación de Método de Lee Strasberg con la Maestra Natalia Traven<sup>2</sup>.**

### **2.1. Método Lee Strasberg**

Lee Strasberg (1901-1982) es conocido por haber desarrollado El Método de actuación que lleva su mismo nombre. Es un conjunto de técnicas destinadas a la preparación y entrenamiento actoral que conforman El Método. Mismo que surgió principalmente a partir de las teorías de Stanislavsky, gracias a esas ideas, Strasberg logró concretar su propio método de actuación. El Método “es en realidad una continuación y extensión del sistema de Stanislavsky” (Strasberg, 1987, p.24)

Strasberg se encargó de adoptar ciertas teorías y probar con las suyas para tener como resultado; actores relajados y concentrados, capaces de utilizar su emoción al servicio de

---

<sup>2</sup> **Maestra Natalia Traven:** Actriz especializada en Método de Lee Strasberg, además es directora, productora y docente. Cuenta con más de 25 años de trayectoria, tuvo gran parte de su preparación actoral en The Lee Strasberg Theatre Institute de Los Ángeles, California. (Natalia Traven, 2019). Ha sido docente desde 1995. En el CLDyT ha impartido las asignaturas de: Actuación III y IV, Actuación en cine y T.V., Taller integral de creación artística (TICA) y Laboratorio de puesta en escena. Además, cuenta con su propio estudio de actuación donde imparte clases de Perfeccionamiento actoral para que el actor pueda seguir entrenando y desarrollando sus habilidades.

La preparación actoral con ella se enfoca en la especialización del actor en el Método de Lee Strasberg, Enseña a los actores lo que es el Método, a ejecutarlo y a llevarlo a escena.

una puesta en escena. De esta forma, una vez dominada la técnica, el actor contará siempre con la misma calidad interpretativa y ésta no dependerá de un buen momento de inspiración.

El Método es una guía para entrenar al actor e ir eliminando sus resistencias. Es una suma de herramientas para que este pueda crear desde la verdad; viviendo lo que sucede en escena desde un estado alterno de conciencia al que pueda entrar y salir a su voluntad, donde utilice sus emociones y sensaciones reales (pudiendo modificarlas desde la recreación o sustracción del impulso que las genera). El entrenamiento busca que el actor esté relajado y concentrado para que pueda modificar sus emociones y sensaciones sin necesidad de detenerse a recrear cada estímulo sino atendiendo a los estímulos que la escena le presenta.

*“(..) en la vida real, si creemos que algo es cierto reaccionamos como si lo fuera. La tarea del actor es generar ese nivel de convicción en el escenario, de manera que sea capaz de experimentar los sucesos y objetos imaginarios de la obra con el acompañamiento de las reacciones fisiológicas automáticas que acompañan a toda vivencia auténtica. (Strasberg, 1987, p.146, 163-164)*

El actor representa una vida real en escena y como en la vida real su personaje se va modificando constantemente, por lo tanto, lo que se busca son reacciones inmediatas, donde responda ante estímulos mientras se involucran emociones y sensaciones reales que vayan “... más allá del diálogo que le proporciona el autor” (Strasberg, 1987, p.137)

Para que el instrumento responda a la verdad, se debe atender a que:

*“El trabajo fundamental del actor -la educación de sus aptitudes internas- debe ser precedido por el desarrollo de la relajación y la concentración. Esta última ayuda a desarrollar la capacidad de utilizar los sentidos con objetos tanto reales como imaginarios.” (Strasberg,1987, p.146).*

El entrenamiento con el Método de Lee Strasberg consiste en llevar a cabo la relajación, la memoria emotiva, memoria sensorial y afectiva. De esta forma el actor flexibiliza su contacto con sus emociones y su expresión de estas.

*“El propósito de estos ejercicios es desarrollar la sensibilidad del actor para que pueda responder a los objetos imaginarios en escena de manera tan plena y auténtica como responde a los objetos reales en su propia vida. Con ello podrá creer y tener fe e imaginación para “vivir el personaje y la situación” (Strasberg,1987, p.154)*

El actor debe involucrarse plenamente en cada momento de su entrenamiento, atender con especificidad y atención plena lo que está trabajando. Para posteriormente, llevar esas mismas aptitudes a escena.

A continuación, se exponen las herramientas del Método que tienen que mantenerse presentes durante el trabajo del actor y que constituyen su entrenamiento. Es importante recordar que para que las herramientas funcionen hay que aplicarlas y esto se consigue con el trabajo en escena. La *relajación*, la *memoria sensorial* y *emocional* son las herramientas básicas del entrenamiento de Método de Lee Strasberg.

### **Relajación:**

La relajación es indispensable para evitar las tensiones. “La tensión es energía innecesaria o excesiva que inhibe el flujo de pensamiento o la sensibilidad de la zona en cuestión” (Strasberg,1987, p.156)

La relajación en un actor le permite atender plenamente a lo que sucede en escena mientras vive la vida de su personaje, lo que incluye: tener un texto previamente aprendido, ciertas marcas a dónde llegar o un trazo, relaciones diferentes con otros personajes, entre otras cosas. La relajación mantiene al actor en un estado de alerta, donde es capaz de recibir los impulsos y reaccionar a ellos evitando las tensiones innecesarias o involuntarias.

Strasberg menciona que hay tensiones que no se pueden liberar mediante ejercicio físico, que ciertas tensiones “(..) Sólo se pueden abordar a través de las conexiones entre la mente y el cuerpo” (Strasberg, 1987, p.125). La relajación en silla propicia esta conexión, propone que el actor vaya liberando sus tensiones mediante el movimiento específico de cada una de las zonas de su cuerpo, para saber si tiene tensión en dicha zona o si está realmente relajada. Al momento de mantener su atención plena en la zona, mientras la mueve lentamente y respira profundamente, estará relajando y accediendo a su inconsciente.

Los movimientos tienen que ser lentos y extensos, para hacer consciencia de cada parte del cuerpo y relajarla. Además, deben de ser acompañados de una respiración profunda que favorece la consciencia que se quiere lograr de cada zona. La relajación puede ser con los movimientos de la cabeza a los pies o viceversa. Es importante detenerse en cada zona del cuerpo y moverla hasta que se sienta realmente relajada.

Para ello es necesario hacerse consciente de lo que se siente, respirar profundamente y expresar con palabras o sonidos. Otros de los puntos claves al momento de realizar silla es estar realmente concentrados en la zona que se está relajando, si sucede algún pensamiento se permite, pero posteriormente, se le da un fin a para regresar la atención plena en sus sensaciones.

Al momento de hacer silla y cuando se crea necesario se pueden emitir sonidos, la finalidad del sonido es liberar exceso de energía mediante él y así profundizar en la emoción. Además, producir estos sonidos permite intensificar las emociones que sentimos mediante la relajación.

### **Memoria Sensorial:**

Consiste en la recreación de un objeto en específico, es decir, en la visualización de un objeto frente a uno mismo y se atiende por cada uno de los sentidos; ¿cómo huele, sabe, suena? ¿cuál es su textura, su forma, su tamaño, su temperatura?, etc. Y cada respuesta se va dando al explorar ese objeto que se tiene enfrente. Al realizar las recreaciones se atienden los tres canales perceptuales que existen: el visual, el auditivo y el kinestésico. De esta forma el actor entrena su sensorialidad.

Los ejercicios de Memoria Sensorial que Strasberg propone son:

- Lo primero que bebes en la mañana.
- Realizar una tarea frente a un espejo.
- Objeto personal.
- Sonido de llaves.
- Ropa interior mojada.
- Lluvia.
- Lugar agradable y desagradable.
- Sol.
- Dolor en alguna parte del cuerpo.

- Limón.
- Vinagre.
- Persona agradable y desagradable.
- Momento íntimo.
- Ejercicios de sensaciones totales: un baño de inmersión, una ducha, un baño turco o una sauna.

El primer ejercicio que Strasberg propone de Memoria Sensorial es el de “Lo primero que bebes en la mañana”. Como su nombre lo indica; se recrea la primera bebida que el individuo toma en la mañana. Consiste en sentir la textura de la taza o el vaso, el olor, color, sabor de la bebida, la temperatura, el peso del recipiente, etc. Dicha recreación va generando estímulos y recreaciones diferentes, por lo que, el trabajo del actor consiste en permitirse fluir, explorar aquello que su inconsciente le va proponiendo y siempre mantenerse concentrado mientras va involucrando cada uno de sus canales perceptuales.

Es importante resaltar que se tiene que ser específico con la recreación, el actor necesita recrear una bebida específica que bebe por la mañana, no el concepto ambiguo de “lo primero que bebes en la mañana”, porque podría ser cualquier cosa. Así mismo, es necesario atender a cada una de las sensorialidades que se presenten al momento de llevarla a cabo. Es necesario ser específicos en cada momento, tanto en la relajación como en las recreaciones. Para así poder también llevar esa especificidad al momento de actuar.

La memoria sensorial sirve para ejercitar los canales perceptuales y que estos respondan ante estímulos imaginarios.

### **Memoria Emocional:**

La memoria emocional consiste en la recreación de un momento específico en la vida del individuo donde haya sido afectado fuertemente de manera emocional, el suceso que elija debe de tener al menos siete años de haber sucedido. (Strasberg, 1987, p.171)

La recreación del suceso se lleva a cabo con la recreación sensorial de lo que había en el momento, la temperatura, el olor, la sensación en el cuerpo, un sonido, un tono de voz, etc. De esta manera el sujeto irá recreando ese suceso sin necesidad de recurrir a la anécdota de lo sucedido

A diferencia de la memoria sensorial, no es posible tomar una emoción específica y recrearla, lo que se hace es estimularla mediante la memoria sensorial.

Una vez que el actor reconoce en él cierta emoción, tiene que permitirse sentir, esto lo hace reconociendo que la siente, respirando para mantenerla y posteriormente accionando con ella. Verbalizar la emoción es una herramienta para reconocerla y profundizar en ella.

“El objeto del ejercicio de memoria emocional es poder dominar la expresión de las emociones. Por eso requiere un intenso trabajo de preparación” (Strasberg, 1987, p.146). Es necesario recordar que lo que se busca en el entrenamiento es la flexibilidad del actor, al entrenar sus emociones flexibiliza su manera de vivirlas, expresarlas y accionar con ellas.

La memoria emocional funciona para utilizar emociones reales en escena, para darle vida a los personajes con las características de una persona real, que siente. Porque los seres humanos siempre transitamos por un cúmulo de emociones, por lo tanto, en escena también las poseemos, sin embargo, el actor se va modificando según la situación de su personaje. Por lo que, se entrena la memoria de la emoción para disponer de ella y poder regularla según las necesidades de la escena.

*“El uso correcto de la memoria emocional le da al actor mayor agilidad y ductilidad en escena”* (Strasberg, 1987, p.184) De tal manera, el actor aprende a reaccionar inmediatamente ante un estímulo y, por lo tanto, a expresar.

Al momento de llevar la memoria emocional a escena no es necesario estar recreando todos los estímulos existentes durante el suceso, basta con sustraer los más importantes o elementales para provocar la emoción. Así, en lugar de recrear un suceso, se puede recrear únicamente, un olor, una textura, un sonido, etc.

### **2.1.1. Conceptos clave<sup>3</sup>**

Lo primero que proporciona la Maestra Natalia Traven en sus clases es la introducción para comprender los conceptos sobre los cuales se trabajarán y así propiciar a sus alumnos un lenguaje en común.

**Emociones:** La Maestra Natalia Traven describe las emociones como una energía psíquica que antecede al movimiento, la cual se expresa de formas innumerables.

---

<sup>3</sup> Los presentes conceptos son a manera de reseña desde las explicaciones proporcionadas por la Maestra Natalia Traven. Por lo que excluyo cualquier o tipo de referencia bibliográfica para presentarlos. (A excepción del apartado Topografía de la psique).

Plantea que existen dos emociones primarias: Miedo y Dolor, la suma de estas dos son la ansiedad y la angustia.

La emoción genera una necesidad (que será expresada mediante la acción). Misma que es capaz de impulsar o paralizar al individuo, por lo que obtendrá una respuesta única ante la situación que se le presente, dicha respuesta dependerá de su historia personal, sus prejuicios, su educación, su carácter, su sociedad y todo lo que lo conforma. Por otra parte, el individuo también es capaz de reprimir sus emociones, aunque ese sea el caso; realizará acciones en respuesta de ese estímulo que está reprimiendo. Cabe resaltar que en las emociones no existe la causa- efecto, cada individuo las vive de diferente manera.

Por su parte, aquellos conceptos que coloquialmente se consideran emociones, son en realidad máscaras emotivas, dentro de ellas se encuentran: la alegría, la ira, la tristeza, el enojo, el odio, etc.

En el entrenamiento se busca contactar con las emociones primarias, flexibilizar la manera de expresarlas y que los disparadores que se generan con la emoción estén al servicio del actor. Para así poder brindarle sus propias máscaras emotivas al personaje y a su vez acciones que partan del impulso que es la emoción.

**Estado alterno de Consciencia:** Sucede cuando el individuo está en pleno contacto consigo mismo y con sus impulsos, donde tiene el poder sobre su mente, le puede indicar “hay un limón enfrente” y cada sentido responderá a la experiencia del limón, lo mismo sucede con cualquier situación que se le indique a la mente. Mientras el actor esté realmente involucrado en esa “*realidad*”, estará actuando desde la verdad, no será necesario fingir porque con sus sentidos habrán recreado aquello necesario para existir en ese mundo ficticio y lo único que hará es responder. Este estado es propiciado con las herramientas del Método.

Se le llama alterno porque es como si el actor se encontrara viviéndolo desde el inconsciente;<sup>4</sup> como en un sueño. Pero a su vez el actor tiene la consciencia de estar en un escenario, puede ser consciente de la realidad que lo rodea, sin embargo, decide llevar su concentración únicamente a la escena. El actor puede salir de ese estado alterno de consciencia cuando él lo decida.

---

<sup>4</sup> Véase definición de Inconsciente.

En el entrenamiento con Método, para entrar y salir del estado alterno de conciencia se va condicionando al momento de dar un paso. Para entrar, el paso puede ser hacia el frente o hacia algún lado en específico, dependiendo de lo que se esté trabajando y donde se localice la recreación en la que el actor se quiere adentrar. Para salir de una recreación se da un paso hacia atrás.

**Estímulo:** Un estímulo es todo aquello que brinda el exterior que genera una reacción en el individuo. Por ejemplo: una mirada, un sonido, una temperatura, un olor, una textura, etc.

**Impulso:** Los impulsos son la reacción primaria a un estímulo, donde no se cuestiona si será o no la mejor reacción, simplemente son la forma en que el individuo responde.

**Impulso-expresión:** Parte del entrenamiento, donde se aprende a expresar de forma inmediata ante los estímulos, y con esto el actor va liberando sus resistencias físicas, mentales y emocionales, con las que se relaciona en su vida diaria.

Es decir, una vez que surgen los impulsos, se expresan, sin juzgarlos o cuestionarlos. Cabe aclarar que siempre entra de por medio el respeto por uno mismo y por los demás. Lo que se busca es llevar a cabo la acción que el impulso propone.

Una vez que el actor aprende a expresar ante los estímulos, tiene que educarse para traducir sus expresiones, es decir, deja de reaccionar con su primer impulso y pasa a traducir (cambiar la expresión básica de su impulso) y/o contener (respirar eso que siente, ese impulso, pero llevarlo a algo sutil sin llegar a extinguirlo o reprimirlo) aquello que siente al servicio de un personaje.

**Recreación:** Consiste en revivir con los sentidos algún objeto, olor, textura, sabor, temperatura, espacio, etc.<sup>5</sup>

**Topografía de la psique según Sigmund Freud:** La topografía de la psique es explicada por la Maestra Natalia Traven como parte de la introducción a sus clases de actuación. Es de lo que se conforma la psique de un individuo. Esta se divide en Consciente, Preconsciente e Inconsciente.

---

<sup>5</sup> Cada Memoria sensorial es una recreación diferente, véase Memoria Sensorial para mayor comprensión.

- **Consciente:** funciona como un órgano de percepción, es el que está expuesto a los estímulos que se reciben del exterior. Ahí el ser humano racionaliza y juzga el ¿por qué? en términos de bueno o malo.
- **Preconsciente:** Se encarga de regular los estímulos del consciente y los impulsos del inconsciente:
 

*“Término utilizado por Freud (...) designa un sistema del aparato psíquico claramente distinto del sistema inconsciente”* Porque sus contenidos “(...) no están presentes en el campo actual de la conciencia y son, por consiguiente, inconscientes (...) pero se diferencian de los contenidos del sistema inconsciente por el hecho de que son accesibles a la conciencia (por ejemplo, conocimientos y recuerdos no actualizados)”. (Laplanche, 1996, p.283)
- **Inconsciente:** Es aquel lugar donde se almacena toda la información y los estímulos que un individuo recibe durante el transcurso de su vida. Este se caracteriza por expresar a través de símbolos e instinto. Una de sus manifestaciones es a través de los sueños, donde es posible reconocer, características propias de él, como; atemporalidad, expresión a través de los símbolos y lo no racional. “(...) Está constituido por contenidos reprimidos, a los que ha sido rehusado el acceso al sistema preconsciente-consciente”. (Laplanche, 1996, p.193)

Conocer lo anterior le proporciona al actor las pautas para su entrenamiento actoral, que consiste en obtener mayor flexibilidad de su psique con fines actorales. Esto sucede porque se trabaja para generar un contacto con el inconsciente (a través de la relajación y posteriormente estimulándolo con memorias sensoriales); de donde surgen sus impulsos más primarios, posteriormente esos impulsos son regulados según su consciente y su preconsciente. Una vez que el actor ha generado el contacto con su inconsciente, pasa a flexibilizar la malla reguladora de los impulsos para permitirse usarlos al servicio de la puesta en escena sin necesidad de fingir sus emociones, reacciones ni su actuación.

## **2.2. Aplicación de las herramientas del Método Strasberg (mi trabajo individual).**

Don Bonifacio fue el montaje donde me enfrenté a aplicar el Método a pesar de que la dirección no hubiera sido llevada a cabo mediante herramientas de este. Sin embargo, como la premisa del proyecto fue trabajar de manera profesional, mi objetivo como actriz era el mismo. Decidí aplicar el Método que me había funcionado para poder actuar al

servicio de lo requerido y que mi actuación no dependiera de factores externos, sino que yo los pudiera controlar.

Al tiempo que iba surgiendo el montaje, cursaba la asignatura de Actuación IV con la Maestra Natalia Traven. Por lo que, llevaba un seguimiento en entrenamiento actoral con el Método de Lee Strasberg, las herramientas ahí adquiridas me fueron guiando para crear a los personajes que interpreté y estar en escena con lo necesario; energía, concentración y relajación. Así mismo, iba probando cómo aplicar el Método en un montaje al cual cada actor llegó aplicando su propio método.

Lo más importante dentro del proceso con la Maestra Natalia Traven fue que conocí lo que es realmente la relajación, así mismo me reconocí de una manera distinta, aprendí a identificar mis emociones, aceptarlas y utilizarlas. Obtuve herramientas concretas para continuar con mi entrenamiento actoral, en especial la memoria sensorial y la relajación en silla, probé dichas herramientas y percibí resultados en mí, por lo que, decidí que continuaría desarrollando mis habilidades con la práctica aprendida en clases de la Maestra Natalia Traven y que esos conocimientos estarían siempre presentes en mi trabajo escénico.

### **Relajación:**

La relajación fue la herramienta indispensable en el proceso, dado que conseguir una óptima relajación me permitía entrar a escena relajada y concentrada.

Cabe resaltar que, al momento de iniciar el proceso de Don Bonifacio, llevaba pocos meses practicando la relajación en silla.

Mis primeras relajaciones en silla me resultaron difíciles, desde el hecho de concentrarme en una zona específica, atenderla realmente y permitir la relajación de esta. Incluso me iba enfrentando al hecho de no saber reconocer algunas tensiones, creer estar relajada cuando no lo estaba porque no identificaba lo que era una tensión, las observaciones de la Maestra Natalia Traven, eran lo que me permitían identificar que realmente había tensión en mí. Por otra parte, me sucedió llegarme a sentir cada vez más tensa, en lugar de relajada, eso era porque ahora distinguía lo que era una tensión, con la ventaja de que ya conocía las herramientas para deshacer dichas tensiones.

A veces el tiempo en la silla no era suficiente para conseguir una óptima relajación, pero considero que con la práctica poco a poco alcanzaba mis objetivos mediante la

concentración y la real atención a la zona de mi cuerpo; respirando y sintiendo, moviendo ampliamente, permitiendo mis pensamientos (si estos llegaban) y posteriormente, continuar con la relajación. Una vez que pude relajar e incluso permitir la emoción en la silla, había veces que las expectativas de querer una relajación tan óptima como la anterior impedían mi verdadera relajación.

Para cuando comenzó el proceso de Don Bonifacio, había reconocido lo que era un óptima relajación, sin embargo, no siempre la conseguía.

Posteriormente, aprendí a identificar mi relajación en el trabajo en escena; cuando me permitía estar en el momento presente, probar y jugar con cosas nuevas, escuchar a mis compañeros, mirarlos a los ojos, recibir sus estímulos y responder a los impulsos de mi cuerpo, significaba que había obtenido una buena relajación. Aquellas cosas que pueden considerarse básicas para actuar, las conseguía con un solo ejercicio, el de la relajación.

Por otra parte, cuando estaba pensando mucho en escena y no lograba concentrarme, identificaba que había ciertas tensiones en mí, a veces, respirar profundamente era suficiente para localizar la zona de tensión, moverla y después relajar, otras veces solo era necesario respirar profundamente para soltar las tensiones. Pero también, había ocasiones en las que me era más difícil y tenía que esperar una pausa en el ensayo para poder verbalizar lo que sentía, lo cual no siempre me funcionaba. Sin embargo, practicar la relajación en silla me iba dando cada vez más flexibilidad para permitirme estar realmente relajada y conseguirlo más fácil.

Una óptima relajación en silla, atendiendo a cada una de las zonas del cuerpo se ejecuta en un lapso aproximado de entre cuarenta minutos y una hora, por lo que, si quería hacer una relajación completa, tenía que ser fuera del horario de ensayos, cosa que no siempre era posible.

Por lo tanto, fui adecuando la técnica de relajación a mis necesidades, tal como hicimos algunas veces en clase de la Maestra Natalia Traven, donde el actor localiza sus zonas de tensión y va directamente a relajarlas con las mismas premisas de hacer silla, es decir; respirando profundamente, sintiendo y moviendo la zona que se está relajando, verbalizando lo que se siente y permitiendo la expresión de la emoción, ya sea con las respuestas fisiológicas o verbalizando lo que se está sintiendo. Esto lo hacía porque el tiempo era destinado para ensayos, por lo que idealmente, debía de contar con una relajación previa.

Antes de comenzar a ensayar, teníamos 10 minutos para calentar, dicho calentamiento en ocasiones era individual y otras veces, era guiado por Ángel Zenteno, cuando lo hacíamos de forma individual podía dedicar ese espacio exclusivamente a mi relajación. A veces había la posibilidad de tomar una silla y otras veces la realizaba de pie, sin embargo, lo que aseguraba mi relajación era mi verdadera concentración y disposición para hacerlo. Dicha disposición no siempre es consciente, a veces uno posee ciertas resistencias más difíciles de identificar que otras. Lo que hace la diferencia y proporciona consciencia sobre uno mismo es la práctica.

Finalmente, hacía un último reconocimiento de aquello que sentía y lo verbalizaba. Una vez comenzado el ensayo me mantenía concentrada en mi respiración y en la escena que estaba sucediendo. Si de momento identificaba una nueva tensión, relajaba la zona en cuestión.

Cuando pasaba a escena, me mantenía concentrada en lo que sucedía dentro de la misma, por su puesto, me volvía partícipe de ella de la ficción que estaba sucediendo, en ese momento no me detenía a identificar en lo que sentía, dado que ya había relajado y respirado para mantener ese estado de relajación. Solo quedaba entrar a hacer mi trabajo.

En ocasiones me enfrenté a momentos en los que aun habiendo relajado y hecho lo necesario para mantener mi relajación, algo me generaba tensión al momento de estar a escena, generalmente localizaba esas tensiones en momentos en los que me detenía a pensar lo que estaba sucediendo o incluso percibía cierta incomodidad por no saber qué hacer con mi cuerpo. Eso que es considerado falta de concentración, era derivada de una mala relajación. Un punto clave para que yo percibiera que carecía de una óptima relajación, era el comenzar a pensar al momento de estar en escena, lo cual al inicio me llevaba a desconcentrarme y posteriormente, sentir más tensión por no estar haciendo “bien las cosas”.

Posteriormente, en cuanto me daba cuenta de que comenzaba a pensar (sin interrumpir el ensayo), me concentraba en mi respiración y reconocía la emoción que sentía sin expresarla en voz alta. Cuando no tenía la oportunidad de hacerlo, solo respiraba profundamente y continuaba con la escena.

Por otra parte, si localizaba mis tensiones fuera de escena me detenía a respirar, a centrar mi atención en mi cuerpo para localizar la zona o zonas donde estaba acumulando tensión y relajarla con movimientos lentos y respirando profundamente. Si podía emitir el sonido

de “haaa” mientras abría los brazos, permitiendo el flujo de mis emociones para relajar la zona en la que localizaba la tensión y al mismo tiempo reconocer lo que sentía sin interrumpir el ensayo, lo hacía<sup>6</sup>.

Para las funciones aprovechaba el tiempo antes de salir a escena para hacer la relajación en silla o reconocer y relajar las zonas donde localizara tensiones según el tiempo y las condiciones del espacio.

Cuando comencé a realizar silla, comencé a reconocer ciertas tensiones que no sabía que tenía, a veces me costaba relajar puntos específico en mí, pero con la práctica fui desarrollando la habilidad de hacerlo. No siempre cuento con las mismas tensiones, estas van cambiando y siempre hay unas que exigen prestarle más atención que a otras.

La relajación en silla me permitía estar realmente concentrada en escena, permitirme vivir lo que el personaje vive y jugar con ello, ser propositiva en escena.

Así que cada ensayo o función me detenía a realizar la premisa de la silla; mover la zona donde se localiza la tensión para relajarla, con movimientos lentos y amplios.

### **Memoria sensorial y emocional.**

La *memoria sensorial y afectiva* consiste en la recreación de objetos, con la práctica cada individuo va siendo más específico con lo que se recrea, hablese de olores, sabores, texturas, formas, pesos, etc.

Comencé con la práctica de este ejercicio desde las clases de la Maestra Natalia Traven, las memorias sensoriales que realizamos en clases fueron:

Lo primero que bebes en la mañana, realizar una tarea frente a un espejo, objeto personal, ropa interior mojada, lluvia, lugar agradable y desagradable, dolor en alguna parte del cuerpo, limón, vinagre, una ducha, persona agradable y desagradable.

---

<sup>6</sup> En clases de la Maestra Natalia Traven teníamos la oportunidad de emitir “haaa” con los brazos abiertos a la altura de los hombros y posteriormente verbalizar la emoción que sentíamos. Esta herramienta nos permitía mantener nuestra concentración en escena, y relajarnos al verbalizar aquello que sentíamos o aquello que nos impedía estar concentrados, entonces verbalizábamos “estoy pensando”, “estoy desconcentrado”, “no sé qué siento”, etc. Esta acción la realizábamos cuando lo sintiéramos necesario durante una escena y posteriormente, continuábamos.

Poco a poco fui agilizando mi mente y mi cuerpo para responder ante las emociones, situaciones y sensaciones ficticias. Así como iba ejercitando mi concentración para estar totalmente involucrada al momento de estar en ficción.

Durante los ensayos o las funciones no me detenía para hacer alguna memoria, sin embargo, era consciente de que la emoción estaba presente porque accionaba con ella, “*El estado emocional determina la acción física*” (Strasberg, 1987, p.198). Los espectadores también eran partícipes de ella y sus reacciones lo confirmaban.

Lo más importante de los ejercicios de *memoria sensorial* es volver real ante nuestros sentidos algo que no está presente. Por lo que, en algunos momentos decidí hacer recreaciones específicas para generar una sensación real de algunos objetos con los que interactuaba. Esto con la finalidad de utilizar el objeto, como si se tratara del objeto real.

Por ejemplo; hay un momento en escena donde llevo una vela (que funcionaba con pilas), desde que la tomaba, recreaba la sensación de llevar una vela real encendida con fuego, y el calor que esta emana, lo que me provocaba llevarla con el cuidado con el que se lleva una vela real.

En otro momento donde recurría a la memoria sensorial era cuando el personaje de Mr. Platoff, me ofrecía un ramo de flores (hecho de fomi), pero cuando él me las ofrecía mi acción era olerla y recreaba el olor de las rosas.

Considero que éstas pequeñas acciones volvían más reales esos objetos de utilería y me permitía darles vida, lo cual modificaba su uso o la forma de agarrarlos. Para hacerlo, en los ensayos me centraba en un solo elemento que me remitiera al objeto real y lo recreaba. Cabe mencionar que no interrumpía el ensayo para hacerlo, simplemente lo hacía en mi momento de interacción con el objeto. Después de algunas repeticiones, la recreación estaba presente sin que yo me detuviera a pensar “la vela está caliente”, sino que yo la llevaba con precaución.

Esto lo hice de forma consciente con los dos elementos de utilería ya mencionados. Dicha herramienta me resultó pertinente para utilizar un objeto como se utilizaría en la vida real, partiendo de la sensorialidad de este.

Sin embargo, considero que esta herramienta la tuve presente en más ocasiones, donde mi interacción con la utilería y la escenografía era tan real como la tendría con el objeto representado y donde no fue necesario detenerme a pensar ¿cómo lo haría si fuera un

objeto real? La práctica de la memoria sensorial me llevó a eso sin pensarlo, sin embargo, son cosas que ahora reconozco.

Un ejemplo son los sillones de escenografía, los cuales estaban hechos de madera y tenían un colchón bastante delgado, sin embargo, ahora identifico que cuando me sentaba ahí nunca pensaba ni tenía la sensación de que estaba sobre madera, sino que puedo decir que incluso en la espalda sentía la comodidad del respaldo, mismo que no alcanzaba a tocar con mi espalda por las dimensiones de dicho sillón.

Dicho este ejemplo, considero importante mencionar que las sensaciones vienen desde dentro de uno mismo, es decir, en mi espalda tenía la sensación de estar sobre algo acolchonado, sin que yo tuviera la necesidad de hacerlo, así como mis manos eran las que recreaban el peso y calor de la vela del ejemplo anterior. Por lo que, uno mismo recrea las sensaciones, puede ser de forma consciente o inconsciente, sin embargo, la práctica de la *memoria sensorial y emotiva* nos ayudan ser más perceptivos en los estímulos que los objetos nos brindan.

Por otra parte, también tuve presente la memoria sensorial al momento de hacer el cambio de escenografía de la casa de Don Roque a la Fonda de las siete cabrillas. Dicho cambio de escenografía sucede a los ojos de los espectadores. De alguna forma yo tenía que hacer ver ese cambio de espacio y llevarlo más allá de un acomodo de escenografía, para esto se montó una coreografía, pero desde el momento en que me paraba detrás de las puertas de la fonda, visualizaba ese nuevo espacio al que entraría, posteriormente, entraba a ese espacio previamente visualizado. Una vez ahí, mi personaje esperaba la llegada de Don Roque, mientras esperaba, se dedicaba a observar la fonda, en ese momento continuaba recreando más elementos del espacio; la limpieza y el brillo que las cosas tenían gracias a ella, el olor a aromatizante, una entrada de luz natural, el lujo de los manteles, los sillones y la mesa, la frescura del lugar, etc.

A pesar de que al espacio anterior (la casa de Cándida) solo entraba sin recrear nada, en éste me di a la tarea de verlo y sentirlo diferente. En ocasiones el actor no tiene que detenerse a recrear cada elemento de aquello con lo que interactúa, a veces las recreaciones son inconscientes, otras veces no son necesarios, porque involucrarse con los estímulos reales es suficiente. Sin embargo, ésta es una herramienta a la cual el actor puede recurrir cuando lo considere necesario.

Haber ejercitado las memorias en clases sirvieron como entrenamiento, pero era consciente de que debía de continuar practicándolas para mi trabajo en escena y sobre todo para mi flexibilidad como actriz.

### **CAPÍTULO 3. Aproximación Personal dentro del proyecto**

Inicié el trabajo en Don Bonifacio leyendo y entendiendo el texto, a continuación, dividí los textos de mis personajes en ideas, cada idea iba acompañada por un verbo activo, es decir, una acción que fuera capaz de modificar al otro personaje.

Posteriormente, comencé a repasar dichas acciones con su respectivo texto, de esa manera, me aprendí los diálogos. Una vez que me los supe, todo el trabajo consistía en estar relajada en escena para reaccionar ante los estímulos que me brindaban mis compañeros y seguir mis impulsos.

Las acciones se iban modificando según los estímulos que se me proporcionaban en escena y/o las indicaciones de la directora. A medida que avanzaba el montaje, se fueron fijando determinadas acciones.

De esta manera surgió el personaje de Rita, por su puesto, mi lectura del personaje estaba puesta en mi representación de este. Posteriormente, se fue concretando con indicaciones de la directora.

Mi trabajo en los ensayos consistía en probar con distintas acciones y distintas maneras de ejecutarlas, hasta el momento de comenzar a fijar.

#### **PERSONAJE: RITA.**

Rita es sobrina de Don Roque. Ella encuentra una carta de su tío y entra a escena; el lugar que vemos en la ficción es la sala de la casa de Don Roque, donde todo el tiempo se encuentra Cándida. Ahí es Cándida quien le dice que no irán al baile de máscaras porque Don Roque ha tenido que salir, Rita le pregunta si no podrían ir sin él, pero Cándida se niega. En seguida, esta última ve un papel que Rita trae en las manos y le pregunta qué es, a lo que le responde que se lo encontró en el corredor y que seguramente se le había caído a su tío. Cándida le dice que debe de ser una receta médica y se la pide, al leer el papel descubre que es una carta para la amante de su marido, de la cual ya la había prevenido Margarita.

Mientras tanto, Rita no hace más que cuestionarla acerca de la receta. Por lo que, impaciente a Cándida y ésta le pide que la deje en paz. Pero de repente la escena se ve interrumpida por una guitarra y la voz de un hombre reconocible para Cándida, se da cuenta de que se trata de un antiguo enamorado y le pide a Rita que salga a alumbrar a su tío. Rita le pregunta si su tío ha vuelto ya, pero Cándida le explica que se trata de otro tío que ella le ha dado. Así que, la obedece. Ambas sienten atracción por el nuevo tío que acaba de llegar.

Esa era la escena de Rita durante un primer tratamiento que le dimos a la obra. Donde, como resultado de las propuestas que hubo en los ensayos, surgió Rita como un personaje muy ingenuo e inocente que no era consciente de lo que en realidad sucedía con su Tía, ni con la “receta” que se había encontrado.

Poco a poco fuimos descubriendo en Rita un personaje más complejo y la ingenuidad ya no era algo que la definía. Mediante propuestas tanto de Solano, Sandra Vences y más fuimos encontrando un personaje distinto.

Realizar esa transición de una caracterización del personaje a otra más compleja me resultó complicado, dado que ya había fijado las acciones. Entonces, no sabía cómo llegar a esa nueva caracterización y parte de mí se había adaptado a representar el personaje de cierta manera. Lo que hacía en cada ensayo era ir proponiendo cosas nuevas y distintas en cada momento, pero no lograba generar algo con sentido de verdad, me concentraba mucho en las acciones, pero al realizarlas las hacía muy mecánicas y estaba tensa, sentía la presión de no estar haciendo un buen trabajo, las acciones que proponía en ocasiones eran muy pequeñas o no lograba llegar a aquello que creía. En general, no estaba relajada, estaba escindida y juzgando mi trabajo desde fuera, pero en ese momento no lo supe reconocer.

Continué asistiendo a los ensayos, siguiendo indicaciones y proponiendo distintas acciones que lograran conformar la caracterología del personaje.

Poco a poco fui descubriendo qué era aquello que me funcionaba para tener un buen ensayo y conseguir mi concentración en escena; necesitaba prepararme para comenzar, es decir, estar relajada, sabía que era una base para actuar. Pero, al no sentir o reconocer mi tensión, daba por hecho estarlo.

Fue ahí donde decidí comenzar a aplicar el Método de forma constante, ya que anteriormente me había conformado con el entrenamiento que teníamos en clase de la Maestra Natalia Traven, por lo que, al haber pasado horas o incluso días desde la clase hasta el ensayo, carecía de una verdadera relajación. En ocasiones los ejercicios que nos indicaban realizar previos a los ensayos me funcionaban, pero si bien me sentía más concentrada y preparada para comenzar con los ensayos, no estaba atendiendo mi relajación.

Por lo tanto, pasé a realizar mi relajación en silla previa a los ensayos. Posteriormente, comencé a percibir mi trabajo de una manera distinta cuando contaba con una verdadera relajación, dado que conseguía concentrarme fácilmente y disponía de mi cuerpo y mis emociones para la escena.

La relajación me permitía estar alerta física y mentalmente, por lo que, reaccionaba ante los estímulos que se me proporcionaban, seguía mis impulsos y los modificaba de acuerdo con lo necesario para accionar en escena.

Con la práctica en las clases de Actuación de la Maestra Natalia Traven, fui conociendo lo que es una óptima relajación y poco a poco comencé a reconocer los puntos donde se centraba mi tensión para relajarlos antes de cada ensayo, si era posible hacía la relajación en silla antes de un ensayo.

A medida que el proceso iba avanzando, fui encontrando momentos en los que pude aplicar la técnica que estaba conociendo en mi trabajo actoral.

Posteriormente, Rita se estaba convirtiendo en un personaje distinto al primero. Resultaba más complejo y junto con eso la escena contenía más apelaciones directas al público y las respuestas de quienes nos veían nos anunciaban que íbamos por un buen camino.

Rita se convirtió en una mujer coqueta sin embargo aún poseía cierta ingenuidad. Ella quería ir al baile de máscaras, en el camino para convencer a su tía se encuentra con la satisfacción de molestarla y hacerla rabiar. Conservó un poco de aquella ingenuidad que había en ella cuando comenzamos a trabajar el personaje. Además, tenía una complicidad muy grande con su tía sin importar la diferencia de edad, ya que ambas mujeres están solas.

La comunicación que mi compañera actriz, Karla González y yo encontramos en el escenario era una clave esencial para que la escena funcionara, aprendimos a reaccionar

ante los estímulos que nos dábamos mutuamente y que el público nos proporcionaba. Encontramos la complicidad como actrices y esto llevó a la complicidad de los personajes, que francamente hacían de esa relación algo más complejo.

Rita vuelve a entrar a escena cuando Don Bonifacio indica cuál es la conclusión de la obra. Entra siguiendo las indicaciones de él como director. La empareja con Mr. Platoff, por lo que, ella comienza a coquetear con él. Posteriormente lo deja ahí solo para reírse del enredo de los otros enamorados. Pero cuando Don Bonifacio les indica a todos “Hagan todos como si bailan para que la ilusión sea completa”, Rita vuelve con Platoff y baila con él.

Rita poseía una expresión grandilocuente, especialmente en sus gestos. Además, sus movimientos siempre estaban acompañados de las características que adopté al momento de realizar el ejercicio del animal humanizado, guiado por la directora del proyecto<sup>7</sup>: el sigilo para atraer una presa.

Considero que el mayor reto con el personaje de Rita fue poseer una verdadera relajación, para ello aprendí a reconocer mis tensiones, pero sobre todo a relajarme realmente.

### **PERSONAJE: MOZO.**

El autor de Don Bonifacio, lo plantea como un mozo que sirve en la sala de un café. Según las definiciones que da la Real Academia Española (RAE) en el Diccionario de Autoridades sobre un Mozo: alguien joven, una persona a punto de casarse o alguien que sirve al otro, es decir, un criado. (1726-1739)

En el caso del mozo que trabajamos lo abordamos desde alguien que estaba ahí para servir, no obstante, siempre acompañado de elegancia y denotando su juicio en las acciones que realizaba o la forma en que las hacía.

El mozo es quien conduce a los personajes Roque y Luz hacia el cuarto del café donde llevaran a cabo su cita amorosa. Él únicamente se dirige a Don Roque, eso lo tomamos como un signo de la época, donde la autoridad la lleva el hombre. Cuando Don Roque le indica que ya quiere cenar, entonces él va por la cena.

Nuevamente, lo primero que hice con el personaje fue aprenderme su texto. En este caso, todas las palabras envueltas en las dos frases que tiene las entendía a la perfección.

---

<sup>7</sup> Véase capítulo 4.2.

El mozo estaba ahí para atender a Don Roque, sin embargo, únicamente le alcanza a dar la bienvenida, a anunciar que va por la cena y a salir por ella cuando ocurre la interrupción de Don Bonifacio y la ficción que se había visto hasta el momento, concluye.

Es un personaje con una aparición bastante corta, pese a ello, planteamos al mozo como una persona elegante y amable, su vestuario lo indicaba, yo adapté mi postura para expresar aquella visión que teníamos del personaje.

Uno de los dos cambios de espacio ficticio que ocurre en la obra es de la sala de Doña Cándida a la sala del café. Esa transición del espacio estaba a cargo de este personaje. Mientras Cándida y su antiguo enamorado salían de escena, el Mozo entraba bailando y al ritmo de una canción transformaba la sala de una casa en la sala de un café. Con ello, añadimos una característica más a este personaje, su afición por el orden.

El momento del baile fue un momento que me resultó complicado. Desde el montaje percibí una resistencia mía hacia el baile. He de decir que me costó trabajo desde el hecho de coordinar. Lo único que lo solucionó fue el ensayo.

Una vez aprendida la coreografía aún me hacía falta estar relajada al momento de realizarla. Solano me recordó que al personaje le gustaba el orden y por ello, disfrutaba ese baile, a mí como actriz me costaba disfrutarlo. Después me habló de realizar un coqueteo hacia el público y de que lo que quería ese personaje era lucirse.

Las ideas me ayudaron a comprender hacia donde llegar con ese personaje, pero mi tensión en ese momento continuaba, en ocasiones ésta aumentaba si la escenografía se atoraba durante el movimiento. El asesor de movimiento me ayudó, repasando la coreografía conmigo e indicándome dónde tenía que ejecutar de manera distinta el movimiento.

El personaje que Gorostiza plantea es un personaje del sexo masculino, nosotros buscamos acercarnos un poco a ese personaje masculino. Yo lo estaba representando y por supuesto, no resultaba verosímil, en especial por la voz, pero tampoco hubo una voz forzada, encontramos un equilibrio con mi voz resonando desde el pecho para que el sonido fuera distinto. Considero que el público lograba ver a una actriz interpretando un personaje masculino. Pero recordemos que antes de la interrupción de Bonifacio, las actuaciones no pretendían ser realistas.

Posteriormente, el Mozo volvía a escena en servicio de Bonifacio, primero para llevarse a sus bebés del escenario y después para ayudarlo cuando expone las cláusulas del contrato de su mujer, por último, se retira llevándose los objetos de Don Bonifacio.

Atendiendo a la idea de que yo era una actriz interpretando a un personaje masculino surgió un tercer personaje, el de la actriz que interpretaba al mozo, quien entraba a escena siempre acompañada los actores que representaban a Cándida y a Silvestre, quienes lo único que querían era bajar a Don Bonifacio del escenario.

#### **CAPÍTULO 4. ¿Cómo surge el proyecto?**

Don Bonifacio o el rancho de Aguascalientes formó parte de un ejercicio de la asignatura Dirección IV impartida por el Mtro. Horacio Almada donde la directora Jimena Solano, quien era su alumna en esos momentos, montó una parte de la obra.

Para esta función Jimena Solano nos reunió a tres actrices: Karla González Muñoa, Carina Nayeli Márquez Escamilla y a mí.

El resultado obtenido fue mayor al que esperábamos, dado que estábamos concentradas en realizar cada cosa acordada para esa función. Pero, no contábamos con cuál sería la respuesta de los espectadores, quienes con risas no paraban de interrumpir nuestras escenas, por lo que, el ritmo de la obra se modificó para dar paso a las reacciones del público, logré percibir de manera distinta aquel texto que antes me parecía lejano a nuestro tiempo.

Días después de que dimos la función en la clase del Mtro. Horacio Almada, Jimena Solano nos citó para darnos las gracias por haberla apoyado en su trabajo para la clase, nos comentó que tenía planeado montar por completo la obra y nos preguntó si estaríamos dispuestas a participar con ella, todas dijimos que sí.

El plan de Jimena Solano era llevar ese montaje fuera del contexto académico, tanto para ella como para mí sería la primera vez que trabajaríamos así.

Ella se dio a la tarea de conseguir al resto del elenco, mientras tanto, las actrices nos quedamos a la espera de noticias suyas. Una vez que se tuvo al equipo completo y un lugar para ensayar comenzamos con esa nueva etapa del proyecto.

#### **4.1. Conformación del equipo de trabajo.**

El equipo de trabajo fue seleccionado por la directora Jimena Solano, ella hizo su elección mediante el trabajo que había visto desempeñar a cada miembro del equipo a lo largo de su estancia en la carrera. Así que cada uno fue llamado por invitación y sin necesidad de realizar audiciones.

El equipo se fue modificando conforme iba pasando el tiempo, hubo personas que tuvieron que abandonar el proyecto, ya fuese por falta de tiempo o de interés respecto al montaje escénico. Así que, los integrantes de Don Bonifacio fueron cambiando. Nosotros habíamos comenzado a ensayar a finales de julio del 2018 y el elenco definitivo estuvo hasta finales de septiembre del mismo año.

Para el estreno de Don Bonifacio ya contábamos con el equipo que muestro a continuación.

Posteriormente, para la temporada en el Teatro Emilliere se incluyó al equipo Frances Reyna González para alternar funciones con Carina Márquez, quienes representaban a los personajes de Margarita y Doña Josefa.

Dirección: Jimena Solano Neyra

Asistente de Dirección: Sandra Alicia Vences Cuevas

Producción general: Mente en blanco producciones

Producción ejecutiva: Jimena Solano Neyra y Sandra Alicia Vences Cuevas.

Escenografía y utilería: María Sierra

Iluminación: Elsa Mendoza Cortes

Vestuario: Michelle León

Musicalización: Julia Coria Trejo

Maquillaje: Janin Ixel Gutiérrez Nolasco

Diseño de movimiento: Carlos Ángel Zenteno Blass

Asesoría Vocal: Karla González Muñoa

Elenco:

Armando Emanuel Cabrera Ortíz: Don Juan

Berenice Huerta Rojas: Mr. Platoff

Carina Nayeli Márquez Escamilla: Margarita y Doña Josefa

Carlos Ángel Zenteno Blass: Don Silvestre

Frances Alexa Reyna González: Margarita y Doña Josefa

Janett Rodríguez Flores: Rita y Mozo

Janin Ixel Gutiérrez Nolasco: Doña Luz

Karla González Muñoa: Doña Cándida

Neri Issac Rojas Hernández: Don Roque

Oscar Octavio Ortíz Parra: Don Bonifacio

**Directora Jimena Solano Neyra:**

Comenzó sus estudios teatrales en el Centro de Educación Artística (CEDART) “Luis Spota Saavedra”, donde tomó su primera clase de dirección escénica a cargo de la Lic. Martha Gómez. Posteriormente, ingresó al Colegio de Literatura Dramática y Teatro (CLDyT), donde cursó la licenciatura enfocándose en el área de Dirección. Llevó tal asignatura con el Mtro. Néstor López Aldeco, el Mtro. Fidel Monroy Bautista, el Mtro. Alberto Lomnitz y el Lic. Horacio José Almada Anderson.

Desde 2011 y durante su formación profesional participó en diversos montajes como actriz, productora, directora y asistente de producción.

Su experiencia profesional empezó en 2014 con su participación como personaje secundario en la obra *Prohibido suicidarse en primavera*, en Centro de Arte Dramático (CADAC), el mismo año realizó la producción ejecutiva en *Todo por un puesto*, dirigida por Julio Sandoval y en *Corre que nos lleva el diablo*, dirigida por Alejandro Limón.

En 2017 fue encargada de difusión en la obra *Casco y Café* que estuvo dirigida por José Carlos Parra.

En 2018 comenzó a trabajar como directora y productora en el montaje de *Don Bonifacio*, la primera obra que montó de manera profesional.

Como directora de escena su metodología está construida a partir de los aprendizajes obtenidos en las clases del Lic. Horacio Almada y del Mtro. Alberto Lomnitz. Cabe mencionar que este último basa sus clases en la metodología que William Ball expone en su libro *A sense of direction: Some observations on the art of directing*.

La metodología de William Ball consiste en:

- Estudio de la estructura de la obra (interna y externa).
- Concepto de dirección. Es donde el director decide qué es lo que quiere decir y qué quiere mostrar con su obra.
- Parte práctica. Ahí se materializan las ideas. Consiste en juntas con el equipo creativo y ensayos para finalmente llegar a una puesta en escena.

#### **4.1.1. Propuesta de dirección de Jimena Solano**

Durante el proceso de montaje se dedicó a conjuntar el trabajo de todo su equipo y dirigirlo hacia donde ella planteó, siempre buscó unificar la creación de un universo coherente con su propuesta de dirección. Lo mismo sucedió con su trabajo con los actores, donde la premisa principal fue llegar a trabajar y crear, por lo que la obra y los personajes surgieron a partir de la improvisación y exploración de cada actor, ella buscó la manera de guiarlos desde la propuesta de cada uno, para llegar a un personaje hecho en colaboración actor-director.

Las razones por las que Solano decidió realizar el montaje de Don Bonifacio fueron:

- La conexión que se estableció con el público cuando se presentó como un ejercicio de la asignatura de dirección.
- Querer llevar un montaje al Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU)
- Incluir el proyecto en La Muestra de Teatro Novohispano organizada por el grupo académico de Lengua, literatura y teatro en la Nueva España (Leliteane)<sup>8</sup> que forma parte del Programa de Apoyo a Proyectos para Innovar y Mejorar la Educación (PAPIME), [PE407318].
- Obtener experiencia escénica de manera profesional; fuera del contexto académico.

---

<sup>8</sup> Leliteane es un “grupo académico formado por profesores, investigadores y alumnos universitarios interesados en la literatura y las artes producidas por el mundo iberoamericano de los siglos XVI a XVIII”. Del cual está a cargo la Doctora en Filología Hispánica Aurora González Roldán (Lengua, literatura y teatro en la Nueva España, 2020).

- Comprobar que un texto “antiguo” puede funcionar en la actualidad.

Don Bonifacio se llevó hacia la comedia, porque fue parte del concepto de dirección de Solano. Donde ella expuso que para el mexicano el reírse de sí mismo o de sus desgracias forma parte de su día a día, debido a que la risa es un medio de escape y una manera de afrontar la realidad, cosa que aprendemos desde niños en programas animados. Además, Don Bonifacio es una obra donde nos encontramos con personajes cargados de estereotipos. Ella propuso que los personajes de la primera parte de la obra serían como sacados de una caricatura, mismos que actuaban de una manera más grandilocuente y menos realista, en comparación con los personajes de la segunda parte.

Por lo tanto, las actuaciones estaban dirigidas hacia el género de la comedia. Los creativos que trabajaron con la musicalización, la escenografía, la iluminación y los vestuarios se encargaron de reforzar esta idea.

Al momento de llevar la obra de Gorostiza a escena se hicieron muy pocas modificaciones, se buscó ser fiel a ese texto de 1883. Las acciones eran lo que hacían que la obra se volviera actual. Sin embargo, a pesar de contar con dos momentos temporales distintos, el montaje de Solano era atemporal, ese mundo ficticio estaba construido a partir de la caricatura, para ella “El tiempo de Don Bonifacio no es 1833, ni la actualidad” pero es posible ubicarlo en la caricatura donde el escarnio y la ironía son ejercidos sobre el otro. (Comunicación personal, 8 de julio de 2019)

El nombre de la obra fue una de las pocas modificaciones por las que optó Solano, desde la primera junta que se tuvo ella aclaró que su Don Bonifacio no entraría en el estereotipo de ranchero, quería englobar a un mexicano promedio y aunque caricaturizado, se buscaba que fuera cercano al público. Al momento de que el FITU se encargó de realizar la publicidad para la función del mismo festival, ellos pusieron un sombrero ranchero como algo característico de la obra. En ese momento Solano se dio cuenta de que esa segunda parte del título de la obra estaba dando una presentación distinta a lo que realmente sucedía en el montaje. Por lo que, el proyecto de Solano pasó de ser *Don Bonifacio (o el ranchero de Aguascalientes)* a ser únicamente *Don Bonifacio*.

Don Bonifacio se encuentra constantemente dividido; por dos títulos de la obra, dobles morales en los personajes, dos mundos diferentes, dos estilos de actuación y por la metateatralidad que aparece repentinamente en la obra. Ese mundo ficticio se encuentra tan dividido como la realidad de México en 1883 donde se buscaba una identidad, ¿qué

es ser mexicano? una pregunta que aún puede persistir. Porque la respuesta más común que se da en películas y series aún engloba ciertos estereotipos, de los cuales los mexicanos no se desprenden al paso de los años. Valdría la pena cuestionar qué tan reales y comunes son esos estereotipos. Pero a pesar de lo que pueda generar la respuesta, lo que Solano plantea con su montaje es que “contribuya a generar una reflexión en torno a la identidad del mexicano”. La puesta en escena está dirigida a jóvenes de entre 20 y 25 años.

*Don Bonifacio* cumplió con los objetivos de Solano: logró realizar su primer montaje profesional, hubo retribución económica y la obra obtuvo buena respuesta de parte de los espectadores; lo cual notábamos con sus constantes y abundantes risas.

El proyecto nos dio nuevos aprendizajes, tanto en equipo como individuales desde el momento de comenzarlo hasta la última función que se dio. (Solano, J. comunicación personal, 8 de julio de 2019)

#### **4.2. Proceso de Ensayos.**

Nuestra primera reunión fue una junta para hablar de la obra y de los objetivos del proyecto. También realizamos una lectura en voz alta, la cual era detenida cuando nos encontrábamos con palabras o expresiones que no entendíamos y Jimena Solano nos explicaba en qué consistían.

La siguiente reunión comenzamos con los ensayos y retomamos lo que teníamos las actrices que ya habíamos trabajado en el proyecto. Este nuevo inicio del proceso resultó complicado para mí, pese a que ya tenía algo logrado en el trabajo que habíamos realizado previamente y en la función. Veía a mis compañeros llegar y proponer cosas nuevas, por mi parte, sentía que aún no estaba claro mi personaje, que podía ser más complejo y no sabía cómo desarrollar o modificar ese personaje previo

Para este nuevo proceso seguiría representaría a los personajes de Rita y Mozo, anteriormente, únicamente había representado a Rita.

Posteriormente, pasamos al proceso de montaje, donde los actores íbamos ejecutando y proponiendo a partir de nuestra interpretación del personaje. Mientras tanto, Jimena Solano nos iba dando indicaciones de qué modificar, qué acción específica nos convenía realizar o nos indicaba qué fijar.

Por parte de mi trabajo actoral, me concentré en recibir los estímulos que me daban mis compañeras al momento de estar en escena, es decir, recibía sus propuestas, las escuchaba atentamente, las veía a los ojos, incluso me dejaba modificar con sus acciones, por ejemplo, cuando Cándida rechaza a Rita o cuando la vuelve su cómplice, entonces seguía con ese juego que ella planteaba, por lo que, me dejaba modificar con los estímulos que ella me proporcionaba, lo que me iba dando las pautas para crear y definir la interacción de los personajes. Simultáneamente iba atendiendo mis impulsos, es decir, seguía aquellas acciones que surgían como respuesta ante lo que sucedía en escena con mis compañeras, como acercarme para hablarles o sentarme cerca de ellos, alejarme, reírme, etc. Estos impulsos hacían que cada acción en escena viniera de una necesidad real, posteriormente, Jimena Solano descartaba o aprobaba ciertas acciones de acuerdo con su propuesta escénica.

Al llegar teníamos diez minutos para estar preparados antes de comenzar. Una vez pasados los 10 minutos, hacíamos un calentamiento guiado por el actor Ángel Zenteno, quien además cuenta con estudios de Danza en el Centro Cultural Ollin Yoliztli. En seguida, pasábamos al calentamiento verbal dirigido por Karla González egresada del CLDyT y estudiante del Centro de Estudios para el Uso de la Voz (CEUVOZ). Cada actividad generalmente tenía destinados diez minutos para ser ejecutada y se iba modificando de acuerdo con las necesidades del equipo.

Cuando se concluían las actividades anteriores, Jimena Solano indicaba la estructura del ensayo, en ocasiones trabajaba con escenas específicas y otras veces se hacían corridas de la obra.

Una vez que estuvieron definidos ciertos aspectos del trazo, de acciones, de caracterología y caracterización de los personajes; la mayoría de los ensayos consistían en correr la obra. Eso nos permitía a los actores hacer diferentes propuestas constantemente y los ajustes necesarios para ver qué funcionaba, darnos cuenta si de verdad teníamos la energía y atención necesaria para estar en escena, si había que modificar algo dependía de nosotros. Solano pocas veces interrumpía los ensayos, por lo que, era nuestra responsabilidad hacer buenas corridas. Mientras que la directora observaba nuestro trabajo y nos daba notas al final de cada ensayo, corrida o escena, según fuera el caso.

Cuando trabajábamos con escenas específicas, Solano nos daba notas al momento y nos indicaba aquello que debíamos agregar o modificar, por lo que, nuestro trabajo como

actores consistía en ir modificando y desarrollando nuestras propuestas según las indicaciones de la directora, en ocasiones, la asistente de dirección Sandra Vences era la intermediaria para transmitir las ideas de la directora.

También hubo ensayos en los que únicamente se citaban a actores específicos, dependiendo de lo que se requería trabajar.

Por otra parte, contamos con ensayos destinados a montar o repasar coreografías, los cuales estaban a cargo de Ángel Zenteno y eran supervisados por Jimena Solano.

Cada uno de los integrantes del equipo creativo estaban presentes en los ensayos, en especial, en los primeros donde iban generando y proponiendo ideas de acuerdo con las necesidades de las escenas. Si la directora aprobaba esas propuestas; para los siguientes ensayos ya contábamos con una nueva pista musical, un nuevo elemento de utilería, de vestuario o de escenografía.

En algunos de nuestros ensayos había compañeros pertenecientes a la licenciatura de Letras Clásicas, que iban por parte de la Muestra de Teatro Novohispano del PAPIME. Ellos se encargaron de explicarnos frases, palabras e incluso darnos referencias sobre el contexto de la obra. Esto lo hacían al finalizar los ensayos.

También, en un ensayo contamos con la presencia del Maestro Horacio Almada Anderson, quien se encargó de asesorar el trabajo de dirección.

Poco a poco se fueron integrando los elementos de escenografía, vestuario y utilería. La utilería fue lo primero en llegar.

Cuando aún no teníamos el vestuario, lo sustituíamos con elementos similares a lo que sería nuestro vestuario final. Por otra parte, los actores nos hicimos cargo de conseguir nuestros zapatos para inmediatamente comenzar a ensayar con ellos.

El día en que llegó el vestuario, hicimos nuestra primera prueba de maquillaje, que estuvo a cargo de Janin Nolasco, también compañera de mi generación y quien además formaba parte del elenco. El día de la prueba de vestuario también nos tomaron algunas fotos.

En los ensayos siempre descubríamos cosas nuevas sobre nuestros personajes y cómo se relacionaban entre ellos.

Durante nuestras tres primeras funciones surgió el interés de parte de Karla González, de Ángel Zenteno y mío de entrar más veces a escena y ser más partícipes de la acción con

Bonifacio, porque los personajes Cándida, Silvestre, Margarita y Rita prácticamente desaparecían desde la interrupción de Bonifacio.

Jimena Solano aceptó la propuesta y nos brindó la oportunidad de seguir apareciendo en escena aun cuando en el texto de Gorostiza no estuvieran nuestros personajes presentes la mayoría del tiempo.

Así, surgió un trabajo colaborativo entre nosotros para entrar más a escena, de manera que pudiéramos proporcionar algo a la puesta en escena. En general nuestras acciones se encaminaron a reforzar el género de la obra. Como no hablábamos, integramos acciones que fortalecieran la idea de la comedia y la caricatura. Nuestras propuestas eran aprobadas, rechazadas o modificadas por Solano, según fuera el caso. El resto del equipo también continuó proponiendo cosas para que el proyecto resultara más fructífero.

Continuamos ensayando después del estreno dado que siempre nos preparábamos para llegar a un nuevo espacio.

### **Ejercicio del animal humanizado.**

Este ejercicio fue esencial durante el proceso de ensayos dado que modificó y esclareció muchos aspectos de los personajes, después de hacerlo, había corporalidades, voces e incluso caracterologías más específicas que hicieron más dinámica la escena.

Fue guiado por la directora Jimena Solano de la siguiente manera:

Primero nos pidió que relacionáramos a nuestro personaje con un animal, luego de tener claro qué animal podría poseer similitudes con nuestro personaje, nos pidió ver videos donde pudiéramos observar a dicho animal.

Yo elegí un leopardo para el personaje de Rita, porque para esas alturas Rita era un personaje coqueto, por lo que, el sigilo del animal y sus movimientos acechando a alguna presa, me remitieron a este personaje.

Para el personaje del Mozo elegí una jirafa; pensando en lo silencioso del animal, la calma de sus movimientos, y su altura, la cual relacioné con una capacidad visual diferente a la de los animales más bajos.

En el siguiente ensayo realizamos el ejercicio donde ella nos fue guiando en la ejecución:

La primera indicación fue representar a dicho animal (comencé el ejercicio con el animal de Leopardo, dado que Rita era el personaje que más interactuaba en la puesta en escena), cada uno se movía, caminaba, comunicaba y comportaba como tal. Posteriormente, íbamos sumando los estímulos que los demás compañeros proporcionaban mediante la comunicación con los otros animales representados por cada uno de ellos. A medida que eso iba sucediendo, percibía que mi animal lograba ser más complejo y buscaba que las reacciones al interactuar con otro compañero fueran pertinentes a mi animal seleccionado.

La siguiente indicación fue que el animal se fuera humanizando poco a poco. Más tarde se nos indicó que sumáramos aquellas características que habíamos encontrado en el animal humanizado, con la caracterización que ya teníamos previa de nuestros personajes. Como resultado obteníamos a cada personaje comportándose como el animal, caminábamos, nos veíamos y nos movíamos distinto.

En seguida, los personajes se iban relacionando entre sí, a pesar de que en escena no convivían todos, nosotros empezamos a encontrar esa convivencia. A mí me funcionó reconocer cómo Rita interactuaba con los demás y reforcé el vínculo que tenía con aquellos que interactuaba en escena.

Además, modifiqué mi corporalidad, hacia un personaje menos realista y con movimientos exagerados.

Lo que obtuve gracias a este ejercicio fue una corporalidad distinta; mis extremidades estaban más estiradas, los pasos eran más largos de los que daría una persona con mi fisionomía, movía la cadera más de lo necesario y la mirada era de sigilo. La voz también resultó modificada junto con la modificación de la fisionomía del personaje.

### **Lugares de ensayo:**

Los ensayos comenzaron el 17 julio del 2018 y concluyeron el 21 de octubre del mismo año.

Los horarios de ensayo se modificaban dependiendo el espacio:

- Foro La Cura<sup>9</sup>: martes y jueves de julio (16:00-20:00hrs)
- Área de teatros: lunes y miércoles de agosto (18:00-20:00hrs)

---

<sup>9</sup> Ubicación: Calle Marcos Carrillo No. 356. Col. Viaducto Piedad. Del. Iztacalco, CDMX.

- Museo Ex Teresa Arte Actual<sup>10</sup>: Domingos de septiembre y octubre (16:00-20:00hrs).

Tuvimos un total de 112 horas de ensayo, hasta nuestro estreno. (Comunicación personal, 8 de julio de 2019)

### **4.3. Montaje**

Para iniciar el proceso de montaje, la directora comenzó por plantearnos cómo era el espacio ficticio y cómo sería la escenografía para que los actores lo tuviéramos presente al momento de estar en escena. Una vez que se nos explicó, durante cada ensayo poníamos sillas para delimitar aquel espacio. Poco a poco se fueron integrando elementos más cercanos a lo que sería la escenografía y el espacio se delimitaba con cinta.

En general buscábamos representar con sentido de verdad a cada uno de los personajes, durante este proceso también fuimos abordando su caracterización. Esto lo conseguíamos con el trabajo de cada ensayo.

Un punto clave durante el montaje de Don Bonifacio fue el de apelar directamente al público. Donde la comunicación no era únicamente verbal, sino que también sucedía con miradas o gestos. Quienes estaban presentes en los ensayos eran los que nos daban un parámetro para saber si lo que hacíamos estaba funcionando y tenía el efecto deseado.

El montaje se fue concretando a medida que el trabajo de cada integrante del equipo era más claro. Después de la llegada de todos los elementos de producción, los cambios en la puesta en escena eran mínimos.

El montaje siguió cambiando aún después de nuestro estreno, las modificaciones generalmente consistían en agregar acciones que íbamos encontrando a lo largo de las funciones. O en adaptarnos al nuevo espacio en el que trabajaríamos.

### **4.4 Funciones**

Las funciones fueron la parte donde nuestro trabajo salió a la luz, cada una contaba con distintos factores externos al equipo de trabajo. Pero nos concentramos en siempre hacer nuestra labor lo mejor posible, para mantener satisfecho al público.

---

<sup>10</sup> Ubicación: Calle Licenciado Verdad No.8. Col. Centro. Del. Cuauhtémoc, CDMX

Dimos un total de 18 funciones en los siguientes espacios:

### **Centro Regional de Cultura de Nezahualcóyotl.**

La primera función se llevó a cabo el día 21 de octubre del 2018 en el Centro regional de Cultura de Nezahualcóyotl. Ésta fue una función gratuita y la dimos para probar la obra frente a un público real, el equipo de producción se encargó de llamarla preestreno.

En nuestra función de preestreno aprendimos cosas sobre la organización del tiempo, del espacio y de la interacción con el público. Solano nos citó algunas horas antes para prepararnos.

Las condiciones del espacio no eran lo que nosotros esperábamos, pero la directora dio indicaciones para resolver los percances.

Una vez que todo estaba en su lugar, Solano decidió que ensayaríamos algunas pequeñas partes de la obra, con la intención de medir y conocer ese nuevo espacio, que para todos era la primera vez que pisábamos; entre lo que repasamos estuvo el baile del Mozo. Recuerdo que al terminar de ensayarlo ella me dijo que ya lo tenía, que únicamente necesitaba hacerlo con seguridad.

Posteriormente, pasamos a cambiarnos y maquillarnos, pero el tiempo nos resultó insuficiente. Para darnos un poco más de tiempo, Solano decidió que el público se fuera acomodando en sus asientos. Después nosotros bajamos, ya con la caracterización de nuestros personajes y así entramos al espacio destinado. Nos colocamos detrás de las mamparas y ahí algunos continuamos con nuestros maquillajes y/o peinados.

Una vez que estaba lista, decidí emplear el tiempo que restaba para que el personaje de Rita entrara a escena, en respirar profundamente, hacerme consciente de mi respiración y relajar aquellas partes de mi cuerpo que sentía tensas; agaché mi cabeza y cerré los ojos, llevando la mirada hacia atrás, tal como lo hacía al hacer *relajación en silla*, enseguida, comencé a mover parte por parte cada zona en la que sentía tensión. Dadas las condiciones, no emitía ningún sonido. Una vez que había relajado aquellos puntos donde percibía exceso de tensión fui modificando mi corporalidad, según las características del animal con el que había trabajado.

“Maldita canalla masculina” era mi pie para entrar, así que, al escuchar dichas palabras, salí caminando a pasos agigantados, exagerados y sensuales hacia el lugar diegético, que era la sala de la casa de Doña Cándida. Ahí tropezaba con una hoja de papel e intrigada

comenzaba a leer. Entre molestar a mi tía, querer saber qué era lo que decía la supuesta receta, o comprender la situación que estaba sucediendo, mi personaje tenía tiempo para el coqueteo con el público, para eso, veía a algún hombre del público, en su mayoría jóvenes y coqueteaba con ellos, los saludaba o les mandaba besos, la reacción era favorable, en ocasiones sólo se apenaban o sonreían, pero nunca recibí rechazo.

Cuando regresé para atrás de la mampara me cambié el vestuario y el peinado para salir como Mozo, en cuanto estuve lista salí e hice el baile. Posteriormente, recibí a los amantes y me fui por su cena.

Durante la función, logramos percibir que el público se estaba divirtiendo, oíamos risas gran parte del tiempo y sucedía que nosotros, quienes provocábamos las risas, también nos divertíamos.

En función sucedieron momentos inesperados para nosotros, los ensayos fueron sólo una preparación, pero para contar la historia que queríamos contar necesitábamos del público y con ellos se iba modificando la obra; en ocasiones era necesario mantenernos en una misma acción o hacer una pequeña pausa para darles a los espectadores la oportunidad de reír; las apelaciones directas a público funcionaban de forma diferente, algunos se reían, otros se sentían apenados, otros buscaban esconderse, otros buscaban más interacciones con los actores, ahí nos dimos cuenta de qué acciones tenían el resultado que esperábamos (generalmente se trataba de risas) y cuales no, después nos encargáramos de trabajar con esas acciones para que fuera más claro.

Ésta primera función resultó clave para nuestro trabajo posterior. Por mi parte, fui consciente de la importancia y necesidad de realizar un calentamiento previo a la función porque me percaté de que pude haber estado más relajada e incluso tener más energía en escena, así como lo hacía en los ensayos.

## **FITU**

Nuestro estreno oficial se llevó a cabo el 23 de octubre del 2018 en el Teatro Carlos Lazo de la facultad de Arquitectura, UNAM. Fue la primera etapa del Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU) del mismo año. Aquello nos pareció una gran oportunidad, pues creíamos que nuestro trabajo se podría dar a conocer mediante ese festival. Lamentablemente, no pasamos a ninguna de las etapas siguientes.

En esta ocasión, tuvimos la oportunidad de realizar un ensayo en el escenario donde daríamos la función, eso nos dio un beneficio, porque para la función, la mayoría del equipo era consciente del espacio en el que estaríamos.

Para este ensayo la directora llegó con un esquema de trabajo y a cada uno nos indicó cuál era nuestra función en el armado de la escenografía. Después del armado de escenografía se nos dio tiempo suficiente para maquillarnos y, posteriormente, para realizar un breve calentamiento.

En dicha función contamos con un elemento más: la iluminación. Por lo que hicimos un ensayo técnico días antes de la función. Nuestro trabajo como actores durante este ensayo era realizar las acciones que ejecutábamos en determinado momento de la obra, según como nos fuera indicando la directora, si era necesario, se repetían algunos trazos. Las coreografías eran algo que siempre se ensayaba.

A pesar de que lo importante en este ensayo fuera el trazo lumínico, como actores nos funcionó para realizar las acciones con mayor relajación, un ritmo distinto y hasta para probar cosas nuevas sin salirnos del trazo establecido para no interferir en el trabajo de iluminación.

La función en el Teatro Carlos Lazo contó con el mismo esquema de trabajo que nuestro ensayo anterior. Esta vez habíamos tenido tiempo suficiente para todo lo que teníamos que hacer antes de la función.

El calentamiento estuvo dirigido por Ángel Zenteno y Karla González. Durante el mismo comprobaba que mi cuerpo estuviera relajado y si no lo estaba, respiraba profundamente y emitía un “haaaaaa” o expresaba aquello que sentía; herramientas del Método de Lee Strasberg

Los actores nos preparamos para entrar a escena con la suficiente relajación y energía para mantener una buena función, por mi parte me sentía más segura que en la primera función. Pero resultó que esta vez obtuvimos una menor recepción por parte del público.

Ver a los espectadores directamente a los ojos se volvió diferente al tener las luces, porque me era más difícil generar esa interacción visual que es indispensable cuando se trata de apelaciones directas al público.

Percibir a los espectadores menos permisivos en comparación con los espectadores anteriores llegó a generarme tensión. Nuestro reto en esta función fue hacer de la mejor

manera posible el trabajo como actores para mantener la energía, la concentración necesaria en la puesta en escena y el ritmo de la obra.

## **PAPIME**

Posteriormente, participamos en la Muestra de Teatro Novohispano que estuvo a cargo del Programa de Apoyo a Proyectos para Innovar y Mejorar la Educación (PAPIME). El programa nos proporcionó un espacio para dar dicha función, además, la función fue grabada.

Se llevó a cabo el 11 de noviembre en el Museo Palacio de la Escuela de Medicina, UNAM. Donde, nuevamente nos enfrentamos a condiciones inesperadas para nosotros. La función fue en la explanada principal del museo. Prestamos especial atención al calentamiento de voz que guio Karla González para lograr que el público nos escuchara sin dificultad.

Dichas condiciones resultaron inesperadas para nosotros, porque al tratarse de un programa que está a nombre de la UNAM, dirigido a sus alumnos para “Innovar y Mejorar la Educación”; no cumplía con un lugar realmente destinado a hacer teatro. Dentro del mismo festival se otorgaron otros espacios profesionales para llevar a cabo las funciones. Pero en nuestro caso, nos tocó un lugar que no solo carecía de condiciones básicas como que el público nos lograra ver sin distracciones o que pudiera escucharnos sin ningún problema, sino que además no había seriedad hacia nuestro trabajo, de tal forma que la gente podía estar pasando, robando la atención tanto de espectadores como de actores.

Las funciones en lugares improvisados son algo que existe. Sin embargo, resulta indignante que este tipo de convocatorias, realizadas por profesionales para profesionales no respeten lineamientos esenciales para dar una función. Entonces, el valor y el respeto hacia nuestro trabajo se hace a un lado, ya sea por falta de interés de los funcionarios a cargo, una mala organización o un descuido. Pero vale la pena reflexionar si ese es el trabajo profesional para el que nos preparamos en la academia. Y valdría aún más identificar esos descuidos, para que después se les pueda proporcionar a futuras generaciones funciones de la talla de los profesionales que se plantea formar en las aulas del Colegio.

En cuanto a nuestro trabajo, seguimos el mismo esquema que Solano propuso desde el ensayo en el Teatro Carlos Lazo, donde los actores apoyábamos en el armado de

escenografía, después pasábamos a maquillarnos, cambiarnos y a realizar calentamiento físico y vocal.

En esa ocasión olvidé el vestuario del mozo en el espacio que nos habían destinado como camerinos. Janin Nolasco, decidió ir por él porque ella tenía el tiempo suficiente. Gracias a ella pude realizar las escenas sin ninguna interrupción, pero me sentí muy apenada por no haberme cerciorado antes de la función de no necesitar nada más.

Una vez resuelto el inconveniente, me hice consciente de mi respiración y me mantuve concentrada en ella hasta unos momentos antes de entrar a escena, donde me dediqué a trabajar con los aspectos específicos de mis movimientos que forman del personaje de Rita.

Durante la función, nuevamente el público tuvo muy buena reacción ante lo que sucedía. Nos dimos cuenta de que, en ocasiones era difícil retener la atención de los espectadores por el barullo externo, sin embargo, nosotros nos concentramos en lo que sucedía en escena.

### **Temporada en el teatro Emilliere.**

Lo siguiente para nosotros fue una temporada de cuatro funciones en el teatro Emilliere. Fue la primera vez que cobramos por nuestro proyecto con un costo de taquilla. Las funciones se llevaron a cabo los domingos del 3 al 24 de febrero del 2019.

Logramos hacer un gran equipo en Don Bonifacio.

Para comenzar con esta temporada, una nueva integrante llegó al equipo de Don Bonifacio, se trata de Frances Reyna. Ella llegó para intercalar funciones con Carina Márquez. Por lo que, se integró en el ensayo nocturno y cada miembro del equipo apoyó cuando tenía dudas de algún pie, entrada o salida.

El Teatro Emilliere tiene capacidad para 80 espectadores, es un espacio pequeño donde el espectador se encuentra bastante cerca del escenario e incluso para llegar a su asiento debe de pasar por el mismo. Las butacas rodean el escenario, por lo tanto, en ese espacio logramos una atmósfera bastante cercana y al mismo tiempo mucha complicidad con el público. Misma que nos benefició en cada una de las funciones.

El calentamiento continuó siendo guiado por Ángel Zenteno y Karla González. Considero que los calentamientos siempre ayudaron para que nuestro equipo se fuera consolidando

cada vez más, pues en la mayoría de ellos estaba incluido el trabajo en equipo, no era un proceso individual a pesar de que cada uno fuera responsable de su propio proceso.

Una vez concluido el calentamiento, algunos continuábamos trabajando individualmente (según nuestras propias necesidades) para estar totalmente preparados al salir a escena. En mi caso, había ocasiones en que sentía mi cuerpo activo, pero percibía que no estaba del todo relajada.

Posteriormente, me dirigía a camerinos donde realizaba la relajación en silla. Una vez concluida la relajación estiraba mi cuerpo, prestando especial atención a las extremidades para asemejar el movimiento del leopardo al caminar.

Cada vez estábamos más relajados, había una mayor concentración en nuestro trabajo escénico, por lo que, la obra fluía mejor.

Las apelaciones directas al público también se fueron modificando y desarrollando, cada función esas interacciones eran distintas. Logré reaccionar ante los estímulos que me proporcionaba cada uno de los espectadores a los que me dirigía.

Durante estas funciones la obra creció de manera significativa y considero que con ellas pudimos notar que, pese a que habíamos obtenido buenos resultados con la obra, ésta podía seguir creciendo cada vez más; fuimos agregando más elementos y acciones que reforzaban la comedia. Cada función nuestro trabajo escénico iba creciendo porque nos permitíamos más cosas, sobre todo jugar con aquellos personajes que ya teníamos contruidos. Aun respetando el trazo y las indicaciones de la directora, me sentía en total libertad con mi personaje, me percibía relajada y siempre en un estado de alerta que me permitía generar impulsos y recibir los estímulos que el ambiente me proporcionaba.

### **Ciclo del teatro Novohispano del CLDyT**

Nuestras cuatro siguientes funciones fueron en la Muestra de Teatro Novohispano. Estas funciones se llevaron a cabo en el Foro Experimental José Luis Ibáñez de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, los días 23 y 30 de marzo y el 12 y 13 abril del 2019.

Estas funciones resultaron favorecedoras, una vez más nos adaptamos a las condiciones del lugar, pero esa vez lo hicimos de manera más ágil que las anteriores, cada vez lográbamos que nuestros personajes fueran más claros, los habíamos asimilado y como siempre, disfrutábamos por completo cada función. El equipo contaba con una óptima organización.

En la primera función que dimos en el Foro Experimental José Luis Ibáñez, después de realizar el calentamiento con el equipo y cuando ya estábamos preparados para la función, me senté en el piso. Ahí no tenía una silla para realizar mi relajación, pero moví aquellas partes de mi cuerpo que sentía tensas, me concentré en ellas (una por una) y respiré profundamente hasta relajarlas.

Al terminar, me quedé sentada ahí mismo, en ese momento pasó mi compañera Frances Reyna y me dijo; “no te quedes sentada porque no tendrás la misma energía”. Apoyé esa idea y me levanté, continúe respirando y posteriormente, me puse a estirar para prepararme para la cualidad de movimientos con los que contaba el personaje de Rita.

El hecho de que Frances me dijera eso me hizo darme cuenta de que yo me sentía relajada para entrar a escena, por eso no estaba preocupada queriendo mover mi cuerpo para activarlo lo suficiente, pero también me hizo reflexionar que mover mi cuerpo antes de la primera escena en la que aparece Rita, me resultaba favorecedor.

Una vez iniciada la obra ya no sentía alguna dificultad por el hecho de no sentirme con la energía suficiente.

Por otra parte, me resultaba más fácil el resto de la obra si yo estaba con la suficiente concentración y energía durante aquella primera escena en la que salía. Dado que para el resto de la obra solo tenía que mantener aquello que ya había conseguido.

En otra de las funciones realizadas en el Foro Experimental José Luis Ibáñez, percibí cómo mi cuerpo se adaptaba a ese espacio. Estábamos en escena Rita y Cándida, entonces escuchábamos el silbido de Silvestre, yo me asomé a verlo y lo saludé, pero la acción fue más grande comparada con mi forma de realizarla en otras ocasiones, dado que esta vez involucré por completo mi cuerpo para realizar la acción de saludar, pues respondía a las dimensiones del espacio. Yo me sorprendí, sin embargo, decidí seguir utilizando ese elemento que había surgido de manera orgánica. Con el personaje del Mozo decidí explotar esa característica y seguir usándola en futuras ocasiones.

### **Museo de la Ciudad de México.**

El 6 de abril tuvimos una función pagada en el Museo de la Ciudad de México. La función era gratuita para el público y salimos a las puertas del museo a invitar a las personas que pasaban.

Una vez realizado el calentamiento físico y vocal, cada uno desde su personaje invitaba a las personas que pasaba fuera del museo a ver nuestra función, gente de todas las edades comenzó a llegar. Por un momento, tuve la oportunidad de observar a mis compañeros, entonces veía como había una fluidez al hablar, habíamos asimilado y teníamos una idea tan concreta de nuestros personajes que ser ellos en otras situaciones resultó una tarea fácil. Eso era una especie de improvisación, observábamos rápidamente a la persona y desde nuestro personaje buscábamos generar empatía para que nos prestaran atención y se animaran a ver nuestra obra. La mayoría de las veces esa empatía se generaba con situaciones cómicas que atraían a aquellos espectadores.

Más tarde, entramos al museo, unos minutos antes de que iniciara la obra y nos colocamos en nuestro lugar para comenzar.

Nos sorprendió la cantidad de gente que entró a la función, gente que quizá sólo iba ahí de paso y que se quedó a ver por completo la obra. El patio del museo estaba casi lleno.

Para esta función comencé a trabajar con mi personaje desde el momento de salir a invitar al público, lo hice automáticamente, lo único previo fue el calentamiento que habíamos hecho todo el equipo.

La respuesta tan favorable del público y el ritmo que habíamos generado en la obra, hacían cada función sumamente disfrutable. Estábamos lo suficientemente relajados para actuar, porque confiábamos en nuestro trabajo.

### **Teatro 11 de Julio.**

Después del Ciclo de Teatro Novohispano, Don Bonifacio tuvo funciones en el Teatro 11 de Julio. Las primeras fueron el 25 y 26 de mayo, las siguientes el 21 y 22 de septiembre. Las funciones de septiembre fueron dobles cada día.

Este fue el espacio más grande en el que dimos funciones y con más gente. El teatro tenía destinados micrófonos para algunos de los miembros del equipo. Jimena decidió dárselos a los personajes que se mezclaban entre el público.

Pasados tres meses de nuestras funciones ahí, regresamos a dar cuatro funciones en el mismo teatro. A pesar del tiempo transcurrido, retomamos fácilmente aquello que ya habíamos logrado tanto en funciones como en escena.

Las funciones fueron totalmente disfrutables, percibía mayor seguridad en cada uno de nosotros y en nuestro trabajo, considero que la experiencia iba haciendo que el proyecto creciera aún más a pesar de que no había modificaciones o eran mínimas. Teníamos un montaje escénico más concreto y habíamos aprendido a escuchar al público.

Mientras tanto, el equipo de Don Bonifacio se postuló para una convocatoria de la programación del sistema de teatros, en dos categorías, por carpeta o por recomendaciones, pero fuimos rechazados en ambas categorías.

El registro en la central digital de artes escénicas cerró el 13 de octubre del 2019 a las 23:59hrs. Nuestro proyecto logró llevar ventaja de los votos mientras estuvo abierto el sistema, pero para el último día otro proyecto nos ganó con más de 700 recomendaciones. Finalmente, el 14 de octubre, notificaron los resultados.

El ambiente de trabajo que se generó propició que cada una de las actividades que se nos proponían se hicieran posibles, siempre hubo propuestas de parte de todos y el deseo de escuchar a los demás.

Hasta el momento Don Bonifacio no ha tenido más funciones.

Don Bonifacio ha sido un proyecto que siempre ha contado con el deseo de cada uno de sus integrantes de llevarlo más lejos, de continuar.

El proyecto entró en diversas convocatorias, pero fue rechazado. Sin embargo, el equipo sigue en pie y en espera de continuar trabajando con el proyecto.

## CONCLUSIONES

*Plasmo cómo llevé un proceso actoral probándome como actriz del método de Lee Strasberg frente a un proceso no necesariamente de método*

El objetivo principal de este trabajo fue mostrar mi proceso dentro mi primer proyecto profesional, teniendo como base el Método Strasberg desde la perspectiva de la maestra Natalia Traven.

Considero que este trabajo comenzó desde que empecé mi entrenamiento con la Maestra y que concluyó con la última función que se llevó a cabo. Al momento de plasmar el trabajo en escrito me di cuenta de que lo que tenía era un acercamiento a la técnica. Ese acercamiento me dio pautas para realizar mi trabajo de la manera más profesional posible. Pude reconocer que la técnica es cuestión de práctica.

Conocí el Método de Lee Strasberg meses antes de comenzar con el proceso de Don Bonifacio. El Método lo practicaba únicamente en clases de la Mtra. Traven donde siempre nos guiaba en el proceso, hasta que inició el proyecto Don Bonifacio donde me permití explorar la aplicación del Método y convertirme en la única responsable de mi proceso actoral. Las enseñanzas de la maestra Natalia Traven, estaban ahí y mi labor fue aplicarlas de la mejor manera posible.

Ejecutar una técnica me dio mayor seguridad al momento de estar en escena. Quise probar aquello que se practicaba en clase y aplicarlo para ser una actriz profesional.

Poco a poco fui aprendiendo a desarrollar mi personaje, en conjunto con mi trabajo actoral y, por lo tanto, mi contribución al montaje.

No todos compartíamos el acercamiento al Método, pero aprendí a integrarlo en mi trabajo.

Como he mencionado anteriormente el Método propone una serie de ejercicios que tienen como objetivo que el actor se prepare para llegar con total agilidad a escena, Por lo tanto, puedo decir que la mitad del trabajo en Método surgió fuera del escenario e incluso fuera de los ensayos, se encuentra en la práctica de éste que realicé tanto en clases de la Maestra Natalia Traven como por mi cuenta. La otra mitad estuvo en escena y en los ensayos,

donde iba a aplicando aquello que iba obteniendo con Método; como una óptima relajación, la concentración, el estar totalmente involucrada con la situación en escena, en la comunicación con los otros personajes, el utilizar mis emociones en escena y accionar con ellas.

El Método tiene objetivos claros, sin embargo, posiblemente un actor no pueda decir que ha conseguido ciertos objetivos y dar por hecho el resto de su trabajo. El actor necesita estar en constante entrenamiento aun cuando haya tenido muy buenos resultados en la aplicación de la técnica.

Una vez que el actor haya asimilado la técnica, no tendrá que detenerse a pensar en qué aplicar en determinado momento, sino que recurrirá inconscientemente a esta, porque tendrá asimilado el Método. Para asimilar la técnica por completo siempre será necesario el trabajo en escena.

El teatro da la oportunidad de trabajar con prueba y error. Los ensayos permiten ir descubriendo siempre cosas nuevas hasta llegar a eso que se quiere mostrar.

En la actuación cada proceso es distinto, en cada proyecto el actor se enfrenta a distintos obstáculos. es ahí donde entra la técnica, la cual le ha brindado herramientas que le permiten enfrentarlas y así como el médico toma un bisturí, nosotros tomamos herramientas específicas. Pero para poder usarlo, el médico debe de tener conocimientos previos, nosotros entrenamiento.

Cada actor se ajusta y se amolda a las técnicas, a lo que le funciona, a las herramientas aprendidas a lo largo de la vida y de la academia, a su experiencia.

Incluso con El Método, el actor es libre de tomar aquello que le funcione. El Método fue lo que me funcionó para ver progreso en mi trabajo y sentirme segura con él, posiblemente, si no hubiera tomado esas clases, hubiera adoptado otra técnica, otro tipo de entrenamiento, tal vez me habrían funcionado o tal vez no, pero decidí aplicar y entrenar aquello que me había funcionado, a lo que puedo recurrir en cualquier momento.

## Referencias:

Colegio de Literatura Dramática y Teatro (2019). Extraído desde teatro,filos.teatro.filos.unam.mx/inicio/acerca-de-la-licenciatura/profesorado/directorio-de-profesores/arroyo-martinez-maria-concepcion/

Contreras, Eduardo. (2016). *Teatro Mexicano Decimonónico*. México. Ediciones Cal y Arena.

Laplanche, Jean. (1996). *Diccionario de Psicoanálisis*. Argentina. PAIDÓS.

Lengua, literatura y teatro en la Nueva España. (2020). Extraído desde Lengua, literatura y teatro en la Nueva España, <http://leliteane.filos.unam.mx/>

María, Armando De. (1958). *Manuel Eduardo de Gorostiza y su tiempo*. México. Talleres gráficos de la nación.

Natalia Traven (2019). Extraído desde Natalia Traven, <https://nataliatraven.com/actriz/>

Real Academia Española (RAE). (2014) *Diccionario de la lengua española*. 23º Edición. Extraído desde Diccionario de la lengua española, RAE. Extraído desde <https://dle.rae.es/alférez>

Real Academia Española (RAE). (1726-1739). *Diccionario de autoridades*. Extraído desde Diccionario de Autoridades. <https://apps2.rae.es//DA.html>

López, Sergio. *Índices a la Historia del Teatro Principal de México, 1753-1931 y a la Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México de Manuel Mañón*. (2010) INBA-CITRU, México. Extraído desde INBA Digital. <https://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/236/8/383invpdiitpn01.pdf>

Solano, Jimena. Comunicación personal. 8 de julio de 2019

Strasberg, Lee. (1987). *Un sueño de Pasión*. Argentina: Emecé Editores.

## ANEXOS:

### 1. Biografía de Manuel Eduardo de Gorostiza

Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851). Nació en Veracruz y a la edad de cinco años fue llevado a vivir a España, donde más tarde comenzó sus estudios eclesiásticos, que posteriormente abandonó para ejercer una carrera militar. (María, 1958, p.9-13)

En 1814 “dejó el servicio militar, donde era capitán de Infantería y comenzó a dedicarse a la literatura (...)” (María, 1958, p.31-32)

En 1818 escribió su primera obra dramática; *Indulgencia para todos*, ese mismo año se estrenó en el teatro del Príncipe en Madrid. (María, 1958, p.32-36)

En 1819 fue publicado su primer soneto; *A la temprana muerte de la reina, nuestra señora*, en la revista *Crónica Científica y Literaria*. (María, 1958, p.33)

En 1823 fue exiliado de España debido a sus ideas neoliberales, por lo que, se trasladó a Inglaterra ya con el puesto de ministro de México y continuando su carrera como escritor (Llorens, como se citó en María, 1958, p.53)

Más tarde, solicitó su regreso a México, el cual se llevó a cabo en 1833. El mismo año escribió *Don Bonifacio o El Ranchero de Aguascalientes* y dio a conocer obras que ya había escrito. (María, 1958, p.32-36)

Continuó involucrándose en asuntos políticos a favor de su país, donde llegó a ser; “*agente consular, encargado de negocios <<y>> ministro*” (María, 1958, p.144)

Durante su vida en México se dedicó, entre otras cosas, a promover el teatro. Tuvo la oportunidad de que sus textos fueran llevados a escena casi inmediatamente después de haberlos concluido y que se estrenaran sus obras ya escritas que no habían sido estrenadas.

Posteriormente, dejó de escribir obras teatrales de su autoría, comenzó a adaptar y/o traducir textos dramáticos, de los cuales la mayoría tenía como objetivo: “ *cubrir necesidades comerciales durante las distintas temporadas del Teatro Principal<sup>11</sup>*”. (María, 1958, p.332) “*Sus mejores obras de teatro las escribió en Madrid o en Londres.*

---

<sup>11</sup>Se encontraba ubicado en la actual calle Simón Bolívar No.30 del Centro Histórico de la Ciudad de México, desde 1753 hasta 1931. (López, 2010, p.12)

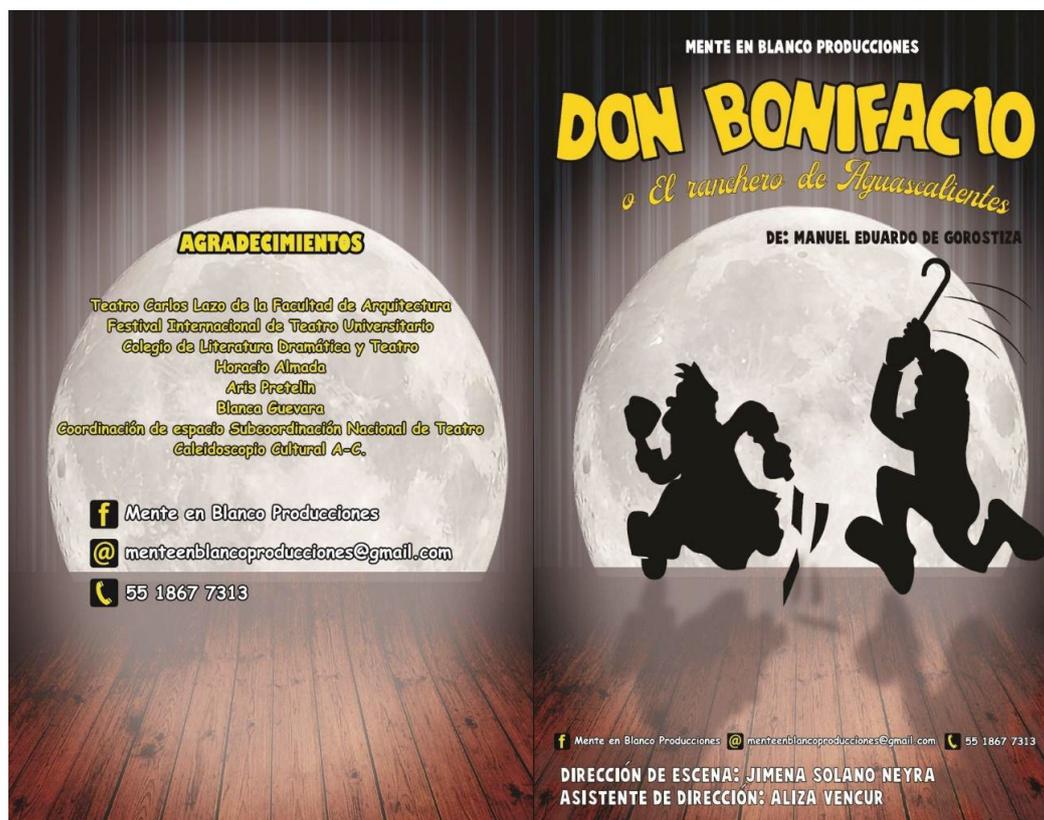
*En México solo hizo traducciones o adaptaciones de obras teatrales francesas (...)*” (María, 1958, p.331)

*“Gorostiza compuso, originales o adaptadas, unas 67 obras de teatro”* (María, 1958, p.330) Fue el mejor dramaturgo mexicano de sus tiempos y se le consideró: *“...un poeta con verdadero talento cómico, y que solo o casi solo llena en la historia de nuestra escena el periodo intermedio situado entre Moratín y Bretón...”*, (Menéndez, 1822, como se citó en María, 1958, p.32) siendo el primero su principal modelo a seguir.

*“Para sus contemporáneos él representó el último eslabón de una tradición remontada a Juan Ruiz de Alarcón, que enlazaba el teatro español con el mexicano; el último indiano que triunfó en la metrópoli”.* (Contreras, 2016, p.96)

Gorostiza falleció en 1851 y se celebró un homenaje en su honor en el Gran Teatro Nacional<sup>12</sup>

## 2. Programas de mano



<sup>12</sup> Ubicado en la actual calle Simón Bolívar del Centro Histórico de la Ciudad de México, desde 1843 hasta 1900, año en que fue derrumbado. (López, 2010, p.12)

MENTE EN BLANCO PRODUCCIONES

...Con Intelecto

PRESENTA

# DON BONIFACIO

*o El ranchero de Aguascalientes*

De Manuel Eduardo de Gorostiza

A los mexicanos nos gusta pensar que podemos burlarnos de todo o de todos... Don Bonifacio o El ranchero del Aguascalientes es un texto de principios del siglo XIX que ha decir verdad, es más cercano a nosotros de lo que podríamos pensar.

Una historia donde la burla y la crítica a las circunstancias de lo que están presentes en todo momento.

A fin de cuentas quizá sea importante preguntarnos: ¿De cuándo acá los mexicanos nos burlamos del otro? ¿De cuándo acá en México todos queremos hacer cumplir nuestra voluntad?

## Los intérpretes por orden de aparición

Cándida: Karla González Muñoa

Roque: Neri Isaac Rojas Hernández

Margarita/ Doña Josefa: Carina Nayeli Márquez Escamilla

Rita/Mozo: Janett Rodríguez Flores

Silvestre: Carlos Ángel Zenteno Blas

Luz: Janin Ixel Gutiérrez Nolasco

Don Bonifacio: Oscar Octavio Ortiz Parra

Don Juan: Armando Emanuel Cabrera Ortiz

Mr. Plattoff: Berenice Huerta Rojas

## Los de atrás de bambalinas

Dirección de escena:

Jimena Solano Neyra

Asistente de dirección:

Sandra Alicia Vences Cuevas

Producción general:

Mente en Blanco Producciones

Producción ejecutiva:

Jimena Solano Neyra y Sandra Alicia Vences Cuevas

Escenografía & Utería:

Diana Maria Sierra Huerta

Iluminación:

Paulina Sandoval

Vestuario:

Michelle León

Musicalización:

Julia Coria Trejo

Diseño de Maquillaje:

Janin Ixel Gutiérrez Nolasco

Diseño de Movimiento:

Carlos Ángel Zenteno Blas

Asesoría vocal:

Karla González Muñoa

Asesor Literario:

Guadalupe Gutiérrez Arenas & Brian Dorantes Jaramillo

Difusión y públicos:

Emiliano Aquino

Realización de Escenografía:

Anthropofagos Teatro Diseño-Construcción, Luz Sánchez.



MENTE EN  
BLANCO  
PRODUCCIONES



[www.cultura.cdmx.gob.mx](http://www.cultura.cdmx.gob.mx)



@MuseoCiudadMX



museodelaciudadmx



### 3. Fotografías



**Función en el teatro Carlos Lazo.**



**Museo Palacio de la Escuela de Medicina**



**Ensayo nocturno. Teatro Emilliere.**



**Función: Teatro Emilliere.**

**Fotografía: Diego Solano**



**Función: Foro Experimental José Luis Ibáñez.**



**Función: Museo Palacio de la Escuela de Medicina.**

**Foto: Alexa Reyna**



**Función: Teatro Emilliere.**