

## El ensayo como montaje. Una propuesta de montaje teatral

### The rehearsal as montage. A theater mounting proposal

Juan Daniel Mosqueda Esparza <sup>a</sup>

---

**Abstract:**

This essay intends to question montage as something definitive and propose the creativity and freedom of the rehearsal as a possibility of the final montage result.

**Keywords:**

Essay, rehearsal, theater, mounting.

---

**Resumen:**

El presente ensayo pretende cuestionar el montaje como algo definitivo y proponer la creatividad y libertad del ensayo como posibilidad de resultado final de montaje.

**Palabras Clave:**

Ensayo, teatro, montaje.

---

### Introducción

En el teatro, siempre se habla de “pulir” y “limpiar” los montajes cuando el resto se ha hecho. Se busca la perfección, la exactitud, la repetición exacta de cada puesta escena función tras función, la fidelidad a la visión del director. Se habla, también, de malos montajes o malas obras cuando estas características no se encuentran presentes. El objetivo es que el público, o la mayor cantidad de éste, reciba la misma obra con la misma calidad, en medida de lo posible.

Camús hablaba sobre el actor como aquel que reina en lo perecedero<sup>\*</sup>, en el artista de la gloria efímera, porque pese a lo mencionado anteriormente, la idea de que cada función sea única se mantiene, y nos aferramos a la búsqueda de la perfección como aquella representación en la que el dominio del texto, el trazo, el personaje y la ejecución se unan a la emoción que logre encarnar el autor y entonces suceda aquel evento que tiñe de un aura a una función y la convierte en “la función”. ¿A qué nos referimos entonces con “función única” cuando gran parte del trabajo de “pulir” y “limpiar” se centra

justamente en la homologación de la puesta en escena función tras función? ¿Nos referimos al momento que atraviesa la actriz o el actor ese día, a su estado de ánimo, a los asuntos personales que cargue consigo? ¿La euforia del estreno, el hastío de la segunda función, la incertidumbre por la entrada a media temporada, la emoción de la última función? O, hablamos simplemente desde el punto de vista del espectador, de quien no puede comparar una función con otra, incluso si asiste más de una vez porque la limpieza hace imposible las distinciones; de quien acude a un espectáculo sin involucrarse en el proceso, para pasar un buen momento o reflexionar sobre algo ajeno o tangencial y no volver nunca más a ello, en palabras de Camus, “cuya poesía recibe sin sufrir amargura”. Seguimos buscando aquella *aura* de la obra de arte que las vanguardias y la reproductibilidad intentaron quitar, la experiencia ante un objeto único, un objeto que en el teatro, por su naturaleza, se busca repetir función con función.

Entonces, ¿qué es lo que buscamos en una obra de teatro, tanto como espectadores como como creadores? ¿Es la perfección y uniformidad de la obra nuestra búsqueda, la introyección de los personajes y diálogos

---

\* Camus, A. (2013). El mito de Sísifo (3.a ed., Vol. 101). Alianza Editorial.

---

<sup>a</sup> Autor de Correspondencia, Universidad de las Artes, <https://orcid.org/0000-0001-9471-3156>, Email: [mosqueda\\_d@hotmail.com](mailto:mosqueda_d@hotmail.com)

Fecha de recepción: 28/09/2022, Fecha de aceptación: 24/10/2022, Fecha de publicación: 05/01/2023

DOI: <https://doi.org/10.29057/ia.v11i21.7909>



hasta el automatismo o una emoción más honesta, no “ensayada” o repetida tras el hallazgo?

## II

En la psicología, desde el enfoque de los procesos psicológicos básicos o desde el de la psicobiología, existen dos conceptos centrados en el aprendizaje que surgen a partir de la corriente conductista, la “habituaación” y la “desensibilización”. La habituaación consiste en la reducción gradual de la fuerza de reacción conductual ante un estímulo que se presenta de forma repetida. Por otra parte, la sensibilización consiste en el aumento general de la respuesta de un animal a los estímulos que aparecen después de un estímulo nocivo.

La sensibilización nos ayuda a evitar peligros con reacciones cada vez más rápidas y mejores. Por otro lado, la habituaación nos ayuda a llevar una vida mucho más sencilla, atenúa los millones de estímulos a los que nos sometemos diariamente para volverlos apenas conscientes. Ambos procesos, opuestos, nos ayudan a regular nuestra interacción con el ambiente y favorecer la supervivencia. Sin embargo, si bien no dejamos de exponernos ante estímulos nocivos e intrascendentes, hace tiempo que hemos dejado de ser cazadores-recolectores y hemos tenido que adaptar estas formas de aprendizaje a nuestra vida diaria. A continuación expongo una tabla sobre el aprendizaje de un sólo estímulo:

Características de la habituaación	Características de la sensibilización
-Es específica del estímulo que se repite. -Se atenúa si la estimulación desaparece. -Aumenta con la frecuencia. -A menor intensidad mayor habituaación.	-No es específica del estímulo repetido. A mayor intensidad, mayor sensibilización.

Regresaremos a esto en la sección IV.

## III

En la literatura, existe la figura del ensayo como aquella que no se preocupa por una estructura narrativa como el cuento o la novela, ni por la rítmica o las imágenes como en la poesía, sino que es “El centauro” de los géneros, como lo llamó Alfonso Reyes, por su capacidad de

caprichosa hibridación. El “ensayo”, llamado así por Montaigne, no tiene fronteras ni limitaciones como los otros géneros, sino que consiste en un texto escrito en prosa (aunque podría bien no ser escrito así), que analiza, explora, evalúa, contrasta, disecciona (y todas aquellas acciones que pudieran realizarse para su comprensión), una idea hasta intentar agotarla tanto como la extensión, el conocimiento o la salud mental del autor lo permitan. Sus márgenes, difusos, se encuentran más en que el texto se centre en esta idea, que la sintetice y fundamente, que introduzca a ella, que argumente, explore, fundamente y sustente, sin que la conclusión cerrada sea una meta forzosa. Es pues el género libre de la literatura, el género de las ideas, la novedad y las posibilidades narrativas, y es por ello que Montaigne decidió llamar a este género, consciente de las novedades estilísticas que sus escritos presentaban, en donde la exploración era de mayor importancia que el resultado. Es, pues, el género de la libertad creativa.

Por otra parte, en el teatro, según la Wkipedia, “se llama ensayo a la fase preparatoria de una representación, un concierto o bien una ópera, que precede las representaciones con público. En la fase de ensayos se van ajustando los aspectos técnicos y artísticos del espectáculo hasta su perfecta combinación y sincronización. Los ensayos culminan cuando el espectáculo ya puede ser mostrado al público, el día (o noche) del estreno.”<sup>†</sup> Cito a esta enciclopedia en línea ya que su definición me parece muy puntual y se presta a los objetivos de este texto.

Por otra parte, en el diccionario de términos teatrales, Nombre, define al ensayo cómo “Trabajo de aprendizaje del texto y de la imaginación realizados por los actores bajo la dirección del director de escena. Esta actividad de preparación del espectáculo concentra todas las energías de la compañía y toma formas muy diversas.”<sup>‡</sup> La entrada de la palabra ensayo no termina aquí sino que continúa con una pequeña disertación de Brook, sin embargo dejaré esta para más adelante.

\* Pinel, J. P. J., Miño, E., & Hoyos, M. A. S. (2001). Biopsicología (4.a ed.). Pearson Educación.

† colaboradores de Wkipedia. (2021, 12 mayo). Ensayo (teatro). Wkipedia, la enciclopedia libre. [https://es.wikipedia.org/wiki/Ensayo\\_\(teatro\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Ensayo_(teatro))

‡ Pavis, P. (1984). Diccionario del teatro / Theatre Dictionary. Paidos Iberica Ediciones S a.

#### IV

Me llama la atención la diferencia entre estas dos definiciones que existen de ensayo en dos disciplinas artísticas, al menos en el español. Por un lado tenemos una definición libre en una de las disciplinas aparentemente más rígidas, la literatura. Por el otro una definición un tanto peyorativa de un arte que la suele ver más como un medio que como un fin. Quizá la diferencia entre estos dos términos podría ser explicada desde el francés, en donde el género literario “*essais*” puede ser traducido como tratados o pruebas, mientras que en el del teatro el término “*répétition*” se traduce como repetición. Es aquí donde las palabras de Brook toman fuerza. “Brook, señala que la palabra francesa “repetición” evoca un trabajo mecánico, olvidando que los ensayos se desarrollan bajo modos muy distintos y pueden llegar a ser extremadamente creativos. Cuando no es así, cuando se prolongan en una repetición infinita de la misma obra, la muerte del teatro parece inmediata”.

Por supuesto, me queda claro que muchas compañías trabajan desde el “laboratorio” (término similar a la palabra alemana para ensayo “*probe*”) o la experimentación durante los ensayos, especialmente aquellas que utilizan la “creación colectiva” para sus obras. Sin embargo, también me queda claro que existen aquellas que trabajan desde el trazo rígido y la repetición subordinados a la visión del director. Distintas obras, distintos resultados, requieren diferentes tipos de “ensayo”, y no es el objetivo de este artículo, ni su interés, el definir cuál es la manera correcta o la mejor, en caso que pudiera haber alguna, de llevar a cabo o dirigir un montaje. Por mi parte, la idea de pensar el ensayo teatral de la forma en la que se piensa el ensayo literario, es la postura que me parece más interesante, y a continuación explicaré el por qué.

La repetición en el teatro, el teatro clásico, los textos y montajes rígidos, si bien pueden ser interesantes y grandes productos técnicos y estéticos, no son el tipo de teatro que personalmente me interesa explorar. Siento que hoy en día, el trabajar por una perfección en la actuación y el montaje que rayen en un producto cristalizado, es algo que podría explorarse desde otras disciplinas como el cine. Por supuesto, siempre, al menos mientras las condiciones sanitarias nos lo permitan, está la parte presencial de la puesta en escena, el tener al actor frente a tí. Pero esto también se puede ver condicionado por el teatro transmitido vía streaming o por el lugar en la butaca de teatros grandes. Entonces, ¿qué es lo que vamos a ver al teatro? ¿qué nos interesa de él? Y también, ¿qué es lo que nos interesa mostrar?

---

\* Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro / Theatre Dictionary*. Paidós Iberica Ediciones S a.

Dediqué un apartado para hablar de dos términos psicológicos y sus características, la habituación y la sensibilización. Estos dos términos no solamente funcionan en perros condicionados a salivar por una campana sino que se encuentran en nuestro día a día, en todas nuestras actividades, incluidas el teatro. Pienso en un actor que repite la escena, la emoción, el gesto, tantas veces hasta “habituarse” a él. Algunos dirán introyectarlo, hablarán de la memoria muscular, el pulimiento, la limpieza, pero finalmente será una habituación al estímulo de cierta escena, cierto diálogo o parlamento, o de cierto movimiento. Esto provocará que la reacción del actor, específica al estímulo repetido, se atenua, y que esta atenuación aumente con la frecuencia de las repeticiones. Será pues una escena más limpia, pero la emoción “natural” se diluirá en esta. Por otro lado, si se trabaja para que el actor sepa que habrá “X” estímulo, en “X” parte de la obra, la respuesta emocional del actor, no específica a un estímulo, aumentará su intensidad.

Quizá sea la fortuna o mi formación lo que me ha llevado a esto. El primer libro que leí sobre teatro se llama “sin ensayar”. En el primer montaje en que participé fue un laboratorio para una obra post-dramática. Me formé académicamente como psicólogo y médico, y jugué por doce años fútbol americano. Este deporte puede aparentemente no estar relacionado con el teatro, sin embargo me ha enseñado todo lo que sé sobre él.

En el fútbol americano se entrena cada movimiento de golpeo, de tacleo, las diferentes formas y posiciones de manos para atrapar un pase, los movimientos de bloqueo, de trampa. Se entrenan jugadas con “trazos” específicos para cada uno. Se asignan posiciones a cada jugador. Sin embargo, jamás se entrena un partido. Una misma jugada ofensiva, por más veces que se repita en un ensayo con o sin una defensa de entrenamiento, jamás será llevada de la misma forma en un juego ya que dependerá de la formación defensiva y los movimientos, también previamente practicados, que haya asignado el otro equipo. Lo mismo ocurre con las jugadas defensivas. Hay siempre una variable, el otro equipo, estudiado o no, además de las variables físicas y emocionales de cada jugador, el tamaño del césped, los referís, el público y la iluminación del estadio, entre otras.

En el teatro, en las diversas obras en las que he tenido la suerte de trabajar como director de escena, he buscado la representación del fútbol americano en el escenario, no a través de una dramatización de un juego sino de sus dinámicas. Cuestiones como el manejo del ritmo, el tiempo, la energía y el espacio son vitales para ambos. Para mí el teatro, pese a su edad, es un arte viva, mucho más viva que artes jóvenes como el cine, la

televisión o las series de streaming, y me gusta que esa vitalidad se explote en escena.

En una “Entrevista cruzada” con Shaday Larios, dentro de la “Cátedra Ingmar Bergman” de la UNAM, Claudio Valdés Kuri responde a una pregunta sobre el tiempo invertido en la investigación escénica, responde: “En que se te van las horas que no sientes que se te va el tiempo... en mi laboratorio se me va el tiempo... hay una fascinación que yo ya estoy pensando que ya no quiero hacer obras de teatro, quiero abrir mis ensayos y que la gente pague por ir al ensayo. Lo que ocurre ahí muchas veces es mucho más interesante que la obra de teatro...”

A mí me ha ocurrido algo similar. Desde aquel primer montaje postdramático en que participé, a cargo de Natalia Gómez, veía las cosas que sucedían en los ensayos, o en los momentos en que salíamos a comer, por una cerveza, por un café, y pensaba en la enorme potencialidad escénica que tenían aquellas acciones realizadas por un equipo que tras el trabajo de laboratorio llegaba a conocerse de tal forma que cualquier convivencia entre ellos, aunque no todas, podía ser extraída y convertirse en una escena. En el americano ocurría algo similar. Los jugadores nos convertíamos en una gran máquina que se conocía perfectamente al punto de lograr esa interacción fuera de los campos de juego. Así que busqué llevar eso a la puesta en escena, sumando mis conocimientos psicológicos.

No me interesa la cristalización de escenas del cine, ni los trazos rígidos. No me interesa la “habituación” del actor sino su “sensibilización”. Pido de antemano disculpas por hablar de mi trabajo, pero es este el que me ha servido de laboratorio para la idea que ahora pretendo compartir. En la obra “El vuelo de Thelma”, es en la que más he logrado poner en práctica estas posturas. Trabajamos la sensación desde los lugares de ensayo, un séptimo piso para trabajar el vértigo, cuerdas flojas para sentir la inestabilidad, una silla en medio de una plaza para sentir el peso de las miradas. Trabajamos los gestos del personaje, tics nerviosos, corporalidad, modulaciones y rangos de voz. Trabajamos su psicología a través de estudios, textos, poemas, novelas, artículos científicos, películas, observación directa de personas en vía pública, bares, cafés. Trabajamos el texto, su repetición en distintos contextos, en distintos niveles de ruido. Esto, serían todos aquellos movimientos, golpeo y jugadas entrenadas por un equipo de fútbol americano. Después creamos un dispositivo escénico que permitiera la introducción de múltiples variables, muchas de ellas afecciones físicas directas al actor como el agua, alimentos (siempre cambiantes) y estado etílico. Esto representa nuestro campo de juego y algunos actores de

juego. Finalmente, comenzamos el montaje por consignas. Había indicaciones pero no trazos rígidos. Había un orden de acciones y secuencias a seguir, pero el cómo se llegaba a ellas o cómo se desarrollaban estas ya se veía afectado por las variables del dispositivo. Cuando alguna acción se realizaba con maestría y escuchábamos al público estar maravillado con ella la cambiábamos. Añadíamos, quitábamos o modificábamos cosas función a función, con cambios mayores semana a semana. Por supuesto, esto requería una gran cantidad de energía por parte de actor, director y producción, y una gran incertidumbre respecto al resultado de cada puesta en escena, pero era una apuesta por una poética teatral que todos habíamos acordado seguir. Se requería actrices y actores con habilidades específicas para ello, adaptabilidad, memoria, valentía, del mismo modo que ocurre en cada posición del fútbol americano.

En una ocasión, un compañero director, nos hizo una observación de la obra. “Es que esto es un ensayo”. Fue la segunda función, tras el cansancio de la primera, sin la emoción del estreno, y con la mente con más preguntas que respuestas. Quizá nuestra peor función. Hablamos al respecto, “sí, es un ensayo”, pero no nos referíamos al ensayo peyorativo o repetitivo. Nos referíamos al ensayo mágico, aquel donde algo de utilería cae del escritorio y la atrapada hace sentir orgulloso al actor y emprender con más ánimo la siguiente línea. Aquel en el que una propuesta puede resultar positiva o negativa. Hablábamos de un ensayo literario puesto en escena, con búsquedas, disertaciones, rodeos, pero siempre con una idea en mente. Hablábamos de un ensayo libre y creativo, donde actriz y director iban trazando los márgenes, propuesta de uno y propuesta de otro, función con función y “ensayo” con “ensayo”, o ensayo con “ensayo” o “ensayo” con ensayo. Hablábamos de una nueva forma, al menos para nosotros, de llevar a cabo una puesta en escena, donde la obra representada nunca era la misma, donde siempre habría cambios en el inicio, en el final, en la utilería, en las acciones, en las consignas, pero siempre teniendo el texto y algunos momentos a los cuales llegar como columna vertebral para dicha exploración. Nuestra búsqueda era la de un teatro donde los ensayos se abran y se cobre (en ocasiones) la entrada, pero no donde se comience a montar y se repitan los trazos hasta su limpieza y los diálogos hasta la perfección, sino en aquellos en los que se explora continuamente al personaje, al texto, a la escena, en donde se confronta al público y se le incita a participar, no como un rompimiento de cuarta pared o una obra interactiva sino a través de la emoción, de ver en la escena a una actriz sensibilizada en lugar de a una

---

\* Larios, S., Valdés Kuri, C. (2021, 15 mayo). Entrevista cruzada: Shaday Larios y Claudio Valdés Kuri. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CCEXAgQrOHc>

habituada, una actriz que se desespera porque la botella que utilizaría en el minuto treinta se cayó e hizo pedazos en el minuto diez, por una actriz que intenta comprender cada movimiento desde ella misma y desde el personaje en el momento de la puesta en escena porque el director le ha cambiado las consignas antes de iniciar función. Una actriz sensibilizada a los momentos de cambio, al fallo, a la respuesta, a buscar con su experiencia y talento resolver en escena y cerrar aquello que se ha trabajado en los “ensayos”.

Buscamos obras no cristalizadas, montajes eternos, continuamente cambiantes, buscamos que cada función sea única para el espectador pero también para nosotros, que aquellos que vayan un día vean las fotos de otro y no comprendan pueda tratarse de la misma obra, y buscamos no hacerlo desde lo panfletario, desde lo espectacular o desde la mercadotecnia, sino de una búsqueda estética o poética que nace por la necesidad, la necesidad de regresar al teatro como arte viva, al montaje eterno, a la obra inagotable.

### Referencias

- [1] Camus, A. (2013). El mito de Sísifo (3.a ed., Vol. 101). Alianza Editorial.
- [2] Colaboradores de Wikipedia. (2021, 12 mayo). Ensayo (teatro). Wikipedia, la enciclopedia libre. [https://es.wikipedia.org/wiki/Ensayo\\_\(teatro\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Ensayo_(teatro))
- [3] Larios, S., Valdés Kuri, C. (2021, 15 mayo). Entrevista cruzada: Shaday Larios y Claudio Valdés Kuri. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CCEXAgQrOHc>
- [4] Michaud, Y. (2012). El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética (1.a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- [5] Obregón, R. (2016). Sin ensayar. Ediciones El Milagro.
- [6] Pavis, P. (1984). Diccionario del teatro / Theatre Dictionary. Paidós Iberica Ediciones S a.
- [7] Pinel, J. P. J., Miño, E., & Hoyos, M. A. S. (2001). Biopsicología (4.a ed.). Pearson Educación.