



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

# *La paradoja del director*

*Notas sobre mi proceso de dirección con  
La Compañiasauria*

**TESIS**

Que para obtener el título de:

**LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y  
TEATRO**

Presenta:

**SIMÓN FRANCO SUÁREZ**

Asesora de Tesis:

**Dra. Didanwy Davina Kent Trejo**

Ciudad Universitaria, Cd. de México, 2020



Facultad de  
Filosofía y  
Letras



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# INDICE

INDICE.....	2
AGRADECIMIENTOS.....	4
INTRODUCCIÓN.....	5
PRIMER CAPÍTULO.....	15
1.1 La pregunta.....	15
1.2 La hipótesis.....	20
1.2.1 Laboratorio.....	23
1.2.2 Creación Colectiva.....	25
1.2.3 Liminalidad.....	28
1.2.4 Poética.....	29
1.2.5 Política.....	30
1.2.6 Ética.....	31
1.2.7 Proceso.....	33
SEGUNDO CAPÍTULO.....	36
I. Narración del Proceso.....	37
1. Lo anterior.....	37
2. Proyecto 50.....	40
3. Nuevo laboratorio.....	43
4. Primeros tratamientos.....	45
5. Hasta el <i>work in progress</i> .....	50
6. Viaje a Colombia.....	54
7. Regreso a México.....	58
8. Terminar el año.....	64
9. Intensivo en la Quiñonera.....	67
10. Rumbo a la temporada.....	71
11. Antes del estreno.....	77
12. Temporada.....	80
II. Abecedario incompleto.....	83
A.....	83
B.....	85
C.....	86
D.....	88
E.....	90
F.....	92
G.....	94
H.....	96
I.....	98
J.....	100
K.....	103

L.....	107
M.....	111
N.....	113
Ñ.....	115
O.....	115
P.....	116
Q.....	119
TERCER CAPÍTULO.....	121
3.1 De los saberes radicantes.....	121
3.2 Hacia una poética del gesto.....	124
3.3 El director Invisible.....	126
3.4 El autor frente al aparato de producción.....	134
3.5 Hacia un teatro de las <i>formas de vida</i> .....	141
3.6 Por un cultivar escénico.....	144
3.7 Habitar el Limbo.....	148
CONCLUSIONES.....	151
BLIBLIOGRAFÍA.....	155
ANEXOS.....	159
Texto dramático SCNSDE.....	160
Bitácora de dirección.....	160

## **AGRADECIMIENTOS**

A Didanwy, por apoyarme y acompañarme en mi estado natural de crisis, por ser amiga y maestra en un sentido amplio de la palabra.

A Jorge, porque siempre es un gusto conocer a la bibliografía, pero doble gusto cuando la bibliografía resulta ser tan generosa y fascinante. Y aunque la burocracia pandémica no haya permitido ponerlo de manera oficial, quiero reconocer al Jorge Dubatti como tutor de este trabajo.

A mis padres y abuelos, por darme un hogar para escribir y así mismo permitirme dejar este hogar.

A la UNAM y la UBA, porque escritura y el exilio son dos caras de una misma moneda.

A todas y todos los que ayudaron en el proceso de “Sobre cómo no ser un deseo estúpido” y en mi proceso de escritura durante la tesis.

Por último, a La Compañíasauria, porque pensé que esta tesis sería una carta de despedida, pero resultó ser una carta de amor y un testimonio de “nuestra juventud y nuestro tiempo juntos”.

## INTRODUCCIÓN

En un principio, mi intención era titularme bajo la modalidad de titulación por obra artística con la primera obra que dirigí después de terminar todas mis materias en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Esta obra es “Sobre cómo no ser un deseo estúpido” (SCNSDE) de La Compañíasauria (LC), colectivo con el que llevo colaborando cuatro años. Esta modalidad de titulación consiste en invitar a los sinodales a una función de la obra en cuestión y posteriormente elaborar un “*breve documento* que sustente con rigor académico la obra artística, deberá desarrollar una reflexión y argumentación teórico-crítica de las decisiones tomadas en el proceso de creación de la obra artística, así como una valoración del resultado artístico correspondiente a ese proceso” (Forma de titulación por obra artística, 2018, p.2). Con ese espíritu abordé inicialmente este texto, como un “breve documento” de análisis sobre mi proceso de dirección en SCNSDE.

Posteriormente, más por motivos personales que académicos, apliqué al programa de Titulación por Estancia en el Extranjero (TEE) de la DGECI UNAM. Éste consiste en apoyos económicos para estancias de investigación en el extranjero donde estudiantes de la UNAM puedan desarrollar sus trabajos de titulación. En mi caso, fui seleccionado y apoyado económicamente para realizar una estancia de investigación en el Instituto de las Artes del Espectáculo (IAE) de la Universidad de Buenos Aires con el objetivo de desarrollar aquel “breve documento” con el Dr. Jorge Dubatti como tutor de mi estancia. Al inicio, mi intención era realizar un trabajo sencillo y concreto, aún recuerdo que ingenuamente le dije a Jorge Dubatti en nuestra primera reunión — Yo creo que será un texto de treinta a cuarenta páginas a lo mucho—. Rápidamente este texto

creció en magnitud y ambición, pasando de ser un trabajo sencillo y concreto a uno largo y disperso, pero que poco a poco fue encontrando la razón y naturaleza de su extensión. Fueron estas las razones que me llevaron a cambiar mi modalidad de titulación de “obra artística” a “tesis”.

El 8 de abril de 2019 recibí un correo donde me informaban que mi programa de movilidad TEE había sido autorizado. Ahora, un año después, me encuentro en Pereira, Colombia en una especie de limbo o exilio involuntario dado que Colombia cerró sus fronteras por la pandemia de Covid-19 y no tengo la menor certeza de cuando podré regresar a México. Frente a la coyuntura, terminar de escribir esta investigación pareciera una exigencia del destino para que por fin me titule, o tal vez, escribir sea una forma de mantener la cordura en el aislamiento, o muy probablemente ambas. Lo cierto, es que mientras escribo el último apartado de la investigación (esta introducción), reflexiono sobre mi proceso de dirección en SCNSDE y mi proceso de escritura de esta tesis y las similitudes aparecen de maneras inconscientes e inesperadas, pero antes de mencionarlas, y profundizar en esta extraña correspondencia entre producción de pensamiento y producción artística, describiré someramente la naturaleza e intenciones de este texto.

En el primer capítulo, empezaba mi estancia en Buenos Aires y mis aspiraciones de hacer un “documento breve” con todo el rigor académico posible eran claras. En este capítulo, a manera de primer acto, planteo mi pregunta e hipótesis de investigación, además doy sustento a mi planteamiento y explico las nociones fundamentales con las que analicé mi proceso de investigación.

El segundo capítulo supuso el resto de mi estancia en Buenos Aires y es por lo tanto el más largo. A manera de segundo acto y desarrollo del conflicto, narro todo mi proceso de direc-

ción en SCNSDE, posteriormente ofrecí una serie de reflexiones e interpretaciones sobre el proceso de la Compañíasauria y mi proceso personal como director, manteniendo un constante diálogo con las nociones planteadas en el primer capítulo. Posiblemente haya una comprensión más profunda de este capítulo si se lee completo de manera cronológica, sin embargo, ambas partes (narración y reflexión) están referidas entre sí por las notas al pie, de tal forma que el lector pueda saltar de una parte a la otra, tener una lectura paralela, no cronológica o simplemente deambular por el capítulo. Durante la escritura de este capítulo mi pensamiento empezó a contaminarse de otras reflexiones, a tener filtraciones de otros problemas y en momentos a divagar hacia otros territorios del teatro. Sin embargo, todo se mantiene en los márgenes del planteamiento de esta investigación.

Al finalizar el segundo capítulo y mi estancia en Argentina, regresé a México y ocupé mi tiempo en cuestiones de sobrevivencia económica y nuevos proyectos en puerta. Durante este periodo detuve la escritura de esta investigación durante casi cuatro meses, pero también fue el tiempo en que ganamos el Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU) 2020 con SCNSDE.

Después de la premiación todos estábamos muy felices y conmovidos, sin embargo, esa misma noche me despedí de La Compañíasauria en el estacionamiento del Centro Cultural Universitario, ya que tomaba un vuelo en la madrugada hacia Colombia para realizar una breve visita a mi familia. Cuando llegué a Pereira, ciudad donde vive mi padre y mi abuela, ya se escuchaban noticias sobre el Covid-19, sin embargo, nunca pensamos que fuera tan grave. Dos semanas antes de regresar a México, las fronteras colombianas fueron cerradas y la cuarentena obligatoria se



impuso en todo el país. Como una medida contra la desesperación decidí terminar mi tesis y en eso fundar mi cordura. Durante este periodo escribí el tercer capítulo y esta introducción, en ambos apartados considero que hay un reflejo fiel de los efectos del aislamiento en la salud mental.

El tercer capítulo, que suponía traer las conclusiones y respuestas a mis preguntas de investigación se convirtió, en cambio, en una serie de postulados sobre mi visión del teatro, la dirección y la vida. Postulados que sin duda parten de la experiencia de esta investigación pero que en muchos sentidos la trascienden. No sé si para bien, pero de manera apasionante, como si la investigación tuviera voluntad propia, el pensamiento se desbordó hacia lugares que no hubiera imaginado. Sobra decir que es mi capítulo favorito y a manera de tercer acto supone el clímax indiscutible de este texto.

Aún así, tras la caótica lectura de mi trabajo, mis sinodales me solicitaron que ofreciera un apartado final donde pudieran apuntarse algunas conclusiones o algo que de alguna manera cerrara esta montaña rusa de ideas. Me resultaba difícil pensar qué concluir después de haber desbordado tanto mi objeto de estudio. Lo que en ese apartado se presenta, posiblemente no de conclusión o respuesta final a los temas que abordo en esta investigación, pero sí a la investigación misma como objeto de pensamiento. Es decir, son conclusiones sobre mi experiencia en la escritura de esta tesis, sobre la producción de pensamiento escénico a partir de la propia praxis y sobre la naturaleza misma de este texto como resultado de una investigación pensada desde la figura del artista-investigador propuesta por Jorge Dubatti (2019)

“El artista es un trabajador específico (retomando la idea de Marx del arte como trabajo humano) y posee múltiples saberes sobre ese trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber-abstracto. (...) Esos saberes constituyen una cosmovisión a la que definimos como “concepción” que implica tanto la

idea de teatro como la de mundo y de las relaciones entre ambos. (...) Llamamos artista-investigador al artista (incluido el técnico artista) que produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general” (p.150-151)

Quiero advertir con esto, que esta tesis lejos de ser la descripción técnica de cómo hacer algo o el análisis riguroso de un fenómeno, es ante todo una “concepción”. En muchas ocasiones mientras escribía esta investigación, reconocía lo caótico de mis ideas o el idealismo del que estaban plagadas, incluso en momentos me resultaban de un romanticismo insoportable. Pero también, reconozco que son estas ideas las que expresan de manera más apasionada y fiel mi visión actual sobre el teatro, el arte y la vida. Tal vez sean producto de mi juventud y mis *deseos estúpidos*, tal vez cambien con el tiempo y me traicionen en un futuro. Pero ahora, creo en lo que siento y actúo en consecuencia. Más que un oficio, pienso la escritura de esta tesis y la dirección de esta obra como una forma de vida. Desarrollaremos esta idea más adelante.

Por otro lado, es una tesis que no solo toma mi propio proceso de dirección en SCNSDE como objeto de estudio, en muchos sentidos el proceso de escritura le corresponde al proceso de dirección como un ejercicio recursivo de una misma “concepción” de teatro y mundo. En palabras de Dubatti:

Señalamos cómo la producción de pensamiento teatral/artístico y las prácticas tienen mutua productividad: pensamiento y creación se multiplican entre sí, uno engendra al otro, o son recursivos hasta tal punto que ya no podemos saber cuál fue primero o qué determina a qué. (2019, p.158)

SCNSDE fue resultado de un laboratorio de creación colectiva<sup>1</sup> que tuvo como tema la juventud. Al poco tiempo de iniciado el proceso nos dimos cuenta de que era un tema tan amplio y diverso que pronto se convirtió en un laboratorio sobre el “mundo y otros temas”. O, mejor di-

---

<sup>1</sup> Más adelante profundizaré en que entendemos en esta investigación por “Laboratorio” y “Creación Colectiva”.

cho, “nuestra visión del mundo y otros temas”. De esta manera, en fiel correspondencia con su proceso la obra padece de esta caótica naturaleza. En la reseña para la revista *Proceso* que escribió Indira Cato (2019) la describe de la siguiente manera:

“El hilo, más que una historia, es una anécdota. La banda de rock que tiene que tocar por sobre todas las cosas. Y ser original, o al menos sonar bien. En el ínter nos llenamos de datos sobre violencia, discriminación, género. Acerca de lo que es ser joven en México, lo que dice un noticiero sobre la juventud, lo que dicen sus mamás cuando van a marchas. La monotonía de los días.

El montaje es un grito agudo que sale directo de la garganta. Los que están arriba del escenario hablan de todo y luego, además, suman los deseos frustrados del público. Se vuelve mucho discurso y poco teatro. Se habla de todo, y por lo tanto de nada. Llega un punto donde no sabemos si estamos en una obra de teatro, un concierto o una sesión de terapia grupal.

Lo que es cierto es que es honesto. Todo lo que dicen en escena lo necesitan aullar, o cantar. Y está bien hecho. Es una coreografía del caos con impecable coordinación -¡y mucho, mucho humor!-, donde sin duda se transmiten las horas de complicidad de las presencias que viven en el escenario. Se nota una catarsis en los actores, de la cual intentan hacer parte al público, pero de una forma muy pasiva: escribiendo sus deseos en una servilleta para que se conviertan en una parte de la canción. Desde las butacas -si acaso hay algo- dan ganas de saltar con ellos.” (p.2)

Hasta la fecha, es la reseña que más me ha interesado de la obra<sup>2</sup>, me resulta precisa y lapidaria. Sin duda alguna, en esta obra “hablamos de todo y por lo tanto de nada.” Pero con el tiempo he dejado de ver eso como un error. Para explicarme me gustaría tomar el pasaje del farmacéutico ilustrado en 2666 (2004) de Roberto Bolaño:

Uno de los empleados era un farmacéutico casi adolescente, extremadamente delgado y de grandes gafas, que por las noches, cuando la farmacia estaba de turno, siempre leía un libro. Una noche Amalfitano le preguntó, por decir algo mientras el joven buscaba en las estanterías, qué libros le gustaban y qué libro era aquel que en ese momento estaba leyendo. El farmacéutico le contestó, sin volverse, que le gustaban los libros del tipo de *La metamorfosis*, *Bartleby*, *Un corazón simple*, *Un cuento de Navidad*. Y luego le dijo que estaba leyendo *Desayuno en Tiffany's*, de Capote. De-

---

<sup>2</sup> Tampoco ha habido muchas. Quizá sería más preciso decir cuántas.

jando de lado que *Un corazón simple* y *Un cuento de Navidad* eran, como el nombre de este último indicaba, cuentos y no libros, resultaba revelador el gusto de este joven farmacéutico ilustrado, que tal vez en otra vida fue Trakl o que tal vez en esta aún le estaba deparado escribir poemas tan desesperados como su lejano colega austriaco, que prefería claramente, sin discusión, la obra menor a la obra mayor. Escogía *La Metamorfosis* en lugar de *El proceso*, escogía *Bartebly* en lugar de *Moby Dick*, escogía *Un corazón simple* en lugar de *Bouvard y Pécuchet*, y *Un cuento de Navidad* en lugar de *Historia de dos ciudades* o de *Los papeles póstumos del Club Pickwick*. Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima, de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que adoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez.” (p.310,311)

No es que quiera compararme o a la Compañiasauria con los grandes maestros, ni que piense que SCNSDE entra en la categoría de “obra mayor”, pero si considero que (con mucha menor maestría) perseguimos el mismo espíritu. Hacer una obra torrencial, imperfecta, desarticulada, esquizofrénica. Quisimos hablar de los sueños, el mundo laboral, las drogas, la revolución, los amigos, la fiesta, el sexo, el amor, los viajes, la memoria, la violencia, la historia, los desaparecidos, nuestra congruencia, vivir en esta ciudad, en pocas palabras, quisimos comernos el mundo y al final no dijimos nada. Nos quisimos enfrentar a lo desconocido, y yo soy el primer testigo de que tanto en el proceso de SCNSDE como en la escritura de esta tesis, hubo “sangre y heridas mortales y fetidez”.

Al principio esta naturaleza caótica nos preocupaba, pero cada vez nos interesa menos buscar la unidad o la conclusión en nuestro trabajo, incluso el compromiso con “decir algo” ha dejado de importarnos. En la última carpeta que hicimos escribí en el apartado de propuesta de dirección: “Con esta obra, no buscamos dar respuestas o moralejas en torno a la juventud, al

contrario, negamos los mandatos y futuros impuestos. Nuestro objetivo último, es transformar el espacio en un laboratorio de los deseos colectivos, un territorio para que individual y colectivamente compartamos e imaginemos otras formas posibles de desear y habitar la juventud.” (LC, 2020, p.3) Al leer esto que escribí creo que por fin, a un año de su estreno, empiezo a entender esta obra. La misma sensación me invade ahora que estoy por terminar de escribir esta investigación.

Recuerdo que cuando tuve mi primera asesoría con Didanwy no sabía cómo abordar aquel “documento breve”, me preocupaba no saber cómo iba a responder mi pregunta de investigación. Didanwy me hizo ver el absurdo de mi preocupación; uno no hace una investigación sabiendo la respuesta de su pregunta de investigación. Justamente, investigamos para buscar esa respuesta, o por lo menos para tener un lugar hacia dónde orientarnos.

En el fondo considero que este texto, al igual que SCNSDE, termina desbordándose a sí mismo. De muchas formas, tanto en mi vida como en mi trabajo, he pasado de querer hacer “buenas sesiones de esgrima, de entrenamiento” donde las obras sean sintéticas, breves y directas, pero contra mi voluntad, o a pesar de ella, termino haciendo cosas torrenciales, imperfectas y que al final no sé si dicen algo. Por fortuna, encuentro cierto respaldo en la concepción de Alberto Villarreal sobre el ensayo literario:

El ensayo literario para mi es un fenómeno fantástico y apasionante de construir, porque tiene esa capacidad de huir de lo dogmático. El ensayo literario, (...) puede acabar por no decir nada, puede ser una gran divagación. Puede volverse literatura, puede volverse poema, puede volverse imagen en cualquier lugar. Es una zona donde realmente podemos evitar ese compromiso con tener “algo que decir”. Con tener que fundamentar el conocimiento sobre lo que hacemos. Entre más se mantenga en una práctica caótica, móvil, incomprensible, mucha más inspiración provoca. Finalmen-

te, los grandes teóricos y los grandes nombres que tenemos en el teatro, por ejemplo un libro como “El teatro y su doble” de Artaud, lo poderoso es que no está diciendo exactamente algo, es más una especie de visión. Y esa visión es enormemente inspiradora y esa visión es muy útil en un ensayo, más que quizá la descripción técnica de cómo hacer algo<sup>3</sup>. (2020, 2:51:00-2:52:18)

Confieso que no sé si logro dar respuesta a mis preguntas, en realidad no sé si esto pueda considerarse una tesis de titulación, o por lo menos no en el sentido tradicional. De lo que sí estoy seguro y satisfecho, es del camino que me hizo recorrer, un camino lleno de sangre y fetidez pero también de momentos muy apasionantes. En el fondo, solo espero que como lectores puedan recorrer algo de ese camino.

Para finalizar, me gustaría anotar que la última decisión que tomé en esta investigación fue el título: *La paradoja del director: notas sobre mi proceso de dirección con La Compañía-sauria*.

En mi experiencia, no creo que sea menester del teatro o de la teoría que se produce en torno a este, decir “algo”, explicar el mundo, dar respuestas, concluir ideas, todo lo contrario, considero al teatro (y tal vez esto sea extensible a todo el arte) como el territorio donde las contradicciones, los absurdos y las paradojas se vuelven latentes. Donde nuestras certezas, nuestras morales y nuestras ideologías presentan sus grietas. Donde se destapan las preguntas y se opacan las respuestas.

---

<sup>3</sup> Estas palabras son fragmento de una mesa de diálogo que tuvo lugar en el FITU 2020 donde Jorge Dubatti y Didanwy Kent impartieron un seminario llamado “El artista investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico”, en su tercera jornada invitaron a Raquel Araujo, Luis de Tavira y Alberto Villarreal a conversar sobre la dirección de teatro y la producción de conocimiento. En esta jornada, de donde extraigo el fragmento, yo también participé en la mesa con una pregunta que derivé de esta investigación. Aquí el link: <https://youtu.be/dG88NcA47as>

Si después de haber dirigido SCNSDE y escribir esta investigación, tuviera que concluir o decir “algo” es que para mí, dirigir teatro, hacer teatro, habitar el teatro, (principalmente en colectivo) es ante todo un ejercicio paradójico.

## PRIMER CAPÍTULO

### 1.1 La pregunta

*Toda teoría es autobiográfica*

*Jorge Dubatti*

Cuando entré a la Licenciatura en Literatura Dramática (CLDyT), mi idea del teatro y sus límites era mucho más cerrada y tradicional. Esta se fue expandiendo y problematizando a medida que avanzaba la carrera y sobre todo, a medida que veía más teatro. Recuerdo mis primeras aproximaciones a obras que ahora puedo nombrar como *liminales*, pero que en ese momento suponían una revolución a todo lo que yo creía que era el teatro.

Pero en estas pequeñas revoluciones internas siempre me acompañó una sensación de total ignorancia por el proceso de esas obras. ¿Cómo hacen eso? Era la pregunta recurrente. Desde mi deseo y desde mi área de especialidad en la carrera se traducían en ¿cómo diriges una obra así? Ya que por lo menos en los tres primeros años de la carrera mi formación en dirección fue muy convencional y respondía en gran parte a la *puesta en escena*.

“La puesta en escena, aquí, será tratada como una forma paradigmática en el sentido que lo imagina Giorgio Agamben<sup>4</sup>. Un paradigma que nos servirá para condensar lo que entenderemos como

---

<sup>4</sup> “De alguna manera, el paradigma es un modelo tomado de un dispositivo que funciona para describir y comprender las estrategias, las redes de poder, los espacios de saber, las distribuciones de los cuerpos y los circuitos de conocimiento en un periodo determinado. Es una táctica metodológica que permite atraer a su figura a diversos niveles de análisis” (Ortiz,2016:20)



teatro moderno: aquel formado bajo la aparición de las funciones del director de escena” (Ortiz, 2016, p.19)

Dicha formación puede entenderse muy bien desde la definición de *director de escena* ofrecida por Patrice Pavis (1998) en su Diccionario del Teatro: “Persona encargada de montar una obra, asumiendo la responsabilidad estética y organizativa del espectáculo, eligiendo los actores, interpretando el sentido del texto, utilizando las posibilidades escénicas puestas a su disposición” (p.66). En pocas palabras, yo sentía una brecha entre el teatro que veía (y que me atraía de sobremanera) y el teatro que estudiaba en la carrera.

Paralelo a este proceso, mi pregunta ¿Cómo diriges una obra así? se volvía más grande y oscura, esta interrogante no era solo con el teatro que no fuera convencional sino en general en la dirección de cualquier obra de teatro.

Recuerdo muchas veces pensar y diseñar en solitario la *puesta en escena* aplicando todos los conceptos que aprendía en clase: trazo, composición, motivaciones, objetivos, tema, estética, ritmo, gesto, etc. Incluso preparaba ejercicios para lograr llevar a los actores a “donde yo quería”. Llegaba al ensayo con todo planeado, bocetado y hasta cronometrado, y cuando lo confrontaba con los cuerpos de los actores, con el *aquí y ahora* del ensayo, todos mis planes se derrumbaban. No podía generar en los actores eso que yo quería. Las ideas que había pensado para la escena, que en mi soledad me parecían brillantes y atractivas, en el ensayo se veían aburridas y superficiales. Además, a esta situación siempre (y creo que aquí reside un aspecto importante de esta investigación) la acompañaba una sensación de vergüenza, ante el grupo y ante mí mismo. Vergüenza por no saber cómo llevar al grupo a esa “energía que yo quería”, por no saber cómo

traducir mis ideas al trato humano con un grupo. Salía del ensayo sintiéndome un “director fracasado” sea lo que sea que esto quiera decir.

Entonces, la brecha entre mi educación y mi praxis se volvía aún más amplia y la pregunta mucho más abarcadora. Ya no era ¿Cómo diriges una obra así?, sino ¿Cómo dirigir? ¡Cualquier cosa!

Durante el proceso de investigación para esta tesis, busqué textos donde se testimoniara la experiencia de los procesos de dirección. En esta búsqueda, me encontré con el trabajo de titulación para la licenciatura de Alberto Villarreal (2003) que es un reporte sobre su experiencia de dirección en la obra *Perfumes y tentaciones para una mujer muerta*, en la cual a una edad similar a la que yo tengo ahora manifestaba:

Varios de los errores en el proceso de la puesta se dieron principalmente por hacer poco caso a los frágiles tejidos que hacen que un grupo humano trabaje por un mismo ideal y que si en el caso de cualquier grupo son complicados y difíciles en el mundo del teatro se complican, por nuestros humores, genios, talentos o miedos. Sería de enorme utilidad unas clases sobre esto en la formación; puede decirse que el tema es un poco subjetivo y carece de rigor científico; pero el tema es vital para un director que como intenta mostrar este trabajo se enfrenta a tratar y mantener la armonía a diferentes tipos de personas que tienen lenguajes distintos entre sí. El control de este tema que se tiene que aprender en la práctica es tan importante como el correcto manejo de la luz, la escenografía o el análisis de textos. Brecht tiene unos textos muy interesantes en torno a eso y deberían ser vistos en una materia que no sólo fuera dirección de actores sino dirección de actores, escenógrafos, iluminadores, técnicos, familiares de la estrella, etc. Que aunque suena a broma son problemas muy reales que ponen en peligro el trabajo de meses. (p.110)

A pesar de que el enfoque y tratamiento de su trabajo de titulación fuera muy distinto al mío me parece curioso pensar que hace 17 años, con todo lo mucho o poco que la escena mexicana y la pedagogía de dirección en las escuelas de teatro haya cambiado, algunas interrogantes

sobre la dirección permanecen. Puedo decir que hallé cierto consuelo cuando en la lectura de *Quemar la Casa* (2012) de Eugenio Barba me encontré con estas palabras: “La inseguridad y los límites de mi conocimiento me incitaban a hurgar una y otra vez en los procedimientos del *cómo hacer*.” (p.30)

*¿Cómo hacer?* Esa es la pregunta que origina y que guiará este trabajo. *¿Cómo dirigir?* Sin embargo, para poder entrar en el terreno de lo posible por una tesis de licenciatura acotaré la pregunta a «*¿Cómo dirigir un laboratorio de creación colectiva, con base en mi proceso de dirección en SCNSDE?*»

Siguiendo la lógica que hasta ahora hemos mantenido, resulta evidente que no es una pregunta que pueda resolverse únicamente en el aula o en los libros, así como tampoco podría responderse a partir de un total empirismo. Sino de su puesta en tensión (teoría-praxis), es decir, de un pensamiento de la praxis, de un *pensamiento radicante*.

El estudio consiste en no aplicar un principio radical *a priori* respecto a lo estudiado, sino en reconocer un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades, desde un descubrimiento radicante.

Se trata, en consecuencia, de desarrollar una razón pragmática o pensamiento/conocimiento de la praxis concreta: hacer teatro, pensar el hacer, hacer el pensar, pensar el pensar el hacer, pensar el hacer el pensar, etc.” (Dubatti, 2017, pp.35-36)

Es por eso que el objeto de estudio es en principio mi propia praxis como director. Pero debo anticipar, antes de cualquier cosa, que la respuesta por el *¿Cómo hacer?* será siempre una respuesta que solo admite hallazgos parciales y difícilmente estas respuestas puedan ser sistematizadas en un método. Eugenio Barba (2012) lo explica de una forma metafórica a partir del vino:

Nosotros, los directores, tenemos muchas exigencias en común. Sin embargo, la marca exclusiva -el método personal que decide la cualidad e identidad de los resultados- no resiste la transmisión. Sucede lo que se comprueba con algunos vinos que son únicos, como he degustado en ciertas casas del sur de Italia: no toleran el traslado. Bastan pocas horas de viaje, y el vino llega a su destinación final con sabor a vinagre.

Vinagre en vez de vino -he aquí lo que sucede con la transmisión de un método. Algo pasa, es auténtico, sin embargo imbebible. Puede ser usado sólo de manera diferente, por ejemplo como condimento.

(...) lo esencial en un método no son las indicaciones que se pueden formular y aplicar sino la nebulosa de impulsos que deben ser reencontrados y despertados en nosotros mismos. Los hallé a través del aprendizaje, muchas veces estaban escondidos bajo un manto de obviedad y sentido común. Eran impulsos relacionados con mi personalidad y biografía, generados por fuerzas oscuras que provocaban mis rechazos (...) La *oscilación*, así vinculada a mi personalidad, fue mi método. No era la reproducción de la oscilación -del método- de otro, ni podía ser repetido por otros. Era mi proceso de individuación, de crecimiento, de evasión de mis orígenes, y mi regreso como fugitivo. Un diálogo con personas dentro de mí que no conocía. Mis tomas de posiciones.” (p.25-26)

Es decir, será (en el mejor de los escenarios) una pregunta que me acompañe toda mi vida y cambie a la par de mi vida. Preguntar por el *cómo* en el arte no solo es preguntar por un proceder técnico sino también por un proceder vital. Se trata entonces, de encontrar una *forma de vida*. En palabras de Andrei Tarkovsky (1991)

El trabajo creador es más que una forma de configurar datos e informaciones que existen objetivamente, algo que solo exigiera ciertas capacidades profesionales. Es más bien una forma de vida de la propia persona, la única forma de expresión posible para él.” (p.126)

Y con esto no me refiero a la figura romántica del artista que cumple un destino casi divino o a una existencia desvinculada de los problemas que una vida sencilla y terrenal suponen. Más bien, pienso la *forma de vida* como la piensa Agamben (2001):

Una vida que no puede separarse de su forma es una vida que, en su modo de vivir, se juega el vivir mismo y a la que en su vivir, le va sobre todo su modo de vivir. ¿Qué significa esta expresión? Define una vida -la vida humana- en que los modos, actos y procesos singulares del vivir no son nunca simplemente *hechos*, sino siempre y sobre todo *posibilidad* de vivir, siempre y sobre todo potencia. Los comportamientos y las formas de vivir humanos no son prescritos en ningún caso por una vocación biológica específica ni impuestos por una u otra necesidad; sino que, aunque sean habituales, repetidos y socialmente obligatorios, conservan en todo momento el carácter de una posibilidad, es decir ponen siempre en juego el vivir mismo. (p.14)

Esto es, encontrar en el arte, en el proceso artístico y en la praxis una *forma de vida*, un territorio para afirmar individual y colectivamente una potencia y posibilidad, un camino que es también causa.

Y es este pensamiento, esta forma-de-vida, el que, abandonando la nuda vida al “hombre” y al “ciudadano” que la revisten provisionalmente y la representan con sus “derechos”, debe pasar a ser el concepto-guía y el centro unitario de la política que viene. (Agamben, 2001, p.20)

## 1.2 La hipótesis

*Don't know what I want,*

*But I know how to get it.*

*Sex Pistols*

Antes de desarrollar lo que el subtítulo anterior promete, es necesaria una aclaración: la pregunta es ¿Cómo dirigir? y no ¿Qué es dirigir? por una *razón política*.

Partiendo de que un *pensamiento radicante* es ante todo una *forma-de-vida*, y esta es “el concepto-guía de la política que viene”. Resulta necesario, tanto en el teatro como en la política pensar en el *¿Cómo?* y no en el *¿Qué?* Ya Lehmann en 1999 expresaba al final de su *Teatro Pos-dramático*

“El teatro, no como tesis sino como práctica, representa ejemplarmente un entrelazamiento de elementos heterogéneos que simbolizan la utopía de *otra vida*; una vida en la que se concilian el trabajo mental, el artístico y el corporal, con actividades individuales y colectivas. De este modo, se puede afirmar una forma práctica de resistencia que diluye la cosificación de acciones y trabajos en productos, objetos e informaciones; en la medida en que el teatro impone su naturaleza de acontecimiento, manifiesta el alma del producto muerto, el trabajo artístico, vivo, para el cual permanece imprevisible y todavía por descubrir. El teatro es, pues, político y virtual en la constitución de su práctica”. (2013<sup>5</sup>, p.434)

De manera paralela, en 1999, apareció Tiqqun I<sup>6</sup>, la primera publicación del Comité Invisible, que reflexiona sobre las formas de resistencia de cara al nuevo milenio. Para su segunda publicación, Tiqqun II en 2001, titularían a uno de sus ensayos *¿Cómo hacer?*

*“¿Cómo hacer?* La cuestión del cómo. No de aquello que un ser, un gesto o una cosa es, sino de cómo es lo que es. De cómo sus predicados se relacionan con él.

Y él con ellos.

Deja ser. Dejar ser la hiancia entre el sujeto y sus predicados. El *abismo* de la presencia.

Un hombre no es “un hombre”

---

<sup>5</sup> A pesar de que el texto original fue publicado en 1999. La edición castellana, que es la que aquí cito, fue publicada hasta el 2013.

<sup>6</sup> Tiqqun I, fue la primera publicación del colectivo anónimo que en sus primeras apariciones se nombraba como el Partido Imaginario y de manera más reciente han pasado ha ser El Comité Invisible. Desde sus inicios hasta la fecha suponen uno de los principales referentes para el pensamiento político de mi generación, tanto en la teoría como en la práctica.

La cuestión del *cómo*. La atención al *cómo*. La atención a la manera en que una mujer es, y no es una mujer -hacen falta dispositivos para hacer de un ser de sexo femenino “una mujer” o de un hombre con piel negra “un negro”

La atención a la *diferencia* ética. Al elemento ético. A las irreductibilidades que lo atraviesan. Lo que pasa entre los cuerpos en una okupación es más interesante que la okupación misma. (Comité Invisible, 2001, p.7-8)

Concebir la dirección como el lugar donde se piensa un Qué-temático o un Cómo-formal es pensar desde la *puesta en escena*, pensar al director como un “pequeño dios” (Ortiz, 2016, p.24), al teatro como el lugar de los predicados y a los cuerpos que trabajan en este desde la *nuda vida*:

La nuda vida o la vida desnuda es la noción que utiliza Agamben para hablar de la vida humana que solo existe en la medida que le es permitido por el poderoso. Para explicarlo Agamben se remite a la distinción que tenían los griegos para *Bios*, la forma de vivir o manera propia de un individuo, y *Zoé*, el simple hecho de vivir separado de la vida cualificada. Posteriormente, con el derecho romano, se unifica el concepto de vida a partir de que se somete al derecho de vida o muerte del soberano o de la ley. A partir de la tesis de Foucault según la cual “lo que está en juego es la vida” -y la política se ha convertido en biopolítica- el poder ya no se funda en una voluntad política u organización de las instituciones sino en la vida misma. Así propone el campo de concentración como el paradigma biopolítico contemporáneo, donde la vida existe y se protege solo en la medida que el soberano lo permite, donde la vida se reduce al simple hecho de vivir o a vivir en tanto hecho, es decir bajo identidades jurídico-sociales abstractamente decodificadas (el elector, el trabajador, la mujer, el negro, el trasvertido, el estudiante, el actor, el director, etc.) portadoras únicas y opacas de la soberanía estatal. (Agamben, 2001, p.13-16)

La *nuda vida* supone la noción antagónica a las *formas de vida*, en tanto se da:

(...) entre seres que fueran ya siempre en acto, que fueran ya siempre esta o aquella cosa, esta o aquella identidad y en ellas y en ellas hubieran agotado enteramente su potencia, no podría haber comunidad alguna, sino sólo coincidencias y divisiones factuales. (Agamben, 2001, p.16)

En cambio, pensar desde un *¿Cómo hacer? ¿cómo dirigir?* Nos lleva a un territorio donde lo que se piensa es la posibilidad y la potencia, al territorio del pensamiento *radicante*, de los procesos, de un devenir autónomo, de un nosotros, en una palabra: de las *formas-de-vida*.

Ahora, volviendo a la promesa del subtítulo, sí tengo una hipótesis ante el *¿cómo dirigir?* «Dirigiendo un proceso, no un resultado/obra», que acotado a esta investigación se traduce: «Con base en mi proceso de dirección en SCNSDE, pienso que en un laboratorio de creación colectiva la dirección dirige un proceso no un resultado» Pero para poder desarrollar mi hipótesis necesito antes desarrollar algunas nociones y la forma en que serán abordadas por esta investigación. Con plena consciencia de que estas nociones pueden ser utilizadas de manera distinta según el contexto, así mismo aclaro que no es mi intención definir las de manera general, son más bien anclajes del marco teórico que me ayudan para el desarrollo de mis ideas. Tales como: laboratorio, creación colectiva, liminalidad, poética, política, ética y proceso.

### **1.2.1 Laboratorio**

Me remonto al Teatro Laboratorio dirigido por Jerzy Grotowski quien manifestaba: “Las representaciones del Laboratorio Teatral plantean una especie de modelo activo en el que las investigaciones regulares sobre el trabajo del actor, pueden ponerse en práctica.” (Grotowski, 1970, p.3)



Es decir, abordaba el acto creativo como investigación/exploración hacia la posibilidad y no hacia la instauración de un discurso. “No monto una obra para enseñar a los demás lo que ya conozco. Es después de que la producción de la obra se termina, y no antes, cuando me siento más sabio.” (Grotowski, 1970, p.92) Y dentro de la lógica de este texto, me parece pertinente enfatizar el paralelismo que hay entre la búsqueda de un método (en el caso de Barba y Grotowski) y la búsqueda de una *forma-de-vida*.

Hablo del método, hablo de la superación de límites, hablo de una confrontación, de un proceso de autoconocimiento y hasta en cierto sentido de una terapia. Este método debe permanecer abierto -su vida misma depende de esta condición- y es diferente para cada individuo. Así debe ser, porque su naturaleza intrínseca exige que sea individual. (Grotowski, 1970, p.93)

Por otro lado, es importante señalar que en LC nuestra forma de concebir el “laboratorio teatral” se vio fuertemente influenciada por la experiencia que muchos de los integrantes del colectivo tuvimos en la materia de último año “Laboratorio de Puesta en Escena” a cargo del profesor Mario Balandra. Desafortunadamente no hay ningún material bibliográfico donde se desarrolle la metodología de Balandra y aunque lo hubiera, resulta complicado pensar en una metodología ya que él mismo afirmaba que todos sus laboratorios eran distintos y dependían de la gente que había y de “cómo se fueran dando las cosas”.

Sin embargo, para los fines de esta investigación, tomaré mi experiencia durante el “Laboratorio de Puesta en escena” (2017-2018) como referencia: La metodología (si se puede hablar de tal) consistía en que Balandra establecía premisas de trabajo como: “Vean el escenario y piensen ¿Qué quiero ver ahí?”, “Construyan una imagen que también sea un umbral”, “Desarrollen un problema a resolver en escena”. Premisas absolutamente libres que incluso podían volverse

muy abstractas y por consiguiente, podían resultar en casi cualquier cosa. Estas premisas devenían en ejercicios o pequeños fragmentos escénicos que luego eran comentados por todo el grupo. Cada integrante del laboratorio (actores, directores, dramaturga, iluminadora, etc.) desarrollaba/creaba un ejercicio desde sus inquietudes personales o artísticas. Y a partir de un proceso de presentar ejercicios, comentarlos, modificarlos, volver a presentarlos, etc. La dramaturga iba tejiendo una obra común.

En el caso de La Compañíasauria, para la construcción de la obra SCNSDE, no abordamos el Laboratorio Teatral desde una metodología específica, es cierto que partimos de Grotowski, Balandra y otros tantos referentes, pero nunca reproducimos una metodología ajena. Más bien, intentamos seguir ese impulso por no seguir sistemas de producción predeterminados ni reglas *a priori* y descubrir por nosotros mismos cuales eran los principios metodológicos necesarios para cada momento del proceso. Ya que como desarrollaré más adelante, para bien o para mal, tampoco tuvimos una única metodología, más bien hubo varias metodologías en los distintos momentos del proceso. Sin saberlo, creo que respondía a una necesidad de pensar, desde un *pensamiento radicante*.

### **1.2.2 Creación Colectiva**

Es importante aclarar que cuando uso el término Creación Colectiva no es en el sentido estricto de la metodología utilizada por el Teatro Experimental de Cali (TEC) y Enrique Buenaventura,

más bien, partiendo de sus reflexiones (de manera similar que con el Laboratorio Teatral) encontramos nuestra propia forma de pensar la creación colectiva.

En nuestro caso, el término surgió cerca del estreno de la obra cuando teníamos que decidir cómo íbamos a organizar los créditos en el cartel de la obra. Realmente no tuvimos que discutir mucho para llegar al acuerdo de que en el cartel no iba a aparecer el nombre de ninguno de nosotros sino la leyenda “una creación colectiva de La Compañiasauria”, esto principalmente por dos razones:

La dramaturgia de la obra propiamente había sido escrita por cinco personas pero todos habíamos participado en su creación, entonces, resultaba difícil saber a ciencia cierta “quién creo qué”.

La segunda razón, no queríamos que ningún nombre o rol (director, dramaturgo, actor) dentro del colectivo se impusiera sobre los demás.

Ya en 1970, Michel Foucault (2005) manifestaba en su célebre conferencia titulada “¿Qué es un autor?” Que el nombre del autor en una obra (Foucault se refiere principalmente a obras literarias pero esta reflexión puede ser extensible a las obras artísticas en general) no es un nombre propio como los otros que utilizamos en nuestra vida cotidiana. Ejerce un papel decisivo respecto al discurso y le asegura una función clasificadora. A este fenómeno sobre los discursos lo denomina *función autor* como ese plus-valor que obtiene un discurso cuando fue escrito por Shakespeare o por La Compañiasauria (no hace falta explicar donde se concentraría más dicho plus-valor), independientemente del discurso en sí mismo. La *función autor*, de esta manera es

decisiva en el modo de existencia, circulación y funcionamiento de un discurso al interior de una sociedad. Es decir, existe un principio funcional mediante el cual nuestra cultura administra la producción de ficciones y representaciones. (p. 14-33)

El tema del que quisiera partir podría formularse con unas palabras que tomo prestadas de Beckett: <<Qué importa quién habla, alguien ha dicho qué importa quién habla>>. En esta indiferencia pienso que hay que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea. Digo “ética” porque esta indiferencia no es exactamente un rasgo que caracterice la manera como se habla o se escribe; es más bien una especie de regla inmanente, retomada sin cesar, nunca enteramente aplicada, un principio que no marca a la escritura como resultado sino que la domina como práctica. (Foucault, 2005, p.7)

Mientras realizo esta investigación y analizo nuestro proceso veo que lo que hicimos coincide en muchos sentidos con la preocupación que dio origen a la creación colectiva en el TEC. Esta es, la de la figura del director de *puesta en escena* tal como se ha desarrollado anteriormente. En palabras de Buenaventura:

(...) el director dejaba de ser un intermediario entre el texto y el grupo. La relación texto/grupo se volvía, así, una relación directa. El método no podía consistir ya solamente en la improvisación y su conversión en imágenes teatrales. Debía llenar el vacío de la concepción del director. Así nació la etapa analítica del método y se fue configurando, en trabajos sucesivos, como una manera lo más objetiva posible -es decir, lo más colectiva posible- de analizar el texto. (Buenaventura en Rizk, 2008, p.128)

En este sentido, formular nuestra propia forma de abordar la creación colectiva me parece lo más fiel al sentido de teatro que Buenaventura y el TEC perseguían. En palabras de Beatriz J. Rick en su prólogo al método de creación colectiva: “Cabe decir, para concluir, que la creación colectiva siempre, de una manera o de otra, existirá ya sea cuando el grupo siga conscientemente un método específico de trabajo y ahí nos estamos acercando a la idea de teatro como laboratorio.” (p.121)

Además, puedo decir que confío plenamente que esto se logró transmitir en las funciones. Así también lo percibió Indira Cato (2019) en la nota que hizo de la obra para la revista *Proceso*: “La Compañíasauria creo la obra ‘Sobre cómo no ser un deseo estúpido’ (SCNSDE). El texto lo escribe Janeth Piña y lo dirige Simón Franco, aunque es más bien un trabajo colectivo.” (p.1)

### 1.2.3 Liminalidad

Trabajar, desde el laboratorio o la creación colectiva, principalmente desde otros *cómos*, implica buscar otros modos de producción y de creación ajenos a la *puesta en escena*, lo cual deviene en muchas ocasiones en teatralidades ajenas al paradigma *dramático* (paradigma históricamente vinculado con la *puesta en escena*<sup>7</sup>). Sin embargo, en el caso de SCNSDE, me resulta difícil definir su teatralidad bajo marcos como *teatro posdramático*, *teatro relacional*, *teatro documental*, *escena expandida* o similares. Lo cierto, es que tiene elementos de todos y es ante todo resultado de su modo de producción, de su *cómo*. Por eso, he decidido usar el concepto de *liminalidad*, como lo propone Jorge Dubatti (2017), ya que me resulta más abarcador. Este es, en una primera acepción, el teatro actual o del pasado que no se encuadra en los marcos del teatro moderno, es decir, el teatro de representación de un historia, con personajes, ficción, etc. O comúnmente llamado teatro dramático. (p.13) En una segunda acepción liminalidad también refiere a:

Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no-ficción; cuerpo natural/cuerpo poético (...) El concepto de liminalidad, tal como lo usamos, propone que en el teatro hay fenómenos de fronteras, en el sentido amplio en que puede reconocerse la idea de lo fronterizo, incluso en términos opuestos: límite o lugar de

---

<sup>7</sup> Véase (Ortiz, 2016, p. 31-46)

pasaje, separación o conexión, zona compartida de intercambio o combinación, fusión o conflicto, tránsito, circulación y cruce, puente y prohibición, permanencia o intermitencia, zona de mezcla, hibridez, transfiguración, periferia, lo excéntrico, el dominio borroso o desdelimitación, lo interrelacional, lo intermedial, incluido lo interfronterizo y lo transfronterizo, etc. (p.14-15)

En la lógica de esta investigación; pensaremos la liminalidad ante todo como *potencia* y *posibilidad*, esto es, un teatro que no se subordina a esta o aquella forma, identidad o paradigma, sea tradicional o de la más alta vanguardia, sino que en su modo de producción se juega su teatralidad. Es decir, que antepone el *cómo* al *qué*.

#### **1.2.4 Poética**

Similar al caso de liminalidad, para pensar de forma más abarcadora las decisiones que un colectivo, y de forma específica una dirección escénica toman en su proceso, utilizaré la noción de *poética (con minúsculas)* propuesto por Dubatti (2011). Se refiere al conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación producción y producto, y la concepción de teatro que las modela. Es decir, en una primera instancia implica el trabajo humano de producción de una obra, abarcando los procesos, técnicas, modos de producción y directrices conceptuales y materiales que constituyen el trabajo de producción de un ente poético. Posteriormente, al ente poético en sí como producto artístico, efímero en el acontecimiento teatral y presentado como resultado del proceso de producción. En última instancia, se refiere a la concepción de teatro que organiza, modela y produce estos componentes constitutivos. (pp. 60, 61).

Sin embargo, más adelante en el mismo texto, Dubatti advierte que esta concepción de teatro y estas directrices organizadoras pueden estar determinadas por una estructura poética preexistente (teatro realis-

ta, musical, posdramático, de creación colectiva, etc.) o pueden gestarse en el proceso de búsqueda e investigación de esta forma, sin conocimientos que funcionen como supuestos a priori o determinaciones previas. (p.72) Tal considero que fue el caso de nuestro laboratorio, donde a partir de nuestro proceso de investigación y exploración encontramos una poética propia.

### 1.2.5 Política

La palabra política ha aparecido de forma recurrente en lo escrito anteriormente, como un campo importante para los territorios de pensamiento de esta investigación y las reflexiones sobre el proceso de LC. Resulta entonces, necesario aclarar de qué hablamos cuando hablamos de política.

En primer término, no hablamos en el sentido de la tradicional teoría política, sino desde la teoría política que abrió Foucault con la noción de *biopolítica* y *biopoder*<sup>8</sup> que más adelante filósofos como Deleuze, Guattari y el mismo Agamben desarrollarían.

(...) la filosofía política y la teoría política tradicionales se han focalizado en la pregunta por el orden de la *polis*, por las formas de gobierno y por los regímenes de poder, por los derechos y las libertades de los ciudadanos frente al poder; para Deleuze el interés por la política responde al problema de “los movimientos” y de “las creaciones colectivas” La política no se interesa por el poder como orden o sistema, sino por lo que desordena y hace cambiar a los sistemas. Por ese motivo habla de “políticas” y no de “política” ya que “lo uno”, “la” política es siempre la del sistema de poder establecido, mientras que el movimiento y la creación son siempre múltiples, diversos, pluridireccionales. (Etchegaray, 2013, p.14)

---

<sup>8</sup> Vease (Etchegaray, 2013, p.2)

Esto supone que tampoco podemos pensar en un teatro político tradicional, político en sus discursos, sino político en tanto su práctica. “el teatro no como tesis sino como práctica” (Lehmann, 2013, p.434) Entonces resulta necesario pensar desde un terreno *micropolítico*:

El concepto de *micropolítica* como el de *micropoder* en Foucault, hace referencia a las relaciones de fuerza que se ejercen en los más diversos planos, sin que el análisis de la política o del poder deba restringirse al derecho, al Estado o a los aparatos de Estado. Toda relación es una relación política. Toda relación es una relación de fuerzas. La política no tiene que ver con un tipo de relaciones específicas (como las estatales o gubernamentales) diferenciadas de los otros tipos de relaciones específicas (como las sociales, culturales, sexuales, ideológicas o religiosas) (Etcheberry, 2013, p.13)

Pensar lo *micropolítico* resulta lo más congruente con la época en que vivimos, más aún en un territorio como el teatro:

En una época híperartificial, hipervisual, parecería que la materialidad del teatro sigue siendo un elemento primitivo, reducido, como una obligación de un devenir cerrado, minoritario: “gente grande encerrada en la oscuridad haciendo cosas tontas”. Es necesario entonces insuflarle a eso una intensidad en el salto que no puede devenir del oficio ni de ninguna idea profesional. (Bartis, 2003, p.116)

Por eso, un teatro colectivo, en su dimensión política, supondría principalmente un espacio para construir *formas-de-vida*. Donde “lo político no es más que un cierto grado de intensidad en el seno del elemento ético.” (Tiqqun, 2001, p.8)

### **1.2.6 Ética**

Partiendo del enunciado anterior, que es principalmente como entenderemos lo político en esta investigación, resulta ahora necesario aclarar qué entendemos por ética.



En su libro “Ética y Representación” Jose A. Sánchez (2016) entiende la noción de ética como:

Utilizaré el término “ética” para referirme a la práctica dependiente de la toma de decisiones individuales o de la suma de decisiones individuales y a la reflexión sobre esa práctica por parte de uno o de un grupo. (...) Se consolida en el tiempo, en la sucesión y en la coherencia de tales decisiones. Pero se manifiesta siempre en el presente, se hace efectiva en el presente de la toma de decisiones. ¿Cabe una ética más allá de la presencia en el presente? La ética no es una “reserva” que genere beneficios futuros, no puede ser entendida en términos de producción, sino en términos de práctica. Tampoco es un conocimiento que sirva para juzgar y analizar las decisiones de otros, sino algo que se hace efectivo en el hacer, en la acción. (p.25)

Cabe mencionar que Sánchez también retoma a Agamben para hablar de la ética, este último, escribe en su capítulo sobre ética en *La comunidad que viene* (1996)

Por ello no hay lugar en la ética para el arrepentimiento; por eso la única experiencia ética (que como tal no puede ser tarea ni decisión subjetiva) es ser la (propia) potencia, existir la (propia) posibilidad; exponer en toda su forma su propio ser amorfo y en todo acto la propia inactualidad. (p.32)

Por esto, no podemos separar la ética de su noción de *forma-de-vida*. Tomando lo anterior en consideración, sépase que cuando hablo de una “razón política” es en principio una “razón ética” que ante todo es una “razón práctica”, o más bien de la puesta en práctica, de la puesta en acción. Esto es, de lo relativo al *cómo*.

### 1.2.7 Proceso

Naturalmente nos referimos a procesos teatrales, por lo tanto, colectivos y compartidos. Cabe aclarar que cuando digo “mi proceso de dirección” me refiero a mi proceso individual y singular como director, sin embargo, este proceso necesariamente se ve afectado por los procesos singulares de mis compañeros y por el proceso que compartimos como colectivo.

Cuando digo, “dirigir un proceso” me refiero a este último, al proceso colectivo de hacer teatro, y llegados a este punto, resulta necesario aclarar ¿Qué entendemos por proceso? En un primer grado, un proceso comprende los ensayos<sup>9</sup> y todos los momentos, consensuados o espontáneos, en que colectiva o individualmente, producimos pensamiento de la obra o su poética. Podríamos llamar a este, un *pensamiento poético*, retomando la noción de poética de Dubatti y la de pensamiento de Agamben.

Llamamos pensamiento, al nexo que constituye las formas de vida en un contexto inseparable, en forma-de-vida. No nos referimos con esto al ejercicio individual de un órgano o de una facultad psíquica, sino a una experiencia, un *experimentum* que tiene por objeto el carácter potencial de la vida y de la inteligencia humanas. Pensar no significa ser afectados por esta o aquella cosa, por este o aquel contenido de pensamiento en acto, sino ser a la vez afectados por la propia receptividad, hacer la experiencia, en cada pensamiento, de una pura potencia de pensar. (...)

La experiencia del pensamiento de que aquí se trata es siempre experiencia de una potencia común.(...)

El pensamiento es forma-de-vida vida indisociable de su forma, y en cualquier parte en que se muestre la intimidad de esta vida inseparable, en la materialidad de los procesos corporales y de los modos de vida habituales no menos que en la teoría, allí hay pensamiento, sólo allí. (Agamben, 2001, 18-20)

---

<sup>9</sup> Entiéndase ensayo no en su sentido tradicional (montar y repetir), sino en la acepción más amplia que presenta Alberto Villarreal en “Del ensayo como ensayo” tema que desarrollaré más adelante.

Todo pensamiento poético, implica necesariamente un pensamiento político, o más específicamente, un pensamiento micropolítico. Conscientes o no, determinadas o no, siempre hay micropolíticas en juego cuando un grupo de personas se juntan para hacer teatro. En tanto “toda relación es política” y un proceso teatral implica relaciones, podemos deducir que, en teatro, todo *pensamiento poético* es también un *pensamiento político*. No de manera aislada, sino desde una recursividad donde micropoética deviene micropolítica y viceversa.

En este sentido, un proceso implica, en un segundo grado, esa doble articulación entre *pensamiento poético* y *pensamiento político*. Esa doble articulación que, en último grado, genera un mundo en el teatro y una *forma de vida* en el mundo. En palabras de las Lagartijas Tiradas al Sol<sup>10</sup>:

No quiero pedir permiso y no quiero esperar a nadie.

Yo concibo el teatro como mi escuela de vida. Sé que lo hago desde mí, desde muy dentro, y por eso lo nombro verdadero. (...)

Es nuestra única oportunidad de crear un mundo con el que estemos de acuerdo; de hablar como queremos y de decir lo que queremos.

No esperamos a nadie y nadie nos espera.

El teatro es nuestro.

(2009, p.3-4)



---

<sup>10</sup> Cuadrilla de artistas escénicos mexicanos que desde 2003 han realizado distintos proyectos que tanto en sus resultados como en sus procesos problematizan los modos de hacer y pensar el teatro en México. Han sido un referente imprescindible para nuestra conformación como colectivo en La Compañíasauria.

Una vez expuesto lo anterior, podemos volver a la hipótesis con mayor claridad: Con base en mi proceso de dirección en SCNSDE, pienso que en un laboratorio de creación colectiva la dirección dirige un proceso, no un ‘resultado’. Y la pregunta necesaria en este momento sería ¿Qué es dirigir un proceso?

En principio, se presentaría como lo contrario a dirigir un resultado, que es la lógica del paradigma de *puesta en escena* y de la definición de dirección otorgada por Pavis. Es decir, cuando el proceso y la propia praxis se piensan y viven como un medio para llegar a un fin, el espectáculo. Dirigir esto o aquello en acto, para así poder llegar a este o aquel producto. En el colmo de este devenir, podemos caer fácilmente en la maquiavélica lógica donde el fin justifica los medios.

Por lo tanto, “dirigir un proceso” supone dirigir los medios no los fines, la paradoja se presenta como un olvidar la obra para así llegar a ella, dirigir la forma en que *pensamiento político* y *pensamiento poético* se articulan, producir mundo, producir posibilidad, producir ante todo, pensamiento. En pocas palabras, dirigir un proceso, es el teatro como *forma de vida*.

Para finalizar este capítulo, me gustaría pedir que no demos por entendido que en SCNSDE yo “dirigí un proceso”. Justamente, mi necesidad de realizar esta investigación es ante todo un volver a mis pasos, analizar mi quehacer, saber qué hay entre el director que quisiera ser y el que soy. Entre el teatro al que aspiro y el que habito.

## SEGUNDO CAPÍTULO

Este capítulo está compuesto por dos partes: la narración anecdótica y cronológica del proceso de SCNSDE y un abecedario incompleto de interpretaciones, reflexiones y valoraciones críticas sobre dicho proceso.

Para facilitar la relación entre estas dos partes, en la narración del proceso, los eventos están referidos a su correspondiente letra del abecedario en las notas al pie de página que dicen “Comentado en”. De igual forma, la mayoría de las reflexiones del abecedario son referidas a los eventos de los que toman ejemplo con notas al pie que dice “Ver”. Cabe señalar que no todos los eventos de la descripción ni todas las reflexiones de la interpretación, están referidos, sólo los que están en relación directa entre sí.

Esta estructura partió de la sugerencia metodológica de Jorge Dubatti por narrar/describir para luego interpretar/analizar el objeto de estudio. Sumado a este método, me pareció interesante ofrecer otras rutas posibles al texto utilizando como herramientas las notas al pie. Todo esto, además de enfatizar las relaciones directas entre las dos partes, está diseñado para que el lector pueda intercalar, jugar o incluso deambular en la lectura de este capítulo.

Respecto a la parte donde describo el proceso de la obra, de agosto de 2017 (que inició el proceso) a agosto de 2018, no llevé una bitácora ni nada parecido debido a que nunca pensé que el proceso sería utilizado como objeto de estudio. Fue a partir del 30 de septiembre de 2018,

cuando decidí titularme por obra artística con SCNSDE, que empecé a bitacorear el proceso por recomendación de mi asesora, la Dra. Didanwy Kent.<sup>11</sup>

De esta manera, en la primera parte de la descripción parto de una reconstrucción personal de los hechos y en la segunda parte de la descripción, cito las bitácoras que realicé del 30 de septiembre de 2018 al 4 de junio de 2019. Aun así, en su mayoría sólo son bitácoras de los ensayos, hay algunos eventos que sucedieron fuera del espacio de ensayo y describo partiendo principalmente de mi memoria.

De igual forma se anexa el texto final de SCNSDE<sup>12</sup> y el video de la obra<sup>13</sup>, los cuales serán citados para hacer referencia a momentos muy específicos del espectáculo final.

## **I. Narración del proceso**

### **1. Lo anterior**

En 2016, mientras cursaba mi segundo año en el CLDyT, me junté con un grupo de compañeros de la carrera para armar nuestra versión de la obra *Litoral* de Wajdi Mouwad. La iniciativa de scenificar esta obra fue mía y partía de cuestiones más personales que artísticas o académicas. Muchos compañeros entraron y salieron durante los primeros días del montaje, al final quedamos

---

<sup>11</sup> Digitalizada en [https://issuu.com/chidobacano/docs/bitacora\\_scnsde](https://issuu.com/chidobacano/docs/bitacora_scnsde)

<sup>12</sup> Digitalizado en [https://issuu.com/chidobacano/docs/scnsde\\_tesis](https://issuu.com/chidobacano/docs/scnsde_tesis)

<sup>13</sup> Disponible en [https://youtu.be/\\_rcMk0wpHrI](https://youtu.be/_rcMk0wpHrI)

10 personas<sup>14</sup>: Piña, Zandy, Aleks, Diana, Andrea, Fernando, Rudy, Antonio, Lorena y yo. En ese entonces no éramos La Compañiasauria, sólo un grupo de jóvenes que se habían juntado para hacer teatro fuera de la escuela.

La idea de formar un colectivo salió de manera muy espontánea, simplemente nos dimos cuenta de que “en el teatro, que es como la vida, nos queremos acompañar.” (Lagartijas Tiradas al Sol, 2006, p.3) El nombre salió de un juego que tenía Piña, fue tiempo después que cobró sentido cuando a manera de *cover* del poemínimo de Efraín Huerta afirmábamos: No somos una compañía seria, somos una compañía sauria.<sup>15</sup>

*Litoral* fue la primera obra que dirigí completa y también la primera vez que descubrí que el teatro iba más allá de sus obras. Estuvimos en la final del FITU de 2017, pero desafortunadamente no ganamos. Después de esa final, no pudimos tener temporada en otro teatro, veían a la obra muy larga y a nosotros muy jóvenes. Tampoco nos desvivimos mucho por conseguir esa temporada, los cierto es que para 2017 *Litoral* había llegado a cierto punto de desgaste. Yo fui de los primeros en apoyar en aquel momento la idea de hacer un proyecto nuevo, explorar nuevas teatralidades y encontrar una voz nuestra. Así lo decidimos y a pesar del gran amor que le tuvimos (y aún le tenemos a *Litoral*) decidimos dar la última función, semi-clandestinamente el 30 de junio de ese año en el auditorio Justo Sierra de la UNAM. Después de la función nos emborrachamos, festejamos estar juntos y decidimos darnos unas vacaciones y no vernos hasta agosto, para un nuevo proyecto.

---

<sup>14</sup> Hubo más personas involucradas en el montaje de *Litoral*, pero no las menciono porque no fueron miembros estables de La Compañiasauria ni participaron en el siguiente proyecto (SCNSDE).

<sup>15</sup> El original de Huerta dice: “Yo no soy/ Un poeta/ Serio/ Soy/ Un poeta/ Saurio”

En esas vacaciones fui a Huitzilac, Morelos, el pueblo donde vive mi madre, y leí *Hacia un Teatro Pobre* de Jerzy Grotowski y *Teatro Posdramático* de Hans-Thies Lehmann. Me interesaba entender las palabras “Laboratorio” y “Posdramático”. Me interesaba, como dije anteriormente, ese teatro y esas formas de hacer teatro que no me enseñaban en la escuela. Durante las lecturas, anoté ideas sueltas que podrían servir para el nuevo proyecto. Por esos días, viajé con Piña, Fer, Aleks y Lorena a las Lagunas de Zempoala. En medio del bosque, Aleks y Fernando me preguntaron qué había pensado para el nuevo proyecto. Un poco confundido les dije que tenía que ver con los movimientos estudiantiles.

En las últimas semanas de agosto de 2017, tuvimos la primera junta para hablar del nuevo proyecto. Fue tal vez este el inicio del proceso. Platicamos de manera muy libre sobre nuestras inquietudes y deseos. Más allá de los temas, predominaban inquietudes en torno a teatralidades liminales (aunque en ese momento no les decíamos así). Surgieron de manera recurrente las palabras: investigación escénica, laboratorio, explorar, experimentar, teatro documental, teatro posdramático, creación colectiva, transgredir, performático, etc. Probablemente no sabíamos qué significaban pero nos llamaban la atención.

Al final, acordamos que queríamos hacer un laboratorio a partir de un proceso de investigación, creando un teatro propio que nos permitiera acercarnos a teatralidades no convencionales. Propuse como línea temática un proceso de investigación en torno a los movimientos estudiantiles en Ciudad Universitaria desde el 68 hasta nuestros días, pasando por la huelga del 86, la del 99, YoSoy132, Ayotzinapa y los asesinatos en CU. La idea era estrenar en 2018 cuando se



cumplieran 50 años de la entrada del ejército a CU durante el movimiento del 68. Al equipo le gustó la idea y decidimos nombrar el laboratorio, de manera provisional, como “Proyecto 50”<sup>16</sup>.

## 2. Proyecto 50

La mayoría de nosotros no había estado en un laboratorio anteriormente y no sabíamos muy bien cómo empezar. Piña y yo, que anteriormente habíamos co-dirigido *Litoral* y teníamos una mancuerna creativa muy buena, decidimos asesorarnos antes de empezar los ensayos. Nos reunimos con Martha Herrera Lasso para hablar de la estructura de un laboratorio y la investigación escénica, con Talia Yael sobre su proceso de escritura en el laboratorio de Eutheria Teatro, con Raúl Villegas sobre el training de un laboratorio y finalmente con Javier Márquez para que nos contara su experiencia en “Desmontaje en C.U”, un laboratorio con el cual encontrábamos una fuerte relación por tener el mismo centro físico que Proyecto 50 (Ciudad Universitaria).

A partir de las asesorías y juntas con todo el equipo, estructuramos Proyecto 50 de la siguiente manera: Cada integrante del equipo (actores, director, dramaturgista) tenía una “semilla-bomba”, esto era, un tema, acontecimiento o detonador, como la Huelga del 99, las muertes en CU, Ayotzinapa, etc. Cada quien investigaba en torno a su semilla-bomba con el acompañamiento de Piña como dramaturgista, luego traducían esta investigación en dinámicas o exploraciones que conducían durante los ensayos con mi acompañamiento como director. A partir de las investigaciones y lo que sucediera en las exploraciones, íbamos a tejer una dramaturgia colectiva es-

---

<sup>16</sup> Comentado en H

estructurada en cuadros que correspondieran a las semillas-bomba. Utilizamos como ejes para las investigaciones y exploraciones las nociones de Miedo, Violencia y Autonomía. En función de la disponibilidad de cada quien y de la estructura del laboratorio nos dividimos de la siguiente manera: Andrea, Zandy, Antonio, Aleks, Diana y Fernando en actuación, Rudy en dramaturgia, Piña en dramaturgismo y yo en dirección.

Estructuramos todo de manera sistemática, donde todas las exploraciones y sus correspondientes resultados tenían una fecha precisa en la ruta crítica, fijamos un estreno tentativo para Julio de 2018.<sup>17</sup>

Paralelo a este proceso de estructuración en Proyecto 50, Fernando, Diana, Andrea, Zandy y yo empezamos a cursar nuestro último año de la carrera y con este, la materia de Laboratorio de Puesta en Escena con el profesor Mario Balandra cuya experiencia describí de manera breve anteriormente. Menciono este detalle porque de manera paralela estábamos descubriendo qué era un laboratorio dentro de la escuela (con Balandra) y fuera de la escuela (con La Compañíasauria). Esta situación influyó y determinó muchas cosas en ambos procesos.

Los primeros ensayos eran sobre todo largas juntas donde discutíamos qué es la autonomía, el miedo y la violencia. Cada quien traía distintas definiciones y las problematizábamos. También leímos *Hacia una crítica de la violencia* de Walter Benjamin, nos interesaba profundizar en la noción de violencia y sus posibilidades escénicas. Durante esas juntas Piña y yo éramos quienes más hablábamos y de alguna forma los más entusiasmados. Nos juntábamos dos veces a la semana, un día nos reuníamos para discutir y otro para entrenar. El entrenamiento fue coordi-

---

<sup>17</sup> Comentado en A

nado por Diego, un actor y bailarín que le gustó mucho *Litoral* y se ofreció a ayudarnos en el aspecto físico. Cada semana traía ejercicios nuevos de coordinación y expresión corporal.

En estas sesiones, las carencias físicas y motrices se hacían evidentes, la corporalidad ideal de la que hablábamos en nuestras juntas se veía distante<sup>18</sup>. Por otro lado, las ausencias y los retardos se volvieron recurrentes. Antonio por la escuela<sup>19</sup> y Rudy por el trabajo, solo iban a un ensayo de los dos que teníamos a la semana.

A excepción de Piña y yo, el equipo se encontraba desanimado y perdido con sus semillas-bomba. Durante las exploraciones los cuerpos se veían apagados y en el escenario no sucedía nada interesante. Ante esto, me mostraba optimista y confiaba en que estas crisis son normales y eventualmente pasarían. Por mi parte, estaba muy emocionado con mi semilla bomba (las okupas en CU). Por esos días leí *Clase* de Guillermo Calderón. Pensé que los movimientos estudiantiles son la máxima expresión de la juventud y de eso quería hablar en la obra.

Solo alcanzamos a trabajar con dos semillas-bomba (las cuales dieron resultados muy deficientes en escena). En medio de una exploración, Diana paró el ensayo y manifestó que no se sentía cómoda con el laboratorio ni con el tema que estábamos abordando. A pesar de mis intentos por que lo dejara pasar y continuáramos, detuvimos el ensayo y nos sentamos a platicar al respecto. Al final no llegamos a nada concreto. Algunos querían que cambiáramos de tema y otros no queríamos. Ese día recuerdo sentirme un pésimo director por haber perdido el control del ensayo, además me sentía confundido con el proceso y con el equipo.

---

<sup>18</sup> Comentado en J

<sup>19</sup> Antonio era el único integrante de la Compañíasauria que no estudiaba en el Colegio sino en la ENAT.

Al siguiente ensayo nos juntamos para hablar de lo ocurrido y nuevamente tuve la sensación de que discutimos en círculos<sup>20</sup>, lo que creía que era solo crisis de un ensayo se me apareció como algo más grande. La mayoría apoyaba la idea de cambiar de tema en el laboratorio, pero nadie sabía por cuál, algunos incluso sugirieron volver a *Litoral*.

Acudí a Didanwy para pedirle un consejo. Me recomendó dislocar la discusión; hacer otra cosa donde más allá de hablarlo pudiéramos encontrar de qué nos interesaba hablar. En los siguientes ensayos hicimos una serie de ejercicios donde escribimos nuestros deseos y nuestros vínculos con la compañía. También hicimos una lluvia de ideas con posibles temas. Salieron cosas muy diversas y en ocasiones muy opuestas. Buscamos relaciones posibles, al final decidimos hablar de “la juventud” por ser la más abarcadora de estas relaciones.

“No sabíamos de qué hablar, así que decidimos hablar de la juventud” (La Compañiasauria, 2019, p.5)

### **3. Nuevo Laboratorio**

Acordamos que la nueva pregunta eje del laboratorio sería ¿Cuál es mi ser joven? Yo no sabía muy bien cómo dirigir o coordinar este nuevo proceso, sentía que la estructura de Proyecto 50 resultaba obsoleta y mis antiguas preguntas se volvían aún más confusas. ¿Cómo llevar un laboratorio? ¿Cómo dirigir? ¿Cómo es eso de explorar, investigar, etc?

De manera intuitiva, decidí apostarle a ejercicios muy abiertos, como los que realizábamos en el laboratorio con Balandra, y a partir de lo que surgiera ir decidiendo por dónde llevar el

---

<sup>20</sup> Comentado en P.

laboratorio, sin una estructura ni ruta crítica. Lanzaba premisas como, “traigan un objeto que represente o capture su juventud”. Presentábamos el objeto y luego realizábamos improvisaciones y pequeños ejercicios o escenificaciones inspirados en lo que había surgido.

Luego, fuimos a investigar a personas mayores y les pedíamos que nos contaran “¿cómo fue su juventud?” A partir de esa narración hacíamos escenificaciones y luego las discutíamos.

También, acordamos que en este nuevo laboratorio cada quien participaría sólo en las áreas que le interesaran, a diferencia de Proyecto 50 donde todos investigaban y escribían a partir de sus semillas bomba. Bajo esta premisa, se conformaron las distintas áreas y la mayoría de nosotros participábamos en más de una. El equipo quedó integrado de la siguiente forma:

Piña (dramaturgismo, investigación y dramaturgia)

Andrea (dramaturgia y actuación)

Diana (dramaturgia y actuación)

Fernando (actuación, diseño e investigación)

Zandy (actuación e investigación)

Antonio (actuación y dramaturgia)

Aleks (sólo actuación)

Rudy (sólo dramaturgia)

Y yo, en dirección e investigación.

Nadie quería ser productor, acordamos que lo haríamos entre todos en lo que encontramos una cabeza para esta área.

También hubo otras personas con las que colaboramos, pero no iban a todos los ensayos ni estaban en todas las juntas. Como Jessica en vestuario y utilería, Diego en el entrenamiento corporal y Lorena en asistencia de producción.

A partir del material que teníamos con las distintas exploraciones, los actores y yo creamos una serie de cuadros o escenificaciones, Diego diseñó una coreografía con los actores y los dramaturgos escribieron textos de manera individual. Todo esto lo presentamos en un *work in progress* el 17 de diciembre de 2017. Asistieron pocas personas y sus notas fueron generosas.

Después de esta presentación nos fuimos de vacaciones. Los dramaturgos tenían la premisa de articular conjuntamente un primer texto para la obra y yo pedí que cada quien, de manera individual, respondiera ¿Qué es este laboratorio? (Como producto o resultado artístico) ¿Por qué lo hacemos? (Nuestras motivaciones personales) ¿Para qué? (Lo que buscábamos producir en un público o en un medio) y ¿Para quién? (Cuál pensábamos que era nuestro público y cómo queríamos impactar en él).

#### **4. Primeros tratamientos**

Lo cierto es que yo no estaba muy convencido con el nuevo laboratorio que llevábamos y menos con la temática. Tenía muchos prejuicios y miedo de que cayéramos en otra obra de autobiográfica donde chavos hablan de sus problemas en el escenario. Al principio, aferrado al anterior labora-

torio quería politizarlo todo y encausar el discurso hacia una crítica de la juventud como producción de la sociedad de consumo. Sin embargo, las exploraciones, los ejercicios y los textos del grupo iban por lugares distintos a mis aspiraciones, muchas veces incluso distintos entre ellos. A veces parecía que cada quién quería hacer una obra distinta sobre los problemas que tenía en ese momento.

En el fondo, yo estaba resentido por el cambio de laboratorio y esta situación (de la cual no era completamente consciente) afectó mucho mi dirección y la calidad del proyecto, en tanto yo no me encontraba enteramente comprometido y apasionado con lo que estábamos haciendo. De esta forma, opté por enfocarme en una búsqueda más formal o estética, y preocuparme poco por el tema. En otras palabras, me importaba la pura forma, vacía y sin relación con el contenido.

Ejemplo de ello fue que a mediados de enero, incluso antes de que yo recibiera el primer texto, yo ya tenía una idea muy clara de hacia dónde quería orientar la teatralidad y la propuesta de dirección. En ese entonces, muy influenciado por la lectura de *Escena Expandida Teatralidades del siglo XXI* de Rubén Ortiz, me interesaba experimentar con la escena expandida<sup>21</sup>.

Cuando recibí el primer texto era una cosa caótica sin pies ni cabeza, un gran pastiche de la subjetividad de cada integrante en el equipo de dramaturgia. Muchas posibles obras en potencia coexistían en un mismo texto sin unidad ni dirección alguna. De manera afortunada (o no) me parecía que esto empataba perfectamente con la noción de escena expandida. Dividí el texto en *módulos*, esto era, dispositivos escénicos autónomos o escenificaciones de corta duración, y desarrollé una propuesta donde la obra sucediera en un espacio no teatral, como una casa o un

---

<sup>21</sup> Ver definición Escena Expandida en (Ortiz, 2016, p. 49-52)

bar y en distintas habitaciones o espacios de ese lugar se presentara de manera simultánea y autónoma cada *módulo*. De esta forma, el público recorrería el espacio de manera libre, experimentando la obra de manera desarticulada y aleatoria. Justifiqué toda mi propuesta en la noción de fragmento; la obra en su teatralidad correspondía a la experiencia fragmentada de la juventud contemporánea y a nuestro proceso como colectivo que también era totalmente fragmentado. En el fondo, más allá de la noción de fragmento, me interesaba experimentar con teatralidades no convencionales.<sup>22</sup>

Retomamos los ensayos en un retiro colectivo de una semana que hicimos en la casa de mi madre en Huitzilac, Morelos. Dormíamos amontonados en el piso de una habitación, cocinábamos juntos, hacíamos excursiones al cerro y también ensayábamos. Al principio, leímos el texto juntos y yo expuse mi propuesta de dirección.

Luego, empezamos a ensayar y explorar las escenas pensándolas como *módulos* y al final discutíamos lo que funcionaba, lo que no funcionaba y sus posibilidades.

También leímos las respuestas a las preguntas ¿Qué? ¿Por qué? ¿Para qué? Y ¿Para quién? Las respuestas fueron dispares y en la mayoría de las ocasiones decían muy poco sobre nuestro laboratorio en términos concretos. Acordamos seguir trabajando para poder nombrar lo que estábamos haciendo de la manera más específica posible.<sup>23</sup>

Regresamos a la Ciudad de México y ensayábamos dos veces por semana. Estos ensayos tenían una misma estructura siempre: Leíamos un fragmento del texto, lo probábamos escénica-

---

<sup>22</sup> Comentado en A y C.

<sup>23</sup> Comentado en D



mente a partir de improvisaciones o premisas que establecíamos y al final discutíamos y comentábamos el texto. Durante este proceso, tuve constantes discusiones con el área de dramaturgia. Ellos reclamaban que discutíamos los textos sin haberlos probado lo suficiente. Y yo argumentaba que no podíamos dedicar tantos ensayos a seguir probando los mismos textos. Esta fue una discusión en la que ambas partes cedimos, pero nunca pudimos conciliar enteramente.

Ahora que narro y recuerdo mi proceso pienso que durante este periodo mi dirección muchas veces se limitó a pasar las escenas y dar notas, pero no había un acompañamiento real al proceso de dramaturgia.<sup>24</sup>

Paralelo a este proceso, tuvimos un intercambio con el grupo Caleidozoma Teatro conformado por actores no profesionales. El intercambio consistía en que ellos nos daban talleres de teatro espontáneo y narrativas anti-opresoras y nosotros de actuación. Esto nos ayudó mucho como compañía para repensar nuestras formas de trabajo y convivencia dentro de La Compañía-sauria, para ser más críticos con nuestros privilegios y nuestra congruencia política. Este intercambio se prolongó de forma intermitente durante todo el proceso de SCNSDE<sup>25</sup>.

En febrero, de manera un tanto fortuita conocimos a Fede quien se ofreció a colaborar con nosotros como productor, esa área necesaria y hasta entonces ausente en nuestro colectivo. Poco después de integrarse empezamos a armar carpetas para las convocatorias de Piso 16 y Vaquita 35. Este proceso me ayudó a darme cuenta de que había muchos vacíos en nuestra propuesta de laboratorio, era un caos conceptual donde usábamos conceptos que no entendíamos com-

---

<sup>24</sup> Comentado en D

<sup>25</sup> Comentado en D

pletamente de manera arbitraria. También me ayudó a aterrizar muchas cosas, dentro de las más importantes estuvo descubrir como objetivo de la obra “No hablar de la juventud, sino que la juventud del público aconteciera en la obra”. Dentro de la ruta crítica que presentamos en estas convocatorias fijamos un posible estreno en octubre o noviembre de 2018.

Frente al caos conceptual en el que estaba nuestro laboratorio, Piña y yo considerábamos necesario establecer colectivamente qué entendíamos por ciertos conceptos y nociones como escena expandida, liminalidad, performance, convivio, entre muchos otros. Sin embargo, no queríamos que los ensayos se transformaran en largas discusiones teóricas como en Proyecto 50 donde los cuerpos se apagaban. Para poder hacerlo más dinámico y vinculado con la práctica, Piña y yo preparamos unas breves exposiciones sobre el libro *Escena expandida* de Rubén Ortiz y *Escenarios liminales* de Ileana Diéguez. Luego establecimos premisas que pudieran desplazar las exploraciones de los textos a un terreno más liminal y relacional. Por ejemplo, tomábamos un fragmento del texto y lanzábamos premisas como: “A partir de lo que les detone este texto, establezcan una dinámica que involucre al público”, “Tienen que resolver esta escena utilizando un cámara de video”, “Presenten este texto sin decirlo” o “Hagan un recorrido guiado a partir de este texto”. Estas formas de explorar los textos desconcertaron muchas veces a los actores y también a los dramaturgos<sup>26</sup>. Sin embargo, nos ayudó mucho a encontrar una teatralidad propia que nos interesara, más allá de si era o no la forma correcta de abordar cierto texto. Por ejemplo, en el primer tratamiento había una escena donde un periodista le preguntaba a un chavo en la calle ¿Cuál era su juventud? Cuando exploramos esta escena, Andrea la presentó a partir de entrevistas

---

<sup>26</sup> Debe tomarse en cuenta que varios actores también eran dramaturgos. Razón para instigar en que esta tesis se asumiera una postura sobre el concepto “dramaturgia”.

reales que había salido a filmar con su celular y luego ficcionalizaba o intervenía los videos de las entrevistas. Al final esta escena desapareció de los siguientes tratamientos, pero el ejercicio de Andrea fue el origen de la escena del documental en SCNSDE (La Compañiasauria, 2019, 27:00-32:30 min). Lo mismo pasó con escenas como la del Rap (La Compañiasauria, 2019, 41:00-42:00 min), la *selfie* con el público (La Compañiasauria, 2019, 1:13:20-1:14:150 min) y muchas otras que tuvieron una evolución más compleja.

Como mencioné anteriormente, el texto era un gran collage o pastiche de textos individuales de cada dramaturgo. Para poder organizar estos mundos (a veces tan diferentes) le propuse a los dramaturgos que organizáramos los *módulos* por campos temáticos recurrentes en nuestro laboratorio como: la juventud y la revolución, la juventud y el consumismo, la juventud y la memoria, la juventud y sus definiciones y por último la juventud y la fiesta. El equipo de dramaturgia aceptó y bajo esa premisa escribieron el segundo tratamiento. También, en los recorridos entre *módulos*, se proyectaría en ciertos lugares del espacio la historia de una banda de rock a punto de separarse. Esta banda, que además era un reflejo de La Compañiasauria, era el único hilo narrativo en la obra.

## **5. Hasta el *work in progress***

El segundo tratamiento llegó con retraso a principios de abril de 2018, decidimos tener una revisión más del texto y luego presentar un *work in progress* para finales de junio.

A partir del nuevo tratamiento, realizamos colectivamente un mural<sup>27</sup> al que llamamos “el mapa estético del espectador”<sup>28</sup>. En este, escribíamos escena por escena qué esperamos producir en el espectador desde todas las áreas. Estas aspiraciones partían, entre muchas otras cosas, de las preguntas: ¿Qué es este laboratorio? ¿Por qué lo hacemos?, etc. De alguna manera en ese mural expresábamos el ideal de obra que queríamos. Era una forma de preguntarnos, escena por escena (o en este caso modulo por modulo) qué queríamos que el espectador sintiera. Como un mapa de la experiencia en un espectador ideal, es decir, alguien que conectara con todo lo que queríamos expresar y producir en la obra. En muchos sentidos, este ejercicio estaba plagado de ambición e ingenuidad, era como un carrusel de emociones donde confiábamos en que el espectador iba a cambiar fácilmente de tono, convención y experiencia. Sin embargo, realizar este mural de manera colectiva nos ayudó mucho a establecer objetivos comunes desde todas las áreas.

Los ensayos siguientes repitieron la misma estructura: leer fragmentos del texto, explorarlos, comentarlos. Sin embargo, las exploraciones eran cada vez menos ambiguas y colectivamente teníamos más claro a dónde queríamos llegar.

Confieso que durante este periodo de ensayos (enero a mayo de 2018) mi entusiasmo por el proyecto no era el más grande, llegaba a los ensayos sin mayor preparación y a veces limitaba mucho mi dirección a observar y dar notas.

Salieron los resultados de Piso 16 y Vaquita 35, de ambas convocatorias fuimos rechazados y esto desanimó a todo el equipo.

---

<sup>27</sup> Ver foto en Anexos.

<sup>28</sup> Comentado en E.

El 6 de mayo tuvimos un ensayo con público coordinado por el área de dramaturgia. En este se probaron algunos pasajes del texto y otras dinámicas que dramaturgia quería probar antes de entregar el tercer tratamiento del texto. Al final tuvimos una sesión de retroalimentación que nos ayudó mucho a sondear qué partes de nuestro trabajo estaban resonando y cuáles no.

A mediados de mayo llegó el tercer tratamiento de la obra. Con el título “Sobre cómo no ser un deseo estúpido” varios pensamos que no era el nombre adecuado para la obra, pero decidimos presentar el *work in progress* con este nombre de manera provisional.

Establecimos una ruta crítica de ensayos y un plan de producción y fijamos la fecha del *work in progress* para el 24 de junio.

Durante este periodo el esquema de los ensayos cambió drásticamente. A partir de lo explorado y lo propuesto por el texto, yo preparaba los *módulos* en mi casa y llegaba a los ensayos a montar de una manera muy técnica dejando poco espacio a la exploración. Lo cierto es que teníamos muy poco tiempo para montar, muchas veces terminaba el ensayo y el resultado distaba mucho de lo que yo imaginaba, sobre todo en cuestiones de actuación. Aun así, confié en que todo eso terminaría de asimilarse en los ensayos generales y en el espacio de la presentación.

Por esas fechas, Antonio empezó a ausentarse en los ensayos de manera cada vez más recurrente. La razón de estas ausencias eran ensayos para sus presentaciones finales de la ENAT, pero conforme sus ausencias se volvían más recurrentes también nos daba menos explicaciones, hasta que llegó un punto en que ya no nos avisaba y simplemente dejó de ir a los ensayos. Incluso dejó de contestar nuestros mensajes. Decidimos no contemplarlo para el *work in progress* y

seguir con los que éramos. Aun así, no pudimos evitar sentirnos desmotivados e inseguros con el trabajo.

Logramos que una compañera del colegio nos prestara la casa donde trabajaba su papa para presentarnos en el *work in progress*. Era una casa antigua y enorme en la colonia condesa, al lado del Parque México. Nunca supimos muy bien qué sucedía en esa casa, pero sabíamos que tenía que ver con sindicatos y asociaciones de izquierda. Resultaba un lugar absolutamente surrealista que se volvió protagonista de aquella presentación. Tenía corredores escondidos, pasillos largos y elegantes con retratos de Zapata, Marx y el Che Guevara, había lugares que estaban completamente abandonados donde había maleza y yerba en las paredes y en todas partes había muebles y objetos antiguos que alguien había abandonado ahí.<sup>29</sup>

Tuvimos cuatro ensayos en la casa, pero por problemas del montaje, la producción y la logística solo pudimos correr la obra una vez. Mucho tiempo se perdió por no tener un plan de montaje claro ni roles definidos en la producción. Esto último también creó tensiones innecesarias entre los que ayudaron más y los que no.

A pesar de que había muchos cabos sueltos, sobre todo en cuestiones de los recorridos del público entre módulo y módulo, existía una excesiva y peligrosa confianza en todo el equipo de que todo al final se resolvería.<sup>30</sup>

Llegó el día de la presentación: todo fue un caos. No había un recorrido claro entre los módulos y terminamos guiándolos nosotros mismos. Todos nosotros, actores y equipo técnico

---

<sup>29</sup> Comentado en G.

<sup>30</sup> Comentado en D y E.

estábamos nerviosos y esto se contagió a los espectadores. Al final había una fiesta donde esperábamos que las barreras entre espectador y actor se disolvieran y todos fueran parte de la fiesta. En vez de eso resultó en un momento penoso donde parecíamos una especie de animadores que sacaban a bailar al público cuando este no quería. Estos son solo algunos de los errores más significativos de esa presentación. Después tuvimos una sesión de retroalimentación con el público. A pesar de que hubo muchos comentarios buenos, la mayoría del público se sintió perdido y distante de la obra. Desmotivados guardamos todo, salimos de la casa y nos fuimos a tomar en mi casa buscando la fiesta que no sucedió.

Hacia varios años que yo no visitaba a mi padre y a mi abuela que viven en Colombia, quienes me pidieron que fuera en esas vacaciones por razones personales. Expuse mi situación al grupo y lo presenté como una oportunidad para que todos asimiláramos los comentarios del *work in progress* y prometí regresar con un plan concreto para reestructura lo que no estaba funcionando en la obra. Todos estuvieron de acuerdo y nos tomamos unas vacaciones.

## **6. Viaje a Colombia**

Sabía que tenía que replantear la obra de manera fundamental en muchos sentidos, sin embargo, no sabía muy bien por dónde empezar ni cómo trabajar.

Primero organicé las críticas del *Work in Progress* y en rasgos generales identifiqué tres principales problemas:

- 1) La experiencia estética y el convivio que queríamos crear en el espectador resultaban forzados y no se daban de manera espontánea. Esta carencia se resumía en el comentario de un espectador que dijo: “No sabía si estaba en una máquina o una ficción”
- 2) El discurso resultaba muy directo y por ello panfletario, incluso en momentos rayaba en una victimización de la juventud frente al capitalismo y al estado. No había mayor misterio ni contradicción en el público.
- 3) El fragmento, como eje conceptual de la obra era experimentado por el espectador como una suerte de esquizofrenia televisiva donde muchos temas se presentaban, pero ninguno se desarrollaba o profundizaba. Además, lejos de permitir que la juventud del público aconteciera, reafirmaba la sensación en el público de estar en una máquina espectacular, en el peor de los sentidos que esto pueda significar.

En esos días hablé con Antonio por teléfono. Se disculpó por no haber contestado los mensajes que le mandamos y expresó ya no poder estar más en el proyecto debido a sus compromisos en la ENAT que eran de mayor prioridad. Agradecí la sinceridad y lo notifiqué al equipo. En el fondo era una noticia que ya todos sabíamos.

Durante este proceso de reestructuración, también leí *Esculpir el tiempo* de Andrei Tarkovsky. Esto marcó drásticamente mi manera de pensar la dirección en La Compañíasauria y también mi relación con el arte. Entre muchas otras cosas, esta lectura me hizo cuestionar de manera fundamental ¿Por qué hacía teatro? ¿Y por qué de esa manera?



Por otro lado, en junio yo había terminado todas mis materias en la universidad y lejos de sentir una celebración por concluir la carrera me inundaba el vacío de estar frente a un futuro de desempleo e incertidumbre. Esta situación junto con la lectura de Tarkovsky, pusieron en crisis mi relación con el teatro, con la dirección y en específico con La Compañíasauria. La búsqueda de una nueva propuesta para SCNSDE se volvía cada vez más una búsqueda personal de sentido.

Me sentía creativamente impotente y pensaba que hasta entonces todo lo que había dirigido, a excepción de *Litoral*, lo había dirigido por motivaciones profesionales o artísticas. Pero no me jugaba la vida misma en lo que hacía. Lejos de tener una relación con la creación como la que propone Tarkovsky, esto es el arte como *forma de vida*, me sentía atrapado en una estructura cultural donde pronto iba a tener que entrar en un sistema de competencia por las becas, los espacios, las convocatorias, el reconocimiento, etc. No es que esté en contra de recibir apoyos institucionales, pero no podía concebir que esta fuera mi principal motivación. No quería determinar mi trabajo por la idea de éxito, pero al mismo tiempo tenía mucho miedo de fracasar, de no vivir del teatro, de no ser reconocido y de manera concreta de fallarle a la Compañíasauria. Estaba muy confundido sobre cuál era mi verdadero motor a la hora de hacer teatro. Pasaba tardes enteras sentado frente a mis notas y no lograba tener una sola buena idea para la obra. Era como tener un bloqueo creativo y existencial. Me había dado cuenta que todo este tiempo, desde que el laboratorio cambió de tema, había dirigido sin relacionarme de manera personal con la obra, con el proceso y con el tema. Había estado dirigiendo desde una total indiferencia y soberbia.

En su libro, Tarkovsky dice que el director concibe la *imagen cinematográfica*, la sustancia y ser último de la obra, a partir de una idea, que para fines de esta investigación llamaré *idea*

*motora*, una especie de obsesión que supera cualquier explicación intelectual y que te relaciona de manera personal y espiritual con la obra. (1991, p.66-76) Para mí, era claro que yo no tenía nada parecido, toda mi dirección había sido abordada desde un terreno racional e intelectual. Entonces, encontrar esa *idea motora*, ese sentido en el proyecto me resultaba lo más urgente y la única vía posible para sacar a flote el proyecto. Para encontrarla, le pedí a los integrantes que me mandaran nuevamente una respuesta al ¿Por qué? y ¿Para qué? del proyecto. Esta vez, las respuestas cambiaron mucho de las entregadas anteriormente, había cosas como: “porque merecemos terminarla”, “porque no entiendo mi juventud”, “por el equipo”, “esta obra es para estar en busca de lo que deseo”, “para tener ganas”, “para responder a mi mar de preguntas”, “para entender mi papel en la guerra diaria”.

Yo también realicé el mismo ejercicio y después de un proceso largo de introspección mi respuesta fue: “Porque mis deseos me traicionan y esta obra habla de eso”. Después, fue muy claro ver que todas nuestras respuestas se parecían en un punto. El deseo. En el fondo esta obra trataba de nuestros deseos<sup>31</sup>.

A partir de esto re-estructuré la obra teniendo como *idea motora* nuestros deseos y el miedo de no cumplirlos. Decidí abandonar la noción del fragmento y buscar la relación a partir del deseo. Para esto utilicé la historia de la banda como tronco narrativo y como amalgama donde las discusiones en torno al deseo aterrizarían. Los *módulos* ahora funcionaban como cuadros paralelos a la historia de la banda unidos por la noción de deseo. Todo esto implicó también una renuncia a la propuesta de *módulos* como espacios autónomos que el espectador recorría y pensar

---

<sup>31</sup> Comentado en H.

un mismo espacio donde sucediera todo. Al final, todo esto, más allá de una propuesta rigurosamente diseñada era un conjunto de detonadores y, sobre todo, un sentido más claro hacia dónde trabajar.

## **7. Regreso a México.**

Regresé a México a finales de agosto, antes de retomar los ensayos varias juntas fueron decisivas para el rumbo del proceso que vino.

La primera fue con toda la Compañíasauria. En esta les conté sobre mi viaje a Colombia, mis crisis y la nueva propuesta para la obra. Después de tanto insistir en que esta obra no fuera a caer en un biodrama de nosotros hablando de nuestros problemas, recuerdo la cara de muchos al decirles que la potencia de la obra estaba en nuestros deseos estúpidos. Mi discurso resultaba, por lo menos, incongruente. Aun así todos estuvieron de acuerdo, en el fondo sabíamos que a pesar de nosotros estábamos hablando de nosotros.

La segunda reunión fue con el equipo de dramaturgia, en esta hablamos de una nueva versión de la dramaturgia que tuviera la historia de la banda como amalgama narrativa y al deseo como tema central. Fijamos un plazo de un mes, en el cual trabajaría otras cosas en los ensayos y luego empezaríamos directamente a montar.

Colombia también me ayudó a decidir que antes de echar raíces y construir una carrera en teatro, quería viajar. Aun así, me resultaba urgente cerrar dos procesos en mi vida: SCNSDE y titularme. Así que decidí hacer de esas dos prioridades una misma actividad, esto implicaba titu-

larme por obra artística. La tercera reunión fue con Didanwy. Le conté mis problemas existenciales y luego le pedí que fuera mi asesora de tesis (en ese orden). Ella generosamente aceptó y me encomendó llevar una bitácora de todos los ensayos.

La última junta fue con Federico. Tomando en cuenta los calendarios de programación en los teatros y el tiempo que pudiera tardar la nueva propuesta, sugirió aplazar el estreno a febrero de 2019. Abrimos esta posibilidad al grupo y todos estuvimos de acuerdo, también se discutió el tema del financiamiento y decidimos hacer una fiesta en Día de muertos para conseguir dinero.

A principios de septiembre comenzamos los ensayos. En el primero compartimos nuestras prioridades en la vida y los límites de nuestro compromiso con la obra. Algunos manifestaron su urgencia de trabajar y la correspondiente consideración. Acordamos dar prioridad a las personas que trabajan en armar los horarios de ensayos, y establecimos los acuerdos de puntualidad y disciplina necesarios para que el proyecto llegara a buen puerto. Por mi parte, expresé mis planes de viajar después de titularme y me comprometí a terminar de montar la obra.

Debido al nuevo rol protagónico de la banda, nos resultó necesario que hubiera música en vivo y entró Julián como compositor y entrenador musical. Los primeros ensayos se dedicaron al entrenamiento musical. Poco a poco, logramos construir una banda a partir de instrumentos y bocinas prestados. A pesar de que somos pésimos músicos, Julián se mostraba optimista y entrenó a los actores desde lo más básico.

Por esas semanas, viajamos a Atizapan y dimos funciones de teatro espontáneo junto con los de Caleidozoma Teatro en el Borofofo (su foro independiente). Después de las funciones nos

quedamos a dormir en la casa de Boro y luego ensayamos en el foro. Ese día escribí en mi primera bitácora: “Este es un espacio donde me siento bien, una causa por la que vale la pena luchar”. (Franco, 2019, p.1)

Al ensayo siguiente, Piña faltó a sus compromisos en el área de dramaturgia y nos avisó que faltaría a la mitad de los ensayos. Ese día escribí: “Saliendo del ensayo pensé, —si toca sacarla la sacaré—Luego me contó sus problemas, no me siento capaz de sacarla, me siento blando y tirano a la vez”. (Franco, 2019, p.2)

Ya habían pasado tres semanas desde la junta con dramaturgia, Julián me pedía constantemente el texto para empezar a componer y montar las canciones. Jessica también necesitaba el nuevo texto para empezar a diseñar el vestuario. A ambos les pedí paciencia y les conté la nueva propuesta, pero esto no les dio las certezas que ellos necesitaban para empezar a trabajar. Lo cierto es que yo tampoco tenía certezas de cómo sería la nueva obra que entregaría dramaturgia. En los ensayos, se me acababan las actividades paralelas y necesitaba cada vez más empezar a montar.

Por esos días, me enteré de problemas internos en dramaturgia. No escribieron nada. Los junté y les dije que no podíamos aplazar la fecha de entrega del texto. Esto desató una crisis en todo el equipo y el ensayo se consumió en una larga e incómoda discusión.

“En la junta de dramaturgia todo explotó, creo que Diana mezcló lo personal con lo profesional y proyectó un especial odio contra mí en la junta, me dijo que no sabía escuchar al equipo y que no los alimentó creativamente. Dramaturgia pidió aplazar el estreno, abrimos la discusión a toda la compañía y solo salieron reproches de todos contra todos, yo me dejé llevar por el sentimiento y

reproché muchas cosas que tal vez debí haberme guardado. Al final, confesé que si la compañía seguía así yo prefería salirme.” (Franco, 2019, p.3,4)

Finalmente, acordamos que para la fecha prevista solo entregarían la mitad de la dramaturgia y la siguiente semana se entregaría la otra mitad. Tiempo después, me enteré de que debido a los problemas internos en dramaturgia la primera mitad fue escrita por dos miembros y la otra mitad por los otros dos miembros. Las tensiones entre estas dos facciones eran cada vez mayores. Cuando llegó la primera mitad del texto, no era un gran texto, pero daba un terreno sobre el cual podíamos empezar a montar.

En una asesoría con Didanwy, me aconsejó conseguir un dramaturgista que tuviera distancia con el proceso y nos ayudara a esclarecer los vacíos que nosotros ya no veíamos. También me señaló como un error que Piña sea dramaturga y dramaturgista al mismo tiempo, pues esto le impedía tener la distancia necesaria que el dramaturgista debe tener con la obra. Al poco tiempo me reuní con Piña, le comenté la situación y le pedí que de ahí en adelante trabajara solo en un área. Piña desanimada decidió quedarse en dramaturgia. A partir de este momento empecé a buscar un nuevo dramaturgista para el proyecto.

Llegó la segunda mitad del texto y no dialogaba en lo más mínimo con la primera, lejos de eso parecía que la riña personal se hubiera transferido al campo textual. En conjunto el texto era fatal, sabía que no podía montarlo, pero tampoco podía exigirles que escribieran un nuevo texto lo antes posible, menos con la riña interna que había.

Anteriormente Luis Mario Moncada y Didanwy me habían aconsejado que hubiera una cabeza en el área de dramaturgia que pudiera organizar los textos de todos los demás. Para este punto del proceso, me parecía lo más urgente y necesario.

A pesar de las recientes discusiones y ausencias, sabía que la persona indicada para ser esa cabeza era Piña, además, era momento de que los actores se concentraran exclusivamente en actuar. Piña aceptó ser esa cabeza, luego hablamos con todo el equipo de dramaturgia y a pesar de las tensiones a todos les pareció la mejor idea.

Por esos días yo había armado una escaleta que tomaba partes de todos los textos y buscaba ser un dispositivo para que al final de la obra la juventud del público aconteciera. Le entregué esta escaleta a Piña y aceptó trabajar sobre esa estructura.

A mediados de octubre hicimos la fiesta de financiamiento, no llegó toda la gente que esperábamos y al final recaudamos poco menos de 5000 pesos. Ese era todo nuestro presupuesto.

En varios aspectos sentía que la obra se me iba de las manos y fui incapaz lidiar con todos los problemas que surgían<sup>32</sup>. En el ensayo del primero de noviembre escribí:

“Tuve junta con Fernando de diseño y me di cuenta que esta obra es un pedo. Me siento perdido, creo que nos hemos metido en muchos retos y no sé si los resolveremos. Vi a Piña dibujando<sup>33</sup>, comenzó con un planeta con puntos, luego dibujo rayas sobre los puntos, luego coloreo de verde sobre las rayas y los puntos, perdiendo todo lo anterior creando una mancha amorfa que no dejaba ver más que saturación. Así siento un poco este laboratorio, saturado, sin forma. Debo tomar decisiones importantes que me permitan que esto tenga LIMPIEZA.” (Franco, 2019, p.17,18)

---

<sup>32</sup> Comentado en B.

<sup>33</sup> Recuerdo que esta descripción refiere a un día que, después de ensayo, Piña se puso a dibujar en uno de sus cuadernos para matar el ocio.

Durante ese tiempo estaba muy angustiado con todo el caos que había, en gran parte me sentía responsable de que no hubiera un orden, pero al mismo tiempo tenía miedo de organizar de manera no colectiva o no consensuada las decisiones creativas. Y por más que intentara plantear un horizonte común sentía que cada quien estaba haciendo una obra distinta<sup>34</sup>. Por otro lado, desde la dirección sentía que no tenía una libertad creativa y mis decisiones o propuestas eran constantemente discutidas por todos, dejando así, la mayoría de mis intuiciones como ideas truncadas que jamás llegaban a desarrollarse<sup>35</sup>.

Como parte del proceso con Didanwy, escribí en mi bitácora un texto a partir de mis crímenes y mis reflexiones, pero en el fondo fue más una manera de vomitarlo todo. mmmm:

“Pareciera que hay una eterna contradicción entre proceso y resultado. No se puede tener un resultado maravilloso con un proceso absolutamente ético, honesto y subversivo. (...) pensar así un colectivo de teatro resulta insostenible, pareciera que es necesaria siempre una autoridad o fuerza que organice. Siempre he odiado a los que se denominan líderes, volverme líder en el fondo me da la sensación de que me traiciono a mí mismo. (...) La verdad creo que soy una persona de carácter suave que en muchas ocasiones no le gusta la confrontación. A veces no confronto a mi equipo o titubeo al hacerlo porque no me gusta regañar a la gente, no quiero perder su amor y confianza, no me siento con la fuerza para emanar esa aura de respeto y confianza que creo que debería emanar<sup>36</sup>. No quiero que me vean o juzguen como un dictador, como ya algunos lo han hecho. En el fondo siento culpa de ser estricto. Leo esto y me suena estúpido, pero sé que me avergüenza porque está cargado de verdad. (...) organizar el trabajo de los colaboradores es mi trabajo, no un acto de manipulación para cumplir mis fines. De igual manera, me doy cuenta que no poner límites y querer ser comprensivo y bondadoso con las crisis de todos ha generado un estado de perpetuo abuso en la compañía<sup>37</sup>. (...) Defender mi intimidad creativa y mi libertad no

---

<sup>34</sup> Comentado en F.

<sup>35</sup> Comentado en F.

<sup>36</sup> Comentado en I.

<sup>37</sup> Con esto me refiero a un momento del proceso donde las faltas, la impuntualidad, no memorizar los textos y no cumplir con los acuerdos establecidos, se había normalizado en la mayoría del equipo.



es ser deshonesto. Y aunque en esta defensa pueda ser juzgado, malinterpretado o incluso pueda tomar una mala decisión para la obra, debo arriesgarme a defender esa intuición. En este sentido la creación no puede ser un consenso, puede ser un diálogo pero no un consenso. Dejar de culparme y auto censurarme implica un abandono de la moral (...) La verdadera emancipación, libertad y redención es creativa. Una frase interesante de la que no estoy seguro si creo. (...) es arriesgarse a enfrentar tu miedo, a perder tus amistades, es miedo y el riesgo de llevar a todo un grupo de personas que confían en ti a pique. Es el riesgo de hacer de esta obra solo un deseo estúpido.” (Franco, 2019, p.25-36)<sup>38</sup>

## 8. Terminar el año

A principios de noviembre, entró La Dramaturgista<sup>39</sup> como (valga la redundancia) la nueva dramaturgista del equipo. Tuvimos algunas juntas donde hablamos del proyecto en rasgos generales, el primer ensayo al que asistió fue musical. Nadie había trabajado con La Dramaturgista anteriormente, y a pesar de que al principio era una mirada extraña y esto de una u otra forma condiciona un ensayo, eso era lo que buscábamos, alguien que tuviera distancia con nuestro proceso y con nosotros para así poder observar desde otro lugar. Al final del ensayo, ella y yo platicamos sobre el equipo y la música en la obra. “La Dramaturgista y yo hablamos al final del ensayo, me suelta la bomba. Me abruma mucho todo, regresé a casa sintiéndome saturado y desilusionado.” (Franco, 2019, p.44) La bomba, así la llamamos, era ese tejido de fallas y carencias que atinadamente La Dramaturgista vio desde un inicio. Éramos un equipo indisciplinado, frágil, en cual-

---

<sup>38</sup> Comentado en K.

<sup>39</sup> Decidí no poner el nombre de esta persona porque nuestra colaboración no terminó bien y no quisiera que esta investigación se tomara como una forma de exponer o juzgar negativamente su trabajo. En el caso de los demás compañeros utilizo su nombre real porque tanto en lo bueno como en lo malo, sé que cuento con su permiso para dar mi versión de los hechos. Es importante reiterar que esta narración es solo una versión de los hechos, absolutamente influenciada por mi subjetividad y por las reflexiones teóricas que la cruzan. No tengo ninguna pretensión de que esto sea leído como una narración fiel a los hechos, incluso recomiendo lo contrario.

quier momento una discusión de trabajo se volvía personal, trabajábamos desde el caos y el desmadre, no había un respeto al espacio de trabajo, la música sonaba horrible y la escena no era mejor. En el fondo yo sentía que todo esto era mi culpa y empezaba a pensar que no íbamos a terminar de montar la obra jamás<sup>40</sup>. Al ensayo siguiente escribí:

La energía del grupo es baja y sigue sin suceder un momento de teatralidad pura. Falta mucho trabajo en la energía de actuación. (...) Al final del ensayo, con el ego en la mano le pregunté a Fernando si le gustaba su monólogo<sup>41</sup>, me contestó: “No, miados, toda esta obra se está yendo al pito” o algo así. Intenté disimular la angustia de también sentir lo mismo y le dije: “No te preocupes, va salir. Siempre sale.” Aunque en el fondo creo que notó que lo decía sin creer en ello. (...) También, en un momento del ensayo Aleks lloró en medio de la escena. Cuando le pregunté si todo bien me dijo que se debía a que siente que está estancado y todas sus actuaciones se parecen. Quise decirle que me sentía igual, estancado y perdido en la dirección pero no se lo dije para no causar más pánico en la compañía. Entonces le dije: “confía, va salir.” A todo el equipo le digo que confíe, pero yo mismo tengo muchas dudas. Debo ser el primero al que le digo confía. (Franco, 2019, p.45-47)

Por fuera de los ensayos, Piña trabajaba en la dramaturgia y nos entregaba periódicamente las escenas finales. La Dramaturgista y yo, por otro lado, teníamos juntas donde analizábamos toda la obra y su congruencia. A veces, teníamos juntas los tres donde hablábamos de la dramaturgia y sus tensiones principales. Poco a poco, la obra y la teatralidad se fueron acotando más, y en cierto sentido creo que también pasamos de aspiraciones muy *liminales* a decisiones más tradicionales. Por ejemplo: Pasamos de un texto que partía del fragmento y no seguía ningún hilo narrativo a una dramaturgia que, aunque mantenía cuadros o momentos no dramáticos, se unía por la historia de una banda donde había personajes y drama. Otro ejemplo, pasamos de los módulos en espacios no teatrales a un sólo espacio para recintos teatrales, que más adelante por las

---

<sup>40</sup> Comentado en B.

<sup>41</sup> Un monólogo que yo había escrito.

posibilidades de los teatros se acotaría a un escenario frontal <sup>42</sup>. Sin embargo, aunque la obra hubiera cambiado mucho desde la primera propuesta, lo relacional seguía estando en el centro de la teatralidad en tanto el objetivo seguía siendo el mismo: que la juventud del público aconteciera. Y era en estos momentos, los que involucraban una participación directa del público donde La Dramaturgista, Piña y yo teníamos más dudas sobre la eficacia de la obra. Decidimos convocar a un ensayo abierto donde pudiéramos probar todos estos momentos.

Llegó el día del ensayo con público, yo estaba muy nervioso y temía que la crítica fuera a causar el mismo impacto que en el anterior *work in progress*. Contra mis expectativas, el ensayo resultó ser un éxito y la gente que fue terminó muy conmovida. “Fue un maravilloso ensayo, dio un aire y respiro necesarios para este proyecto. El público recibió muy bien todo y la compañía mejoró su ánimo frente al trabajo. La frase final fue: no hay que dormirnos en nuestros laureles, aún falta mucho trabajo por hacer”. (Franco, 2019, p.49)<sup>43</sup>

Los ensayos siguientes fueron en casa de Aleks o de Andrea. Esta situación se volvió especialmente pesada por la transportación de todos los instrumentos y porque en ambas casas ensayamos en espacios reducidos y llenos de distracciones. A pesar de ello y sin perder el impulso del ensayo con público terminamos de montar, por decirlo de alguna manera, en obra negra. Durante estas últimas semanas La Dramaturgista se ausentó a todos los ensayos y no contestó mis mensajes. Un día antes de navidad y con muchos tropiezos la obra corre por primera vez. No sabíamos que pensar, si la obra era buena o mala importaba poco, por fin teníamos algo. En la retroalimentación faltó tiempo para decir muchas cosas, aún así estábamos felices. Decidimos tomarnos un mes de vacaciones.

---

<sup>42</sup> Comentado en E.

<sup>43</sup> Comentado en G.

## 9. Intensivo en la Quiñonera

Regresando de vacaciones tuvimos una temporada de ensayos intensivos, del 7 al 25 de enero, ensayábamos de lunes a viernes y sábados y domingos descansábamos. Este intensivo fue en *La Quiñonera*<sup>44</sup>, espacio que nos prestaron a cambio de apoyar en el mantenimiento del jardín. Aún eran vacaciones y pudimos enfocarnos en la obra de una manera extraordinaria. Realmente creo que fue en este periodo que la obra cobró consistencia por primera vez.

Los primeros ensayos fueron muy buenos, la disposición y la disciplina del grupo mejoraron notablemente. Nos dedicamos a pulir los momentos débiles y replantear las escenas que no funcionaban.

Durante las vacaciones nos enteramos que habíamos pasado a la segunda etapa del proceso de selección para la programación de un nuevo teatro independiente llamado *El Hormiguero*. Era la primera vez que nos seleccionaban en algo y estábamos muy emocionados. La segunda etapa consistía en una exposición de la obra a manera de *pitch*<sup>45</sup>. Nosotros hicimos un *performance* y nos fue bien.

Diego Mario fue a varios ensayos de este intensivo para montar una coreografía que luego usaríamos para la escena de peces (*La Compañiasauria*, 2019b, 17:00-20:23 min). A partir de

---

<sup>44</sup> Este espacio fue muy emblemático en los 80's por ser una de las cunas de la experimentación artística en México. Muchas generaciones de artistas visuales y performanceros se desarrollaron en este espacio. Para cuando nosotros llegamos, este esplendor de la fiesta y la experimentación artística había quedado un poco en el pasado, aun así, nos emocionaba mucho estar ahí y por fin tener un espacio de ensayo digno.

<sup>45</sup> Refiere a la exposición verbal de una idea de manera concisa y breve.

breves charlas que Diego tuvo conmigo antes de los ensayos, planteaba exploraciones corporales basadas en movimientos cotidianos.

En un momento se planteó la consigna: hagan lo que deseen en el escenario. Cuando pasó, Aleks hizo algo con la risa y Diego lo cuestionó para hacer realmente lo que necesitara y deseara. Creo que esta confrontación ayudó a que Aleks reflexionara sobre su bloqueo y solo se dejara ser en el escenario. Estar vivo. En general para todo el equipo fue una consigna complicada que generó una energía extraña. Pero al final nos fuimos con muchas preguntas y reflexiones respecto al quehacer del actor. Diego preguntaba: “¿Cuántas monerías debo hacer para ser un actor? A veces actuar solo es estar vivo, pero estamos condicionados a reaccionar ante la mirada externa.” Creo que trabajar con cuerpos no tan virtuosos<sup>46</sup> como los de la Compañíasauria te hace abrir muchas incógnitas respecto a la teatralidad misma. (Franco, 2019, p.55)<sup>47</sup>

Las crisis individuales proliferaban, sin embargo cada vez me sentía más seguro de mi hacer como director y más capaz de lidiar e incluso contener las crisis ajenas<sup>48</sup>.

Aleks continuaba bloqueado y a pesar de ser un gran actor no dejaba ver todo su potencial en los ensayos. El miércoles 16 de enero escribí: “Creo que por ahora no debo ponerme a hablar con él ni nada por el estilo, sino dejarlo superar este proceso. Darle tiempo, espacio y confianza” (Franco, 2019, p.60)<sup>49</sup>

Piña continuaba trabajando arduamente en el texto y sus correcciones, sin embargo, siempre se retrasaba con las entregas y se ausentaba en los ensayos. Esto suscitó varias discusio-

---

<sup>46</sup> Con esto no quiero decir que no tengan virtudes. Me refiero a que no corresponden con la idea tradicional del actor virtuoso. Principalmente en un sentido físico donde el actor debería cantar, bailar, hacer acrobacia y mil monerías más. Cabe mencionar que esta idea del actor híper entrenado, conlleva en sí misma una concepción de lo que es la actuación y por tanto también un deber ser de la teatralidad.

<sup>47</sup> Comentado en J.

<sup>48</sup> Comentado en E y K.

<sup>49</sup> Comentado en E.

nes entre nosotros. “En un punto del ensayo Piña me llamó para cambiar la junta de esa noche, le reclamé no ir al ensayo, ella se indignó, nos gritamos y peleamos. La llamada terminó con Piña renunciando. Regresé muy afectado al ensayo.” (Franco, 2019, p.61) Al día siguiente nos pedimos perdón y nos reconciliamos. Ese mismo día, La Dramaturgista regresó a los ensayos y aseguró que no iba a volver a faltar.

Zandy y Andrea tenían problemas en su casa y ambas empezaron a ausentarse y llegar tarde de manera cada vez más frecuente. “Andrea ha estado llegando tarde toda esta semana, cuando salí a abrirle treinta minutos tarde, la vi llorando por los problemas en su casa, no fui capaz de reclamarle su impuntualidad. También Zandy faltó por problemas en su casa.” (Franco, 2019, p.65) Frente a estas situaciones encuentro constantes contradicciones entre la disciplina del grupo y el apoyo que como colectivo nos tenemos<sup>50</sup>.

Con Fernando mantenía muchas dudas respecto a su propuesta de diseño pero no quería limitar su creatividad. “También hablamos del espacio del cual tengo muchas reservas con la propuesta de Fernando, no está tan estructurada. Pero tampoco quiero imponer un diseño yo. Tengo muchas dudas en cómo llevar esta negociación (porque al fin y al cabo eso es)” (Franco, 2019, p.66) En principio, Fernando quería que hubiera unos practicables con ruedas. Estos practicables se moverían durante la obra con actores e instrumentos encima. La propuesta me parecía complicada por cuestiones de presupuesto, personal, espacio (a menos de que estrenáramos en el Juan Ruiz de Alarcón) y sobre todo seguridad de los actores y del equipo de sonido.

---

<sup>50</sup> Comentado en L y M.

Al final del intensivo recibimos la noticia de que habíamos sido seleccionados en *El Hormiguero* para tener temporada en marzo. A los pocos días nos citaron para una reunión informativa. En esta, nos avisaron que su caja negra no estaría disponible para esta temporada y nos ofrecieron tener la temporada en el lobby del teatro. Cuando vimos el espacio, vimos que no había forma posible de que nuestra obra con los instrumentos, los practicables y los cinco actores, cupiera en el lobby. Rechazamos la oferta y acordamos hablar para una futura temporada cuando la caja negra estuviese habilitada. Esta noticia desanimó fuertemente a todo el grupo, no teníamos teatro, todas las convocatorias de programación para esa primera mitad del año ya habían cerrado y parecía seguro que el estreno se tendría que aplazar una vez más.

En lo personal yo estaba muy preocupado porque para ese entonces ya había aplicado para la beca de residencia de investigación en Buenos Aires (desde la cual escribo este texto) y si no estrenábamos en esa temporada significaba que muy probablemente yo no estaría presente en el estreno. Sólo Diana sabía de esta situación y yo no quería agregar más pánico al equipo.

Por esas fechas, con la obra *Éramos Más* (resultado del laboratorio de puesta en escena con Mario Balandra en la cual yo co-dirigía) tuvimos una audición en el *Teatro la Capilla*. Al final de la audición, de manera muy impulsiva se me ocurrió contarle la situación de La Compañíasauria a uno de los jurados. Este me respondió que casualmente un grupo había cancelado y tenían un espacio para audicionar al día siguiente a las diez de la mañana. Entusiasmado acepté, luego llamé a todo el equipo, movimos mar y tierra para tener un ensayo nocturno antes de la audición y nos presentamos. A las pocas semanas, llamaron y nos dijeron que habíamos quedado para tener temporada los martes del 30 de abril al 4 de junio. Estábamos muy contentos.

## 10. Rumbo a la temporada

Terminó el intensivo y con él las vacaciones, todos regresaron a clases o a trabajar. Durante los meses que siguieron nos veíamos sábados y domingos para ensayar en unos amplios salones, que nos consiguió Fede, en la Ex-Esmeralda.

El primer fin de semana escribí en mi bitácora:

Al inicio del ensayo le llamé la atención a Andrea a por haber llegado tarde, ella explotó y se fue. Luego cerré la puerta y continué el ensayo. Como una hora después hablé con Andrea más calmada y acordamos no hablarnos así. Entre la pelea y la plática me sentía incómodo y contrariado, no me gusta regañar a mi equipo, tampoco me gusta ser esa figura de autoridad, pero cada vez estoy más convencido que en este equipo en particular es necesario que sea estricto (Franco, 2019, p.70).

Aunque en términos generales sentía que esta nueva actitud, más estricta y segura con mis decisiones ayudaba a que el trabajo en los ensayos tuviera mayor rigor, aún tenía muchas dudas sobre si estaba siendo estricto de la manera adecuada.

En este ensayo, treinta minutos antes de empezar Diego me canceló y me quedé sin nada preparado para el ensayo. Decidí buscar a Piña, pedirle el texto, imprimirlo y trabajar con eso. Le pedí que fuera al ensayo aunque fuera una hora para resolver dudas, a lo que se negó. Discutimos nuevamente sobre su compromiso en la obra y finalmente se fue. En el metro pensé que mi forma de trabajar con Piña ya no funciona, estamos muy lejos de lo que éramos en *Litoral* y creo que no quiero volver a trabajar con ella pronto, me desgastan mucho nuestras discusiones. Ella cree que la exploto de más y yo creo que debo arrearla constantemente. (Franco, 2019, p.76)

Al día siguiente:



Al final peleamos por una tontería de tiempos y todos nos dejaron peleando solos. Me arrepiento de haberme peleado con La Dramaturgista, creo que caí en mi parte más terca e impositiva como director. Al final del ensayo pensé: en dos días me peleé con las dos personas que tenía pensadas para remplazarme en caso de que me fuera a Buenos Aires. (Franco, 2019, p.78)

Paralelo a todo esto, desde que regresamos de vacaciones mantuve recurrentes juntas con amigos cineastas que nos ayudaron a la realización del videoclip con el que la obra comienza (La Compañíasauria, 2019b, 5:40-9:37 min). Durante estas juntas armamos toda la preproducción del videoclip. Ya teníamos a todo el equipo excepto a alguien que nos ayudara en la dirección de arte, un departamento muy importante para el concepto de este videoclip. En una de esas juntas, La Dramaturgista asistió para supervisar la congruencia entre el videoclip y la obra, pero ante la situación ofreció encargarse de la dirección de arte. Todos estuvimos de acuerdo y trabajamos de esa manera.

Días antes del rodaje del videoclip hubo dos grandes crisis. La primera, debido a nuestro reducido presupuesto no era posible pagar un catering y un transporte para los miembros del equipo. Esta situación se volvía compleja tomando en cuenta que los llamados eran: viernes de 9:00 a 17:00 hrs, sábado de 18:00 a 2:00 hrs y domingo de 10:00 a 19:00 hrs. El sábado era el día más complicado ya que era el más largo y terminábamos en la madrugada. Me parecía en muchos sentidos bastante precario pedirle al equipo que tuviéramos esas jornadas de trabajo sin poder garantizarles comida y transporte, pero realmente no teníamos forma de pagar algo así para todos. Al final, abrí la situación a la compañía y todos estuvieron de acuerdo en hacerlo así, cada quien se encargó de su transporte y su comida<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Comentado en M

La segunda crisis se ocasionó porque La Dramaturgista no iba a poder estar en los días de rodaje debido a un trabajo que le había salido y un día antes del rodaje, más de la mitad de los *props* y los efectos que ella se había comprometido a diseñar y realizar no estaban. Su justificación era que era demasiado trabajo para ella sola. Aun así, dos veces acordamos jornadas de realización donde toda la compañía ayudaría y en ambas ocasiones ella nos canceló a última hora por sus tiempos y se comprometió a realizarlos ella. Esta situación agregó un estrés enorme a todo el proyecto y en la madrugada del primer día de rodaje Fernando, Diana, Julián y yo estábamos realizando todo lo que faltaba. No fue el mejor resultado, pero hicimos lo que pudimos. Afortunadamente La Dramaturgista consiguió un remplazo para el rodaje, Ariel, quien lo supo resolver todo de manera extraordinaria.

Empezó el rodaje y a diferencia de la preproducción todo fluyó maravillosamente. Todos los días cumplimos con el plan de rodaje e incluso un día terminamos antes. Todos estábamos enfocados, la creatividad fluía y el trabajo salió muy bien.

Regresando a los ensayos, habíamos tenido varias sesiones dedicadas al montaje de la coreografía donde Diego hacía exploraciones muy interesantes, sin embargo, el tiempo cada vez era menos y no llegaba a nada concreto. Por esos días escribí:

Hoy fue ensayo musical y de peces con Diego. Nuevamente no pudo concretar la coreografía y se le fue el tiempo, sumado a eso, quiso modificar la parte musical lo cual le generó a Julián bastante estrés. Al final del ensayo, tomé la decisión de que yo iba a terminar de montar ese momento partiendo del trabajo de Diego, creo que es lo mejor y lo que debo hacer en este momento. (Franco, 2019, p.82)

Por esos días, fuera del ensayo tuve una junta con La Dramaturgista para hablar de los conflictos que hasta entonces habíamos acumulado.

Tuve una junta larga y agotadora con La Dramaturgista en la que le dije todo en lo que había fallado y todo lo que me molestaba de su colaboración en la compañía. Ella adjudicó todo a mi percepción de las cosas y no a su responsabilidad en la compañía. Finalmente llegamos a una serie de acuerdos bajo los cuales íbamos a mejorar nuestra relación de trabajo. (Franco, 2019, p.84)

Debido a las recientes ausencias, ya no estaba tan seguro si Piña o La Dramaturgista fueran las mejores opciones para dirigir la obra en caso de que yo me tuviera que ir, sabía que era una decisión que no me correspondía enteramente, pero de cierta forma sentía mucha responsabilidad con la persona que se quedara. Por estas razones, me resultaba muy importante que la obra se consolidara de tal forma que pudiera funcionar independientemente de la dirección. Por esos días escribí en mi bitácora:

Empezamos el ensayo hablando, yo les recalqué la importancia de que este trabajo pudiera existir y continuar sin la necesidad de que yo esté en el ensayo. Que esta obra era de todos y era responsabilidad de todos mantenerla viva. Y a pesar de que aún no era seguro lo de mi viaje a Buenos Aires, ese día se me fue la lengua y se los conté. Constantemente me pasa que en ensayos me arrepiento por hablar de más, sobre todo en asuntos como estos que son delicados y requieren construir un contexto para comunicarlos. Siempre que digo estas cosas “al chile” sin pensar en el contexto me arrepiento porque o se mal interpretan o se reciben de forma hostil. En este caso, el equipo creo que lo recibió bien, se alegraron por mí, pero noté miedo<sup>52</sup> en sus caras ante mi posible partida” (Franco, 2019, p.86).

En lo relativo al espacio, Fernando y yo logramos conciliar la existencia de los practicables pero sin ruedas<sup>53</sup>. Para ese entonces ya nos habíamos acabado los 5000 pesos de la fiesta,

---

<sup>52</sup> Aunque ese día en mi bitácora escribí “miedo”, creo que la palabra correcta sería estrés.

<sup>53</sup> Comentado en E.

para abaratar costos, Fernando resolvió reciclar unas camas de metal que había en su casa, pero aun así nos faltaba dinero para comprar unas tablas que servirían como superficie sobre las camas y la soldadura de unos refuerzos. Faltaba un mes para el estreno y necesitaba que los practicables llegaran cuanto antes en tanto modificarían completamente el trazo de la obra. Fernando y yo resolvimos poner de nuestro propio bolsillo a manera de préstamo a la compañía, esta situación aumentó mis dudas y estaba muy nervioso de que el espacio fuera a jugar en contra.

Hoy llegó la escenografía al espacio. Admito que superó mis expectativas, la verdad estaba preocupado de que algo fuera a salir mal o que no funcionara y estorbara más de lo que aportara. Más porque Fernando no hizo pruebas ni nada, sólo pidió dinero y lo realizó. Me doy cuenta que desconfío de Fernando como escenógrafo e iluminador por su poca planeación y actitud excesivamente confiada. Sin embargo, definitivamente sus tarimas aportan al espacio y a la dinámica escénica. (Franco, 2019, p.86,87)

El nuevo espacio implicó replantear completamente el trazo de la obra, pero también hizo a la obra más interesante visualmente.

En el ensayo del sábado seis, Andrea me externó su preocupación porque le parecía que el personaje de Luna era muy superficial y ausente en la obra. Además de que no sentía un gran reto actoral en los monólogos que tenía. Al principio intenté persuadirla de que se quedarían como estaban, explicándole la gran importancia que tenían esos monólogos para la obra<sup>54</sup>. Sin embargo, no quedó conforme con mi respuesta, después hablé con Piña fuera del ensayo quien me comentó que Andrea se encontraba muy angustiada y perdida en la obra debido a que era un proceso muy largo al que le había dedicado mucho esfuerzo y no se sentía bien con su papel.

Lo que le comenté a Piña, y es algo que sigo creyendo, es que Andrea no tiene menos textos o menos apariciones que los otros actores. Simplemente sus monólogos implican otros tonos de actuación, donde lo importante es conectar con un espectador y acercarse a él de la manera más sencilla y cotidiana posible. Sólo se trata de estar viva y empatizar con el otro, creo que este es el tono de actuación que muchas veces se necesita para el teatro relacional. Y es nuestra educación

---

<sup>54</sup> Son los monólogos que dan pie a las dos interacciones más importantes del público en la obra. Escribir sus deseos en la servilleta (La Compañíasauria, 2019, 36:00-39:00 min) y decir cuál es su juventud (La Compañíasauria, 2019, 1:01:45-1:03:20 min).

del colegio la que nos hace pensar que actuar es desgarrarse, llorar o mostrar cierto virtuosismo físico y emocional. Por eso Andrea sentía que no estaba “actuando”.

Aun así, estoy de acuerdo en que el monólogo de la llamada no estaba funcionando y acepté llevarme las propuestas de Andrea y trabajarlas en casa. Esto devino en: unos textos de Luna al final de memoria (La Compañiasauria, 2019, p.14), una escena donde Luna regresa a tocar la canción final (La Compañiasauria, 2019, p.14) y un video de la soledad de Luna durante el monólogo de la llamada (La Compañiasauria, 2019, 32:50-34:20 min). Además, hablé con Andrea y le comenté lo que le había dicho a Piña, recalcando que cada uno de ellos tenía características y valores actorales distintos y desde estos es que yo les pedía X o Y. Creo sin duda alguna que la potencia de Andrea como actriz está en la rápida empatía que puede generar con un otro y en la improvisación.<sup>55</sup>

A veces me cuestiono si no le estaré dando a Andrea un trato especial, ese es uno de mis grandes conflictos. Ser imparcial y equilibrado con todos los actores. Es imposible, porque todos tienen virtudes, caracteres y vidas distintas, pero me esfuerzo cada ensayo por exigirles a todos por igual. Aun así, no puedo evitar que tengan esta infantil actitud cuando les llamo la atención de cuestionarme “porque a él si le das permiso y a mí no” o “por qué no le dices esto a todos los demás”. Ellos no se dan cuenta cuando le llamo la atención a otro porque siempre lo hago en privado, creo que la forma más fácil de neurotizarse a un actor y bloquearlo es regañarlo en público. Por eso, procuro con todos los colaboradores hablar de las cosas que no funcionan de su participación en privado. (Franco, 2019, p.93-96)

Hay una escena de la obra donde los miembros de la banda, borrachos en una fiesta, se cuentan sus deseos más profundos y su miedo a no realizarlos (La Compañiasauria, 2019, 49:00-55:20 min). Esta escena siempre se había pensado como un momento climático para los personajes cuyo nivel energético aún no lográbamos. Más allá del drama de cada personaje, el estado de embriaguez y brutal honestidad que planteaba la escena no terminaba de ser orgánico y verosímil. Ante esto, le propuse a los actores un experimento que aceptaron gustosamente: consistía en correr la escena tomando alcohol real y cada vez que cortábamos para dar notas se to-

---

<sup>55</sup> Comentado en J.

maban un trago. Pasamos la escena como 10 veces y cada vez descubríamos cosas más interesantes.

En lo escénico el experimento fue un éxito, creo que por fin entendieron la escena y llegaron a una situación límite. Sin embargo, se me pasó la mano y se emborracharon de más. (...) Me cuestiono si no habré hecho mal, siempre me ha entusiasmado mucho trabajar con lo “real” en el espacio de ensayo, pero esto siempre implica una discusión ética con lo que se pone en juego. (Franco, 2019, p.89,90)<sup>56</sup>

## 11. Antes del estreno

Semanas antes del estreno, La Dramaturgista me avisó que no iba a poder estar en las funciones debido a otros compromisos. Yo estaba muy enojado y sentía que todo lo que habíamos hablado no había servido para nada. Aun así, logramos conciliar que estuviera en la mitad de las funciones para analizar la recepción del público y el desarrollo de la obra en temporada. Dos semanas antes del estreno y justo antes de salir de Semana Santa escribí:

El ensayo empezó con una serie de anuncios, entre los cuales estuvo la definitiva de mi viaje a Buenos Aires. Creo que haberlo prevenido antes ayudó a que la noticia se asimilara mejor<sup>57</sup>. Luego pasamos a trabajar algunas de las escenas finales. Al final del ensayo, Diana, Fer y yo fuimos a comer y hablamos de la obra. Fer externaba su preocupación porque estábamos a dos semanas del estreno, no íbamos a ensayar en Semana Santa, la obra no había corrido completa y aún había momentos muy flojos. De hecho, comentó esto al final del ensayo sembrando cierto pánico en el equipo. Yo hice un llamado a ocuparnos, pero no angustiarnos y caer en el pánico. Después, comiendo, les dije a Diana y Fernando que el rigor y la disciplina debían ser una responsabilidad de todos y no solo mía.

Al día siguiente:

---

<sup>56</sup> Comentado en N.

<sup>57</sup> Comentado en M.

Empezamos el ensayo comentando lo que habíamos hablado la noche anterior (Fer, Diana y yo) y acordamos un pacto para que colectivamente todos construyéramos una mejor disciplina en la compañía<sup>58</sup>.

Me dio mucho gusto ver la disposición y energía de todos después de este pacto. Así quiero trabajar siempre. Continuando con las buenas noticias la corrida de ese ensayo fue espectacular. De las mejores que ha tenido hasta ahora. Esto nos tranquilizó a todos y nos dio ánimo para el regreso de Semana Santa.

Sin embargo, ese día después del ensayo hablé con La Dramaturgista que había vuelto a llegar tarde al ensayo. Volvimos a discutir, le dije que el tiempo que nos estaba dedicando no era suficiente y que su colaboración ya no estaba aportando como antes, ella se enojó y finalmente se fue dejando el lugar y el proyecto. Aunque propiamente no le dije que se fuera del proyecto, mis reclamos sí lo insinuaban. Admito que este ha sido uno de los capítulos más complejos de mi experiencia como director, nunca antes le había dicho (o insinuado) a alguien que se saliera de un proyecto. A la distancia, puedo reconocer lo mucho que la mirada fresca y distanciada de La Dramaturgista aportó al proyecto, ella pudo ser crítica con todos esos errores que nosotros no veíamos por amor al proyecto. Desde múltiples lugares, ella ayudó a concretar un proyecto que parecía no tener fin. Pero también puedo reconocer, que en ese momento, su colaboración en el proyecto estaba perjudicando más de lo que aportaba. Por ello, creo que tomé la decisión correcta. Cuando le conté este episodio a La Compañíasauria, a todos les pareció que era algo necesario.

Regresamos de Semana Santa y ensayamos 3 días seguidos en casa de Aleks, no fueron los mejores ensayos, el espacio determinó mucho la movilidad, la concentración y la energía pero la obra pudo correr y ser repasada. (Franco, 2019, p.96, 98)

---

<sup>58</sup> Comentado en Q.

Por otro lado, estábamos muy atrasados con el vestuario:

En el ensayo de hoy, Jessica hizo pruebas de vestuario, en general le dije que estaba bien pero en el fondo estoy preocupado. Siento que estamos muy atrasados en el vestuario y Jessica está muy ausente a una semana del estreno debido a sus otras ocupaciones, a veces siento que demerita nuestro trabajo frente a las otras chambas que le salen. Aprovechamos para hablar del pantalón de Fernando que le incomodaba, nos sentamos Jessica y yo a escuchar a Fernando quien a la mera hora dijo que no le incomodaba su pantalón. (Franco, 2019, p.97)

La semana que siguió tuvimos nuestros ensayos técnicos y de piso en *La Capilla*. Sumados a nuestros ensayos normales hizo que ensayáramos diario durante toda esa semana, fue aquí donde la obra terminó de amarrar. Pero también fue una semana muy estresante, diario aparecían problemas o errores nuevos, que probablemente de manera individual no eran grandes problemas, pero sumados constituían un delirio<sup>59</sup>. De todos los problemas que surgieron me gustaría resaltar el del sábado 27, tres días antes del estreno:

Al final del ensayo Fernando manifestó de forma violenta que él no iba a usar ese pantalón, que le valía verga pero no lo iba a usar, tuvimos un pequeño roce porque le dije que era la chamba de Jessica y yo no iba a apoyarlo en ese cambio de último momento. Fernando quedó en hablar y ponerse de acuerdo con Jessica por aparte. Al final del ensayo me vi con Jessica para entregarle el vestuario y le di un aventón a General Anaya, en el camino le comenté la situación de Fernando y Jessica se sacó de onda, comentó que le parecía una actitud poco profesional.

En ese asunto yo no tomé partido por ninguno de los dos, sin embargo, procuré hablar antes con los dos para que comprendieran al otro y así suavizar su posible choque. Creo que a veces la dirección no solo es tomar decisiones sino también ser un mediador entre las distintas áreas y sus inminentes conflictos. (Franco, 2019, p.100-101)

Afortunadamente el asunto no pasó a mayores, Fernando y Jessica acordaron que buscarían otro pantalón y si funcionaba con la propuesta de vestuario se cambiaba. Al final, Fer-

---

<sup>59</sup> Comentado en E.



nando utilizó el mismo pantalón en todas las funciones. Un día antes de la función tuvimos nuestro último ensayo técnico y nuestra función de prensa.

Aunque logramos hacer todo, el tiempo apenas nos alcanzó. A la función entraron solo dos periodistas y Enrique<sup>60</sup>. La obra empezó con muchas pausas, errores de texto y de dicción, los nervios les ganaron, la obra arrancó hasta la escena tres. Dejando esto de lado la obra salió bien y las periodistas salieron muy conmovidas. (Franco, 2019, p.102)

## 12 Temporada

Llega el día del estreno.

Cuarenta minutos antes de la función los boletos se agotaron y había una fila como de treinta personas afuera del teatro. (...) esto generó un ambiente de caos afuera del teatro y cuando salieron los actores<sup>61</sup> se malvibraron un poco (...) Los nervios de los actores estaban a tope y todos los errores que mencioné en la función de prensa se volvieron a presentar pero esta vez duraron hasta la escena de Marchas (La Compañíasauria, 2019b, 48:00 min) . En mi opinión, dimos una mala función de estreno.

A pesar de eso, la obra funcionó muy bien y conmovió mucho a todos en especial en la parte de “mi juventud es...” En esta, todos participaron de formas hermosas, Antonio<sup>62</sup> aprovechó ese momento para decirnos que nos extrañaba y eso tronó a todos.

Al final, se respiraba un ambiente de comunión entre el público y nosotros. Después de marchas la obra corrió muy bien y logró su objetivo. (Franco, 2019, p.103,104)

---

<sup>60</sup> Encargado de difusión y prensa en *Teatro La Capilla*.

<sup>61</sup> Antes de que el público entre al teatro, hay un pequeño happening donde los actores salen a platicar y echar desmadre con el público, luego yo salgo neurótico a meterlos y decirles que vamos tarde. Esto se conecta con el primer momento de la obra (La Compañíasauria, 2019, 00:00-03:40 min)

<sup>62</sup> Antonio asistió al estreno como espectador. Cabe mencionar que a la función de estreno asistió un público muy cercano. Tal vez, con otro tipo de público los errores mencionados hubieran arruinado el convivio final.

Para la segunda función el teatro apenas superó la mitad del aforo, naturalmente esto desanimó a todos. Sin embargo, la función técnicamente fue mucho mejor que la del estreno.

Durante la temporada, teníamos funciones los martes y los viernes (a excepción de la primera semana). Ensayábamos para afinar y repasar los errores de la función anterior. En el ensayo del viernes 10 de mayo escribí:

En general, pudimos trabajar lo que había que trabajar, pero yo llevaba una energía muy baja que estuve arrastrando todo el día y creo que esto condicionó la energía del grupo que también era baja. (...) Por otro lado, cada vez profundizamos más en ejercicios de “aplausos” y “samurái” que es nuestro habitual calentamiento. Cuando se repite un mismo ejercicio con un mismo grupo se llega a lo que el training del laboratorio busca. Cambiar la dinámica constantemente no lleva a este descubrimiento que la repetición de un ejercicio pueda causar en un grupo. (Franco, 2019, p.106,107)

En la tercera función:

Función desastre. Llegaron más personas<sup>63</sup>, estábamos emocionados y se sentía una energía muy chida antes de la función. Se llenó el teatro y hubo que ocupar las butacas de arriba, en este proceso alguien apagó el proyector y nadie se dio cuenta.<sup>64</sup> Esto ocasionó que no se proyectara el videoclip, dejando un vacío de cuatro minutos en escena que se vivió como un infierno interminable. Al final, nunca prendió. Este golpe hundió la energía del grupo, en especial la de Diana y la función se sintió horrible de ahí en adelante. Al final, como para terminar de hundirnos, Zandy pidió que pasaran el video que no vimos y este entró sin audio. Evidenciamos el error.

Nos fuimos a casa sintiéndonos avergonzados de nuestro trabajo (...) Le dije a Julián “Lo bueno del teatro es que es efímero”. (Franco, 2019, p.107,108)

El ensayo siguiente se dedicó principalmente a hablar de lo que había pasado:

---

<sup>63</sup> Que en la segunda función.

<sup>64</sup> Por la arquitectura del teatro *la Capilla*, la extensión que iba del proyector a la cabina pasaba a un lado de las bancas de arriba, bancas que se usan cuando el aforo de la planta principal se llena. En esa función, mientras el público ocupaba su lugar en esas bancas, alguien jaló la extensión por equivocación y el proyector se apagó sin que nadie se diera cuenta.

Reflexionamos sobre lo sucedido y todos coincidimos en que lo amateur no fue que el proyector se apagara sino que eso nos hundiera. Le faltamos el respeto al teatro y este nos comió. Se sentía que el problema había sido por nuestra falta de experiencia y no técnico. También, hablamos de que el equipo técnico, creativos y actores estábamos juntos y nos hundíamos juntos. No señalamos culpas. (Franco, 2019, p.109)

Al principio de la temporada, habíamos acordado que en el tiempo previo a dar función ni yo ni nadie los presionaría y ellos administrarían su tiempo como quisieran. Esto funcionó bien las primeras funciones, pero conforme avanzaba la temporada y sus nervios antes de la función disminuían también su preparación, su actitud era más despreocupada y su calentamiento, a mis ojos, cada vez más pobre y breve. Para la cuarta función, había actores arreglando su utilería a las carreras mientras entraba el público, y así como las funciones disminuían en errores técnicos también disminuían en la energía de los actores en escena.

Hubo un ensayo donde discutimos este asunto, a pesar de que no era la primera vez que charlábamos al respecto de la disciplina y la concentración previa a dar función, considero que el hecho de estar en una temporada profesional nos hizo dimensionar de otra manera esta situación. Entendimos, como nunca antes, que si cada función no era para nosotros un evento extraordinario tampoco lo sería para el público. (Franco, 2019, p.111)

Más allá de nuestras diferencias con ciertos sistemas de producción o con la disciplina de la “vieja escuela” entendíamos que era necesario acotar el tiempo y la energía antes de dar función.

A las funciones que siguieron el cambio en la energía grupal fue notable y el tiempo de preparación antes de dar función también. A mi parecer, fue en estas últimas funciones donde finalmente logramos equilibrar un alto nivel técnico y energético<sup>65</sup>.

Hacia el final de la temporada, discutimos cómo nos íbamos a dividir el dinero que saliera de las funciones, la discusión central radicaba en que había un grupo que había estado trabajando desde el principio y una serie de colaboradores que se fueron sumando hacía el final del proceso. La comparación de tiempo y esfuerzo no era posible, sin embargo, no queríamos marcar una diferencia de nómina entre unos y otros miembros de un mismo colectivo. Para muchos, nos resultaba una discusión sumamente incómoda y compleja.

Quisiera destacar un comentario de Zandy durante estas discusiones, decía algo así como: “Si somos tan amigos no nos puede dar pena hablar de dinero.” Considero que todo trabajo donde se junten relaciones personales con profesionales debería mantener esta actitud.

Cerramos la temporada con teatro lleno y muchos buenos comentarios. Tres días después nos juntamos para despedirnos y hablar de los planes a futuro. Se acordó que la compañía buscaría un director residente. Seis días después de la última función yo estaba volando hacia Argentina.

## **II. Abecedario incompleto**

**A**

---

<sup>65</sup> Comentado en L y Q.

Al inicio, antes de que nos definiéramos por una poética, política o tan si quiera un tema, estaban las ganas de experimentar en otras formas de creación y en teatralidades *liminales*. Sin embargo, la pregunta por el *cómo* persistía. Nuestros primeros pasos fueron entrevistar a personas que pasaron por procesos que nos interesaban y a partir de su experiencia configurar nuestra propia metodología y sistema de laboratorio. Me refiero a P.50<sup>66</sup>. Este laboratorio fracasó primero porque el tema y su tratamiento no resonaban con la mayoría, por lo tanto, nunca encontramos una *idea motora* ni nada parecido. Por otro lado, la rigidez de nuestra metodología no permitía que el laboratorio se desarrollara de manera orgánica. Queríamos experimentar sin riesgo, predecir los resultados de un laboratorio de manera sistemática.

En el segundo laboratorio, cuando el tema ya era la juventud, nuevamente intenté sistematizar la experimentación antes de tiempo. Apliqué una propuesta de dirección muy bien definida<sup>67</sup> a un laboratorio que aún no encontraba su teatralidad.

En ambos casos, el error fue querer predecir, estructurar y sistematizar en una metodología los resultados de un laboratorio antes tiempo. Quiero decir, siempre es necesario ese momento donde se encuentra y aplica una metodología de trabajo a partir del material que se tiene, sin embargo no se puede hacer al inicio, mucho menos antes de iniciar los ensayos. La experimentación, inherente a todo laboratorio, acostumbra fugarse de las metodologías y rutas críticas, ahí es donde está su potencia, esperar lo contrario me parece un despropósito.

---

<sup>66</sup> Ver 2. Proyecto 50.

<sup>67</sup> Ver 4. Primeros tratamientos.

Las rutas críticas, metodologías y sistemas funcionan para organizar el trabajo y tener una referencia del tiempo. Sin embargo, creo que si buscamos una poética que aparezca de manera orgánica y potente, debemos estar dispuestos a correr el riesgo de olvidar todos los sistemas y órdenes del día. Un laboratorio teatral no es como un edificio que vas construyendo por capas, es más cercano a un ser vivo que germina y crece. No se pueden establecer todos los pasos a seguir para llegar al estreno, ese es el proceder de las grandes producciones de teatro de puesta en escena, que significan por lo expuesto anteriormente, lo contrario a lo que un laboratorio de creación colectiva busca.

## **B**

Muchas veces me sentí un pésimo director por perder el control del ensayo o del equipo, por sentir que el proyecto se me iba de las manos<sup>68</sup>. Ahora creo que el error en el fondo era querer tenerlo todo bajo control, querer que todos estuvieran de acuerdo con mis decisiones y mi dirección. Sobre esto Anne Bogart, que en mi caso ha sido una brújula para pensar la dirección desde un *pensamiento radicante*, comenta:

Muchos jóvenes directores cometen el gran error de asumir que dirigir consiste en tener todo bajo control, en decirles a los demás qué hacer, en tener ideas y conseguir lo que pides. No creo que estas habilidades sean las cualidades que hacen bueno a un director o excitante al teatro. (...)

En el teatro a menudo suponemos que colaborar significa estar de acuerdo. Yo creo que el estar demasiado de acuerdo crea montajes sin vitalidad, sin dialéctica, sin verdad. (Bogart, 2008, p.97, 100)

---

<sup>68</sup> Ver 7. Regreso a México y 8. Terminar el año

Incluso, ahora pienso que uno debería empezar un proceso de laboratorio con muy pocas cosas bajo control. Esa horrible sensación de inestabilidad, desequilibrio, de que vas a la deriva, es una gran aliada para la intuición, para esas búsquedas que solo suceden en una suerte de serendipia.

## C

Considero un error, en cualquier tipo de proceso, tener una “propuesta de dirección” extremadamente acotada y solo aplicarla. Muchas veces en la carrera realicé complejas y engorrosas propuestas de dirección donde desarrollaba cada momento, cada propuesta, cada diseño, llegando al colmo del *Power Point*. Pero cuando llegaba al ensayo, cuando me enfrentaba a los actores y a las condiciones materiales del proyecto, esas hojas y hojas donde legitimaba mi dirección servían de muy poco, incluso actuaban a veces como una pequeña cárcel de la mirada que condicionaba lo que veía en el ensayo. Honestamente, considero que las propuestas de dirección sirven más para fines burocráticos o de financiamiento, quiero decir para hacer carpetas, que para el fenómeno teatral en sí mismo. Es la absurda lógica de que hay que tener la obra resuelta antes de empezar a ensayar, como si el ensayo no fuera el proceso creativo en sí mismo sino un medio para materializar las brillantes ideas del director.

Ahora, prefiero trabajar con lo que Peter Brook (2013) llama un *pensamiento amorfo*.

Es aquí donde el rol del director se clarifica. El director debe tener desde el comienzo lo que yo llamo un “pensamiento amorfo”, es decir, una intuición poderosa pero sombría que indica la forma básica, el lugar desde donde la obra lo convoca. Lo que más necesita desarrollar en su trabajo es un sentido de la escucha. (p.66)

En el proceso de SCNSDE realicé dos propuestas de dirección, cuando empezamos con Proyecto 50 y la propuesta de la obra en módulos<sup>69</sup>. Ambas terminaron siendo desechadas, porque a pesar de estar en el papel muy bien estructuradas no respondían de manera orgánica a la teatralidad que surgía en los ensayos. En cambio, después de Colombia, llegué con algo más parecido a un *pensamiento amorfo* que a una propuesta de dirección<sup>70</sup>. En este sentido considero que la noción de *pensamiento amorfo* de Brook es muy compatible con la noción de *idea motora* que extraigo de Tarkovsky.

Ahora, esto no quiere decir que yo llegue ensayo con ensayo sólo con este pensamiento, por supuesto que durante el proceso me surgen ideas concretas para la escena, imágenes que quiero probar, ejercicios para exploraciones, etc. Pero creo que la lógica desde donde deberían abordarse todos estos bocetos previos al ensayo sería la de “construir para demoler.”

Hay una gran tentación por parte del director de preparar su puesta antes del primer día de ensayo. Es natural. Yo mismo lo hago. Hago cientos de esquemas de escenografías y de movimientos. Pero lo hago sólo como ejercicio sabiendo que ninguno de estos esquemas será tomando con seriedad al día siguiente. (...) si le pido a los actores que apliquen estos esquemas que hice hace tres días o tres meses, estaría matando lo que pudiera nacer vivo en el momento del ensayo. Necesitamos hacer un preparativo para descartarlo, construir para demoler... (Brook, 2013, p.16)

En mi experiencia personal acostumbro planear el ensayo antes en mi libreta; pienso en el calentamiento, las dinámicas que realizaremos, las escenas o momentos para trabajar e intento a todo asignarle una duración ideal. Esto me ayuda a tener una noción del tiempo en el ensayo. Pero una vez allí, busco alejarme de mi libreta y estar atento al presente. Recorro a mi li-

---

<sup>69</sup> Ver 4. Primeros tratamientos.

<sup>70</sup> Ver 6. Viaje a Colombia.



libreta solo cuando la energía empieza a apagarse y un cambio de ejercicio o una nota que escribí puedan ayudarme a reactivar el ritmo. Admito que me gustaría recurrir a mi libreta menos de lo que realmente lo hago, lo cierto es que hay ensayos donde todo el tiempo tengo la libreta en la mano. También, como ejercicio, me gusta anotar lo que veo en el ensayo. Creo que escribirlo me ayuda a procesar mejor las ideas en el momento. Quisiera en un futuro abandonar la libreta por completo y habitar únicamente el presente del ensayo.

## D

Ya que entramos en materia de ensayos, considero un error grave sistematizar los ensayos como lo hice en SCNSDE donde cada ensayo repetía una misma estructura<sup>71</sup>. Incluso creo que aquí radican muchos de los problemas que tuvimos en el *work in progress*<sup>72</sup> y de mi dirección. Conuerdo con Alberto Villarreal en que un director es ante todo un director de ensayos.

Los grandes directores de escena, son en realidad grandes artistas del ensayar. Es en el ensayo donde se construye realmente el teatro. La presentación escénica sería, desde el parámetro del director como artista de los ensayos, solo una materia reflejante y evocativa de aquel espacio/tiempo donde el director manifestó su verdadero arte. (Villarreal, 2014, p.68)

Muchas veces abordé el ensayo como el espacio donde pasábamos la escena y luego yo daba notas. Esto es como ponerse en el lugar del maestro frente a sus alumnos, es dirigir des-

---

<sup>71</sup> Ver 2.1.4

<sup>72</sup> Ver 5. Hasta el *Work in progress*.

de un lugar de total seguridad, opacidad y por supuesto, soberbia<sup>73</sup>. Ahora pienso que el ensayo, lejos de ser sinónimo de repetición y notas, debería acercarse más a lo que Alberto Villarreal propone en *Del ensayo como ensayo* (2006).

Ensayar sigue siendo un oficio abarcado por la intuición. Es un espacio propicio para las manifestaciones de lo que podemos llamar Lo Humano.

Ensayar es lo necesariamente ambiguo para ser un arte. (2014,p.70)

Se simplifica y con ello se falla, al pensar que un proceso de ensayo consiste en el acatamiento de la clara dirección hacia un objetivo, a la huida de la divagación, a la protección de un método. (p.72)

Las propuestas de dirección, las rutas críticas, los esquemas, las carpetas y las metodologías de ensayo (o su sistematización) son rasgos propios de lo que en esta investigación he llamado *la dirección de puesta en escena* porque todas piensan en los fines y no en los medios. Pensar en el resultado o producto antes que en el proceso es alejarnos del teatro en su potencia política, de vida y sobre todo de posibilidad.

Son ejemplos concretos<sup>74</sup> en SCNSDE de lo que en el capítulo anterior llamé *la dirección del proceso*: El encuentro con Caleidozoma Teatro<sup>75</sup> que nos impulsó a repensar y desconstruir nuestra política como colectivo<sup>76</sup>. Las preguntas “¿Qué? ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Para

---

<sup>73</sup> Ver 5. Hasta el *Work in progress*.

<sup>74</sup> Porque muchas veces la dirección del proceso sucede en un territorio ambiguo entre el adentro y afuera del ensayo.

<sup>75</sup> Ver 4. Primeros tratamientos.

<sup>76</sup> O por lo menos empezar ese proceso que nunca termina.

quién?<sup>77</sup> nos ayudaron a buscar nuestra *idea motora* individual y colectiva. El “Mapa estético del espectador” nos ayudó a tener un rumbo común. Las exposiciones de Escena Expandida y Teatralidades Liminales<sup>78</sup> que dimos Piña y yo al colectivo, aunque nos situaron en el lugar de “maestros”, ayudaron a que las exploraciones e indagaciones en los ensayos se desplazaran hacia teatralidades más liminales.

Todas estas acciones podrían considerarse en muchos sentidos innecesarias o ineficientes; impensables en una cadena de producción donde hay que armar una obra en cuestión de semanas. Pero creo que a la larga son estas acciones las que consolidan la poética-política de un grupo y con esto su potencia singular o aquello que los identifica como colectivo.

## **E**

Retomando lo dicho en el apartado anterior. No quisiera que se leyera esto como si hubiera una dicotomía irreconciliable entre estas dos maneras de dirigir, no es que una sea mejor que la otra, ambas son necesarias. Considero que pensar en el resultado y en la sistematización del trabajo, son elementos necesarios para todo proyecto que aspire a llegar a una fecha de estreno y deben estar presentes en toda dirección y más aún en la producción.

Muchos errores en La Compañíasauria que fracturaron al equipo y al proceso fueron producto de un deficiente órgano de producción que pudiera organizar el trabajo y las obligacio-

---

<sup>77</sup> Ver 3. Nuevo laboratorio.

<sup>78</sup> Ver 4. Primeros tratamientos.

nes del colectivo. Ejemplo de ello son siempre los periodos antes del estreno, donde los problemas prácticos y logísticos terminan cayendo en responsabilidad de solo unos cuantos no por un egoísmo del colectivo sino por una mala organización de este<sup>79</sup>.

En este sentido, creo que el montaje, desmontaje y los ensayos técnicos deberían ser el negativo del ensayo<sup>80</sup>. Esto es, espacios donde domine la organización sistemática de tiempos y labores, buscar lo concreto y práctico ante cualquier cosa.

Por otro lado, afirmar como una máxima “Evitar la dirección de escena” sería establecer un deber ser y, una moral. Y espero con esta investigación invitar a muchas cosas menos a eso, a caer en el terreno del dogma y la moral.

En su lugar, pensar desde lo ético<sup>81</sup> implica, en momentos, abrirse a lo indeterminado y abandonar las libretas, pero también puede implicar (si el proceso lo requiere) que la dirección otorgue estructuras, límites y objetivos donde hacen falta.

En este sentido, *dirigir un proceso*, que es ante todo un dirigir ético, no es antagonista directo de *la dirección de puesta en escena*. Aquello que se rebela a caer en el canon y los mandatos impuestos, pensemos en la noción de *forma de vida*, no es por ello su antagonista ideológico. Más bien, supone salir de las morales estrictas que paralizan el pensamiento.

---

<sup>79</sup> Ver 10. Rumbo a la temporada y 11. Antes del estreno.

<sup>80</sup> Tomando en cuenta la noción de ensayo propuesta por Villarreal.

<sup>81</sup> Es decir desde la toma de decisión (Sánchez, 2016, p.25)

Dirigir un proceso, en mi experiencia en SCNSDE, implicó sobre todo acompañar el trabajo individual y colectivamente. En momentos lo mejor era hacerse a un lado, no estorbar y confiar en el proceso creativo del otro (Aleks y su crisis de actuación<sup>82</sup>), pero también a veces implicaba tomar decisiones tajantes y dar estructura donde no la había (el último proceso con dramaturgia<sup>83</sup>) e incluso a veces había que encontrar un espacio de negociación entre ambas lógicas de dirección (El proceso con Fernando y la escenografía<sup>84</sup>).

## F

Tomando lo anterior en consideración, no creo que *dirigir un proceso* se trate de aplicar una moral incorruptiblemente horizontal donde cada decisión deba ser discutida y consensuada por el colectivo. Esto, en mi experiencia, solo hizo que me sintiera limitado y frustrado con mis decisiones creativas, atrapado en una especie de burocracia del colectivo<sup>85</sup> donde tenía que dar cuenta, explicar y justificar cada decisión que tomaba. Dudar en las intuiciones por miedo a la burocracia del colectivo fácilmente puede anularte como creativo.

Sin exagerar, se puede decir que el director, en cada uno de sus pasos, se arriesga a convertirse en mero espectador, que simplemente observa lo que ha escrito el guionista, interpreta el actor, rueda el cámara y observa finalmente cómo se corta<sup>86</sup> y monta la película. (Tarkovsky, 1991, p.151)

---

<sup>82</sup> Ver 9. Intensivo en la Quiñonera.

<sup>83</sup> Ver 8. Terminar el año.

<sup>84</sup> Ver 9. Intensivo en la Quiñonera y 10. Rumbo a la temporada.

<sup>85</sup> Ver 7. Regreso a México

<sup>86</sup> Léase desde las correspondientes equivalencias en un proceso teatral.

En otro pasaje de su libro Tarkovsky afirma sobre la visión del director que:

Sólo y exclusivamente la imaginación de éste otorga a la película su unidad definitiva. Sólo aquello que traspase el filtro de su visión exclusiva, subjetiva, conforma el material artístico sobre el que luego se edifica un mundo inconfundible y complejo. (p.54)

En su libro, Tarkovsky apoya el cine de autor, donde el director es ese autor en toda la extensión de la palabra. Esta visión puede resultar diametralmente opuesta al trabajo desde el colectivo que propongo en esta investigación. Sin embargo, creo que hay muchas imágenes que utiliza Tarkovsky de las cuales podemos servirnos para pensar la dirección en colectivo.

SCNSDE es ejemplo de cómo uno de los grandes problemas del trabajo en colectivo es que muchas veces no hay unidad ni relación entre las distintas creaciones individuales y en momentos pareciera que cada quien está haciendo una obra distinta<sup>87</sup>. Por esta razón me gusta pensar en la imagen del director como un filtro unificador por el que pasa el trabajo de los otros colaboradores. Es importante aclarar que esto no significa ponerse en el lugar del maestro que evalúa, da notas y dice qué funciona y qué no. Es más bien acompañar el proceso de todos. Acompañar en el sentido en que lo referí anteriormente, un acompañar que a veces implica apartarse y a veces dar estructura. Acompañar en la constante toma de decisiones, es decir siempre un acompañar ético.

Muchas veces no fue así como dirigí y acompañé a los demás en SCNSDE, pero esta me parece ahora la única forma posible para hacer de la dirección una *forma de vida*.

---

<sup>87</sup> Ver 7. Regreso a México.

## G

Partiendo de la premisa de que el teatro sólo existe cuando hay un espectador que lo mira, resulta lógico pensar que el mejor termómetro para analizar la poética de un proyecto es someterlo a un ensayo con público o *work in progress*. Más aún en proyectos de creación colectiva donde a veces es difícil tomar distancia con nuestra propia creación y su subjetividad. SCNSDE es buen ejemplo de ello. El *work in progress* a la mitad del proceso fue tan revelador que nos obligó a replantearnos radicalmente el proyecto<sup>88</sup>. Otro ejemplo sería el ensayo en noviembre de 2018 que nos dio el impulso y la confianza que necesitábamos para terminar de montar la obra<sup>89</sup>. Aun así, me parece que hay varias consideraciones respecto al *cómo* de los ensayos con público.

En primer lugar, hay que pensar cuándo es el momento adecuado para abrir un proceso a un ensayo con espectadores. Así como puede potenciar el trabajo, puede destruir todo lo que era germen de una buena idea. Luego resulta imposible rescatar ese germen.

En segundo lugar, es un enfrentamiento tan brutal que siempre hay que preparar al equipo energéticamente. Hay que saber qué buscamos y desde ahí enfrentarlo, no tirarnos como quien se avienta a un estreno. Esto podría ser fatal tanto para los individuos como para el colectivo. ¿En qué me baso para hacer estas dos afirmaciones?

---

<sup>88</sup> Ver 5. Hasta el *work in progress*

<sup>89</sup> Ver 8. Terminar el año.

La creación existe mejor en un espacio de intimidad y confianza, donde las vulnerabilidades y el acontecimiento (eso que se busca) pueden ser mejor contenidos. Peter Brook está tan convencido de esto, que en su ensayo *No hay secretos* manifiesta:

Y a medida que pasan los años, me doy cuenta cada vez más de lo importante que es para los actores, que son por naturaleza seres temerosos e hipersensibles, saber que están totalmente protegidos por el silencio, la intimidad y el secreto. Cuando se tiene esta seguridad, se pueden cometer errores, ser tonto, estar seguro de que no hay nadie ajeno al proceso que sabrá lo que sucede aquí adentro. Y a partir de allí, comenzar a descubrir la fuerza que ayuda a que uno se abra, con uno mismo y con los demás. Me he dado cuenta de que la presencia de una sola persona en alguna parte, en la oscuridad detrás de mí es una continua fuente de distracción y tensión. Alguien, un observador exterior, puede incluso tentar al director a hacer exhibición e intervenir, cuando debería haberse quedado callado, por miedo a decepcionar al visitante y parecer poco eficaz. (2013, p.55)

Por otro lado, el público que asiste, sea o no de teatro, cercano o lejano a los involucrados en el proceso, en su mayoría suele juzgar el trabajo como algo terminado y no como un proceso. En consecuencia, nos dejamos afectar profundamente por las críticas tanto para bien como para mal. Aunque sepamos que la finalidad no es mostrar un trabajo terminado nos cuesta mucho tomar esa distancia necesaria de los comentarios. Este fenómeno tal vez se dé por esa inherente necesidad de aprobación que subyace en el ego de todo artista.

Tendríamos no solo que liberarnos de esta necesidad, sino también pensar nuestro trabajo como algo siempre en proceso, nunca terminado, un teatro *in the making* como lo pensaba Beckett<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Para profundizar en esta noción visitar el ensayo de Laura Cerrato “A propósito de la génesis textual: algunas notas acerca de Beckett dramaturgo y Beckett director” 1996, *Inter Litteras* (UBA) No.4 p.17-18. Buenos Aires, Argentina.



En mi experiencia con La Compañíasauria y durante la carrera, he notado que desafortunadamente solemos , tanto en los *work in progress* como en las funciones, tomar los comentarios del público, los compañeros o los maestros como la única medida con la que juzgamos nuestro trabajo, cuando lo que se presenta es solo una fracción del fenómeno teatral en su totalidad. Con esto me refiero al teatro en tanto proceso. Me parece un vicio que se cultiva desde la escuela donde concebimos nuestro quehacer como una evaluación constante de maestros, instituciones, públicos, convocatorias, festivales, etc.

Entonces, ¿habría que emanciparnos de la mirada del espectador? Y si lo hiciéramos, ¿seguiría siendo teatro si nadie lo mira?

## H

El mayor error que cometí en el proceso de SCNSDE, fue también el mayor aprendizaje y el germen de esta investigación. Durante mucho tiempo dirigí desde la pura técnica, la apatía, la impersonalidad y la soberbia. Dirigí sin una razón profunda que me interpelara de manera personal con la obra. Por eso me refugiaba en elaboradas propuestas de dirección, formas establecidas y el lugar del director como maestro que solo da notas. A la distancia, pienso que inconscientemente era una reacción ante mi resentimiento y ego lastimado por el cambio de tema en el laboratorio<sup>91</sup>. Por supuesto esto no era consciente, pero en muchos sentidos, desde ahí construí mi lugar de director.

---

<sup>91</sup> Ver 1. Lo anterior.

Ahora creo que más allá de cualquier propuesta o idea, lo más importante a la hora de dirigir es tener claras las razones por las que uno crea.

Crear exige cierto sometimiento: rendirse a procesos subconscientes que pueden producir efectos sorprendentes. Y, sin embargo, a pesar de la naturaleza intuitiva del proceso artístico es de la máxima importancia ser consciente de las razones por las que uno crea. (...) Las intenciones que motivan un acto están implícitas en el acto en sí. No se puede escapar de esto. Incluso cuando el porqué de cualquier trabajo puede estar disfrazado o escondido, está siempre presente en su ADN esencial. (Bogarth, 2015, p.37)

Estas razones pueden ser difusas o engañosas. Muchas veces yo me he engañado a mí mismo pensando que creo por razones distintas a las verdaderas, por no escuchar a mi deseo más honesto. Además, una vez que uno encuentra esa razón última y profunda, es necesario establecerla como brújula en cada decisión y revivirla cada junta, cada ensayo. “El ingrediente principal en un ensayo es tener un interés real y personal” (Bogart, 2008, p.117)

Considero que en muchos sentidos esta razón de la que habla Bogart, coincide con el pensamiento amorfo de Brook o con la idea cinematográfica de Tarkovsky. Todos nombran un mismo fenómeno desde distintos lugares. Desde mi subjetividad y para los fines de esta investigación utilizamos la noción de *idea motora*.

En mi caso, tuve que ir a Colombia y tocar el fondo de mi crisis creativa y existencial para darme cuenta que lo que necesitaba era esta *idea motora*. Y además descubrir que siempre estuvo ahí, era el deseo<sup>92</sup>. “Como siempre, hay que entrar en el bosque y regresar para encontrar la planta que está creciendo en la puerta misma de nuestra casa.” (Brook, 2013, p.65)

---

<sup>92</sup> Ver 6. Viaje a Colombia

A manera de paréntesis y comentario: Es interesante analizar cómo a mi regreso de Colombia yo necesitaba con urgencia un texto o dramaturgia para empezar a montar, cuando el interés de trabajar a manera de laboratorio y en colectivo era y sigue siendo, pensar el teatro fuera del paradigma de puesta en escena tradicional, el cual históricamente tiene como centro y origen de su creación al texto dramático. Esta incapacidad de trabajar sin un texto, creo que se debía a mis vicios como director y a mi formación en el CLDyT de la UNAM donde siempre tuve al texto como núcleo de toda creación. Incluso en la materia Laboratorio de Puesta en Escena, todos los ejercicios que hacíamos tenían como objetivo devenir en un texto, el cual sería la pauta para “el verdadero montaje” por decirlo de alguna manera.

## I

En la figura del director moderno, de este “pequeño Dios” (Ortiz, 2016, p.24), hay cierto modelo hegemónico donde el director debería ser un hombre con carácter imponente que maneja de manera casi hipnótica a todo el mundo. El colmo de este modelo se expresa en la anécdota de Juan José Gurrola entrando a un ensayo de forma imponente diciendo “así entra un director a una habitación”<sup>93</sup>. Lo cierto es que las llamadas “vacas sagradas” que consciente o inconscientemente siguen construyendo mitologías en las escuelas de teatro, forjaron su leyenda a partir de este modelo de director moderno, donde el director debe ser imponente, inteligente, seductor, decidido,

---

<sup>93</sup> He buscado de manera incesante alguna referencia para citar esta anécdota pero no la he podido encontrar. Sin embargo, he escuchado esta anécdota de por lo menos tres personas, entre ellas David Hevia en sus clases de dirección en el CLDyT. La verdad nunca conocí a Gurrola ni me consta que haya dicho algo semejante, pero incluso si esto fuera un mito o un chisme que fue creciendo con el tiempo, me parece que refleja de manera fiel la construcción de la figura del director como “pequeño Dios”.

nunca vulnerable y además emanar cierta aura de respeto y genialidad como la de un padre todo poderoso. Aunque queramos tomar distancia de ellos, sus modelos y mitologías están fuertemente arraigados a nuestro imaginario teatral, de la misma forma que los modelos de masculinidad machista lo están a nuestro imaginario social.

Varias veces me sentí un director fracasado por estar inseguro en los ensayos o por miedo a no tener esa presencia que debería tener “un director”<sup>94</sup>, por no encajar en ese modelo hegemónico de director. Contrario a este modelo, Anne Bogart (2008) manifiesta:

Cada vez que empiezo a trabajar en un nuevo montaje siento como si nada estuviera a mi alcance; que no sé nada y que no tengo idea de cómo empezar y estoy segura de que otra persona debería estar haciendo mi trabajo, alguien seguro de sí mismo, que sabe qué hacer, alguien que realmente sea un profesional. Me siento inestable, incómoda y fuera de lugar. Siento que soy un fraude. En pocas palabras, estoy aterrorizada. (p.96)

Me hice directora de teatro sabiendo inconscientemente que, como artista, tendría que usar el miedo que experimento en mi propia vida. Tuve que aprender a trabajar confiando en ese miedo, no temiéndolo. (p.94)

Para confiar en este miedo, para abandonar estos modelos, encontré un gran consejo más adelante en el libro de Bogart “sentir inseguridad está bien” (p.130). ¡Claro! Qué pesado es no poder mostrarte vulnerable, inseguro o frágil frente a tu equipo. Muchas veces siento que perdí más energía y esfuerzo en mantener esa imagen de seguridad que en pensar la escena propia-

---

<sup>94</sup> 2.1.7

mente. Creo que lejos de proteger una frágil figura de autoridad, el director, así como el actor en cada función, debería “poner el cuerpo” (Sánchez, 2016, p.123) en cada ensayo.<sup>95</sup>

## J

Así como hay un modelo de director en nuestro imaginario teatral, también lo hay de actor, igual de arraigado y fuertemente apoyado por las principales escuelas de teatro en la Ciudad de México (CUT y ENAT). Este es el modelo del actor hiper-entrenado, que tiene gran resistencia física, baila, canta, es acróbata y demás monerías, que además de privilegiar cierto tipo de teatralidad parece fundar un deber ser en nuestras formaciones. Pero el problema principal no me parece ese, sino que se piense que los cuerpos que no pueden hacer todo esto no son capaces de actuar. Que se piense que no existen actores fuera de esas escuelas o de esas formaciones.

Recuerdo mucho en la carrera la crisis de una compañera y el rechazo hacia ella misma porque, además de haber sido rechazada de esas escuelas de teatro, su cuerpo no soportaba los pesados entrenamientos físicos de algunos maestros y con esto ella concluía que jamás sería actriz. Este tipo de situaciones me causaron siempre muchos conflictos.

---

<sup>95</sup> Lamentaría que este apartado se interprete como un ataque directo y exclusivo a esas “vacas sagradas”. Sinceramente no me consta que hayan sido así cómo describo al director “pequeño Dios”, y aunque sí hayan tenido estos rasgos sería injusto reducirlos a solo eso. Estoy seguro que así como Brook, Bogart, Villarreal, Tarkovsky y otros tantos directores que cito en este texto y que admiro de manera sincera (y que dicho sea de paso también son “vacas sagradas” en épocas y geografías distintas), Gurrola, Margules, Mendoza, Castillo, Ibáñez, etc, también tenían momentos sensibles y potentes para pensar su quehacer como una forma de vida. Es la mitificación de su figura, que luego se convirtió en un modelo de director supremamente patriarcal, lo que es objeto de mi crítica. Y de esta mitificación son responsables aquellos señores, pero también la comunidad artística, las escuelas y las instituciones.

El proceso de SCNSDE, me ayudó mucho a pensar y problematizar ¿Qué es actuar? Creo que el primer error fue querer que los actores alcanzaran ciertos estándares físicos cuando la potencia de sus cuerpos<sup>96</sup> estaba en otra parte<sup>97</sup>. Un gran ejemplo de ello fue la crisis de Andrea que sentía que “no estaba actuando”<sup>98</sup> porque sus momentos requerían de una actuación más cotidiana. Cuando las partes y los textos de Andrea eran el pilar del convivio que buscábamos en la obra.

No hay nada más importante y más elevado que ese momento de unión, en que el actor y su espectador crean arte, por medio de su comunicación. Una representación teatral existe tan sólo el tiempo en que un actor está actuando como creador, cuando está presente: existe, está vivo, corporal y espiritualmente. Sin actor no hay teatro. (Tarkovsky, 1991, p.168-169)

Las exploraciones que tuvimos con Diego<sup>99</sup>, el resultado de SCNSDE y las reflexiones que han germinado en esta investigación, me acercan cada vez más a pensar que actuar es ante todo *estar vivo*. Expresar la potencia singular de cada cuerpo, la vida que cada quien puede inyectar en un escenario.

Y esto no quiere decir que crea que deberíamos hacer más teatro documental y solo usar actores naturales que se muestren solo como lo que son. Creo en la ficción y en la capacidad del actor de ser “otro”. Pero no creo que esto dependa de estándares ajenos a la potencia de su propio cuerpo.

---

<sup>96</sup> Uso la palabra cuerpos porque a pesar de que no creo que actuar se determine por una destreza, virtuosismo o belleza física, sí creo que la potencia y el quehacer del actor están en su cuerpo.

<sup>97</sup> Ver 2. Proyecto 50

<sup>98</sup> Ver 10. Rumbo a la temporada.

<sup>99</sup> Ver 9. Intensivo en la Quiñonera

Pensar la actuación desde este lugar, inevitablemente me lleva a preguntarme entonces ¿Cómo dirigir actores? Para esto, me gustaría utilizar como ejemplo el proceso con Aleks<sup>100</sup>. Él sentía que se repetía, que todos sus papeles eran iguales. En el fondo parecía una crisis identitaria que no le permitía *estar vivo* en el escenario. Al final, solo él pudo resolver esa crisis y desarrollar una interpretación muy potente en la obra. Creo que en este caso mi dirección fue no dirigirlo, darle espacio a su singular potencia, no estorbar en sus descubrimientos ensayo con ensayo. En palabras de Tarkovsky:

De qué forma lo haga, eso da igual. Ello significa que en mi opinión uno no tiene derecho a imponerle al actor una forma particular de expresión cuando un estado anímico forma parte real de su individualidad. (Tarkovsky, 1991, p.170)

Y de Anne Bogart: “Yo sé que en ciertos momentos me tengo que apartar del camino del actor. (...) tengo que dar espacio para que ellos puedan hacer su propio camino”. (Bogart, 2008, p.121)

Me parece que esta forma de pensar la dirección de actores, es contraria a la tradición de directores-maestros que primero formaban a sus actores y después de que cumplían cierto entrenamiento donde alcanzaban ciertas habilidades (principalmente físicas) los dirigían, teniendo como emblemas de esta tradición al *Odin Theatre* de Eugenio Barba y el *Teatro Laboratorio* de

---

<sup>100</sup> Ver 2.1.8 y 2.1.9

Grotowski, ambas instituciones que influenciaron radicalmente la perspectiva pedagógica de las escuelas anteriormente mencionadas.<sup>101</sup>

Es claro cómo los cuerpos que seleccionan en los rigurosos procesos de admisión de estas escuelas o los cuerpos que comúnmente son solicitados para castings y audiciones cumplen ciertos estándares (Desde hombre 1.80, tez blanca, fornido. Hasta mujer indígena 1.50, rasgos autóctonos) pareciendo indicar que hay cuerpos que pueden actuar y otros que no. Y lo peor de todo, si pensamos que el teatro y el cine son los lugares desde donde nos representamos, nos narramos y nos observamos, pareciera entonces que hay *cuerpos que importan*.

## K

En el texto que escribí a partir de mis crisis y contradicciones con la autoridad y la disciplina en el equipo<sup>102</sup> creo que hay muchas cosas para pensarme y para pensar la dirección en colectivo. En primer lugar, creo que expresa muy bien mi neurosis en ese momento, incluso hay pasajes que ahora leo y me parecen bastante fascistas. Pero, sobre todo, expresan la enorme contradicción que me causa estar en la figura del director. Frente a esto, me resulta pertinente preguntar

---

<sup>101</sup> Resulta paradójico que tanto Barba como Grotowski gustaban de trabajar con actores que habían sido rechazados de las escuelas de teatro. Incluso, si nos remitimos a sus textos podemos notar que ambos pensaban que cada cuerpo posee un aura y una potencia particular según su singularidad. Lo cual es bastante cercano a pensar la actuación como un *estar vivo*. En realidad, no creo que Barba o Grotowski (en sus orígenes) hayan querido fundar este modelo de actor o de pedagogía teatral, pero finalmente fue ese el impacto que tuvo en México y muchos otros lugares del mundo. Figuras como “el actor santificado” o “el atleta del corazón” (en Artaud) pudieron contribuir a esta mala interpretación, así como la figura del director-maestro que eventualmente podía caer en el megalómano delirio de formar al “actor santificado”. Teniendo a Ryszard Cieślak (nuevamente desde una mala interpretación) como emblema de este delirio.

<sup>102</sup> Ver 2.1.7



¿Es necesario que haya un director o una autoridad máxima en colectivos teatrales? La respuesta a la que he llegado es que no. Las Lagartijas Tiradas al Sol son un gran ejemplo de ello.

Sin embargo, para que la creación artística y el pensamiento (Agamben, 2001, p.18-20) se den, sí es necesario que haya rigor con los acuerdos que se toman. Utilizó la palabra rigor porque viene de la raíz indoeuropea “*reg*” que deviene en los verbos latinos “*rigoris*” (rigidez, inflexibilidad, frío) pero también, *regere* (dirigir, regir, gobernar). Sin rigor, no hay dirección, no hay un camino hacia dónde ir. La energía se dispersa y los esfuerzos colectivos jamás llegan a acciones concretas.

Didanwy me decía que pensara en un foco; para que la luz del foco exista es necesario un límite. Contener la energía, así pasa también en el arte. Los límites y el rigor son necesarios para que la energía se concentre y, colectiva o individualmente, produzca algo.

Pero ¿Quién regula este rigor? ¿Quién revisa que se cumplan los acuerdos y no solo sean palabras que se desvanecen en el aire?

Pensar que es necesaria una autoridad que regule esos acuerdos es caer en la lógica del Leviatán y la necesidad de un líder o policía para que el colectivo no se mate entre sí. Una lógica cuestionable en muchos sentidos.

En cambio, confío en que este rigor podría administrarse de manera colectiva, que el colectivo se regule a sí mismo. Creo que esta postura es más cercana a pensar el teatro como un simulacro de comunidad, como una *forma de vida* real. Considero éste como un ideal de colectivo, el rigor sin autoridad que lo aplique.

Pero en realidad, muchas veces, este no fue el caso de La Compañíasauria. Como he mencionado anteriormente, SCNSDE lejos de ser un modelo o ejemplo de las enunciaciones teóricas que aquí propongo es un punto de partida para la discusión y el análisis.

Esto no significa que me arrepienta o crea que haya actuado mal en mi dirección, principalmente en el periodo en que ejercí una dirección más estricta y rigurosa<sup>103</sup>, justamente después de escribir el texto de límites. En ese momento, el trabajo no llegaba a ninguna parte, todos abusábamos de los acuerdos colectivos y no había un respeto real por el espacio de trabajo.

Volviendo a la metáfora de Didanwy, necesitábamos un foco, necesitábamos que la energía tuviera límites y dirección. Si volvemos a la definición de ética como toma de decisión, creo que fui consecuente con lo que el trabajo necesitaba en ese momento. La dirección necesitaba tomar decisiones, de esas que cambian de manera radical un proceso. Y hasta cierto punto de manera individual, porque como colectivo no estábamos pudiendo tomar esas decisiones. Aún así nunca pasé por encima de la voluntad de nadie. Sí hubo discusiones y peleas pero nunca un ejercicio ventajoso de mi autoridad o poder. Aun así, el hecho de que haya actuado en momentos como autoridad, no es para mí una justificación de que siempre sea necesaria una autoridad.

Establecer un deber ser en la autoridad y el rigor nos mandaría directamente al terreno de la moral y no al de la ética. Esto se muestra claramente. Por un lado en la moral estricta de las vacas sagradas donde la autoridad del director pasaba por encima de todo y a veces rayaba con el rigor militar. Y por otro lado, está la moral assembleísta donde todo se debería discutir en eternas juntas porque todas las decisiones deben ser tomadas en consenso y de manera horizon-

---

<sup>103</sup> Ver 8. Terminar el año.

tal. Esto solo causa un enorme desgaste en los cuerpos del colectivo y una represión hacia las creatividades individuales, o por lo menos así lo vivimos nosotros en SCNSDE<sup>104</sup>.

Lo ético es situarse en la toma de decisión, no aplicar una moral como regla ante lo indeterminado que todo proceso teatral tiene. Muchas veces, se presentan decisiones que nadie quiere tomar, ejemplo de ello fue el caso con *La Dramaturgista*<sup>105</sup>. Todos sabíamos que en cierto momento del proceso, su participación en el colectivo restaba más de lo que aportaba, pero nadie quería enfrentar el tema. Más allá de eso, estaba asumido que era yo quien tenía que lidiar con ello, y en cierto sentido, creo eso era lo mejor. A veces, es sano para el proceso que haya alguien que lidie con las decisiones incómodas o actúe como mediador entre las tensiones personales del colectivo. Hacerlo todo público y objeto de asamblea puede actuar de manera contraproducente en estas situaciones. Incluso creo que llevarlo todo a la discusión colectiva puede ser causa de la disolución misma de un colectivo<sup>106</sup>. Otro ejemplo, fueron las fricciones antes del estreno entre Fernando y Jessica<sup>107</sup>; lejos de tomar partido o hacer público el conflicto, creo que ayudó que yo entrara a amortiguar las tensiones y mediar entre los dos.

Para abordar este tipo de situaciones creo que es muy importante no mezclar lo personal con el trabajo. Varias veces no tomé las decisiones correctas o no en el momento correcto por el afecto que tenía a ciertas personas o el miedo a lastimar ese afecto. Esta es una actitud egoísta en el fondo, porque antepongo mis relaciones y la imagen que los demás tienen de mí, al

---

<sup>104</sup> Ver 7. Regreso a México

<sup>105</sup> Ver 11. Antes del estreno

<sup>106</sup> Ver 7. Regreso a México

<sup>107</sup> Ver 11. Antes del estreno

trabajo colectivo. Creo que pensar en el colectivo, implica la mayoría de las veces, pensar en el proyecto, en el trabajo colectivo que implica una obra.

Para cerrar esta discusión, quisiera agregar que considero que un proceso ético, colectivo, sin autoridad y que busque producir *formas de vida* implica la mayoría de las veces, un proceso más largo. De alguna forma, optar por estos procesos es apostar a la construcción de pequeños simulacros de comunidad y esto nunca será un proceso rápido. Por eso la importancia de trabajar en colectivo, para que esa inteligencia compartida se acumule en cada proyecto. Muchas veces, es más fácil trabajar desde esquemas jerarquizados y estrictos porque permiten una producción más rápida y eficiente, que nos permite llegar mejor a la fecha de estreno a la que todos, de una u otra forma, nos condicionamos.

Entonces, por lo menos en términos de tiempo “Pareciera que hay una eterna contradicción entre proceso y resultado.”<sup>108</sup> Sin embargo, creo que la riqueza de un proceso y las *formas de vida* que produce, es lo que al final de cuentas consolida la poética de un colectivo y los distingue de la a veces monótona escena contemporánea.

## L

El terreno donde mejor se expresa la ética y la política de un grupo es en sus acuerdos de disciplina y de trabajo. Sin embargo, esto no se limita únicamente a discutirlos el primer día de ensayos y luego aplicarlos al pie de la letra durante el proceso, es más complejo, así como un proceso

---

<sup>108</sup> Cita del texto *límites* en mi bitácora (Franco, 2019, p.25-36)

vivo está en constante cambio los acuerdos y las políticas que lo atraviesan también deberían estar en constante discusión. Un buen ejemplo de esto, que hasta la fecha me mantiene en constante contradicción, son los acuerdos en torno a las ausencias o la puntualidad de los ensayos.

De las visiones que hay alrededor de este tema, se cuenta que en la época dorada de Margules, Seki Sano, Mendoza, etc. era tan estricta la disciplina que antes de los ensayos el director permanecía en la puerta con un metrónomo, encerraban a los actores para ensayar, una falta implicaba la expulsión definitiva del proyecto e incluso existe la anécdota de una actriz que amenazó con suicidarse si no la dejaban entrar al ensayo. La regla era que el actor tenía que tener una “total disponibilidad de tiempo” y entrega al proyecto.

Actualmente, no conozco a nadie que aplique de manera tan rígida una disciplina de este tipo, sin embargo aún se mantiene ese ideal de la disciplina de antes. Por supuesto, que todo esto depende del grupo o del director “al mando”, pero en la generalidad es el ideal al que todos aspiran.

En mi opinión, es una disciplina completamente lógica y necesaria si se busca que el resultado final tenga buena calidad. Es imposible que algo suceda en el ensayo si no se genera la energía necesaria desde el momento cero del ensayo (la llegada). Una ausencia o un retraso, es como una bomba a la energía grupal, muchas veces es el motivo de tensiones, desidias o distracciones entre un equipo. Conuerdo con que es necesaria una disciplina estricta para que la obra final tenga calidad. Aun así, considero el asunto más complejo. Aplicar una disciplina estricta a todos los miembros pasa por alto muchas cosas:

En primera instancia, la vida misma. Si no consideramos al teatro en colectivo como un refugio o una resistencia ante la normalización y el disciplinamiento de la vida, el teatro se convierte en cualquier otro empleo que antepone la producción a la *forma de vida* que la produce. Esto es, pensar el teatro como resultado y no como proceso. Es esperar que los otros produzcan eficientemente, de manera aislada de sus vidas y las correspondientes catástrofes de cada quien.

Si lo anterior resulta demasiado romántico, vayamos a un plano más material. Pensando que los accidentes personales de cada quien pueden organizarse y todos pueden comprometerse a llegar siempre en tiempo y forma, la realidad económica no siempre favorece a todos por igual.

Que alguien garantice tener una “total disponibilidad” ante cierto proyecto supone que esta persona tiene la solvencia económica, los ahorros o los privilegios necesarios para cubrir el transporte, la manutención y todos los gastos extras que esto implica. Hay que tomar en cuenta que en la mayoría de los casos, los ensayos no se pagan. Esta situación provoca la antigua sentencia de que el arte es una cosa de burgueses o, nos “moriremos de hambre” haciendo del teatro un lugar más elitista de lo que ya es.

Contrario a esta sentencia, hay mucha gente que no viene de un hogar privilegiado y manteniendo varios proyectos o incluso varios trabajos, puede vivir dignamente del teatro. Esto, inmediatamente obliga al director y al equipo, a mantener una razonable negociación entre los tiempos del proyecto y los otros tiempos que les permiten a sus miembros estar ahí ensayo con ensayo. Entonces, esta “total disponibilidad” se vuelve mucho más parcial.

Aun así, hay un tercer escenario donde podría existir, e incluso existe, algo más cercano a esta “total disponibilidad”. Cuando la capacidad económica del grupo es tan grande que permite pagar salarios dignos durante el periodo de ensayos para que los integrantes no necesiten de otros ingresos para estar ahí. Ejemplos, pienso en el *Odin Theater*, la *Compañía Nacional de Teatro*, o de manera individual ser beneficiario del FONCA. Pero entonces, esto supone que solo se puede alcanzar esta “total disponibilidad” y con esta la disciplina soñada, si se está bajo el cobijo de las instituciones culturales, por lo tanto, solo se podría hacer teatro de calidad dentro de las instituciones. Ejemplos de por qué la frase anterior es falsa sobran.

El problema de que la gente la crea como verdadera, genera que los artistas y los grupos se legitimen a partir de su cercanía con las instituciones, o que escuchemos de manera recurrente frases como “En Broadway (pero es intercambiable con cualquier teatro del primer mundo) sí se hace teatro de verdad”. Entonces, pareciera que el teatro independiente, el teatro del tercer mundo, el teatro pobre es solo un necesario viacrucis por el que tenemos que pasar para algún día acceder al circuito institucional, al mercado internacional y a sus soñadas condiciones laborales.

Al argumentar, no planeo presentar una solución a las contradicciones, solo quiero evidenciar que una postura ética frente a los acuerdos de disciplina en colectivo implica situarse en el lugar de la toma de decisiones singulares, contradictorias y complejas. Establecer una disciplina flexible o rígida es simplificar el problema, es aplicar “un deber ser” y anular la producción de *formas de vida*.

También, podría argumentarse que si los acuerdos, horarios y condiciones de ensayo son claros desde un principio y se fijan con anticipación y rigor, estos problemas no tendrían por qué presentarse. Sin embargo, en mi experiencia esperar eso es algo ingenuo, en todo proceso con sus necesarias crisis llega el momento en que uno debe replantearse la ruta de ensayos porque el proyecto está muy atrasado, el montaje final requiere replantearse, hay un cambio de último momento que debe trabajarse, etc. Es este el penoso momento donde se abre la posibilidad de aumentar los ensayos, tener ensayos nocturnos o cosas por el estilo. Esperar que este momento no llegue, implicaría confiar en que lo indeterminado no suceda.

Ante este mar de contradicciones, ante la tensión irresoluble de las decisiones éticas, considero que la mejor brújula es la *idea motora*. Volver a ese impulso fundamental y esencia que carga de sentido a un proyecto nos puede ayudar a saber qué decisiones tomar. Con esto quiero decir que no siempre privilegiar el proceso implica la decisión más ética<sup>109</sup>, muchas veces pensar en la obra, en el resultado siempre necesario, es la decisión más ética. Al final y al cabo, todo resultado es la necesaria expresión de las *formas de vida* en un escenario.

## **M**

La dirección consiste principalmente en tomar decisiones, pero estas decisiones muchas veces pueden meternos en contradicciones éticas y políticas. Mi proceso y este trabajo son buen ejemplo de ello. Retomando la idea del apartado K, frente a estas decisiones complicadas y contradic-

---

<sup>109</sup> Ver 7. Regreso a México.



torias lo ético no es aplicar de manera automática un deber ser o una moral aprendida, sino situarse en la toma de decisiones. Este siempre será un lugar de desequilibrio, no de la seguridad moral y sus manuales de comportamiento. En mi experiencia, situarme en ese lugar implica vértigo y angustia. “Es arriesgarse a enfrentar tu miedo, perder tus amistades, es el miedo y el riesgo de llevar a todo un grupo de personas que confían en ti a pique.” (Franco, 2019, p.35) Además, hay que lidiar con la idea de que todo lo que salga mal en la obra es responsabilidad o culpa del director. Detrás de esto, se esconde nuevamente la idea del director como único autor y creador, e incluso cierta figura de responsabilidad paternalista ante el grupo.

Para enfrentar esas decisiones complicadas y contradictorias, creo que es bueno liberarnos de esa culpa y entender que tampoco estamos solos en esa toma de decisión. Podemos acompañarnos del grupo, declararnos abiertamente inseguros y en contradicción.

Eso lo aprendí en la primera crisis que tuvimos durante la preproducción del videoclip<sup>110</sup>. Si yo no hubiera abierto la situación al grupo y simplemente los hubiera “sometido” a esas condiciones de trabajo me hubiera sentido culpable y probablemente las tensiones durante el rodaje hubieran abundado. En cambio, al abrirlo y manifestarme en contradicción el colectivo decidió y no yo. Esto generó un ambiente de respaldo y compañerismo ante las condiciones precarias del rodaje.

Sin embargo, situarse en el lugar de la toma de decisiones a veces puede implicar todo lo contrario. Decisiones que por su contradicción uno toma de manera personal y las asume como tal ante el colectivo. Pienso en decisiones que afectan las crisis individuales, familiares o

---

<sup>110</sup> Ver 10. Rumbo a la temporada.

personales de los miembros del colectivo<sup>111</sup>. A los ojos de algunos miembros del colectivo, yo era permisivo con algunos más que con otros. Aun así, nunca quise dar explicaciones sobre mis decisiones y las asumí como mías. Creo que si hubiera hecho de estas situaciones un tema de discusión colectiva o pública sólo hubiera enturbiado el ambiente de trabajo y expuesto la intimidad de los actores; por más amigos que seamos no tenemos que contarnos todo. Además, como dije anteriormente, pensar que todas las decisiones deben tomarse de manera colectiva y consensuada sería caer en otra moral y asumir que si hay un deber ser en las decisiones contradictorias que todo proceso teatral implica.

Me costó mucho tiempo y crisis entender esto. Muchas veces sentía que si no hacía público todo lo que pasaba en el colectivo y me pasaba a mí, actuaba de manera deshonesto. Ahora creo que hay que ser responsable con la información y esto puede implicar no contar todo inmediatamente. Como ejemplo, pienso en mi viaje a Buenos Aires. Si yo les hubiera contado de mis planes desde que metí la convocatoria probablemente hubiera afectado el ánimo del equipo y su confianza hacia mí. A pesar de que en su momento me sentía culpable de no contarles, ahora creo que lo mejor fue hablar de ello cuando ya era seguro y no solo una posibilidad.<sup>112</sup>

N

Volviendo al planteamiento de “El ensayo como ensayo”, Villarreal apunta:

---

<sup>111</sup> Ver 9. Intensivo en la Quiñonera

<sup>112</sup> Ver 10. Rumbo a la temporada

Todo en el ensayo debe fisurarse para dejar entrar al azar, al ruido o al aire que provoca la intromisión de lo no planeado. No hay otro medio para preparar la llegada de la revelación. (p.73)

Pero ¿Qué significa esta frase?

En mi interpretación, la “revelación” es ese estado de trance que alcanza un actor cuando abandona todo proceso racional y sus afectos se liberan sin resistencias. Algo cercano a lo que Grotowski (1970) pensaba con el *actor santificado* (pp. 28-33) o Artaud (1964) con el actor como un *atleta del corazón* (p.133-143).

“El azar, el ruido o el aire” por su carácter de indeterminado, por ser “lo no planeado” no creo que se pueda definir o categorizar. Sin embargo, en muchos casos puede implicar la intromisión de lo real en el ensayo, cuando la vida misma entra al ensayo.

Ensayar es vivir de forma que la propia vida se vuelva observable. Es extraer, bajo los cristales particulares del ensayo, una muestra de lo cotidiano con sus causas y efectos, sometiéndolos a disposición de invenciones y procesos donde la vida aparece despojada de artificios. (...) Esa mirada directa y sin filtros a la experiencia vital es lo que constituye el mayor riesgo para el actor que asume un proceso de ensayo. (Villarreal, 2014, p.74)

Para que esto suceda sin provocar traumas en el actor, para que la revelación se alcance en un espacio seguro y contenido (el ensayo), considero que debe haber alguien que cuide a los cuerpos. En un sentido metafórico y no tanto, el director es responsable de estar sobrio y cuidar al actor en la embriaguez del trance.

Lo que quiero decir es que no creo que sea poco ético buscar “la revelación” a partir de “lo real”<sup>113</sup>, pero esto debe implicar una responsabilidad y cuidado especial siempre, más aún de aquel que no está en trance y observa desde fuera, es decir, de la dirección.

## Ñ

Dirigir es muy parecido a actuar, nuestro escenario es el ensayo. Hay que “poner el cuerpo” (Sánchez, 2016, p.123) y hay que “estar vivos” (Tarkovsky, 1991, p.168-169). Si no, el ensayo y el proceso se caen así como una función se cae con un actor sin energía en escena. Nuestro papel principal es el de espectador, y sobre todo se trata de poner atención.

La labor principal del director de teatro es supervisar los ensayos con una atención extraordinaria y un estado de alerta brutal. El actor percibe el nivel de atención que se le presta y, consciente o inconscientemente, acusa la intensidad y profundidad del interés del director. En última instancia, la atención no se puede fingir. (Bogart, 2015, p.63)

## O

Las condiciones materiales sí determinan la creación: el espacio de ensayo (qué tan grandes es, su nivel de ruido o silencio, el material del piso, si tiene o no enchufes de electricidad, la cercanía del baño, si cabe o no la escenografía, si entra luz natural o artificial y con qué intensidad, la limpieza del espacio, etc.), las distracciones en el ensayo (celulares, espectadores incidentales,

---

<sup>113</sup> Siempre y cuando sea consensuado. En estos casos sí creo que siempre toda decisión que implique esta vulnerabilidad ante lo “real” debe ser consensuada. Tomemos por ejemplo el ensayo con alcohol descrito en el apartado 10. Rumbo a la temporada.

ruidos de la calle, olores, etc.) y el estado de los cuerpos<sup>114</sup> (comieron, están desvelados, lesionados, etc.)

Para llegar al lugar en el que pase algo lo suficientemente embarazoso<sup>115</sup>, pongo mi atención en las circunstancias del ensayo. Cuido la calidad de la sala, lo que incluye la puntualidad, la ausencia de desorden y la limpieza. Cuando empezamos a ensayar me concentro en los detalles. A menudo no importa qué detalles, pero mi acto de concentración ayuda a concentrar todo y a todos. Intento estar lo más presente posible, escuchar con todo mi cuerpo y, luego, responder instintivamente a lo que ocurre. El proceso creativo ocurre por sí solo. (Bogart, 2008, p.137)

## **P**

Antes de haber vivido el proceso de SCNSDE tenía miedo de las discusiones que se daban en los ensayos u otros espacios del proceso. Las veía como algo nocivo para el proceso creativo y como un efecto de mi mala dirección y de mi falta de control en el equipo, el ensayo y el proceso. Así lo percibí cuando sucedieron las discusiones que nos hicieron cambiar de tema en el laboratorio y que yo veía cómo “discusiones en círculos”<sup>116</sup>. Otro ejemplo, fueron las discusiones con el área de dramaturgia cuando regresé de Colombia y que tuvieron como resultado los “límites” y el acomodo de Piña a la cabeza del texto dramático.

En ambos casos, y muchos otros que no alcanzo a narrar con claridad, percibía las discusiones como un bache en el desarrollo del proceso, como un hueco en el ensayo, como callejo-

---

<sup>114</sup> Esto nos incluye como directores. Incluso creo que es de las cosas más importantes de revisar antes de empezar el ensayo “¿Cómo estoy hoy?”. En lo personal intento al igual que los actores disponerme físicamente antes de cada ensayo. El café es un gran aliado.

<sup>115</sup> Que en el contexto de este capítulo es lo necesario para que la creación suceda.

<sup>116</sup> Ver 2. P.50

nes sin salida para mi dirección. Sin embargo, estos momentos de desgaste e interrupción dieron como resultado cambios importantes para el proceso y decisiones esenciales para la poética de SCNSDE.

No sé si esas discusiones hicieron mejor nuestro proceso, o si de habérselas ahorrado hubiéramos tenido un mejor resultado. Tal vez si no hubieran existido, el resultado final hubiera sido más parecido a la obra que yo imaginaba en las propuestas de dirección que armaba en soledad. Sin embargo, de haber sido así la obra no hubiera tenido esa poética singular “donde sin duda se transmiten las horas de complicidad de las presencias que viven en el escenario.” (Cato, 2019, p.2) Tal vez sería una obra más coherente y solida en su teatralidad, más perfecta por decirlo de alguna manera, pero también sería una obra menos libre, hubiera perdido su locura. Porque yo hubiera tomado la mayoría de las decisiones y sería mi poética como director y no la poética del colectivo La Compañiasauria. Esa poética que para bien o para mal nos distingue. Una poética forjada, en gran medida, a punta de discusiones.

Cómo expreso en el apartado K, apostarle a la creación en colectivo, a una poética en común, implica también procesos más largos, discusiones, desencuentros y seguramente más desgaste. Aún así, encuentro consuelo en las palabras de Bogart (2008) “Creo que es en el desacuerdo donde se revelan ciertas verdades sobre la condición humana. La verdad se percibe cuando las imágenes, las ideas o las personas están en desacuerdo.” (p.67) Para mí, en gran medida, la verdad es esa singularidad que nos distingue como colectivo y que hemos logrado decantar en una poética, misma que ha logrado conectar de manera profunda con algunos espectadores y con otros no. Y que no está en una escena en particular, una imagen, un monólogo o una inge-

niosa decisión de dirección. Sino que, como un aura, cubre cada momento de la obra y lo vuelve un gesto de nuestra forma de vida como colectivo.

Con esto no quiero decir qué hay que entregarnos siempre a la discusión, pues esta puede ser interminable. Hacerlo sería correr el riesgo de caer en un juego de argumentación donde todo se vuelve extremadamente racional y no hay espacio para la contradicción y la paradoja. O peor aún, como mencionaba en el apartado F, podríamos quedar atrapados en una “burocracia del colectivo”, una suerte de asambleísmo viciado donde toda decisión debe ser consensuada aniquilando así la libertad creativa de cada colaborador, y llevando todas las decisiones a un terreno estéril donde deben justificarse ante el colectivo acabando con toda intuición posible.

Cuando esta discusión resulta interminable ensayo con ensayo, y estos riesgos aparecen me parece importante “dislocar la discusión” y llevar esa necesaria confrontación de ideas a un terreno menos racional y lógico, como cuando lo hicimos en Proyecto 50 y que devino en “la juventud” como el nuevo tema de nuestro laboratorio.<sup>117</sup> Es decir, la discusión tiene que eventualmente verse interrumpida y convertirse en una toma de decisiones. Este momento puede dar miedo pues “se siento como algo violento porque decidir supone una agresión contra la naturaleza y la inercia” (Bogart, 2008, p,69). Siempre habrá más cosas que argumentar, más cosas que discutir, más cosas que probar, pero es necesario abandonar, dislocar o interrumpir la discusión cuando esta se vuelve el lugar cómodo y seguro. “Decidir es un acto de violencia, sin embargo, la decisión y la crueldad forman parte del acto de colaboración propio del teatro” (Bogart, 2008, p.71).

---

<sup>117</sup> Ver 2. P.50

Ahora le tengo menos miedo a la discusión cuando esta sucede en los ensayos o juntas, ya no me siento un “mal director”<sup>118</sup> si pierdo el control y orden del ensayo. Como menciono en el apartado B de este abecedario, ahora considero necesaria esa pérdida de control, esa inestabilidad y caos para que el acto creativo suceda. Y la discusión, si es espontánea e incontrolable, puede ser un buen indicador de que se está perdiendo el control en el ensayo. Incluso creo que conviene provocarla de vez en cuando, pues si todos estamos de acuerdo es posible que reine la apatía y nadie esté íntimamente vinculado con el proceso. Discutir es una forma necesaria para forjar la política y poética de un colectivo, sin discusión o enfrentamiento de las diferencias no hay *forma de vida* en común posible, sino totalitarismo y alienación.

## Q

Para finalizar este capítulo, quisiera apuntar a manera de conclusión personal, que la poética-política de un colectivo se piensa, discute y produce en la experiencia. El proceso de SCNSDE es un gran ejemplo de ello, la mayoría de los acuerdos que hicimos a priori fracasaron, tuvimos que pasar por este largo proceso para encontrar algo parecido a una poética-política.

Muchas veces nos juntamos a establecer acuerdos de política grupal que no cumplíamos. A discutir textos que no aplicábamos en nuestro quehacer. A fingir una revolución que solo sucedía en nuestras cabezas.

---

<sup>118</sup> Ver 2. P.50



Las verdaderas *formas de vida* acontecieron en contextos de la experiencia compartida: el retiro a Huitzilac, el proceso con Caleidozoma Teatro, el intensivo en la Quiñonera, las fiestas, las peleas, las crisis, etc.

Si pensamos la ética como “la practica dependiente de la toma de decisiones individuales o de la suma de decisiones individuales y a la reflexión sobre esta práctica por parte de uno o de un grupo” (Sánchez, 2016, p.25) esta reflexión grupal de nuestras decisiones sucedió de manera significativa durante la temporada. En los acuerdos dos semanas antes del estreno<sup>119</sup>, al hablar de la función desastre y reflexionar sobre nuestro quehacer, al discutir cómo nos estábamos preparando antes de cada función, al hablar de dinero<sup>120</sup> y en todos esos momentos que de manera consciente o no, reflexionamos sobre nuestro quehacer en nuestra primera temporada profesional.

Aun así, el hecho de que hayamos pasado por esto no nos exime de volver a cometer los mismos errores. No nos garantiza que las contradicciones en el futuro serán más sencillas, no nos convierte en un colectivo más o menos ético. No hay que olvidar que la ética:

Se consolida en el tiempo, en la sucesión y en la coherencia de tales decisiones. Pero se manifiesta siempre en el presente, se hace efectiva en el presente de la toma de decisiones. ¿Cabe una ética más allá de la presencia en el presente? La ética no es una “reserva” que genere beneficios futuros, no puede ser entendida en términos de producción, sino en términos de práctica. Tampoco es un conocimiento que sirva para juzgar y analizar las decisiones de otros, sino algo que se hace efectivo en el hacer, en la acción. (Sánchez, 2016, p.25)

---

<sup>119</sup> Ver 11. Antes del estreno

<sup>120</sup> Ver 12. Temporada

## CAPITULO TERCERO

### **3.1 De los saberes radicantes**

Desde un principio advertí que para abordar la pregunta por el *¿cómo?* era necesario acceder a un conocimiento de la praxis, un pensamiento radicante en palabras de Dubatti, un conocimiento de saberes fronterizos, lógicas mestizas, de ideas heterodoxas y por lo tanto, un conocimiento que frecuentemente se mantiene en los márgenes de la academia.

Ahora, en un afán de organización de este conocimiento y también de auto observación, en una especie de análisis del análisis, encuentro tres tipos distintos de producción de conocimiento radicante en esta investigación:



El conocimiento singular que se produjo en este proceso y que de alguna manera solo puede pensarse en el contexto de SCNSDE y el grupo de personas que lo vivimos. Ese conocimiento digno de las anécdotas que se cuentan en las fiestas después de función o después de los ensayos. Es un conocimiento fundado en la subjetividad de nuestra experiencia compartida y me resulta difícil pensar su utilidad, aplicación o pertinencia en un campo ajeno a este proceso en particular o su posible sustentación teórica. Sin embargo, se une a ese anecdótico o memoria oculta que se activa cuando entra en resonancia con nuevas experiencias escénicas o de vida.

Por otro lado, esta tesis resulta el archivo o la ruina de dicho conocimiento que inevitablemente morirá con su última función. A pesar de su aparente irrelevancia, lo menciono y reconozco su importancia porque se une al conocimiento que los humanos adquirimos sobre el otro, ese que solo se tiene en contextos de la experiencia compartida, y sobre todo, en actividades de riesgo como lo es el teatro. En el teatro de colectivo adquiere aún mayor importancia ya que significa una inteligencia colectiva para futuros proyectos, un lenguaje de trabajo, una metodología involuntaria, saberes de los afectos compartidos y demás cosas que llegan a un grupo sin saber cómo y en muchas ocasiones son la contra-escena de la poética de una obra. En este sentido, considero que la poética de SCNSDE es un claro ejemplo de cómo una poética es el negativo de las formas-de-vida en un colectivo. De lo que alcanzo a capturar y recordar en la “Narración del proceso” en el capítulo segundo, hay muchos ejemplos de este tipo de conocimiento. Por ejemplo, la forma en que fui aprendiendo a lidiar con el carácter y personalidad de cada miembro.



También, tenemos el conocimiento que entra en un claro diálogo con la tradición teatral para afirmarla o contradecirla. En muchos sentidos, no solo con la tradición teórica o bibliográfica sino también con esos saberes populares del oficio que se repiten comúnmente, incluso a manera de dichos o refranes, y nunca sabes muy bien dónde establecen su sustento o lógica hasta que los enfrentas en la práctica. En mi caso, observo que hay un claro diálogo (a veces problemático) entre mi proceso de dirección y mi formación bajo el paradigma de puesta en escena. Aunque constantemente lo cuestione o rechace, supone un punto de referencia muy importante para mis reflexiones sobre la dirección.

Pero también pienso en aquellos consejos peregrinos que colegas y maestros me dieron alguna vez y pasaron a reafirmarse o negarse con mi proceso de individuación como artista. Me refiero con esto a la visión del teatro que uno adquiere y los modos bajo los que uno gobierna su hacer. Por ejemplo, pienso en Artús Chávez diciéndome —Nunca dirijan sentados, en los ensayos se dirige parado— un consejo que en principio me resultó irrelevante y ahora me parece de gran importancia para enfrentar un ensayo. En contraposición, un mantra que para muchos colegas es clave a la hora de dirigir es —Nunca utilices la palabra “No” o frases en negativo a la hora de dar indicaciones—. En lo personal, lo he intentado varias veces y no me ha funcionado. Lejos de eso, pensar en “no decir la palabra no” suele desconcentrarme del ensayo y en muchas ocasiones creo que es necesario mencionar las cosas tal cuál uno las piensa.

A lo que quiero llegar; es que pensar por qué resonamos o no con ciertos saberes y ciertas tradiciones depende en gran medida de nuestras búsquedas personales y con nuestro proceso singular como artistas y como humanos. En este texto, considero al “Abecedario incompleto” del segundo capítulo un ejemplo claro de este tipo de conocimientos.



El tercer tipo de conocimiento radicante que logro reconocer es también el que menos entiendo, o no sé cómo clasificar del todo. Incluso no sé si podríamos calificar como radicante en su totalidad.

Me refiero a ese conocimiento que parte de un proceso y una experiencia singular pero a su vez los trasciende. Un conocimiento que a pesar de tener su origen en una praxis con-

creta no encuentra en ella su total materialización o sustento. Son ideas que habitan en terrenos abstractos y tienen aspiraciones metafísicas o utópicas. Incluso en muchos casos se salen de los márgenes del arte escénico. Sobra mencionar que me parece el conocimiento más apasionante de todos.

Debido a su naturaleza, este conocimiento más que otorgar saberes concretos y específicos, transmite una visión sobre el teatro y su doble que es la vida misma. Durante mi proceso de dirección y de escritura de esta tesis, este tipo de conocimiento apareció y poco a poco fue infectando todas mis otras ideas.

Bueno, querido lector, he guardado estos pensamientos para el final ya que lejos de cerrar o determinar algo como acabado, me interesa lanzar preguntas, exponer la metamorfosis del pensamiento y apuntar hacia otros campos posibles. Los siguientes apartados entran en este campo de conocimiento.

### **3.2 Hacia una poética del gesto**

En las primeras asesorías que tuve con Jorge Dubatti durante mi estancia en Buenos Aires, recuerdo que me costaba mucho trabajo expresarle correctamente hacia dónde quería llevar mi investigación. Yo le decía —A mi me interesa enfocarme en el proceso— pero lo que no sabía era el cómo. A partir de mis desarticuladas e inseguras ideas, Dubatti me afirmaba que yo estaba haciendo una investigación sobre poéticas genéticas, por lo cual me pasó referentes bibliográficos sobre poéticas genéticas. Estas, principalmente se enfocan en pensar el origen de una obra. Ras-

tratar los procesos creativos, condiciones e interferencias que gestan una obra. Todo eso a lo que yo me he referido en esta investigación como *proceso*. Sin embargo, esta rama de la investigación teatral piensa el proceso para entender la obra. Propiamente su pregunta fundamental es ¿Cómo se produce un discurso?

Ahora que estoy hacia el final de esta investigación y pienso lo que fue, me doy cuenta que no hice un estudio genético de SCNSDE. Mi interés y énfasis nunca estuvo en SCNSDE como obra de teatro, como resultado. Por supuesto, hay muchas referencias y reflexiones en torno a la obra de teatro y su temporada en *Teatro la Capilla*, pero me sirvo de estas ideas para pensar el proceso y no al revés. En este sentido, mi investigación no se une a la rama de los estudios genéticos sino a una rama de los estudios teatrales que aún no conozco, pero que seguramente alguien ya ha pensado antes.

El ensayo puede ser pensado como un arte en sí mismo, un arte desprendido del acto teatral, como la forma en negativo del teatro escénico.

Quizá es la historia del arte la que tiene pendiente madurar una nueva forma de comprensión de lo artístico, para que entonces el ensayo quepa dentro de sus anaqueles o es quizá el teatro al que le corresponde esa reflexión y justicia para con el espacio-tiempo donde gesta sus particulares como oficio y arte.

Convendría ir imaginando y preparando un público pagando su boleto por ver ensayos, cabe imaginar espectadores de lo incompleto y lo impreciso, valoradores de la búsqueda más que de la precisión... (Villarreal, 2014, p. )

De igual forma, los estudios teatrales podrían corresponder a esta, utópica pero apasionante, comprensión del fenómeno artístico y escénico. Esto es, más allá de sus obras o a pesar de ellas.

A esta rama de la investigación teatral, en relación con las poéticas genéticas, podríamos llamarlas *poéticas del gesto* retomando la noción de *gesto* en Agamben. Para explicarla Agamben se remonta a la *Ética Nicomáquea* de Aristóteles:

El género del actuar (de la praxis) es distinto al del hacer (de la poiesis)... Porque el fin del hacer es distinto del hacer mismo; pero el de la praxis no puede serlo, pues actuar bien es en sí mismo el fin” (Aristóteles citado por Agamben, 2001, p.54)

Luego aclara:

Si el hacer es un medio con vistas a un fin y la praxis es un fin sin medios, el gesto rompe la falsa alternativa entre fines y medios que paraliza la moral y presenta unos medios que, como tales, se sustraen del ámbito de la medialidad, sin convertirse por ello en fines (...) El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal. Hace aparecer el-ser-en-un-medio del hombre y, de esta forma, le abre la dimensión ética (...) El gesto es, en este sentido, comunicación de una comunicabilidad. No tiene propiamente nada que decir, porque lo que muestra es el ser-en-el-lenguaje del hombre como pura medialidad. (Agamben, 2001, p.54, 55)

No sé si consigo totalmente hacer de esta investigación un gesto, pero eso ha sido lo que siempre me ha interesado más. Aunque no tuviera palabras para expresarlo, mi interés con esta investigación siempre ha sido, pensar el-ser-en-un-medio de La Compañíasauria y mi ser-en-un-medio como director de este colectivo. Más allá de si lo consigo o no en esta investigación, pensar las *poéticas del gesto* es un campo de la investigación teatral que me apasionaría desarrollar más a fondo en un futuro.

### **3.3 El director invisible**

Esta investigación tuvo como pregunta fundamental *¿cómo dirigir?* y más allá de su especificidad en mi proceso con la Compañíasauria la pregunta evolucionó, de cierta manera, a *¿cómo dirigir fuera y/o después del paradigma de puesta en escena?* Es decir, partiendo de las funciones y la figura tradicional del director dentro de este paradigma (como bien lo expresa la definición de Pavis de director de puesta en escena) cabe pensar qué pasará con esta figura después o fuera de este paradigma.

Por supuesto, y como he mencionado anteriormente, es posible pensar un teatro sin directores. En la escena nacional, las Lagartijas Tiradas al Sol son uno de los mejores ejemplos de teatro sin director. Y para no dar más vueltas, hasta finales del siglo XIX no había directores en el teatro del mundo. Posiblemente se argumentará que había figuras de liderazgo como un “actor principal” o “dramaturgo” que dirigían al grupo. Y ciertamente yo también creo que siempre ha existido, desde los griegos, una función-de-dirección, esto es la forma en que se organiza la escena y al grupo de personas que trabajan en ella para la teatralidad de ese momento<sup>121</sup>. Pero, la figura monolítica del director, sin duda alguna es una invención moderna, de la cual la historia del teatro ha prescindido y puede volver a hacerlo en un futuro.

Sin embargo, partiendo de una apreciación personal, cuando he visto trabajos de “dirección colectiva” y todos los implicados están dentro de la escena, ya sea cómo actores, músicos o intérpretes, siempre siento una falta de rigor en la dirección o una poética bastante desdibujada. Esto me hace pensar que el valor fundamental de la dirección es poder estar afuera del acontecimiento. Poder observarlo.

---

<sup>121</sup> En este sentido, históricamente podríamos hablar de una función-de-dirección del teatro isabelino, función-de-dirección de la tragedia griega, función-de-dirección del teatro novohispano, etc.



Y partiendo de la premisa de Villarreal donde los ensayos son en sí mismos acontecimientos escénicos, y del trinomio dubattiano *espectación, convivio, poiesis*, para que el acontecimiento teatral suceda<sup>122</sup> podemos deducir que es necesaria la espectación durante el proceso de ensayos para que el teatro acontezca.

Si nos queremos ir más lejos, a dimensiones cuánticas, según el principio de superposición es necesario que un objeto sea observado para definir su estado y con este adquirir una existencia. Por supuesto, estoy usando la física cuántica con licencias poéticas pero lo que quiero enfatizar es que estoy convencido de que no existe acontecimiento teatral sin espectadores. Incluso puede haber teatro sin actores (las obras de Rimini Protokoll son un gran ejemplo de ello) pero no carecer de alguien que los mire.

Es más, creo que entre muchas otras razones, la aparición del director es un reconocimiento en la historia del teatro al espectador como el primer creador del acontecimiento.

Por eso, tengo fuertes convicciones de que cuando no hay alguien que desde afuera observe, esto es cuando los intérpretes son a su vez espectadores, existe un cierto sesgo donde la subjetividad y la vanidad del intérprete juegan en contra.

Pero volviendo a la pregunta por el *¿cómo dirigir?* encuentro algunas orientaciones, más no respuestas, en el trabajo que hice en 2017 para la clase de “Corrientes escénicas contemporáneas” dictada por Javier Márquez. Este trabajo consistía en desarrollar en un texto mi poética personal, en sentido dubattiano. Cuando hablé del trabajo con los actores, narraba mi expe-

---

<sup>122</sup> Véase “Principios de Filosofía del Teatro” Jorge Dubatti, México 2017, Ed. Paso de Gato.

riencia con la Abubilla, interpretada por Dulce García en la Asamblea de las Aves<sup>123</sup> y con Sabbé, interpretado por Fernando en Litoral. Ambas interpretaciones fueron fantásticas y llevaron a los personaje a lugares inesperados para mi dirección, y en gran medida, a pesar de ella. Quiero decir que el performance final no fue gracias a mis indicaciones o a mi “concepto de dirección”, sino que ensayo con ensayo fui testigo de un creación que no tuvo nada que ver conmigo. Cuando fui consiente de este proceso maravilloso, lo único que hice fue apartarme, no obstaculizar su búsqueda, dejarlos probar cosas nuevas cada ensayo y sobre todo prestar mucha atención. A final de cuentas creo que en ambos casos esa fue mi mayor aportación, la atención incondicional que les daba durante los ensayos. Sus búsquedas y exploraciones resultaban importantes porque alguien las miraba ansioso. De esta forma, el texto concluía que la dirección de actores era ante todo saber administrar la atención.

A estas ideas que luego evolucionaron y durante esta investigación tomaron visibilidad para mí, decidí vincularlas bajo la noción del *director invisible*<sup>124</sup> que así como el *actor invisible* de Yoshi Oida, consisten en desaparecer tu figura. Dirigir en la medida en que te vuelvas invisible, elaborar una dirección tan impecable que no sea perceptible, desaparecer tu trabajo, hacerte a un lado y dejar que la teatralidad suceda por sí misma.

---

<sup>123</sup> Obra que co-dirigí con Luis Barrera en el Taller Integral de Creación Artística.

<sup>124</sup> Tuve muchas dudas sobre el género de esta noción, me parecía que al enunciarla en masculino “El director” había cierta exclusión de las directoras y cierta reafirmación de la tradición de directores hombres en el teatro mexicano. Probé términos más incluyentes como “le direttore invisible”, “Ix directorx invisible” o “el/la directora invisible” pero todos me resultaban muy forzados. Pensé también en enunciarlo en femenino “la directora invisible” pero sentía que en este acto había cierta apropiación de la lucha feminista, que en mi caso como varón implica muchos problemas éticos y políticos. Finalmente decidí dejarlo en masculino por su relación con el “actor invisible” y porque, aunque me pese, reconozco que hablo desde la perspectiva de un director hombre. Sin embargo, sépase que me refiero a las directoras y los directores cuando hablo de “El director invisible”.

En la tesis de Oida existe una clara influencia del pensamiento oriental, desde el cual podemos entender “desaparecer” o ser “invisible” como la *no-acción* planteada por Lao Tse en el Tao Te Ching (edición utilizada de 1997).

#### LXIV

... El que actúa, fracasa.

El que se aferra a algo, lo pierde.

El sabio no actúa, y por eso no fracasa.

No se aferra a nada, y por eso nada pierde.

Los asuntos de los hombres a menudo fracasan cuando están a punto de culminar

(...)

Por eso el Sabio desea no tener deseos

y no aprecia los objetos costosos.

Aprende a desaprender

y recupera lo que los hombres han perdido.

Así puede favorecer el curso natural de las cosas,

sin aventurarse a actuar. (p. 89,90)

#### XXXVII

El Tao nunca actúa,

y sin embargo hace todas las cosas.

Si los reyes y barones se atuvieran al Tao,

el mundo se reformaría por sí solo.

Si una vez reformado apareciera el deseo de obrar,

habría que contenerlo con la Simplicidad original sin nombre.

La simplicidad original sin nombre carece de deseos.

La ausencia de deseos produce el reposo.

Y el mundo se pacifica por sí solo. (p.57)

Así como el Tao, me funciona pensar la teatralidad como algo más grande que las voluntades individuales, no querer controlarla y dejar que de manera orgánica germine.

XXIX

Hay quienes pretenden conquistar el mundo

Y hacer con él lo que quieran.

Veo que no lo lograrán.

Pues el mundo es un Recipiente Sagrado

que no se puede manipular.

Quien lo manipula lo estropea.

Quien lo agarra lo pierde... (p.47)

Me gustaría enfatizar lo contraria que puede resultar esta visión a la definición de director de puesta en escena otorgada por Pavis. Así es como el *director invisible*, en su figura y autoridad aspira semejar al Sabio del Tao.

LVII

Se gobierna un reino con la Norma,

se lucha en la guerra con lo excepcional,

pero el mundo se conquista con la no-acción.

¿Cómo lo sé?

Por esto:

Cuanto más prohibiciones hay, más pobre es el pueblo.

Cuanto más armas afiladas existen, más desorden hay en el reino.

Cuanto más habilidad técnica tienen los hombres, más cosas extrañas producen.

Cuanto mayor es el número de leyes y decretos, mayor es el número de ladrones y bandidos.

Por esto el Sabio dice:

No hago nada y el pueblo se reforma por sí mismo.

Permanezco en la quietud y el pueblo actúa rectamente por sí mismo.

No me ocupo de ningún negocio y el pueblo se enriquece por sí mismo.

No tengo ningún deseo y el pueblo es sencillo y honrado por sí mismo. (p.81, 82)

Esto implica cultivarse como artista y como persona en el territorio diametralmente opuesto al *pequeño Dios*.

XLVII

Sin salir de casa,

uno puede conocer el mundo.

Sin mirar por la ventana,

uno puede ver el Tao del Cielo.

Cuanto más lejos se va,

menos se sabe.

Por eso el Sabio conoce sin viajar,

comprende sin mirar,  
realiza sin actuar. (p.70)

#### XLVIII

El que practica el estudio aspira a incrementar sus conocimientos día a día.

El que practica el Tao aspira a perder día a día.

Por la pérdida continua

se llega a la no-acción.

Sin hacer nada se hace todo.

El que conquista el mundo, lo conquista sin hacer nada.

Si alguien se ve obligado a hacer algo,

ya no puede conquistarlo. (p.71)

Cabe mencionar que un *director invisible* puede dirigir obras de puesta en escena, así como hay muchos *pequeños Dioses* en el teatro más liminal y experimental. El director invisible es más una filosofía de trabajo que una propiedad de tal o cual paradigma.

Confieso que yo no soy ejemplo de un director invisible y en muchas ocasiones dirijo desde el lugar diametralmente opuesto, pero es una figura a la que aspiro y al mismo tiempo reconozco cómo muchos de los mejores momentos en SCNSDE no fueron idea premeditada de mi cabeza, ni reacción a mis indicaciones, simplemente sucedieron. Fueron estos momentos los que me hicieron reflexionar sobre la noción del *director invisible*.

Para concluir de manera utópica pero apasionante, en el máximo grado de radicalidad del *director invisible* podría haber una alternativa a la figura del director para el teatro que viene. Este sería, en palabras de Agamben (1996), el director que ejerce *su potencia de no ser*.

Solo una potencia que puede tanto la potencia como la impotencia, es por ello, la potencia suprema. Si toda potencia es tanto potencia de ser como potencia de no ser, el pasaje al actor sólo puede tener lugar transportando (Aristóteles dice “salvando”) en el actor la propia potencia de no ser. (p.26)

(...)

“Bartleby”, un escribiente que no cesa jamás de escribir, pero “prefiere no hacerlo”, es la figura extrema de ese ángel que no escribe sino su potencia de no escribir. (p.28)

En este caso la paradoja sería un director que no dirija; que no de indicaciones, no planee, ordene, organice ni lidere. Un director que devenga espectador, que solo observe, que se convierta en el espectador más noble, que brinde una atención extraordinaria ensayo con ensayo, que sea capaz de dirigir todo pero “prefiera no hacerlo”, prefiera solo observar y con este sencillo pero poderoso acto permita que la teatralidad acontezca por sí sola porque ya hay alguien que la mire.

### **3.4 El autor frente al aparato de producción**

Durante esta tesis he reflexionado mucho en torno a la potencia política del teatro en colectivo, en razón de la relación que guarda con las *formas de vida*. De igual forma, he reflexionado sobre los procesos de creación fuera de los procesos tradicionales en el paradigma de puesta en escena.

Sin embargo, ambas posibilidades parecen establecer la potencia política del teatro solo en sus creadores sin llegar a tener, aparentemente, un alcance directo hacia el mundo exterior. Y en parte, creo que dicha afirmación es cierta, considero que el teatro es mucho más potente y transformador para quienes lo hacemos que para quienes lo observan. Aun así, quisiera reflexionar sobre la potencia del teatro en colectivo más allá de sus miembros y su potencia polinizadora con el afuera.

Para esto, me gustaría retomar la conferencia de Foucault “¿Qué es un autor?” (1970) donde afirma: “La función del autor es pues, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (p.16)

Y poner en dialogo dicho pensamiento con otra conferencia dictada por Walter Benjamin titulada “El autor como productor” (2009) que parte de la interrogante

Antes de preguntar qué relación guarda cierta obra con las relaciones de producción propias de su época, quiero preguntar cómo está en ella. Esta pregunta refiere de inmediato a la función de esa obra dentro de las relaciones de producción literaria<sup>125</sup> de una época. (p.299, 300)

Tomando la premisa de Foucault y la de Benjamin en diálogo, quisiera preguntar: ¿Cómo está la escena teatral mexicana actual en relación con el aparato de producción cultural a partir de sus autores?

En primer lugar, pienso en el teatro comercial que imita el famoso “star system” hollywoodense pero en menor grado. Esto significa que una obra en el circuito comercial es legi-

---

<sup>125</sup> Benjamin se centra en la literatura pero dicha reflexión puede ampliarse, y de hecho más adelante del texto lo amplía, a las demás disciplinas artísticas.



timada o mínimo “viable” a partir de los nombres que aparecen en su cartel, privilegiando el de los actores famosos.

A su vez, estos actores marcan la pauta del tipo de cuerpos legitimados dentro de este teatro y sus modelos de actuación (como lo desarrollo más a fondo en el apartado J). Pero también, los sistemas de jerarquía, los procesos y la vida se organizan en función de esta lógica. Además, como muchas de estas estrellas provienen de la televisión, los contenidos del teatro comercial suelen responder a las demandas de espectacularidad propias del medio televisivo. Lo cual, no por ser televisivo en sí mismo es problemático, pero sin duda alguna implica poca libertad creativa o de experimentación para sus creadores, ya que los contenidos se encuentran en márgenes muy estrechas según el estudio de mercado que beneficie a la producción. En pocas palabras, es un teatro donde sus cuerpos responden a tal o cual mandato, esto es la *nuda vida*.

Por otro lado, está el circuito institucional que opera desde un sistema de meritocracia donde las instituciones validan el nombre de un creador poniéndole un asterisco en los carteles o programas de mano, marcando que ganó tal o cual beca.

Es tan fuerte este ejercicio de validación por parte de las instituciones que dichos asteriscos o demás marcas, se consideran en este medio como una marca de “calidad” o legitimidad de X creador ante los públicos, programadores, colegas y las posibilidades laborales dentro del medio.

De esta forma, legitiman qué discursos valen y cuáles no, pero sobre todo, qué nombres (función-autor) son necesarios y cuáles no. Para explicar mejor este fenómeno me gustaría poner en diálogo dos ejemplos:

En el festival *Aleph* del 2019 en la UNAM, Alberto Villarreal presentó una instalación performática llamada “Museo-Teatro Autónomo”. Durante tres días presentaban fragmentos de obras de teatro, conferencias, coreografías, piezas musicales, experimentos científicos, material multimedia, muestras deportivas y muchas otras expresiones de los universitarios. También en La Compañíasauria participamos con un fragmento de SCNSDE. Lo cierto es que Villarreal nos dio total libertad de que presentáramos lo que quisiéramos, siempre y cuando se ajustara al tiempo requerido, eran tantos los fenómenos, y tan poco el tiempo, que solo interactuamos con los otros participantes hasta el mismo día de la presentación. Si bien la idea de poner en tensión todas estas expresiones es de Villarreal, no hubo propiamente un proceso de trabajo, de ensayo o de curaduría sobre el material presentado. Todos los que acudimos a la convocatoria nos presentamos y en nuestro caso mostramos lo que quisimos. Y a pesar de que todo lo que estaba en escena fue trabajo de todos los que participamos, el programa de mano y carteles organizaban en orden de importancia a Alberto Villarreal como “Concepto, dirección, diseño espacial y realización”<sup>126</sup> en segundo lugar a todo el equipo de producción que muy hábilmente pudo contener tal experimento y por último a todos los que participamos.

No es mi intención hacer un juicio sobre el crédito o el reconocimiento en dicha instalación, resulta material para otras discusiones del arte. Lo que quiero poner en evidencia es

---

<sup>126</sup> Ver foto en Anexos, página 157.

cómo los fragmentos de todos los que participamos ahí, se legitimaban como obra artística gracias a la función-autor-Alberto-Villarreal, prueba de ello son los carteles y programas de mano. Me resulta imposible pensar que Cultura UNAM permitiera a un montón de universitarios hacer algo semejante sin el nombre de Villarreal de por medio. Ahí opera la función autor.

El otro ejemplo es el proyecto *Yivi* de las *Lagartijas Tiradas al Sol* que presentó la obra “*Alina*” en el FITU 2020. Esta era realizada y actuada por niños que no superaban los diez años de Santo Domingo Yanhuatlán, Oaxaca<sup>127</sup>. A mi parecer, me resulta difícil pensar que esta obra hubiera podido tener acceso a los teatros de Teatro UNAM (que son un espacio de legitimación en el circuito institucional) si no hubiera contado con el apoyo de las Lagartijas. Y vale la pena problematizar si es necesario que las instituciones legitimen este tipo de teatro y si no es legítimo por sí mismo. A lo que quiero llegar, es a que la función-autor-Lagartijas-Tiradas-al-Sol operó para legitimar esa obra en un circuito que muy probablemente no legitimaría esas obras por sí mismas.

En ambos casos, me parece que podemos ver cómo opera la función-autor en el sistema de meritocracia del aparato de producción institucional.

Tanto en el sistema institucional como en el comercial, la función autor aparece como uno de los principales valores de cambio en el aparato de producción nacional. En este sentido, más allá del sistema de trabajo que se utilice, cómo posicionar los créditos en los dispositivos de difusión como el cartel y el programa de mano supone una postura política. Una toma de decisión por el cómo se va insertar una obra en el aparato de producción correspondiente. Los

---

<sup>127</sup> Ver foto en Anexos, página 157.

créditos son un ejemplo claro, pero son muchos los factores que determinan la posición de nuestro trabajo en relación con el aparato de producción. La toma de decisión sobre estos factores supone en muchas ocasiones una potencia política más contundente que la tematización de la política. En palabras de Benjamin “Abastecer al aparato de producción sin irlo transformando (en lo posible) es un procedimiento criticable aunque los materiales de que se abastece al aparato parezcan de naturaleza revolucionaria” (2009, p.306)

No quisiera que esto se simplificara al punto de pensar que poner “dirección de fulano de tal” supone una alianza con el aparato de producción y nombrarse “creación colectiva de” es un acto de emancipación total del aparato. Como vimos en el caso de las Lagartijas, un colectivo también puede operar como función-autor. El problema resulta más complejo según sus particularidades.

Muchos de los colectivos más potentes y propositivos de la escena actual poseen un claro apoyo y legitimación de las instituciones. De hecho, las instituciones se valen de este apoyo para presentarse a sí mismas como inclusivas, vanguardistas, promotoras de la libre expresión, etc.

Esto crea una relación donde las instituciones legitiman a los artistas “de ruptura” y estos artistas a su vez legitiman las políticas culturales de dichas instituciones. Si sus contenidos están o no de acuerdo con dichas políticas es lo de menos.

Frente a este fenómeno, resulta pertinente pensar el “círculo institucional” expuesto por El Consejo Nocturno<sup>128</sup> en *Un habitar más fuerte que la metrópoli* (2018) donde:

Círculo institucional: existen instituciones porque las necesitamos, necesitamos instituciones porque existen (...) El ciudadano metropolitano es así el producto de una incorporación inmunodeficiencias de los flujos y ritmos de la economía, de los que depende como si de su propia respiración se tratara. (p.58)

Aun así, para subsistir económicamente del teatro, en el contexto de la escena actual mexicana, es necesario estar en alguno de estos aparatos, es decir pactar con el estado o con el capitalismo. Ambos suponen una regulación de los discursos, de las formas de trabajo y su relación con el aparato de producción. En ambos aparatos, estas regulaciones están claramente condicionadas por las políticas culturales y económicas en curso. Y vivir fuera de estos sistemas supone el fracaso económico para los artistas escénicos.

Por lo menos en mi experiencia, no he visto un teatro independiente de estos dos sistemas. Incluso los espacios “independientes” que hay en la Ciudad de México cuentan con apoyos estatales, o aspiran a tener dichos apoyos por lo que dirigen sus administraciones hacia las lógicas del mercado o de la institución.

No es que me parezca que esté mal o bien pactar con dichos aparatos de producción, no es una discusión moral. A lo que quiero llegar, es que me resulta de menos intrigante, que no exista en la escena actual (por lo menos en Ciudad de México) un teatro realmente independiente. Esto demuestra el verdadero poder y control, casi total, que el estado y el capitalismo tienen sobre el arte nacional, lo cual aunque no sea noticia nueva no debe olvidarse. Por eso me resulta

---

<sup>128</sup> Grupo “de ocasión” en la órbita del Comité Invisible, situado en lo que algunos siguen habituados a llamar México. En palabras de ellos mismos.

tan necesario que antes de pensar un concepto de dirección o la pertinencia de un tema haya que plantear “al escritor (artista) una sola exigencia: la de reflexionar sobre su posición dentro del proceso de producción.” (Benjamin, 2009, p.313)

Para cerrar con una idea utópica pero apasionante, considero que el teatro más revolucionario posible en la escena actual sería uno que permitiera sobrevivir económicamente a sus creadores<sup>129</sup> y al mismo tiempo ser independiente de las instituciones y las lógicas del capitalismo. Un teatro autosustentable que subsista de su público sin que esto signifique subordinar sus búsquedas artísticas y/o políticas.

### **3.5 Hacia un teatro de las *formas de vida***

Durante esta investigación he presentado de manera latente una oposición entre el paradigma de puesta en escena y los laboratorios de creación colectiva. Sin embargo, tras el desarrollo y la experiencia de la investigación en sí misma considero que esta oposición ha estado, al menos, parcialmente errónea.

En primer lugar porque el teatro Laboratorio y el sistema de Creación colectiva no suponen paradigmas en sí mismos. Más aún si se piensan como los he pensado en esta investigación, de manera muy libre, personal y poco estructurada.

---

<sup>129</sup> También está la opción de hacer un teatro enteramente independiente pero que no sea remunerable económicamente. Sin embargo, habría que pensar los privilegios o trabajos extra que tendrían que tener sus creadores para hacer este teatro independiente. Entonces, sería independiente pero no autosustentable, por lo tanto no autónomo, es decir, bajo una independencia bastante relativa.

Ahora, con más descubrimientos sobre mi propio pensamiento (y también más interrogantes) puedo notar cómo la discusión entre el teatro al que aspiro y al que cuestiono, va más allá de los paradigmas o sistemas escénicos en sí mismos, sea puesta en escena, teatro laboratorio, creación colectiva, teatro clásico, escena expandida, etc. La oposición que realmente me interesa es otra:

Por un lado, entre el teatro que como la *nuda vida* reproduce, en menor escala, el sometimiento de la vida y las lógicas del poder. Que se convierte en una especie de pequeño laboratorio neoliberal del poder y la vida.

El poder estatal no se funda, en último término, sobre una voluntad política, sino sobre la nuda vida, que es conservada y protegida sólo en la medida en que se somete al derecho de vida y muerte del soberano o de la ley. (Agamben, 2001, p.15)

Un teatro que parece ya resuelto, predestinado a identificarse bajo esta o aquella corriente, producido bajo una mercadotecnia ya dada por el algoritmo de los cuerpos, subordinado a las demandas y procedimientos del aparato de producción.

Entre seres que fueran ya siempre en acto, que fueran ya siempre esta o aquella cosa, esta o aquella identidad y en ella hubieran agotado enteramente su potencia, no podría haber comunidad alguna, sino solo coincidencias y divisiones factuales. (Agamben, 2001, p.19)

Creo que un ejemplo radical de este teatro son los musicales que tuvieron éxito en las grandes plataformas internacionales y casi de manera enlatada han sido importados a nuestro país como franquicias (porque en realidad eso son). En este modelo de negocio pareciera ya todo está determinado; vestuario, escenografía, música, estatura de los actores, rasgos físicos, tesitura de la voz, estrategias de mercado, jerarquías, etc. Y los artistas más que creadores funcionan

como meros ejecutores de un manual o instructivo artístico. Sus procesos, más que espacios de creación artística asemejan a los sistemas de producción en serie fordistas. Donde toda potencia, posibilidad o filtración de la vida fueron extintas. Donde no hay que cuestionar nada porque ya todo está determinado, incluso la vida. Y su éxito (en términos económicos y espectaculares) lo único que demuestra es el poder que la globalización tiene sobre nuestro deseo y nuestros sistemas de experiencia.

Por el otro lado, imaginemos un teatro que privilegie los procesos sobre los resultados, los medios sobre los fines, la vida sobre la producción, la ética sobre la estética, lo colectivo sobre el autor, la diferencia sobre lo hegemónico, la divagación sobre lo planeado, el nosotros sobre el yo, el error sobre las “ganancias”, la contradicción frente a la moral, el desvío frente a la regla, la autonomía frente a la institucionalización, la vulnerabilidad frente al talento, la experiencia frente al espectáculo, en pocas palabras, un *teatro de las formas de vida*.

Este sería el correspondiente práctico de las poéticas del gesto (desarrolladas en el punto 3.2), un teatro que en tanto *gesto* será inacabable, más nunca inacabado. Tal vez asemeje lo que Villarreal piensa con el ensayo como un arte en sí mismo. Un teatro que tenga como centro y materia prima al *gesto* y así como Agamben lo piensa en el cine “Al tener por centro el gesto y no la imagen, el cine pertenece esencialmente al orden de la ética y de la política (y no simplemente al de la estética).” (Agamben, 2001, p,53)

Por lo tanto, pienso que esta oposición entre el *teatro de la-nuda vida* y el *teatro de las formas de vida* no se puede reducir a una oposición entre teatro de puesta en escena y teatro laboratorio de creación colectiva. Es cierto que durante el paradigma de puesta en escena fue



cuando más se teorizó el teatro y en muchos sentidos esto aportó a su sistematización. Pero también, fue cuando más se problematizó la potencia del teatro, su posibilidad frente a otras artes y su ontología. En realidad, supongo que partí del paradigma de puesta en escena porque fue el que heredé y aprendí en mi carrera, y porque en muchos sentidos es con el que más diálogo, principalmente desde la dirección. En este sentido, considero que mi planteamiento inicial sobre el teatro liminal, de laboratorio o de creación colectiva como una contraparte al teatro de puesta en escena, fue erróneo.

En realidad, admiro a muchas directoras y directores de puesta en escena que han podido desviarse de las lógicas hegemónicas del paradigma sin por ello salirse de este; Peter Brook, Anne Bogart y en un contexto nacional Alberto Villarreal son un buen ejemplo de ello. De igual forma, hay muchos creadores que desde los terrenos más experimentales y horizontales reproducen las lógicas más rancias y nocivas del teatro de la *nuda vida*.

### **3.6 Por un cultivar escénico**

Me gustaría retomar las ideas del apartado A donde abordé la sistematización de los procesos escénicos y sus complicaciones con los laboratorios o procesos de experimentación, y poner estas ideas en tensión con una entrevista a Mauricio Kartún que leí hace poco para el diario *El Libertario* (2017):

El trabajo de experimentación tiene siempre esa condición. Uno busca la obra. Buscarla significa ponerse como objetivo encontrarla. Si no la encontrás, el trabajo no está logrado. Yo creo que ese es uno de los problemas que ha tenido tradicionalmente el teatro. La ingenuidad de creer en cier-

tas fórmulas mágicas, en ciertas fechas mágicas. Siempre recuerdo que en mi juventud, en mi formación, leía los manuales de dirección que hablaban de los veinte ensayos. Eso tiene que ver con una realidad diferente, con elencos estables, con teatros oficiales, con tener que respetar calendarios burocráticos. Pero en realidad, el que trabaja en una búsqueda creativa, sabe que no puede ser acotada por esto. (p.1)

En el apartado A, utilizaba la imagen de quienes perciben un proceso escénico como la construcción de un edificio, donde paso a paso (o en veinte ensayos) vas construyendo capa por capa de manera lineal y completamente positiva una obra de teatro. Este tipo de aproximaciones al fenómeno escénico y creativo son las mismas que describo respecto a las grandes franquicias teatrales que producen obras como si se tratara de un sistema de producción en serie. A final de cuentas, estos modelos de producción conllevan sus correspondientes pedagogías y concepciones de teatro y mundo. Mismas que fundan ese delirio de encontrar un manual, sistema o fórmula “mágica” para la praxis escénica. Y de manera complementaria la figura del director-pequeño-dios aparece como el capataz o administrador de dicha concepción de teatro, así como su función-autor, la clasificadora de los productos culturales de este modelo.

Todo esto (modelo de producción, pedagogía teatral, concepción de teatro, figura de director, función-autor) participa del mismo proyecto moderno que busca administrar el tiempo, el trabajo y la vida en función del máximo rendimiento posible. En otras palabras, subordinar el quehacer artístico a los flujos de la economía. Para los fines de esta investigación nos referimos a este proyecto como teatro de la *nuda vida*.

Frente a esta visión de teatro y de mundo, propongo el teatro de las *formas de vida* que conlleva su propia aproximación<sup>130</sup> epistemológica. Esta sería, pensar la praxis escénica como un cultivar antes que un “crear” o “producir”.

Para su desarrollo me remitiré a las consideraciones del Comité Nocturno (2018) sobre el habitar como una praxis-en-situación: En la lógica productivista del capitalismo, todo hacer deviene en un hacer separado de su vínculo con el mundo, una praxis que reniega de estar situada, localizada, que surge de una voluntad dislocada y por lo tanto es indisociable de la reificación capitalista del mundo. Este fenómeno parece venir de la percepción del ‘hacer cosas’ como un proceso desvinculado de la naturaleza, resultado enteramente del trabajo humano, su inventiva o sus tecnologías. Esta concepción resulta fundamento del proyecto moderno de subordinación total de la naturaleza bajo los poderes humanos, que en su expansión toma a la vida humana como el principal objeto de las ciencias gubernamentales, es decir la vida como la *nuda-vida*. Contrario a esta visión, el Comité Nocturno retoma las investigaciones de antropólogos como Tim Ingold que distinguen cómo en muchas agrupaciones humanas (salvo las occidentales) la fabricación o producción de ‘cosas’ no se percibe como algo distinto del cultivar, es decir se piensa como un “hacer crecer”. De ahí parten, para pensar que (a diferencia de la lógica productivista) toda praxis implica muchos más fenómenos que la transcripción mecánica de un diseño o plan, ideado a través de un proceso intelectual de la razón sobre una sustancia inerte. Lejos de pensar en estampar ‘el sello de voluntad sobre la tierra’ perciben que quienes trabajan la tierra (desbrozando, sembrando, recolectando, pastoreando, etc.) están ayudando a la reproducción de

---

<sup>130</sup> Subrayo la palabra aproximación ya que más que un sistema filosófico en sentido estricto, propongo una posible aproximación. Nuevamente, una idea utópica pero apasionante.

la naturaleza y por tanto de la propia especie. Lo cual es extensible a toda praxis. Por último, concluyen diciendo que la soberbia humana de ‘crear’ (presente no solo en artistas) es resultado del alucinante delirio de producción y solo puede atribuirse a una consumada falta de vínculo con el mundo, y a una pobreza de situación. Así pues, desplazarse del ‘crear’ o ‘producir’ a un *cultivar* como el acompañamiento en el florecimiento de las formas supone una reconquista en presencia y *situaización*, implica la constitución de la intimidad y su experiencia entre seres y mundo. Y es en este ser-en-situación donde puede tener lugar una potencia destituyente, la cual abre un camino más allá de la figura de esta época. (p. 99-102)

Por ello, para el teatro de las *formas de vida* propongo el *cultivar escénico* como un “hacer crecer” la teatralidad, la poética, la política de una obra y de un grupo. “Encontrar la obra” en palabras de Kartún. Pero también, como una praxis escénica siempre en situación; perceptiva con las formas de vida en un grupo, en vínculo con el mundo que la rodea y en diálogo con las contradicciones que el oficio presenta. Quiero decir, en total oposición a los mandatos de las grandes cadenas de producción artística donde no hay tiempos para pensar en las contradicciones (es decir, no hay tiempo para el pensamiento ético) ya que hay cien, doscientas o mil personas más esperando la “oportunidad” y cualquier “elemento” es perfectamente sustituible, reproduciendo e intensificando así la reificación capitalista que convierte a las formas de vida en “recursos humanos”.

Sampleando la consigna del Comité Nocturno “Habitar antes que gobernar entraña una ruptura con toda lógica productivista” (2018, p.99) Estar vivo (aquí y ahora, atento y en si-

tuación) antes que dirigir, producir, diseñar, actuar, etc. Supone una ruptura con la lógica productivista del teatro de la *nuda vida*.

### 3.7 Habitar el Limbo

Para finalizar, me gustaría volver nuevamente a la pregunta fundacional de esta investigación *¿Cómo dirigir?* El cuestionamiento de esta interrogante nos ha llevado a cuestionar si la figura de director sigue siendo necesaria o vigente. Más que respuestas, de esta pregunta se han desprendido diversas nociones como: El director invisible, el teatro de las *formas de vida*, las poéticas del gesto, el colectivo que se regule a sí mismo,<sup>131</sup> la idea motora, el cultivar escénico, entre muchas otras.

Sin embargo, todos estos pensamientos resultan más complicados en la praxis, el proceso de SCNSDE da constancia de ello. Los acuerdos se rompen, los cuerpos se desgastan, las formas de vidas cambian y todas estas ideas empiezan a mutar o contradecirse. Incluso, como lo advierten la Manada de Lobxs (2014) “Nos gustaría poder decirte también que quién se pone a fugar sabe y tiene adónde llegar para no extraviarse o enredarse en las redes del poder por el camino... pero no sería cierto”. (p.13) En pocas palabras, la crisis se vuelve inminente. Territorio donde toda teoría, acuerdo, límite, política o convicciones se ponen a prueba, se muestran vigentes u obsoletas. Yo, en lo personal, siento una constante contradicción entre mis aspiraciones y el devenir de mi praxis. Pensé que con esta investigación calmaría esa sensación pero no fue así.

---

<sup>131</sup> Desarrollado en el apartado K.

Es en la crisis donde la toma de decisiones, esto es el pensamiento ético, se vuelve inminente. Sea de manera individual o colectiva, desde la dirección o no, la toma de decisiones nos enfrenta de manera descarnada con la ética.

Ya en su tesis de licenciatura, Alberto Villarreal (2003) manifestaba que la naturaleza de las personas de teatro era estar en una constante traición con uno mismo y que muchas veces la teoría se volvía obsoleta y actuábamos desde un “estira y afloja” (p.112)

Lo cierto es que no hay respuesta posible ante el *¿cómo dirigir?* ante la toma de decisiones. Lamentaría que todos los pensamientos desprendidos de esta investigación fueran tomados como una solución a esa interrogante.

El hecho del que debe partir todo discurso sobre la ética es que el hombre no es, ni ha de ser o realizar ninguna esencia, ninguna vocación histórica o espiritual, ningún destino biológico. Sólo por esto puede existir algo así como una ética: pues está claro que si el hombre fuese o tuviese que ser esta o aquella sustancia, este o aquel destino, no existiría experiencia ética posible, y sólo habría tareas que realizar.

Esto no significa, todavía, que el hombre no sea ni tenga que ser alguna cosa, que este simplemente consignado a la nada y por lo tanto pueda decidir a su arbitrio ser o no ser, asignarse o no este o aquel destino. Hay, de hecho, alguna cosa que el hombre es y tiene que pensar, pero esto no es una esencia, ni es tampoco propiamente una cosa: es el simple hecho de la propia existencia como *posibilidad y potencia*” (Agamben, 1996, p.31)

Esto último, Agamben (1996) lo nombra como “El ser *cualsea*” (p.9) sobre el cuál pregunta: “¿De dónde proceden las singularidades *cualesean*? ¿Cuál es su reino?” (p.11) y en este espíritu yo preguntaría: ¿Cuál es el reino de los que vivimos en constante contradicción, en traición con nosotros mismos?

Las cuestiones de Tomas de Aquino sobre el limbo contienen los elementos para una respuesta (...) Ni bienaventurados como los elegidos, ni desesperados como los condenados, están llenos de una alegría para siempre sin destinación. (...) Como el condenado liberado de la colonia penal de Kafka, que ha sobrevivido a la destrucción de la máquina que debía ajusticiarlo, ellos han dejado atrás el mundo de la culpa y de la justicia: la luz que se derrama sobre sus frentes es aquella —irreparable— del alba que sigue al *día más nuevo* del juicio. Pero la vida que comienza en la tierra tras el último día es sencillamente la vida humana. (P. 11, 12)

Frente a la contradicción no podemos huir o “resolverla”, resulta necesario entonces habitar el *limbo*. Sin destino que cumplir, dejando atrás la culpa y la justicia, la ideología y la moral.

Tal vez el día que deje de entrar en contradicción con mí hacer sea el día que me subordine a un mandato y abandone mi *forma de vida*.

El día que estemos convencidos del teatro que hacemos, de la manera en que vivimos, el día que dejemos de tener dudas e incongruencias, el día que dejemos de traicionarnos, de fracasar, será también el día que dejemos de intentarlo, el día que nuestro teatro muera y se convierta en la *nuda vida*.

Müller decía que “usar a Brecht sin criticarlo es alta traición” (Müller citado por Sandoval, p.178, 2003) De igual forma, pido que así se piense esta investigación. Como un pensamiento que vive en la contradicción permanente, si lo aquí escrito llega a resultar útil para alguien, sea o no de teatro, pido que se cuestione, se profane y se traicione.

## CONCLUSIONES<sup>132</sup>

> Partiendo de la correspondencia y recursividad entre producción de pensamiento y producción artística, propuesta por Dubatti y que cito en la introducción de este trabajo, considero que una investigación que decida tomar el camino del artista-investigador de alguna forma comparte esta situación de incertidumbre que tenemos con la obra. Es decir, hay muchas cosas que no podemos establecer a priori, sobre la naturaleza, estructura o desarrollo del trabajo de investigación. Así como uno “encuentra la obra” también podría afirmar que uno encuentra la investigación. En mi caso, ambas se me mostraron de formas muy caóticas.

> Tomar nuestros procesos artísticos como objeto de estudio, como es el caso de esta investigación, resulta clave para entender y consolidar ciertas ideas que luego en el frenesí del proceso olvidamos. Me refiero a que en todo proceso artístico hay un pensamiento que se está produciendo y que en última instancia es él el que nos lleva a optar por ciertas formas en lugar de otras. Al final, si consideramos a la obra o al proceso como exitosos, muchas veces ignoramos cuales fueron las ideas o intuiciones que nos llevaron a tomar esas decisiones que luego valoramos como acertadas. Volver a nuestros pasos y reflexionar sobre esos momentos misteriosos en que la “obra aparece” es un ejercicio clave para materializar ese conocimiento y darle sustento. Un ejercicio

---

<sup>132</sup> Si bien en el abecedario incompleto y principalmente en el capítulo tercero hay múltiples reflexiones, interpretaciones y conclusiones derivadas de este proceso de investigación y de mi proceso con La Compañíasauria. Resultaba complejo considerarlas como “conclusiones” ya que lejos de concluir algo seguían abriendo nuevos caminos para el pensamiento y la reflexión e incluso en muchos casos, como anoto en el capítulo tercero, trascendiendo los márgenes de mi pregunta de investigación. Sin embargo, en estas ideas es donde encuentro la parte más valiosa de mi investigación, son para mí las reflexiones más valiosas posible que pude obtener de la experiencia de dirigir SCNSDE y de escribir esta tesis. Aún así, y a petición de mis sinodales, ofrezco este apartado como un espacio para dar conclusión a mi proceso de investigación y de escritura. Es decir, son conclusiones sobre mi proceso no convencional de escritura e investigación de esta tesis, más que de los temas abordados propiamente por el trabajo.



fundamental para mejorar nuestro oficio y también para hacer de nuestro quehacer artístico una forma de vida.

> Así como el teatro es efímero, las ideas que lo producen también desaparecen, pensar esto me recuerda mucho el cuento de Borges El Aleph, donde el personaje principal observa el punto desde donde puede ver el Todo, el Aleph, la revelación, pero con el tiempo empieza a olvidar lo visto, porque “la memoria es porosa para el olvido”. Quiero decir que estas ideas y pensamientos, que aparecen en el proceso y que son la sustancia misma de nuestro oficio, de nuestras poéticas, políticas y de nuestra forma de vida como artistas escénicos, son susceptibles de olvidarse. Podemos ver la revelación en un ensayo o función, pero nada garantiza que recordemos cómo era o cómo llegar a esa revelación. Producir archivo de los procesos artísticos (textos, videos, fotos, etc.) y mejor aún, producir pensamiento sobre ese archivo o esa experiencia son grandes aliados para atrapar esas ideas escurridizas, para solidificar esa poética, para generar una inteligencia compartida como grupo. “la vida es una infinitud de recordar lo que ya se” (p.15) dice Vivan Gornick (2019), y considero que es una postura necesaria para hacer de nuestra practica artística algo más que solo un medio para hacer obras.

> Cuando empecé esta investigación, inicié leyendo textos de directoras y directores que pensaban la dirección y el teatro a partir de su experiencia y su práctica, así como yo lo tendría que hacer con La Compañiasauria en este trabajo, y en todos los textos (de Tarkovsky, Bogart, Brook, Villarreal, Las Lagartijas, etc.) encontraba una constante: Más que transmitir un conocimiento rigurosamente justificado o un manual de técnico de como dirigir, me transmitían una visión sobre la dirección, el teatro y la vida, una visión muy apasionante por cierto. Eran textos que man-

tenían una naturaleza híbrida entre un pensamiento técnico y poético, entre el ensayo teórico sobre un oficio y el ensayo literario, textos que ahora puedo pensar desde la figura del Artista-Investigador. Todos estos textos fueron fundamentales para ayudarme a pensar mi propia praxis, mi propia producción de pensamiento y en última instancia determinaron completamente la manera en que desarrollé, estructuré y configuré esta tesis. Desde mi experiencia, en la carrera y en la escritura de esta tesis, recurrir a este tipo de textos en momentos de confusión fue vital para mi formación y para la comprensión del fenómeno escénico. Un buen ejemplo fue la lectura de “Esculpir el Tiempo” durante el proceso de SCNSDE.

En este sentido, a veces encuentro una ligera contradicción entre la formación de artistas escénicos con herramientas para la investigación que ofrece el CLDyT de la UNAM (a diferencia de otras escuelas de formación teatral en México) y la exigencia de rigor académico para aquellos que tomamos la tesis como una forma de producir conocimiento desde nuestra experiencia. Quiero decir que si todas las tesis del CLDy T de la UNAM se subordinaran al rigor académico que exigen los estatutos universitarios, o al seguimiento del método científico en nuestra argumentación o a pensar que la tesis es solo un ejercicio organización y aplicación de los conocimientos adquiridos en la carrera, perderíamos visiones, ideas y conocimientos muy valiosos, que a pesar de nuestra inexperiencia, las y los recién egresados del CLDyT de la UNAM sí podemos producir. El negar esta posibilidad es una de las causas principales de que muchos estudiantes y artistas escénicos le tengan fobia a la investigación y vean la modalidad de tesis como un viacrucis completamente desvinculado a su formación como artistas.

Con esto no quiero demeritar a las y los estudiantes que sí desean tomar el camino de la investigación académica aplicada al teatro y que por ello producen textos con el rigor académico necesario para su formación. Lo que quiero decir, es que así como los que aspiramos a dedicarnos a la práctica escénica no deberíamos tenerle miedo a la investigación, configuración y sistematización del conocimiento que surge de nuestro quehacer. La academia y las escuelas de teatro podrían flexibilizar sus demandas de rigor académico y así impulsar la producción de más trabajos de este tipo. Imperfectos, torrenciales, desarticulados, pero cargados de una visión que pueda ser potente o apasionante para otras y otros. Que se encuentran en un territorio híbrido entre el ensayo académico y el ensayo literario, pero que también permiten pensar el oficio escénico y su investigación desde otro lugar. Este lugar es el del Artista-Investigador, donde las distancias entre teoría y praxis, arte y academia se desdibujan. Es tal vez la figura de otro tipo de estudiantes de las artes escénicas por venir.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Agamben, Giorgio (1996) *La comunidad que viene*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio (2001) *Medios sin fin: Notas sobre la política*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Artaud, Antonin (1964) *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Barba, Eugenio (2012) *Quemar la casa*. Ciudad de México, México: Quinta del Agua Ediciones.
- Bartis, Ricardo (2003) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Benjamin, Walter (2009) *Walter Benjamin: Obras. Libro II/vol.2: Ensayos estéticos y literarios*. Madrid, España: Abada Editores S.L.
- Bogart, Anne (2008) *La preparación del director: Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona, España: Alba.
- Bogart, Anne (2015) *Antes de actuar: La creación artística en una sociedad inestable*. Barcelona, España: Alba.
- Bolaño, Roberto (2004) *2666*. Barcelona, España: Anagrama.
- Brook, Peter (2013) *La puerta abierta: Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona, España: Alba.

- Cato, Indira (2019) Sobre cómo no ser un deseo estúpido. *Revista Proceso en línea*. Recuperado el 20 de julio de 2019 de <https://www.proceso.com.mx/585237/sobre-como-no-ser-un-deseo-estupido>
  
- Comité Invisible (2001) *¿Cómo hacer? Tiquun II*. Recuperado el 25 de julio de 2019 de <https://tiqqunim.blogspot.com/2013/01/como-hacer.html>
  
- La Compañiasauria. (2019) *Sobre cómo no ser un deseo estúpido*. Ciudad de México, México: Sin editorial (se anexa texto)
  
- La Compañiasauria [Rogelio Hedz] (publicado el 25 de junio de 2019) *Sobre cómo no ser un deseo estúpido*. (Archivo de video) Recuperado de [https://youtu.be/\\_rcMk0wpHrI](https://youtu.be/_rcMk0wpHrI)
  
- Consejo Nocturno (2018) *Un habitar más fuerte que la metrópoli*. Logroño, España: Pepitas de calabaza.
  
- Coordinación del CLDyT de la FFyL UNAM, *Forma de titulación por obra artística teatral*, recuperado el 24 de septiembre de 2019 de <https://teatro.filos.unam.mx>
  
- Dubatti, Jorge (2011) *Introducción a los estudios teatrales*. Ciudad de México, México: Libros de Godot.
  
- Dubatti, Jorge (2017) *Teatro-Martiz, Teatro Liminal: Nuevas perspectivas en filosofía del teatro*. Ciudad de México, México: Paso de Gato.

- Etchegaray, Ricardo (2013) La filosofía política de Gilles Deleuze. *Revista Nuevo Pensamiento*, Universidad del Salvador. Recuperado el 27 de julio de 2019 de <http://www.editorialabier-tafaia.com/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/article/view/30>
  
- Foucault, Michel (2005) *¿Qué es un autor?* Argentina: Ediciones el seminario.
  
- Franco, Simón (2019) *Bitácora de dirección Sobre cómo no ser un deseo estúpido*. Ciudad de México. Recuperada el 10 de mayo de 2021 [https://issuu.com/chidobacano/docs/bitacora\\_s-cnsde](https://issuu.com/chidobacano/docs/bitacora_s-cnsde)
  
- Gornick, Vivian (2019) *Mirarse de frente*. Madrid, España: Sexto Piso Ediciones.
  
- Grotowski, Jerzy (1970) *Hacia un teatro pobre*. Ciudad de México, México: S.XXI editores.
  
- Lagartijas Tiradas al Sol. (2003) *Proceso Asalto al Agua Transparente, reflexiones*. Recuperado el 15 de junio de <http://lagartijastiradasalsol.com/wp-content/uploads/2014/08/proceso-asalto-publicacion.pdf>
  
- Lagartijas Tiradas al Sol. (2009) *Pechakuka*. Recuperado el 15 de junio <http://lagartijastiradasalsol.com/wp-content/uploads/2014/08/Pechakucha.pdf>
  
- Lehmann, Hans-Thies (2013) *Teatro Posdramático*. Ciudad de México, México: Paso de Gato.
  
- Lao Tse. (1997) *Tao Te King: el libro del Tao*. Barcelona, España. José J. De Olañeta editor.
  
- Manada de Lobxs (2014), *Foucault para encapuchadas*. Argentina. Milena Caserola.

- Ortiz, Ruben (2015) *Escena Expandida: Teatralidades del siglo XXI, El amo sin reino: Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. Ciudad de México, México: CITRU
  
- Pavis, Patrice (1998) *Diccionario del Teatro*. Barcelona, España. Paidós.
  
- Rizk, Beatriz J (2008) *Creación colectiva: el legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
  
- Sánchez, José Antonio (2016) *Ética y Representación*. Ciudad de México, México: Paso de Gato.
  
- Sandoval, Orestes (2003) *Heiner Müller Textos para el teatro*. La Habana: Ediciones Alarcos.
  
- Tarkovsky, Andrei (2016) *Esculpir el Tiempo*. Ciudad de México: UNAM.
  
- Villarreal, Alberto (2003) *Perfumes y tentaciones para una mujer muerta auto profano sobre el erotismo: tesis para obtener el título en Literatura Dramática y Teatro*. UNAM: México D.F.
  
- Villarreal, Alberto (2014) *Diez años paginados (2003-2013)* Ciudad de México, México. TSP Ediciones.
  
- Villarreal, Alberto [Cátedra Igmarr Bergman UNAM] (publicado el 16 de febrero de 2020) *Seminario El artista investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico/Día3* (Archivo de video) Recuperado de <https://youtu.be/dG88NcA47as>





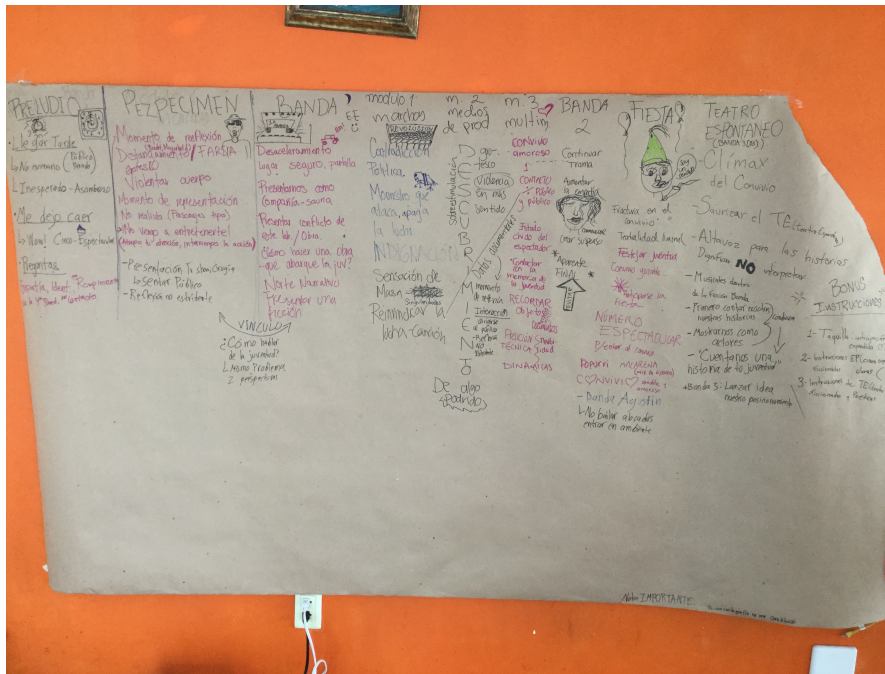


Foto "Mapa estético del espectador."

**Texto dramático SCNSDE**

[https://issuu.com/chidobacano/docs/scnsde\\_tesis](https://issuu.com/chidobacano/docs/scnsde_tesis)

**Bitácora de dirección SCNSDE**

[https://issuu.com/chidobacano/docs/bitacora\\_scnsde](https://issuu.com/chidobacano/docs/bitacora_scnsde)