

ALFONSO GUILLERMO REVILLA GÓMEZ

En dirección al vacío: hacia un teatro sin sentido que hace todo el sentido del mundo

Versión original

Disertación presentada a la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, dentro del Programa MINTER CAC /ECA/USP- Centro Universitário de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, para obtener el título de Maestría en Artes Escénicas

Área de concentración: Teoría y Práctica del Teatro

Orientador: Felisberto Sabino Da Costa

Ciudad de México
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Revilla Gómez, Alfonso Guillermo

En dirección al vacío: Hacia un teatro sin sentido que hace todo el sentido del mundo / Alfonso Guillermo

Revilla Gómez; orientador, Felisberto Sabino Da Costa. - São Paulo, 2023.

127 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Dirección de escena. I. Da Costa, Felisberto Sabino. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

NOME: REVILLA GÓMEZ, Alfonso Guillermo

TITULO: En dirección al vacío: hacia un teatro sin sentido que hace todo el sentido del mundo

Disertación presentada a la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, dentro del Programa MINTER CAC /ECA/USP- Centro Universitário de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, para obtener el título de Maestría en Artes Escénicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Profa. Dra. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento _____

Para Tomi, que traigas esta torta bajo el brazo.

Para Tania, con todo mi amor por ser todo el amor.

Para Bertha y Alfonso, que sigan yendo a las obras, aunque digan
no entenderlas.

Agradecimientos:

A Dios.

A Tania M.

A Gustavo D.

A Felisberto S.

A Priscila I.

A Edgar V.

A Alberto V.

A David J.

A F. E.

A Mario E.

A Gema A.

Al CUT.

A A.

In Memoriam
Andrés Tirado



RESUMO

REVILLA GOMEZ, Afonso Guillermo. **Na direção do vazio: rumo a um teatro sem sentido que faz todo o sentido do mundo**. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Programa MINTER CAC/ECA/USP-CUT/UNAM), Cidade do México, 2023.

Esta pesquisa gira em torno da poética do vazio, conceito que se refere a uma série de procedimentos para fazer um teatro que tenha o vazio como centro. Se entendermos o vazio como a falta do que esperamos que seja em determinado espaço, diremos que com a poética do vazio se cria um teatro sem discurso, ou seja, sem UM sentido ou mensagem codificada a ser transmitida ao público para ele decodificar. Ao invés de ter o discurso (significado) como princípio norteador, a poética do vazio trabalha a partir do princípio da incerteza, que consiste na impossibilidade de saber com certeza o estado atual do universo. Ao invés dos estímulos teatrais serem organizados sinteticamente para transmitir uma mensagem na coordenada espaço/tempo chamada palco, a poética do vazio consiste em organizar esses estímulos em ordem sindética, ou seja, como sistemas independentes e simultâneos que funcionam por contraste e saturação. Ao aparecerem na mesma coordenada espaço/tempo, esses sistemas independentes são esvaziados de seus sentidos (significados) originais. Esse vazio permite o surgimento da metáfora surpreendente, um novo sentido (relação) que o espectador cria a partir de sua percepção e individualidade. Isso cria um teatro sem sentido que faz todo o sentido do mundo. O corpo desta obra é um palimpsesto, ou seja, uma escrita que preserva vestígios de uma escrita anterior que foi artificialmente apagada. Nele, diferentes vozes silenciosas discutem o vazio e seu papel no teatro para tentar responder às questões: o que acontece quando fazemos teatro sem partir de UM sentido para transmitir? Como o vazio é gerado no teatro? Quais são seus efeitos? A escrita apagada para escrever o palimpsesto sobre ela é o ensaio de Alberto Villarreal “Teatralidad en siete combustiones espontáneas”, de onde vêm os conceitos que definem a teatralidade feita a partir da poética do vazio. Os conceitos de vazio e ordem sindética são definidos a partir do livro *Ausencia: Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*, de Byung-Chul Han. O princípio da incerteza é definido a partir de *Historia del tiempo: Del big bang a los agujeros negros*, de Stephen Hawking. Definidos os conceitos e princípios que sustentam a poética do vazio, são dados exemplos concretos de seus procedimentos. O ponto de partida para esses exemplos é a peça *Memorial*, escrita e dirigida por Alberto Villarreal. A partir dela, são analisados os procedimentos para a criação das peças *La cabra o la fábula del niño y su dóberman* e *La escuela del dolor humano de Sechuán*, peças dirigidas por Guillermo Revilla, que apresenta esta dissertação.

Palavras-chave: Vazio. Poética. Princípio da incerteza. Ordem sindética. Metáfora surpreendente. Discurso. Sentido. Palimpsesto.

RESUMEN

REVILLA GÓMEZ, Alfonso Guillermo. **En dirección al vacío: hacia un teatro sin sentido que hace todo el sentido del mundo**. 2023. Disertación (Maestría en Artes Escénicas - Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidad de São Paulo, Programa MINTER CAC /ECA/USP-CUT/UNAM), Ciudad de México, 2023.

Esta investigación gira en torno a la poética del vacío, concepto que se refiere a una serie de procedimientos para hacer un teatro que tiene como centro, justamente, el vacío. Si entendemos el vacío como la falta de lo que esperamos que haya en un espacio determinado, diremos que con la poética del vacío se crea un teatro sin discurso, es decir, sin UN significado o mensaje codificado que transmitir al público para que lo decodifique. En lugar de tener como principio rector al discurso (significado), la poética del vacío funciona a partir del principio de incertidumbre, que consiste en la imposibilidad de saber con certeza el estado presente del universo. En lugar de que los estímulos teatrales estén organizados sintéticamente para transmitir un mensaje en la coordenada espacio/tiempo llamada escenario, la poética del vacío consiste en organizar estos estímulos sindéticamente, es decir, como sistemas independientes y simultáneos que funcionan por contraposición y saturación. Al aparecer en la misma coordenada espacio/temporal, estos sistemas independientes se vacían de sus sentidos (significados) originales. Este vacío permite la aparición de la metáfora sorprendente, un nuevo sentido (relación) que las personas espectadoras crean a partir de su percepción e individualidad. Se crea así un teatro sin sentido que hace todo el sentido del mundo. El cuerpo de este trabajo es un palimpsesto, es decir, un escrito que conserva huellas de una escritura anterior que ha sido borrada artificialmente. En él, distintas voces mudas discuten sobre el vacío y su papel en el teatro para tratar de responder las preguntas: ¿qué pasa cuando hacemos teatro sin partir de UN significado a transmitir? ¿Cómo se genera vacío en el teatro? ¿Cuáles son sus efectos? La escritura borrada para escribir sobre ella el palimpsesto es el ensayo de Alberto Villarreal "Teatralidad en siete combustiones espontáneas", del cual provienen los conceptos que definen a la teatralidad hecha desde la poética del vacío. Los conceptos de vacío y orden sindético se definen a partir del libro *Ausencia: Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*, de Byung-Chul Han. El principio de incertidumbre se define a partir de *Historia del tiempo: Del big bang a los agujeros negros*, de Stephen Hawking. Una vez definidos los conceptos y principios que sustentan a la poética del vacío, se dan ejemplos concretos de sus procedimientos. El punto de partida de estos ejemplos es la pieza *Memorial*, escrita y dirigida por Alberto Villarreal. A partir de ella, se analizan los procedimientos para la creación de las piezas *La cabra o la fábula del niño y su dóberman* y *La escuela del dolor humano de Sechuán*, piezas dirigidas por Guillermo Revilla, quien presenta esta disertación.

Palabras clave: Vacío. Poética. Principio de incertidumbre. Orden sindético. Metáfora sorprendente. Discurso. Sentido. Palimpsesto.

ABSTRACT

REVILLA GOMEZ, Alfonso Guillermo. **Directing emptiness: towards a senseless theater that makes all the sense in the world.** 2023. Dissertation (Master of Performing Arts - School of Communications and Arts, University of São Paulo, MINTER CAC /ECA/USP-CUT/UNAM Program), Mexico City, 2023.

This research revolves around the poetics of emptiness, a concept that refers to a series of procedures to make a theater that has emptiness as its center. If we understand emptiness as the lack of what we expect in a given space, the poetics of emptiness creates a theater without message, that is, without ONE coded meaning to be transmitted to an audience to decode. Instead of having a message (meaning) as its guiding principle, the poetics of the emptiness works from the uncertainty principle, which consists in the impossibility of knowing with certainty the present state of the universe. Instead of the theatrical stimuli being synthetically organized to transmit a message in the space/time coordinate called stage, the poetics of the emptiness consists in organizing these stimuli syndetically, that is, as independent and simultaneous systems that work by contrast and saturation. By appearing in the same space/time coordinate, these independent systems are emptied of their original meanings. This void allows the appearance of the surprising metaphor, a new meaning (relationship) that the spectators create from their perception and individuality. This creates a senseless theater that makes all the sense in the world. The body of this work is a palimpsest, that is, a writing that preserves traces of a previous writing that has been artificially erased. In it, different silent voices discuss emptiness and its role in theater to try to answer the questions: what happens when we do theater without starting from ONE meaning to transmit? How is emptiness generated in the theater? What are its effects? The writing erased to write the palimpsest over it is the essay by Alberto Villarreal "Teatralidad en siete combustiones espontáneas". Concepts that define theater made using the poetics of emptiness come from there. The concepts of emptiness and syndetic order are defined from the book *Ausencia: Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*, by Byung-Chul Han. The uncertainty principle is defined from *Historia del tiempo: Del big bang a los agujeros negros* by Stephen Hawking. Once the concepts and principles that support the poetics of emptiness have been defined, concrete examples of its procedures are given. The starting point for these examples is the piece *Memorial*, written and directed by Alberto Villarreal. From it, the procedures for the creation of the pieces *La cabra o la fábula del niño y su dóberman* and *La escuela del dolor humano de Sechuán* are analyzed. These pieces were directed by Guillermo Revilla, who presents this dissertation.

Keywords: Emptiness. Poetics. Uncertainty principle. Syndetic order. Surprising metaphor. Message. Meaning. Palimpsest.

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

Foto 1- Escena de <i>Memorial</i>	18
Foto 2- Escena de <i>Bufadero</i>	19
Foto 3- Escena de <i>La consagración del invierno</i>	20
Foto 4- Escena de <i>La escuela del dolor humano de Sechuán</i>	21
Foto 5- Escena de <i>La cabra o la fábula del niño y su dóberman</i>	22
Foto 6- Memorial: la casa sin paredes.....	27
Foto 7- La escuela del dolor humano de Sechuán: el rompecabezas sindético.....	64
Foto 8- La escuela del dolor humano de Sechuán: el rompecabezas sindético.....	64
Foto 9- La cabra o la fábula del niño y su dóberman: la jaula intercambiable.....	65
Foto 10- La cabra o la fábula del niño y su dóberman: un espacio que mira a otro.....	66
Foto 11- La cabra o la fábula del niño y su dóberman: un espacio que mira a otro.....	66
Foto 12- Bufadero: ópera amontonada	68
Foto 13- Memorial: la casa que fluye.....	69
Foto 14- Memorial: la casa que fluye.....	69
Foto 15- Memorial: la casa que fluye.....	69
Foto 16- Memorial: la casa transparente.....	70
Foto 17- Memorial: la limpieza del crimen	73
Foto 18- Memorial: la limpieza del crimen	73
Foto 19- La escuela del dolor humano de Sechuán: la joven desnuda que ahoga niños.....	74
Foto 20- La escuela del dolor humano de Sechuán: la joven desnuda que ahoga niños.....	75
Foto 21- Memorial: boxeo de madrugada.....	76
Foto 22- La cabra o la fábula del niño y su dóberman: vacío de humanidad.....	77
Foto 23- La cabra o la fábula del niño y su dóberman: vacío de humanidad.....	77
Foto 24- La escuela del dolor humano de Sechuán: en busca de la vertical.....	78
Foto 25- Memorial: la nada en su lugar.....	83
Foto 26- La escuela del dolor humano de Sechuán: intermedio sonoro.....	86
Foto 27- La escuela del dolor humano de Sechuán: intermedio sonoro.....	86
Foto 28- La escuela del dolor humano de Sechuán: intermedio sonoro.....	86
Foto 29- La escuela del dolor humano de Sechuán: intermedio sonoro.....	86
Foto 30- La escuela del dolor humano de Sechuán: representación y presentación.....	87
Foto 31- La escuela del dolor humano de Sechuán: representación y presentación.....	88
Foto 32- La escuela del dolor humano de Sechuán: representación de la presentación.....	88
Foto 33- La escuela del dolor humano de Sechuán: presentación de la representación.....	89
Foto 34- La escuela del dolor humano de Sechuán: presentación de la representación.....	90
Foto 35- La escuela del dolor humano de Sechuán: presentación de la representación.....	90
Foto 36- La escuela del dolor humano de Sechuán: representación representada.....	91
Foto 37- La escuela del dolor humano de Sechuán: representación representada.....	91
Foto 38- La escuela del dolor humano de Sechuán: ¿entonces, qué?.....	96
Foto 39- La consagración del invierno: sables de salón.....	98
Foto 40- Memorial: K.O.	99
Foto 41- La cabra o la fábula del niño y su dóberman: el pan nuestro de cada día.....	100
Foto 42- La escuela del dolor humano de Sechuán: ataques de asma.....	101
Foto 43- La cabra o la fábula del niño y su dóberman: una pesadilla.....	102
Foto 44- La escuela del dolor humano de Sechuán: un vacío en medio.....	103
Foto 45- La escuela del dolor humano de Sechuán: ahorcado y decapitado al mismo tiempo.....	106

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	12
Entes poéticos mencionados en el palimpsesto.....	18
PALIMPSESTO EN COMBUSTIÓN	
Prólogo.....	23
Dramatis voxes.....	24
1. El vacío.....	26
2. El discurso	31
3. El sentido.....	35
4. La incertidumbre.....	52
5. El orden sindético.....	61
6. La metáfora sorprendente.....	71
7. El suicidio.....	107
ANEXO	
Fichas completas de los entes poéticos mencionados en el palimpsesto.....	111
BIBLIOGRAFÍA	114
APÉNDICE	
Observar la observación: la asistencia de dirección como proceso pedagógico....	117

EN DIRECCIÓN AL VACÍO: HACIA UN TEATRO SIN SENTIDO QUE HACE TODO EL SENTIDO DEL MUNDO

“El teatro es el dispositivo
inventado por las colectividades
humanas para generar vacío:
nadas de existencias”
Alberto Villarreal

INTRODUCCIÓN

Esta investigación gira en torno a la poética del vacío, un concepto que acuño para nombrar al conjunto de procedimientos utilizados desde la dirección de escena para producir un teatro sin sentido que hace todo el sentido del mundo, es decir, un teatro que radicaliza lo que Jorge Dubatti llama función ontológica del teatro:

La función primaria de la *poíesis* no es la comunicación ni la generación semiótica de sentidos ni la simbolización cultural [...] sino la instauración ontológica: *poner un mundo a existir*, hacer nacer [...] un *nuevo ente*, poner un acontecimiento y un objeto/diversos objetos a existir en el mundo (2012, p. 81-82).

Esta idea de generar vacío es distinta a la visión de que el teatro es un vehículo de transmisión de significado. Cuando se toma el teatro como un acto comunicativo, se sobreentiende que hay un mensaje que alguien transmite y que otro alguien recibe y comprende para que el ciclo de la comunicación sea exitoso; cuando se toma el teatro como un acto de generación semiótica, está implícita la existencia de un significado contenido en un significante que debe ser interpretado para revelar su sentido. En ambos casos, está presente la idea de que alguien (persona creadora) dice algo (mensaje) que debe ser entendido por otro alguien (persona espectadora). Se trasluce la noción de que cada cosa que aparece en el escenario está llena de un significado que debe ser decodificado; lo importante, entonces, no es el suceso escénico en sí, sino lo que quiere decir.

En cambio, la poética del vacío es aquella en la que se remarca el hecho de que “la *poíesis* [...] existe en sí pero no para producir sentido, sino que en principio *sólo existe*, sin por qué ni para qué. Su posible dimensión utilitaria (comunicar, producir sentido,

simbolizar) es secundaria en tanto no la abarca totalmente como ente" (DUBATTI, 2012, p. 83). Desde el punto de vista de la poética del vacío, el teatro puede comunicar, puede simbolizar, pero no se hace para eso. El teatro se hace para que sea y, desde su ser, afecte a los otros seres que entran en relación con él.

En un teatro de intención comunicativa hay un contenido determinado que se debe transmitir y entender, por lo que se busca trazar una línea más o menos recta entre significado y significante. Incluso si se apuesta de manera formal por un armado complejo, digamos, no lineal, este debe contener las claves de lectura necesarias para que, al final, el público encuentre la conclusión a la que debe llegar, la conclusión correcta. En cambio, la poética del vacío busca generar una oscilación, un movimiento desestabilizador entre significado y significante, busca separarlos, crear un vacío entre ellos: busca la indeterminación. La poética del vacío quita las claves de lectura de un espectáculo para que pueda ser experimentado por lo que es, no por lo que esconde. Es paradójico: cuando la intención es comunicar, el teatro debe hacer explícito lo que esconde para ser entendido; cuando quiere vaciar, el teatro no quiere esconder nada: abre un agujero en el que el espectador puede meter cualquier cosa... o no. Si, como dice Dubatti, "toda *poíesis* incluye una zona de pura apertura indeterminada [...] pero también otra reglada" (2012, p. 87-88), la poética del vacío busca ensanchar la zona de indeterminación.

Para ponerlo en términos de movimiento, la poética del vacío tiene que ver con la idea del cambio de Heráclito: el paso de una cosa a otra, del ser hacia el no ser, hacia el vacío. Mientras comunicar es decir lo que algo es, en la poética del vacío la teatralidad se entiende como "el ejercicio humano de dar y quitar el ser a lo que habita la escena" (VILLARREAL, 2014, p. 33).

El primer paso para hablar de la poética del vacío es definir a qué nos referimos con "poética". Jorge Dubatti dice que

a diferencia de la Poética (con mayúscula), la poética (con minúscula) es el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, trabajo y estructura, modalizados por la concepción de teatro e integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos (2012, p. 62).

En este trabajo, lo que nosotros vamos a estudiar es la poética (con minúscula) del vacío. Es decir, el conjunto de componentes constitutivos que tienen en común una serie de entes poéticos de los que vamos a hablar en esta trabajo. Puesto en términos de Dubatti, el propósito de este trabajo es encontrar los procedimientos para seleccionar, combinar y organizar jerárquicamente estos componentes. Mi hipótesis es que en los entes poéticos de los que se habla en este trabajo, estos procedimientos de selección, combinación y organización jerárquica (a los que en conjunto podemos llamar “dirección de escena”) están encaminados a producir estructuras teatrales que, al mismo tiempo, están vacías y son capaces de generar vacío. En palabras de Dubatti, “la Poética se preocupa por estudiar la poética” (2012, p. 62); entonces, este trabajo consiste en hacer Poética sobre la poética del vacío. Para hacerlo, nos ocuparemos de cada una de las tres consideraciones simultáneas e integrales que hace la Poética al estudiar la poética, según Dubatti:

- a) El trabajo humano de producción de poíesis.
- b) La poíesis o ente poético como producto.
- c) La concepción de teatro que modaliza la poíesis, es decir, producción y producto (2012, p. 62-63).

Este trabajo hace un trayecto de análisis deductivo que parte de la concepción de teatro que modaliza la producción de algunos espectáculos dirigidos por Alberto Villarreal en los que he trabajado como su asistente de dirección y de otros dirigidos por mí, para identificar los elementos de esta concepción en dichos espectáculos o entes poéticos como productos y mencionar algunos procedimientos artísticos que se usaron en el trabajo humano de producción de dichos elementos.

En última instancia, la investigación trata de responder a las preguntas: ¿qué he hecho cuando he realizado la dirección de escena de ciertos espectáculos? ¿Qué procedimientos artísticos he utilizado? ¿A qué concepción del teatro y del mundo corresponden esos procedimientos? ¿De dónde vienen, dónde los aprendí?

El cuerpo de este trabajo consiste en un palimpsesto, es decir, un escrito que conserva huellas de una escritura anterior que ha sido borrada. En él, distintas voces mudas discuten sobre el vacío y su papel en el teatro para tratar de responder las preguntas: ¿qué pasa cuando en el centro del teatro, en el corazón mismo de su concepción, hay vacío? ¿Cómo se genera este vacío? ¿Cuáles son sus efectos? La escritura borrada para escribir sobre ella el palimpsesto es el ensayo de Alberto Villarreal “Teatralidad en siete combustiones espontáneas”, al que utilizamos para definir la concepción de teatro que modaliza la producción de los espectáculos que vamos a analizar en esta investigación.

En términos de Jorge Dubatti, “Teatralidad en siete combustiones espontáneas” es una archipoética o poética abstracta, es decir, “un modelo lógico, de formulación rigurosa y coherente, disponible universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificable en la realización de una micropoética” (2012, p. 130). Por su parte, las obras que tomaremos como ejemplos en este trabajo son individuos poéticos (manifestaciones concretas individuales de la *poíesis*, es decir, del hacer teatro) que tienen su propia poética, denominada “micropoética” por Dubatti (2012, p. 130).

Las archipoéticas o poéticas abstractas

muchas veces operan como un a priori que condiciona el conocimiento de las micropoéticas (en un trayecto de análisis deductivo, de lo general a lo particular) [...] También pueden resultar de la formulación puramente abstracta, de las elucubraciones de laboratorio o escritorio (archipoéticas ahistóricas) (DUBATTI, 2012, p. 131).

“Teatralidad en siete combustiones espontáneas” es una archipoética ahistórica que, en este trabajo de investigación, funciona como un a priori para el conocimiento de distintas micropoéticas. Dicha archipoética ahistórica fue escrita por Alberto Villarreal en el año 2005, cuando participó y obtuvo mención honorífica en un concurso de ensayo teatral organizado por el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli y la revista *Paso de Gato*. La versión sobre la que escribo el palimpsesto fue publicada en 2014 en la recopilación *Diez años paginados*, que reúne ensayos literarios, reseñas, prólogos y programas de mano escritos por Villarreal entre 2003 y 2013; dentro de esa clasificación, “Teatralidad en siete combustiones espontáneas” cae en la categoría de ensayo literario (elucubración de

escritorio, pues). No fue escrito a propósito de ninguna otra obra (reseña, prólogo, programa de mano), es decir, se trata de una formulación abstracta y ahistórica que pretende hablar del teatro en general, no de un teatro en específico.

Durante el proceso de escritura de este trabajo, el borrado del ensayo de Alberto ha sido gradual: empecé por seguir estrictamente su orden y dialogar con él a solas; después fui integrando más voces; después empecé a alterar su orden y, posiblemente, el sentido de muchas de sus palabras para volver más claro lo que yo quería decir. Lo fui vaciando poco a poco.

Mientras los conceptos que definen a la poética del vacío tienen como punto de partida “Teatralidad en siete combustiones espontáneas”, los espectáculos que sirven como ejemplo de la poética del vacío tienen como punto de partida *Memorial*, obra escrita y dirigida por el mismo Villarreal; de hecho, *Memorial* es el punto de partida de toda esta investigación. En ella trabajé, junto a David Jiménez, como asistente de dirección de Alberto.

Haré un poco de historia: desde 2014, he sido asistente de dirección de Alberto Villarreal en la puesta en escena de tres textos teatrales (dos de ellos de su autoría), dos óperas, una lectura dramatizada y un Museo Teatro. Para mí, todos estos trabajos como asistente de Alberto han constituido mi proceso pedagógico en la dirección de escena. Mi formación académica fue como actor, y hasta antes de trabajar con Alberto, siempre había observado desde la actuación el proceso de dirigir. Fue hasta que hicimos *La consagración del invierno*, escrita y dirigida por Villarreal, que pude ver de primera mano el proceso. Aquí merece una mención especial la compañía de David Jiménez, con quien he compartido la asistencia de dirección en cada uno de estos procesos y quien me enseñó el arte de la asistencia de dirección. No ahondaré más aquí sobre la asistencia como proceso pedagógico. Quien así lo desee, puede leer el apéndice de este trabajo donde incluí un ensayo al respecto.

Dentro de esta historia, *Memorial* ocupa un lugar importante. De entre todos, es el trabajo que nos ha llevado más tiempo: la primera bitácora que tengo registrada (como asistente de dirección, levantar las bitácoras de ensayo es una de mis responsabilidades)

data del 23 de abril de 2015, día de la primera reunión del proyecto; la última es del 16 de marzo de 2019 y corresponde a las notas previas a la última función del proyecto, llevada a cabo el 17 de marzo. Además, ha sido el trabajo de mayor complejidad técnica de los que hemos hecho juntos. La sola descripción de la escenografía así lo demuestra: una casa capaz de desplegarse, plegarse y girar sobre su eje, con un auto hundido en un lago, un meteorito en el jardín y un Mamut. El aparato textual también era un reto: desde un punto de vista someramente cuantitativo, la primera versión del texto que Alberto nos presentó tenía 157 páginas, que acabaron reduciéndose a 22 en la versión final.

Este lapso de prácticamente cuatro años trabajando como asistente de dirección en *Memorial* está entretelado con mi trabajo como director de escena: todo el proceso de escritura y ensayo de *La cabra o la fábula del niño y su dóberman* se dio mientras trabajaba con Alberto en *Memorial*; de hecho, la primera temporada de *Memorial* terminó el 22 de abril de 2018, apenas tres meses antes del estreno de *La cabra...*, el 31 de julio. Casi un año después hicimos la segunda temporada de *Memorial*, que arrancó el 16 de febrero de 2019. Para ese entonces, yo ya había empezado el proceso creativo de *La escuela del dolor humano de Sechuán*.

Al asumir la asistencia de dirección como un proceso de aprendizaje sobre la dirección de escena, es claro que los procedimientos artísticos que he observado en Villarreal han influido en mí. Este trabajo es la constatación de ello. Ha sido un intento de reconocer esos procedimientos y ver cómo los apliqué yo, a manera de encontrar alguna suerte de metodología en mi propio trabajo.

En el transcurso de la presente investigación, el análisis de *Memorial* también fue quedando borrado del palimpsesto a medida que adquiría mayor visibilidad la reflexión sobre mi propio trabajo como director de escena en *La cabra o la fábula del niño y su dóberman* y, principalmente, en *La escuela del dolor humano de Sechuán*, espectáculo cuya realización, entre 2018 y 2022, también ha sido un largo proceso que ha abarcado, en diferentes etapas, los mismos años que he dedicado a la escritura de esta tesis.

Entes poéticos mencionados en el palimpsesto

(Las fichas completas de cada espectáculo están en el Anexo de este trabajo)

Memorial

Dramaturgia y dirección: Alberto Villarreal

Elenco: Mauricio Davison, Esmirna Barrios, Beatriz Luna y Alberto Santiago

Asistencia de dirección: David Jiménez y Guillermo Revilla

Funciones: Teatro Juan Ruiz de Alarcón, CDMX, del 10 de marzo al 22 de abril de 2018;
Teatro del Bosque Julio Castillo, CDMX, del 16 de febrero al 17 de marzo de 2019

Foto 1- Escena de *Memorial*



Fotografía de Héctor Ortega. Cortesía de Alberto Villarreal.

Bufadero

Dirección de escena: Alberto Villarreal

Libreto: Luis Ayhlón

Composición: Hebert Vázquez

Director concentrador: Christian Gohmer

Cantantes: Rosario Aguilar, Carlos López, Óscar Santana y Rodrigo Urrutia

Actores en escena: Emilio Bastré, Ángel Moncada y Guillermo Revilla

Asistencia de dirección: David Jiménez y Guillermo Revilla

Funciones: Teatro principal de Guanajuato, 13 y 14 de octubre de 2016; Teatro de las Artes, CDMX, 9 de octubre de 2016; Teatro Juan Ruiz de Alarcón, CDMX, 14 de enero de 2017

Foto 2- Escena de *Bufadero*



Fotografía de Alfredo Millán. Tomada de <https://ayhllon.com/portfolio/bufadero/>

La consagración del invierno

Dramaturgia y dirección: Alberto Villarreal

Elenco: Tania Sofía Álvarez Núñez, Iván Caldera, Eduardo Carranza, Elena del Río, Liliana Durazo, Xóchitl Galindres, Kevin M. García Gallardo, Alejandro Guerrero S., Davis Illescas, Daniela Luque, Geovana Moo Camal, Arantza Muñoz Montemayor, Eduardo Orozco Y Nicolasa Ortiz Monasterio

Asistencia de dirección: David Jiménez y Guillermo Revilla

Funciones: Casa de Lago, CDMX, del 25 de abril al 6 de julio y del 1 a 31 de agosto de 2014

Foto 3- Escena de *La consagración del invierno*



Fotografía de José Jorge Carreón. Cortesía del Centro Universitario de Teatro.

La escuela del dolor humano de Sechuán

Autoría: Mario Bellatin

Dirección y adaptación: Guillermo Revilla

Elenco: Priscila Imaz, Héctor Iván González, Tania María Muñoz, José Juan Sánchez, Edgar Valadez y Andrés Tirado

Tatuaje en vivo: Erick Salazar García, La mala del cuento y María Monserrat Botello Acevo

Funciones: Teatro Santa Catarina, CDMX, del 16 de enero al 2 de febrero de 2020; Foro de las Artes, CDMX, del 28 de abril al 22 de mayo de 2022

Link al video completo de la primera versión de la obra:

<https://www.youtube.com/watch?v=2wfMDyD9RE4>

Link al video completo de la segunda versión de la obra más un conversatorio con Mario

Bellatin: <https://www.youtube.com/watch?v=pi5HL-LLI-U>

Foto 4- Escena de *La escuela del dolor humano de Sechuán*



Fotografía de Luisa Márquez. Archivo personal.

La cabra o la fábula del niño y su dóberman

Dramaturgia y dirección: Guillermo Revilla

Elenco: Andranik Castañón, Héctor Iván González, Tania María Muñoz, José Juan Sánchez, Óscar Serrano y Edgar Valadez

Funciones: Foro A Poco No, CDMX, del 31 de julio al 5 de septiembre de 2018; Foro la Gruta del Centro Cultural Helénico, CDMX, del 25 de septiembre Al 18 de diciembre de 2018

Link al video de la obra completa: <https://vimeo.com/311084535>

Foto 5- Escena de *La cabra o la fábula del niño y su dóberman*



Fotografía de Gerardo del Razo. Archivo personal.

PALIMPSESTO EN COMBUSTIÓN

Diálogo de voces mudas a partir del ensayo “Teatralidad en siete combustiones espontáneas” de Alberto Villarreal

Prólogo

Un director y dramaturgo mexicano, conocido por hacer obras de teatro “raras”, “vanguardistas”, “posdramáticas”, va a Shangai, China, en el lejano oriente, donde escribe el texto *Memorial*, que después montaría en el teatro Juan Ruíz de Alarcón de la Ciudad de México. El aspirante a Maestro que escribe este relato que lo explica todo fue su asistente de dirección en ese montaje.

Un filósofo sudcoreano radicado en Alemania escribe el libro *Ausencia, acerca de la cultura y la filosofía del lejano oriente*, donde coloca al vacío como característica fundamental del pensamiento y la cultura de esa parte del mundo.

Años después, mientras está escribiendo una tesis de maestría donde plantea el término poética del vacío como principio del teatro del director y dramaturgo mexicano que hace obras raras, el aspirante a maestro entra a una librería de la Ciudad de México y se encuentra entre las novedades el libro *Ausencia*, escrito por el filósofo sudcoreano radicado en Alemania. Al aspirante a Maestro todo le hace sentido. Compra el libro. Sobreviene un vacío en la realización de la tesis. Más años después, desde el agujero negro de los plazos vencidos, el aspirante a Maestro escribe un palimpsesto combustionado.

Dramatis Voxes

- Guillermo Revilla, aspirante a Maestro que escribe este palimpsesto
- Alberto Villarreal, Maestro autor del ensayo sobre el que se escribe este palimpsesto

También hablan:

- Varias imágenes que dicen más que mil palabras
- Meliso de Samos, primer filósofo griego en nombrar el vacío
- Byung-Chul Han, filósofo sudcoreano radicado en Alemania
 - Heráclito de Éfeso, filósofo presocrático
- René Descartes, soñador que sueña con un genio maligno
 - Stephen W. Hawking, físico teórico
 - Real Academia Española, un diccionario
 - Jorge Dubatti, filósofo argentino del teatro
- Ileana Diéguez, investigadora especialista en procesos de performatividad
 - Martha Gutiérrez Miranda, doctora en diseño y nuevas tecnologías
 - Roberto Calasso, autor del ensayo “John Cage y el vacío”
 - Jaime Chabaud, dramaturgo, editor y crítico
 - Indira Cato, cineasta y crítica
- El mariscal, personaje de *La cabra o la fábula del niño y su dóberman* escrito por el aspirante a Maestro
- Jorge Luis Borges, escritor argentino que hace las voces de Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, y Samuel Taylor Coleridge, poeta inglés
- Perra, personaje de *La cabra o la fábula del niño y su dóberman* escrito por el aspirante a Maestro
 - Verónica Bujeiro, dramaturga, docente y crítica de teatro
 - Maricarmen Torroella, investigadora y docente de teatro

- Débora Bastiani, personaje de *Memorial* escrita por Alberto Villarreal
- Mario Bellatin, autor de *La escuela del dolor humano de Sechuán* que odia narrar
 - Parolles, personaje de *All's Well That Ends Well* escrito por Shakespeare
 - Lin ji, maestro zen citado por Byung-Chal Han
 - Óscar Leonardo Ríos García, abogado y profesor en derecho
 - Ramón Xirau, doctor en filosofía
 - Juan Carlos Araujo, crítico de teatro
 - Ismaíl Kadaré, autor del libro *Esquilo, el gran perdedor*

1. El vacío

Meliso de Samos:

Lo que es tampoco se mueve, pues no tiene lugar alguno donde retirarse, sino que está lleno. Si hubiese un vacío, podría retirarse al vacío, pero, como el vacío no es, no tiene a dónde retirarse (MEGINO RODRÍGUEZ, 2002, p. 318).

Revilla:

El ser es lo lleno de sí mismo que lo llena todo. El vacío es la condición de posibilidad para el movimiento. Es el lugar donde no hay nada. Es el hueco que puede recibir todo. El vacío es el lugar de las posibilidades infinitas.

Byung-Chul Han:

Es decisiva la diferencia entre ser y camino, entre habitar y caminar, entre esencia y ausencia. Hay que enunciar sus manifestaciones íntegramente. A diferencia del ser, el camino no admite una unidad sustancial. Su procesualidad infinita impide que algo subsista, insista o persista. No surgen, entonces, esencialidades fijas. También el alma insiste. Como si estuviera compuesta de huellas. La ausencia las borra. En eso consiste el vacío (2019, p. 19).

Heráclito de Éfeso:

Como una misma cosa se da en nosotros vivo y muerto, despierto y dormido, joven y viejo. Pues lo uno, convertido, es lo otro, y lo otro, convertido, es lo uno a su vez (PALAZZO, 2020, p. 78).

Revilla:

El pasado y el futuro están llenos de actos terminados y potencias innumerables. El presente se vacía sin cesar para dejar en el pasado lo que contuvo; el presente es un hueco constante; el presente nunca está lleno de lo mismo; el presente nunca está lleno; el presente está vacío; el presente es vacío. El teatro es presente; el teatro es vacío.

Byung-Chul Han:

La esencia remite a la casa y a lo doméstico, a la propiedad y a la posesión, a lo que dura y a lo consolidado. La esencia es *apoyento*. La casa cuida posesiones y tenencias. La interioridad de la casa es inherente a la esencia (2019, p. 13).

Revilla:

Las casas están llenas de algo. Tener una esencia es ser una casa que está llena de algo. Una casa sin paredes, una casa que se desarma, una casa que se vacía es la esencia que se vacía, que se desmonta, que fluye.

Foto 6- Memorial: la casa sin paredes



Fotografía de Alberto Villarreal. Cortesía de Alberto Villarreal.

Byung-Chul Han:

La mónada (Leibniz) *habita* en sí misma. No hay intercambio con el exterior. Las mónadas, entonces, 'no tienen ventanas por las que algo pueda entrar o salir'. Esta unidad total tiene una correlación con la interioridad absoluta de la casa sin aberturas (2019, p. 15).

Revilla:

La unidad total sin aberturas es el Ser total, la aspiración última del Ser esencial occidental: ser totalmente, alcanzar(se) totalmente, poseer(se) totalmente.

Byung-Chul Han:

El término *Wesen*, que reúne los conceptos de identidad, duración e interioridad, habitar, permanecer y poseer, domina la metafísica occidental. Para Platón la belleza es lo idéntico, lo inmutable, lo duradero (2019, p. 13-14).

Heráclito de Éfeso:

Lo contrario concuerda y de los discordantes nace la más bella armonía, pues el universo se produce gracias a la discordia (PALAZZO, 2020, p. 82).

Byung-Chul Han:

La esencia es sustancia. Subsiste. Es lo inmutable, que al insistir como lo mismo se resiste al cambio, que por este medio se diferencia de lo otro. La sustancialidad es una estabilidad, una firmeza respecto de *sí* (2019, p. 14).

Villarreal:

La teatralidad radica en lo no concreto (2014, p. 35).

Revilla:

El teatro como fenómeno, como acontecer, es contrario a la arquitectura, a lo que dura, a lo que se construye para permanecer firmemente. El teatro es un arte de la presencia que

no llega para quedarse, sino para desaparecer y dejar un vacío. Lo no concreto es lo que fluye, lo que se mueve sin cesar: el tiempo, el devenir; el vacío del presente.

Byung-Chaul Han:

En el ikebana, arte japonés del arreglo floral que consiste en quitarle a una flor sus raíces, la flor es vivificada al darle muerte. Brilla en una vitalidad especial, en una floreciente indiferenciación entre “vida” y “muerte”, que surge del *espíritu* del vacío. [...] En medio de una caducidad radical la flor irradia una vitalidad que no es natural o que es antinatural; una *duración que no perdura* (2019, p. 62).

Revilla:

Teatro: caducidad radical. Tender al vacío de forma radical.

Heráclito de Éfeso:

No es posible entrar dos veces en el mismo río. A quienes penetran en los mismos ríos, aguas diferentes les corren por encima (PALAZZO, 2020, p. 79).

Villarreal:

En el teatro hay objetos y personas reales, respirando y envejeciendo ante nuestros ojos (2014, p. 36).

Revilla:

En el teatro hay objetos y personas reales vaciándose constantemente de sí mismos y sí mismas.

Heráclito de Éfeso:

En los mismos ríos entramos y no entramos, somos y no somos (PALAZZO, 2020, p. 79).

Revilla:

El teatro puede enfrentar a las personas al vacío de no ser.

2. El discurso

René Descartes:

Cuando tomamos esta palabra según el uso ordinario y decimos que un lugar está vacío, es indudable que no queremos afirmar que no haya nada en absoluto en ese lugar o espacio, sino solamente que no hay nada de lo que estimamos que debería haber (1995, p. 82).

Villarreal:

El teatro es un cántaro de barro vacío. Solo eso. Terriblemente eso (2014, p. 37).

Byung-Chul Han:

Confucio no 'yoaba'. No convertía a nada en contenido de su yo (2019, p. 19).

Revilla:

El yo, para ser, debe convertir algo en su contenido, debe tener algo dentro; debe poseer, estar lleno de algo. Muchas veces, se asume que el teatro debe estar lleno de un significado, de un mensaje que transmitir (mejor si es edificante), de cosas importantes que decir: UN discurso. Este es el hueco en el teatro hecho desde la poética del vacío, es decir, en el teatro vacío: la ausencia del contenido esperado. Cuando decimos "poética del vacío", decimos poética sin discurso, decimos procedimientos para crear un teatro sin discurso entendido como UN significado.

Villarreal:

El teatro es el tejido de vacíos e inexistencias. Vacíos que no significan nada, y que gracias a ello contienen todo (2014, p. 35).

Revilla:

Vamos a permitirnos llamar "**teatro vacío**" a ese teatro lleno de vacíos que no significan nada (y que gracias a ello pueden contener todo). Al conjunto de procedimientos para crear

el teatro vacío, es decir, al arte de tejer vacíos e inexistencias, vamos a llamarlo **“poética del vacío”**. El término “teatro vacío”, entonces, se refiere a un teatro donde no hay lo que estimamos que debería haber. Eso que estimamos que debería haber es UN discurso, “LO que queremos decir”, UN significado.

Byung-Chul Han:

El pensamiento taoísta utiliza una gran serie de negaciones para expresar que la existencia, fundamentalmente, no es una exigencia, una insistencia, un habitar. Los sabios ‘se movían en la nada’. Zhuang zi también dice ‘moverse en lo insípido’. Con el ‘no’, Lao zi niega también la ‘esencia’. La ‘no esencia’, la ausencia se sustrae a toda fijación sustancial. En consecuencia, la ‘no esencia’ está asociada al caminar, al no habitar. El sabio se mueve hacia donde no hay ‘puertas ni aposentos’ (2019, p. 17).

Revilla:

Recordad a Meliso de Samos: el vacío es la condición de posibilidad del movimiento (aunque él y Parménides pensarán que el vacío no era). El teatro vacío es un teatro que no busca significar, por lo tanto, no exige ser algo, por lo tanto, su esencia no es fija, por lo tanto, puede cambiar, mutar, moverse. Admite todo en él porque no exige nada. Sus posibilidades son infinitas porque no se limita a significar, es decir, a ser eso que tiene que ser. El teatro vacío es el teatro de la nada, de los cabos sueltos, de las dudas, de los huecos.

Byung-Chul Han:

Un buen caminante no deja huellas. La huella indica un rumbo determinado. Y este señala un autor y su intención. El caminante de Lao Zi, en cambio, no persigue ninguna intención. Y no va a ningún lugar. Él camina ‘sin rumbo’. Se funde totalmente con el camino, que a su vez no lleva a ningún lado (2019, p. 18-19).

Villarreal:

Como frontera, el teatro tiene la naturaleza que guardan los lugares por los que solo se está de paso, rumbo a otro lado (2014, p. 48).

Byung-Chul Han:

Solo en el ser surgen *huellas*. El topos fundamental del pensamiento de Lejano Oriente no es el *ser*, sino el *camino (dao)*. Al camino le falta toda la solidez del ser y de la esencia que darían lugar a las huellas. Y no hay teología que lo fuerce a seguir un trayecto lineal (2019, p. 18-19).

Revilla:

El topos del teatro vacío no es el ser, sino el camino. Caminar con rumbo es tener UN discurso. Esto también determina la recepción: ¿las personas vamos al teatro a vivir una experiencia o a descifrar un mensaje? ¿El teatro es una tribuna política para pronunciar discursos? En el teatro vacío, lo importante no es EL discurso, es la experiencia. No importa lo que la obra quiere decir, importa lo que la obra es mientras acontece. El teatro vacío abre huecos (caminos) para que el público, tras la experiencia, siga caminando y llegue a donde quiera llegar sin que se la haya trazado un rumbo fijo.

Byung-Chul Han:

El *dao* [camino] no es un *poros* (2019, p. 19).

Revilla:

El camino no es deseo de posesión, no es objetivo final, no es metafísica.

Byung-Chul Han:

[El *dao*] tampoco se repliega en un secreto. Lo distinguen la inmanencia y la evidencia natural del “es-así” (2019, p. 30-31).

Revilla:

En el teatro vacío no hay un secreto que desentrañar. No es posible “no entender”, como si se hubiera fallado en la misión de descubrir EL secreto que constituye el corazón de la obra (EL discurso). Pienso en mi mamá y en mi papá después de ver los espectáculos citados en esta tesis. Siempre me dicen: “esta sí nos la vas a tener que explicar”, como si yo tuviera EL secreto que la obra guarda; como si no hubieran podido hacer “bien” su trabajo de público al “no entender” LO que la obra quería decir (EL discurso). Entonces, les pregunto: “¿qué viste?” Al responder, sin darse cuenta, empiezan a describir e interpretar, a plantearle preguntas a lo que vieron, a plantearse preguntas sobre su relación con lo que vieron. Arman un rompecabezas muy personal, tejen una serie de conexiones que le dan sentido a su experiencia. Suelen terminar su digresión con una pregunta que busca la reafirmación de su lectura: “¿más o menos?”. Yo les respondo: “es así”. Solemos pensar que las cosas TIENEN que ser algo, no solemos ver que son lo que son. No tenemos la costumbre de aceptar la evidencia del “es así”. Pensamos que nuestra expectación del teatro es exitosa si descubrimos EL secreto que TIENE que estar ahí, lo cual nos lleva a vivir la experiencia teatral en términos de correcto e incorrecto (le atiné o no le atiné a EL secreto, a EL discurso). Además, buscamos la validación de nuestra lectura entre nuestras compañeras y compañeros espectadores o, si tenemos acceso a quienes crearon la pieza, con ellas y ellos la buscamos. Nos cuesta trabajo tomar la responsabilidad sobre nuestra propia vivencia, sobre nuestra propia interpretación.

3. El sentido

Revilla:

¿Qué decimos cuando decimos “sentido”? Para resumir lo que diversas voces mudas dialogarán a continuación, diré que en este trabajo se le atribuyen dos sentidos distintos a la palabra “sentido”: por un lado, como acabo de utilizarla, se toma prácticamente como sinónimo de significado, es decir, lo que algo (un signo, una palabra, un texto, una obra de teatro) quiere decir. Este significado es atribuido por quien crea el signo. Por otro lado, la palabra “sentido” se toma no como lo que algo quiere decir, sino como lo que algo me dice cuando entra en relación con otros estímulos (signos, palabras, textos, imágenes, etc.). Esta relación es creada por quien percibe dichos estímulos. Ahora, ¡que hablen las voces que van en el primer sentido de la palabra “sentido”!

Real Academia Española:

sentido: razón de ser, finalidad o justificación de algo; significado de una palabra o de un grupo de palabras; interpretación de que puede ser objeto un mensaje o una obra; tendencia o intención de algo (2022).

Byung-Chul Han:

En su origen la palabra alemana *Sinn* [sentido] significaba también “paso”, “viaje” y “camino”. Este, sin embargo, está asociado a una dirección, a una meta determinada. [...] El vocablo francés *sens* tiene aún el significado de dirección o lado. El caminar en el no-ser, en cambio, es “sin rumbo” y, por lo tanto, sin sentido o está vaciado de sentido (2019, p. 26-27).

Revilla:

Hay una manera de entender el teatro que consiste en pensarlo como un continente: una casa (SIGNO, REPRESENTACIÓN) que una persona creadora (EMISOR) llena con (CODIFICA)

UNA intención, UN significado: EL discurso (MENSAJE). Todos los elementos de la pieza teatral trabajan en conjunto para construir este discurso. La finalidad de la pieza es la transmisión de ese discurso. Si esta es la razón de ser del teatro, ir a ver teatro es ir a entender (DECODIFICAR) UN significado, UN discurso. Esto nos conduce a un doble estándar de efectividad en el fenómeno teatral: por un lado, las y los artistas logran su cometido si transmiten de manera contundente su discurso; por otro, las y los espectadores logran su cometido si logran entender EL discurso que el teatro contiene. En otras palabras, hay una manera de entender el teatro como una forma de comunicación, un teatro comunicativo. Pienso que esta forma de hacer teatro (construida, por lo general, como una representación articulada a partir de valores dramáticos como el texto, la fábula, los personajes) es la que tenían en la cabeza varias de mis maestras y maestros de la escuela de teatro cuando decían: “en el teatro todo significa”.

En la poética del vacío, en cambio, el teatro no se entiende así, sino como algo que, simplemente, ocurre. Su sentido no es ser continente de UN discurso que debe ser entendido. Sus elementos no se articulan para construir ESTE discurso, sino que existen en una misma coordenada espacio-tiempo, existen sin sentido: “no significan nada y, gracias a ello, contienen todo” (VILLARREAL, 2014, p.35). Cuando alguien busca EL significado en el teatro vacío, encuentra la nada; una nada que no es final ni clausura, sino apertura de posibilidades, justamente, de caminar sin un sentido determinado, de crear libremente.

Dubatti:

La poíesis no existe en sí para producir sentido, sino sólo existe, sin por qué ni para qué. Su razón de existencia está en su ofrecerse como ampliación, complemento ontológico de este mundo (2012, p. 64).

Diéguez:

El arte actual, particularmente el teatro, debería considerar la crítica a una escritura teológica cuyo valor no parece estar en la escritura misma sino en los dictámenes y conceptos que el padre-dios-rey transmite en ella: una escritura de referencialidades

únicas, de significados trascendentes, y organizada como un corpus lógico, como un sistema jerarquizado (2014, p. 186).

Revilla:

La poética del vacío pone énfasis en la escritura misma, no en los dictámenes y conceptos que esta significa (EL discurso). La concepción de un espectáculo construido desde la poética del vacío es contraria a una concepción teológico-trascendente del mundo: pensar que el acontecer del mundo encierra un último propósito, un último sentido que está más allá de él y de nuestra relación con él, y que ha sido colocado ahí por un creador. También existe la posibilidad científica: sacar de la ecuación al creador, pero pensar que el mundo tiene un orden preciso (cosmos) y que ese orden puede ser descubierto y explicado por la ciencia. En cambio, pensar que el mundo es y que solo en su ser aquí y ahora, en su ser así, y en nuestra relación con él puede encontrarse su sentido, nos lleva a hacer un teatro de la inmanencia cuyo propósito no es dar a entender algo, sino abrir la posibilidad de experimentar el mundo de cierta forma durante cierto tiempo.

Byung-Chul Han:

Para saciarse de la vida, para alegrarse de la vida, ninguna de sus etapas debería estar 'vacía'. Solo una vida llena de acciones orientadas a una meta nos hace felices y nos sacia. Sentido es meta. Ser es hacer. [...] A aquella vida concebida de manera lineal, teológica, incluso vectorial, oponen un camino sin rumbo, ateleológico. Este proyecto de ser se las arregla sin sentido y meta, sin teleología y narración, sin trascendencia y dios. El vacío de sentido o la ausencia de meta no es una privación, sino una ganancia de libertad, un *más del menos*. La pérdida del *ir-hacia* hace que sea posible el *ir*. El mundo a cuyo paso natural el hombre debe someterse no está estructurado *narrativamente*. Es, por lo tanto, resistente a las crisis de sentido, que son siempre crisis narrativas. No narra relatos "grandes" o "pequeños". No es *mito* sino *naturaleza* en un sentido especial. Por eso es *grande*. Todo relato es *pequeño* ante esto. El relato se basa en una diferenciación que al favorecer a uno excluye al otro. La narración que otorga sentido se origina en una selección y una exclusión

enormes, en un *empequeñecimiento* del mundo. Se comprime el mundo en una vía narrativa angosta y así se lo reduce (2019, p. 28).

Revilla:

¿Es la poética del vacío una mera técnica de adorno? No. Es la manifestación de una concepción del teatro que proviene de una manera de ver el mundo como algo múltiple, caótico e inmanente, ajeno a la idea de una historia lineal con sentido ascendente que termina en la trascendencia (o, si se está del lado desencantado de la ecuación racional-capitalista-liberal, descendente, pero unidireccional, al fin y al cabo). En la escuela de teatro me hablaron todo el tiempo de la necesidad y la importancia de tomar una postura, de definir mi discurso (los significados que yo, creador, voy a depositar como el contenido de mi construcción teatral). Comunicar mi discurso en una obra de teatro implica definir lo que quiero comunicar, delimitarlo, defenderlo. Es un ejercicio de afirmación de una porción del mundo que deja fuera a otras (que se opone a otras). En el no pretender esta afirmación, delimitación o defensa se encuentra la dimensión política de la poética del vacío: no es un teatro hecho para tomar partido por algo, sino para cuestionarlo todo. Un teatro que busca la apertura que detonan las preguntas, no la clausura que conllevan las respuestas y las posturas definitivas. La poética del vacío no narra para mostrar UNA visión del mundo, abre huecos en la narración para ampliar las posibilidades y cuestionar que UNA visión pueda tener la verdad sobre algo. Abre huecos para que puedan asomarse las voces de múltiples verdades contradictorias. El teatro vacío no quiere contar UNA historia sobre el mundo, quiere existir como una experiencia más en la multiplicidad del mundo.

Byung-Chul Han:

El espejo vacío de Zhuang zi se diferencia radicalmente del espejo *viviente* de Leibniz. Carece de interioridad exigencial, de “apetencia”. No desea nada, no se aferra a nada. Está vacío y ausente. Así, permite que las cosas que se reflejan allí vengan y se vayan. *Acompaña* en lugar de ir *adelante* (2019, p. 25).

Revilla:

Cuando le atribuyo ciertos significados específicos (UN discurso) al teatro que construyo, es como poner una zanahoria frente a un burro. Es establecer la meta hacia la que el público debe caminar. Se dice que el teatro es el reflejo del mundo, idea que viene de la mimesis aristotélica, que es la imitación de las acciones de los hombres, pero no de cualquier hombre, sino de los hombres virtuosos. Esto encierra un ideal. Este es un reflejo que va siempre adelante, exigiendo a quien viene atrás ser así, pensar así, tomar postura: estar de acuerdo con esto, aplaudirlo. Una vez más, sentido es meta. En esta concepción, que EL sentido, EL discurso sea desentrañado es la meta del teatro. Hacer teatro desde la poética del vacío es hacer un teatro que no se aferra a sus significados y formas, sino que fluye entre significados y formas. No se aferra, ni siquiera, a ser teatro. El teatro vacío no pone el espejo como la meta ideal que siempre está colgada frente a quien ve. Más bien, le entrega un espejo de mano para que le acompañe durante el tiempo que dure su experiencia; un espejo de mano que le dice: “esto es así y no tiene más sentido que el sentido que construyas tú”. Este espejo puede recibir lo que cada persona ponga en él porque tiene espacio para hacerlo: está vacío. El teatro vacío no es reflejo del mundo, es parte de él. Al hacer teatro vacío no queremos que el público se refleje, queremos que se relacione con algo que existe.

Byung-Chul Han:

El espejo [...] permanece, como está, vacío en sí mismo [...]. Este es el espejo de Hui neng, este es también el espejo de Xua feng. [...] ¡Pero qué reflejo! ¿Y qué es lo que se refleja en él? Es la Tierra y el Cielo; allí despuntan las montañas y corren las aguas; los pastos crecen verdes y los árboles florecen. Y en la primavera cientos de flores se abren. ¿Hay en todo ello una intención, un sentido que se pudiera inventar? ¿No está todo esto simplemente allí? (2019, p. 25-26).

Revilla:

En el espejo vacío, las cosas ocurren, acontecen. En el teatro construido a partir de la poética del vacío, también. Tal vez no estamos hablando de la ausencia total de UN discurso, es decir, de significados atribuidos a los elementos del acontecimiento teatral, pero sí estamos afirmando que la transmisión y la comprensión claras y distintas de estos significados no predominan sobre el acontecimiento mismo, no son su razón de ser. Podemos explicarlo de otro modo: al construir un espectáculo desde la poética del vacío, no solemos partir de responder la pregunta “¿qué queremos decir?”. Por el contrario, solemos partir de provocaciones teatrales: imágenes, sueños, deseos teatrales (deseos que son principios creativos, por ejemplo, una larga escena de combate en la que investiguemos el límite del contacto en el combate escénico), un texto no dramático que resulta más inquietante por su construcción estructural que por su historia o contenido. Tomamos esta imagen primigenia y la desarrollamos como acontecimiento en el salón de ensayos. No partimos de pensar “mi obra dice esto”, “mi obra defiende esta causa”, “esta es mi postura”, “este es mi discurso”. Partimos de plantear un acontecimiento. Partimos del planteamiento de preguntas, partimos de presentar las piezas multiformes y multifuncionales de un rompecabezas cuya figura final no está definida. La poética del vacío no tiene en su corazón usar el escenario como tribuna político-didáctica.

Villarreal:

El gran teatro está vacío de contenidos, es solo continente (2014, p. 36).

Revilla:

En el sentido de significado (contenido, discurso) que tiene la palabra “sentido”, podemos decir que la poética del vacío es la manera de construir un teatro sin sentido. A continuación, vamos a hacer el ejercicio de vaciar de este sentido la palabra “sentido”, de modo que pueda adquirir un sentido distinto. ¡Que hablen las voces en este sentido!

Martha Gutiérrez Miranda:

La definición de los conceptos significación, significado y sentido ha sido, sin duda, parte de un problema en el desarrollo de la semiótica ya que desde algunas perspectivas podrían incluso tocarse como sinónimos, pero en realidad no lo son. Significación es el proceso por el cual el ser humano reconoce un objeto del mundo y para apropiarse de él y poder transmitirlo a otros, lo llena de significado, lo convierte en signo. El significado es entonces el referente relacionado con el signo creado en el proceso de significación (2019-2020, p. 23-24).

Villarreal:

El sentido es el soporte inmaterial de los significados (2014, p. 46).

Martha Gutiérrez Miranda:

La significación de los objetos se concreta a través de dotarles de sentido. La correlación de esas significaciones engendra un sentido específico, determinado por factores objetivos de la realidad y la lógica propia del razonamiento; o bien, por factores subjetivos, como los deseos, las aspiraciones, las motivaciones sociales y personales (2019-2020, p. 23).

Revilla:

A partir de ahora, daremos el sentido de relación a la palabra “sentido” (correlación de significaciones). Existen dos diferencias fundamentales entre “sentido” (significado) y “sentido” (relación). La primera es que el significado existe en una unidad simbólica (la unión de un soporte material o significante con una imagen mental o significado); la relación solo se da cuando existen en el mismo espacio/tiempo una multiplicidad de unidades simbólicas. Aquí es importante hacer una aclaración: en una concepción comunicativa del teatro, se entiende que todos los elementos de una pieza deben conjuntarse para construir UN significado (EL discurso). Su existencia en sí no es lo más importante, sino que está supeditada a contribuir con algo que está más allá de ella (el dictamen o concepto del padre-dios-rey, en términos de Diéguez). Partiendo de esta base, podemos decir que todos los

elementos de una puesta en escena que tiene como objetivo comunicar pretenden constituirse como UNA unidad simbólica: UN gran significante material que debería transmitir UN gran significado. La poética del vacío, en cambio, consiste en poner a convivir en el mismo espacio/tiempo diversos estímulos independientes que no están encaminados a construir UN significado único. A esto lo llamaremos orden sindético, y las voces de este palimpsesto ahondarán en él más adelante.

La segunda diferencia entre “sentido” (significado) y “sentido” (relación) es que, mientras el significado es asignado por el emisor, la relación es construida por el receptor en el momento de la percepción, es decir, el sentido (relación) es estético (relativo a la percepción sensible). Ahora, para que la serpiente se muerda la cola y aparezca la paradoja, podemos decir que no es que en la poética del vacío no haya significados: es que estos no son atribuidos de manera unívoca por quien crea el espectáculo, sino que son construidos por quien percibe (el público) a partir de las relaciones que establece entre los estímulos que percibe. Cuando el público establece la relación (cualquiera que sea), decimos que le da sentido a su experiencia teatral. También podemos decir que el sentido es un significado construido en relación (convivialmente), a diferencia de un significado atribuido unidireccionalmente desde la creación (teológicamente). ¿Qué significa este espectáculo, qué quiere decir, cuál es su discurso? Solo lo sabe quien lo experimenta y solo lo sabe en el momento que lo experimenta: el significado solo se encuentra en la inmanencia de lo que el espectáculo es.

Villarreal:

En el teatro debe ser claro que no se comunica, sino que se contagia, como un horizonte de sucesos que sólo ocurren dentro del espectador, que es el encargado de estructurar subjetivamente lo que percibe de la escena. Esta estructuración lo inestabiliza, pues está diseñada no para sostener, sino para fisurar (2014, p. 42).

Revilla:

Intentar un ejercicio de estructuración (de unificación, de búsqueda de UN discurso) ante la experiencia teatral es natural en las personas espectadoras, en tanto “humanas y humanos civilizados”, si entendemos que la civilización es un aprendizaje que nos predispone a decodificar todas nuestras experiencias en patrones de significación preestablecida. Especialmente en occidente, estamos predispuestas y predispuestos a intentar llenar todo de UN significado trascendente, estamos predispuestas y predispuestos a guardar todo en cajones de estructura aristotélica. Cuando este impulso de llenar vacíos se enfrenta con una estructura diseñada para fisurar, para no dar respuestas, una estructura anti-civilizatoria, terrorista en el sentido de poner bombas al edificio del significado ÚNICO, del discurso, viene la inestabilidad, la incomodidad. El público quiere llenar, pero se enfrenta a una estructura hecha para vaciar. Por más que quiera, no encuentra los sostenes lógicos, porque la poética del vacío se construye sobre otra lógica: una lógica de incertidumbre, una lógica no racional de la vigilia, una lógica onírica llena de vacío. En este poder desestabilizador de las lógicas preconcebidas aceptadas por la cultura para proponer que una lógica otra es posible se encuentra, también, la dimensión política de la poética del vacío.

Dubatti:

La póesis se resiste a ser manipulada a favor de una comunicación unívoca [...]. Contagia, estimula, provoca, más que comunica (2012, p. 84).

Revilla:

Los virus entran en el sistema de su huésped y es ahí donde crean la enfermedad. Una enfermedad particular para cada cuerpo infectado. Se trata de virus inteligentes que no atacan los mismos órganos en cada persona infectada.

Villarreal:

La exposición del espectáculo debe ser un momento de “contagio”. Uso esta palabra “contagio”, pues me parece de las más precisas para definir lo que le sucede al espectador a partir de lo que ocurre en la escena. Es clara en torno a lo que pasa, al contrario de la errónea idea de comunicación. Es más cercana a cómo el espectador genera significados y sucesos en sí mismo, a partir de lo que percibe. Más que entender o tener emociones concretas, es tomado sutilmente, y por sorpresa, por lo que acontece (2014, p. 43).

Revilla:

En el teatro construido desde la poética del vacío, teatro de contagio, teatro de enfermedad, no se parte de un mensaje a transmitir, sino del diseño de imágenes, de estímulos, de virus. Se construyen virus sobre el escenario. La característica de estos virus no es encerrar un significado que descifrar. Su característica, como la de todo virus, es la enorme capacidad de reproducirse al alojarse en las células vivas de su huésped. Las imágenes teatrales formadas de objetos, sonidos, luces, movimientos y palabras son virus que, al ser percibidos por una persona, ingresan en su cuerpo, en su sistema y la infectan. Empiezan a reproducirse, a vivir dentro de ella en forma de nuevas imágenes, de sensaciones, de preguntas, de incomodidad. Para que esto ocurra no es necesario que el público entienda nada ni descifre nada ni decodifique nada. Solo es necesaria su presencia: estar compartiendo el mismo espacio/tiempo con los cuerpos y objetos que transmiten la enfermedad. ¡Ah! También es recomendable no usar cubrebocas, renunciar a decodificar. Intentar decodificar lo que nunca buscó ser decodificado, intentar entender lo que no está hecho para ser entendido, buscar el discurso donde no lo hay, puede resultar frustrante. Es recomendable no ir al teatro a entender, sino a vivir.

Villarreal:

La fiebre, estadio radical de la peste que genialmente introdujo Artaud, tiene la cualidad de ponernos en contacto breve, pero directo, con lo que nos aniquila, con un proceso invisible, interno y peligroso. El cuerpo y lo que somos se vuelve molestia en rebelión contra nosotros

mismos. La fiebre nos complejiza, nos hace desconfiar, hace de nuestro cuerpo el espacio del conflicto, poniendo en riesgo nuestra pobre salud vitaminada (2014, p. 43).

Revilla:

Aquí podemos encontrar una explicación al efecto común que sobreviene a la exposición a un espectáculo construido desde la poética del vacío: sentir incomodidad y molestia, pelear con uno mismo, preguntarme y preguntarme qué acabo de ver sin encontrar más que contradicciones (síntomas de que el contagio se ha efectuado y la enfermedad está incubándose). Por un espacio de tiempo, hemos entrado en contacto con lo que nos aniquila, lo que nos vacía de ser (entendamos “ser” como categoría de lo racional y lo civilizado). La fiebre que produce el contagio nos hace desconfiar, es decir, nos vacía de confianza y de certezas, por eso nos incomoda. “Entender” una obra de teatro, descubrir su discurso, nos tranquiliza: nos hace abandonar el teatro con una certeza, no con una infección. Por un lado, se siente la satisfacción de haber cumplido con lo que se espera de mí como público: entendí, lo hice bien, libero endorfinas por mi misión cumplida; por otro lado, la afirmación del discurso (el ser de la obra), me permite tomar postura frente a él (postura que tomo desde mi ser): estoy de acuerdo o en desacuerdo. Esto me permite reafirmarme en lo que soy. El contagio, en cambio, me complejiza más allá de un discurso absoluto del mundo y de mí mismo, me hace desconfiar del mundo y de mí mismo... pone en riesgo mi salud.

Calasso:

Una de las enfermedades más graves que padecemos es la del Lleno: la enfermedad de quien vive en una continuidad mental ocupada por un torbellino de palabras entrecortadas, de imágenes tontamente recurrentes, de inútiles e infundadas certezas, de temores formulados en sentencias antes que en emociones. Todo esto produce muchos desastres - pero sobre todo uno, del cual se derivan los demás-: la falta, la incapacidad de atención (2008, p. 55).

Heráclito de Éfeso:

Incapaces de escuchar y de hablar (PALAZZO, 2020, p. 52).

Calasso:

En una habitación acústicamente aislada no escuchamos el silencio (que es, en todo caso, una categoría metafísica), sino el *casi* imperceptible sonido de la circulación de nuestra sangre. [John] Cage ha invitado a su auditorio a fijar su oído en esta realidad. Sin embargo, para hacerlo, no se precisa tanto ejercitar el oído cuanto la mente con el fin de construir en su interior un poco de Vacío en el cual acoger los sonidos. Esta pacífica propuesta puede fácilmente provocar reacciones violentas, porque muchos están patéticamente adheridos a su propio Lleno (de lo contrario -temen con razón- no sabrían a qué aferrarse) [...] aquellos espectadores no querían el tenue soplo de Vacío que acompaña a Cage: demasiado llena de escombros verbales estaba su mente [...] (2008, p. 56, 58).

Revilla:

La poética del vacío puede suscitar reacciones violentas porque estamos llenos de estructuras y certezas necesarias para vivir. La poética del vacío dinamita esas certezas, las vacía, y por eso es una experiencia límite: es asomarse a la nada, es desestructurarse, es despojarse de las capas de cultura que nos cubren para recordar lo que hay en nuestro interior: sangre que puede beberse, sacrificarse, enfermarse, derramarse.

Chabaud:

Alberto Villarreal está condenado a vivir en el filo de la polémica. Los fanáticos y detractores nunca van a faltar con respecto a su teatro que violenta las preconcepciones y hurga en posibilidades para la escena que provocan (2013).

Villarreal:

El público y las sociedades le otorgan contenidos al teatro, creen encontrarlos, y se regocijan contra ellos como un gato hambriento, sólo para ver cómo se pierden y cómo se pierde

todo lo que se cree fijo y verdadero. Asegurar que se sabe lo que una obra dice, equivale a decir que la tierra es plana. El escenario no dice nada, sucede (2014, p. 36).

Cato:

El que más loco se vuelve en toda esta obra [*La cabra o la fábula del niño y su dóberman*] es el público, quien está en una constante lucha por encontrarle pies y cabeza a la trama repetitiva, inconexa, exhaustiva. Muy en el fondo, el montaje parece hablar de la solidaridad y la empatía (2018).

Revilla:

Muy en el fondo, de eso no habla el teatro vacío. El montaje no habla, sucede: repetitivamente, inconexamente, exhaustivamente.

Villarreal:

El teatro debe buscar el disenso, no el consenso. Un público en aplauso o abucheo unificado, es resultado de un teatro simple que promueve la falta de participación del espectador, donde ya todo le es dado, masticado y regurgitado. En la frontera, las diferencias se marcan y subrayan; es espacio colectivo que se desarrolla para buscar la propia individualidad (2014, p. 48).

Revilla:

La poética del vacío potencia la intersubjetividad del hecho estético. Vamos en grupo al teatro, pero no vemos lo mismo, no experimentamos lo mismo, no salimos pensando y sintiendo lo mismo.

Villarreal:

En el teatro no todo debe ser conducente, hay que fugar sentido, permitir la irrupción de lo que desde el esquema monolineal de pensamiento no tiene nada que ver, para demostrar

que todo tiene que ver. Este trabajo debe ser hecho desde el sentido, no desde los significados (2014, p. 46).

Revilla:

La poética del vacío vacía de significados para permitir la construcción de nuevos sentidos en quien mira. Cuando quiere comunicar, el teatro trabaja sobre los significados; para contagiar, el teatro trabaja sobre el sentido. A las estrategias de trabajo sobre el sentido las llamamos poética del vacío.

Villarreal:

El teatro y la enfermedad siempre son obscenos, es decir, lo correcto y lo aceptado deben estar afuera de la escena [...] son lo que no debe verse, lo que no debe experimentarse, aquello para lo que hemos sido vacunados. La enfermedad muestra el camino al fenómeno del teatro en sí mismo, como contraparte a un mundo esterilizado, obsesivamente clínico, desinfectado y lleno de trasplantes rechazados (2014, p. 43).

Revilla:

La civilización y la sociedad son ámbitos que rebozan ideas aprendidas, no vividas. La poética del vacío es el ejercicio de construir un teatro anticivilizatorio que no comunica (lógica-lenguaje-aprendizaje), contagia (cuerpo-experiencia-vivencia).

Villarreal:

La cultura son comunidades de sentido que acuerdan significados (por dar a entender algo) (2014, p. 45).

Revilla:

La poética del vacío son los procedimientos para vaciar los significados acordados por la cultura, para dinamitarlos, para abrir huecos en ellos. El teatro que tiene como objetivo comunicar puede tomar cierta postura (EL discurso de la obra) frente a esos significados

acordados por la cultura, puede estar de acuerdo o no con ellos, pero sigue moviéndose dentro del mismo sistema de pensamiento que privilegia la lógica y busca el establecimiento de un significado dominante: si abre un vacío en un significado acordado, busca llenarlo con otro. La poética del vacío, al no moverse en la lógica de los significados, no tiene el objetivo de crear nuevos acuerdos para llenar el espacio que dejaron los viejos, no usa el escenario como templete de campaña, tribuna de congreso o púlpito de iglesia (ni como la transmisión televisiva de ninguno de ellos). La poética del vacío abre huecos con posibilidades infinitas para decirnos que el mundo y nuestra experiencia de él (la vida) no se agotan en esos acuerdos culturales establecidos, que eso no es todo lo que hay. ¿Qué más hay? Las posibilidades son infinitas. La realidad queda enriquecida por la existencia del vacío. Ese vacío no puede enunciarse, no es palabra: solo puede experimentarse, vivirse, por eso es teatro. El vacío, al no ser palabra, al no ser concepto aprehensible, no se comunica: se contagia. El teatro hecho desde la poética del vacío no busca comunicar el vacío, busca ponerlo a existir para que alguien lo experimente.

Villarreal:

El teatro es devenir, sistema de desmantelamiento de las ideas tomadas por verdaderas en nuestra cultura (2014, p. 42).

Revilla:

Nuestra cultura está llena de discursos bien intencionados basados en ideas tomadas por verdaderas. También hay que abrir vacíos en ellos en tanto productos de nuestra razón.

Byung-Chul Han:

El vacío taoísta *xu* como ausencia no admite una interpretación puramente funcional. Eleva el pensamiento por sobre el cálculo funcional. En el Libro XV, Zhuang zi advierte: ‘la calma, el silencio, el vacío y el no-actuar son el origen del Cielo y la Tierra’. El vacío *xu* en la locución *xu wu* no tiene un significado funcional [...] la idea de la eficacia no representa la esencia del vacío” (2019, p. 22).

Revilla:

En las convocatorias para acceder a recursos económicos públicos para la producción teatral se pregunta cuál es el beneficio social del proyecto planteado. Se impone así un parámetro de funcionalidad y utilidad para el teatro desde el cual se le considera un curita para el tejido social o una tribuna política para causas nobles. Sin duda, hay un teatro comunicativo que tiene la intención de ser útil de este modo (y es muy necesario, por cierto). Sin embargo, el vacío no sirve. El vacío, en tanto ausencia de lo que se espera que esté, va más allá de un teatro con discurso político construido desde un pensamiento funcional (hago este espectáculo para decir esto). El teatro del vacío solo existe. Claro que puede decir algo, pero, antes que nada, existe. En eso, realmente, es en lo que se asemeja el teatro vacío a la vida y no en el sentido aristotélico de mimesis: los sucesos de la vida no quieren decir nada, son. El significado y la intención no son parte constitutiva de la existencia. La existencia no está llena de significado. En el lugar del significado, en realidad, no hay nada: hay vacío. La existencia está vacía de significado, pero tiene mucho sentido.

Villarreal:

Desgraciadamente, el arte es un ámbito de gran moralidad. Muchas veces se cree que los artistas tienen misiones evangelizadoras y de militancias supuestamente responsables. Me parece que el fenómeno tiene mucha más complejidad, y estoy de acuerdo con los inquisidores que lo prohíben por peligroso. Me gusta esa capacidad escénica de despertar demonios (2014, p. 44-45).

Revilla:

EL discurso es ese algo que tanto se valora en el teatro de (buena) intención política. Las obras valen más por lo que quieren decir que por lo que son (como ya se dijo, este es un criterio en las convocatorias de programación y apoyos económicos). Incluso, las instituciones ahora ponen en sus convocatorias cuáles son LOS discursos que quieren cubrir, marcando un rumbo determinado a la comunidad artística en busca de establecer nuevos acuerdos civilizatorios. Por supuesto, aquí vale la pena preguntarse si no es precisamente

esta la función de las instituciones gubernamentales y, por lo tanto, si el lugar de la poética del vacío está dentro o fuera de este modo de producción.

Villarreal:

Escribir o crear bajo los cánones de las piezas bien hechas, es estar ahorrando para pagarse el asilo de ancianos, e insertar el puritanismo simplón de las buenas conciencias (2014, p. 44).

Heráclito de Éfeso:

No hay que hablar y actuar como los hijos de nuestros padres (PALAZZO, 2020, p. 51).

Revilla:

El teatro vacío es un teatro sin sentido que tiene todo el sentido del mundo.

4. La incertidumbre

El mariscal:

Érase una vez un hombre que amaba a los animales; los amaba y le gustaba tenerlos. Tenía perros, marranos, elefantas; elefantas, no elefantes, porque los elefantes son difíciles de mantener en cautiverio.

Este hombre sentía especial cariño por sus dóberman y era experto en el arte de criarlos y entrenarlos. El dóberman se llama así en honor a su creador, Karl Friedrich Louis Dobermann, un recaudador de impuestos alemán de finales del siglo XIX que necesitaba protección. Desde su origen, los dóberman fueron concebidos para la violencia: son considerados perros potencialmente peligrosos debido a su agresividad en ataque y defensa, su resistencia al dolor y su gran tenacidad.

Para crear a su bestia, el recaudador de impuestos cruzó varias razas como el Rottweiler, el Beauceron, el Braco de Weimar, el Manchester Terrier y el Pinscher. En una novela, también del siglo XIX, un doctor crea un monstruo a partir de juntar partes de cuerpos muertos. Ante el rechazo y el desprecio de la humanidad, el engendro se convierte en asesino.

Los dóberman tienen un problema: con el paso del tiempo, se van volviendo cada vez más agresivos. Esto se debe a dos condiciones genéticas inevitables, a dos fallas tal vez atribuibles a su creador: por un lado, el cerebro les crece más que el cráneo, lo cual les provoca una amnesia irreversible y un dolor insoportable. Por otro lado, a partir de los dos años de edad, los dóberman van perdiendo el sentido del olfato. Esto hace que desconozcan, olviden y ataquen a sus dueños.

El hombre que amaba a los animales tenía muchos hijos. Un día, encontró el uso perfecto para el desperfecto de sus dóberman: cada que un perro perdía el olfato y los recuerdos, cada que era imposible acercarse siquiera para darle de comer, hacía que uno de sus hijos intentara matar al dóberman a tiros. Los niños nunca atinaban el primer disparo, así que cumplían con la tarea lentamente: primero, le destrozaban la cadera; después, le perforaban el costado. Los perros chillaban como marranas; como marranas, no

como marranos. Entonces, el hombre tenía clemencia del dóberman y de sus hijos: acercaba al niño al animal moribundo, ponía en sus manos un cuchillo y hacía que le cortara el cuello.

Consumaba así un sacrificio supremo, un acto de inmensa piedad, y sus hijos dejaban de ser la nada que habían sido y podían salir al mundo iluminados, listos para defenderse de sus enemigos.

Toda criatura debe alabar y cuidar a su creador (información personal).¹

Revilla:

Hemos dicho que cuando el teatro tiene una intención comunicativa, su principio rector es, justamente, lo que se quiere comunicar, el significado que quiere codificarse en el espectáculo con la intención de que el público lo decodifique, EL discurso. Para esta investigación, me he preguntado cuál es el principio rector del teatro que no busca comunicar un significado, sino abrir vacíos en él, en otras palabras, cuál es el principio que caracteriza la poética del vacío. Mi hipótesis (formulada a posteriori de haber hecho los trabajos que aquí se toman como ejemplos de la poética del vacío) es que la poética del vacío puede describirse a partir del principio de incertidumbre de la mecánica cuántica.

Hawking:

El principio de incertidumbre consiste en que nunca se puede estar totalmente seguro acerca de la posición y la velocidad de una partícula; cuanto con más exactitud se conozca una de ellas, con menos precisión puede conocerse la otra (2013, p. 236).

Revilla:

El principio de incertidumbre marca un límite para el conocimiento humano. Indica que siempre habrá un vacío en él.

¹ REVILLA, Guillermo. *La cabra o la fábula del niño y su dóberman*. Texto utilizado para la temporada en el Foro A Poco No, del 31 de julio al 5 de septiembre de 2018. Archivo personal.

Hawking:

El principio de incertidumbre es una característica fundamental del universo en el que vivimos (2013, p. 202).

Revilla:

El principio de incertidumbre es una característica fundamental de la poética del vacío.

Hawking:

En los tiempos modernos hemos eliminado de hecho la posibilidad de que no haya ninguna teoría unificada que explique todos los aspectos del universo, sino acontecimientos que ocurren de manera aleatoria y arbitraria, redefiniendo el objeto de la ciencia: nuestra intención es formular un conjunto de leyes que nos permitan predecir acontecimientos sólo hasta el límite impuesto por el principio de incertidumbre (2013, p. 214-215).

Revilla:

El principio de incertidumbre es el límite de la ciencia (de la razón, del logos, del discurso que pretende explicar el universo). La poética del vacío trabaja en ese límite, lo pone en evidencia.

Hawking:

Si se descubriera una teoría última del universo, nunca podríamos estar suficientemente seguros de haber encontrado verdaderamente la teoría correcta, ya que las teorías no pueden ser demostradas (2013, p. 216).

Revilla:

El teatro que se articula a partir de UN discurso provee un paliativo ante la angustia que provoca la incertidumbre, la conciencia de que nunca podemos tener la seguridad de nada al cien por ciento. Incluso si tuviéramos una teoría muy convincente, al final siempre quedaría un vacío de certidumbre.

Hawking:

Incluso si hay sólo una teoría unificada posible, se trata únicamente de un conjunto de reglas y de ecuaciones. ¿Qué es lo que insufla fuego en las ecuaciones y crea un universo que puede ser descrito por ellas? El método usual de la ciencia de construir un modelo matemático no puede responder a las preguntas de por qué debe haber un universo que sea descrito por el modelo. ¿Por qué atraviesa el universo por todas las dificultades de la existencia? ¿Es la teoría unificada tan convincente que ocasiona su propia existencia? O necesita un creador y, si es así, ¿tiene éste algún otro efecto sobre el universo? ¿Y quién lo creó a él? (2013, p. 223)

Revilla:

Las preguntas (sin respuesta) que plantea Hawking confirman que, incluso con todos los avances de la ciencia, siempre habrá un vacío en las repuestas. Eso está en el corazón de la poética del vacío: el ímpetu de lanzar preguntas, pero la certeza de que no hay respuestas. Al final, la poética del vacío es paradójica (choque de contrarios que crea un vacío): acepta que es imposible dar una respuesta definitiva y, por lo tanto, no lo pretende. Sin embargo, también lleva en su corazón el muy humano impulso de preguntar. La poética del vacío pregunta y pregunta, a sabiendas y sin importarle que, al final, solo encontrará un vacío por respuesta. Pregunta hasta las últimas consecuencias, hasta el límite, para descubrir el vacío de la respuesta. La poética del vacío se aleja de la exclusiva creencia en la razón y en la ciencia porque también ha entrevisto las otras caras de este sistema de pensamiento: el capitalismo rapaz, la desconexión de la hiperconectividad, la masividad de los discursos que todo lo igualan, el dominio de quienes poseen la ciencia y el conocimiento sobre quienes solo poseen su cuerpo. Este sistema de pensamiento que pretende tener todas las respuestas, ateo y teológico al mismo tiempo, tiene como su límite al principio de incertidumbre. De ahí parte la poética del vacío para rescatar lo siniestro, el contraargumento a la razón y los discursos civilizatorios, la materialidad y, con ella, la conciencia de nuestra muerte.

Hawking:

Si descubrimos una teoría completa que explique por qué existe el universo y por qué existimos nosotros, si encontrásemos una respuesta a esto, sería el triunfo definitivo de la razón humana, porque entonces encontraríamos el pensamiento de Dios (2013, p. 223-224).

Revilla:

La poética del vacío descrea de esta afirmación y piensa que, si descubrimos esta teoría del todo, la serpiente se mordería la cola y aparecería la paradoja: si encontráramos el pensamiento de Dios, encontraríamos la nada y solo sobrevendría el silencio... el vacío.

Tzinacán:

Quien ha entrevistado el universo, quien ha entrevistado los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie (BORGES, 1980a, p. 90).

Villarreal:

La experiencia teatral y la onírica se parecen a las ecuaciones aritméticas que arrojan dos resultados, y donde ambos son correctos (aunque haya teatralidades que insisten en cuadrar lo cuadrado). El llamado número "i" o número imaginario, existe sólo porque sin él la respuesta sería errónea. Existe porque sí, como absurdo necesario, como un contrapeso ficticio que con su presencia demuestra la imprecisión de lo preciso (2014, p. 42).

Perra:

Mi vecino tenía un dóberman en cautiverio. Un animal joven, musculoso, revoltoso, magnífico, pero con un problema: se volvía cada vez más agresivo. Un buen día, fue imposible acercarse al perro siquiera para darle de comer. Tuvieron que sacrificarlo. Mi

vecino decidió que el sacrificio del dóberman era una buena oportunidad para que su hijo menor aprendiera a usar un arma. El niño apuntó a la cabeza, pero el dóberman se movía, ladraba, protestaba. La primera bala le destrozó la cadera. Ya inválido, el dóberman se retorció en el piso, pelaba los dientes, gruñía, tiraba mordidas al aire, chillaba como marrana... como marrana, no como marrano.

La segunda bala le perforó el costado. El dóberman ya no pelaba los dientes, ya no gruñía, ya no mordisqueaba el aire, apenas respiraba. El niño lloraba mientras miraba la cara de su padre, deseando el final de la lección. Entonces mi vecino tuvo clemencia del dóberman y del menor de sus hijos: le quitó la pistola de las manos, se acercó al dóberman, y le reventó la nuca con el tercer balazo.

Moraleja: los dóberman y los elefantes son difíciles de mantener en cautiverio. Las elefantas, no; las cabras, tampoco (información personal).²

Hawking:

Una partícula no tiene simplemente una historia única, como la tendría en la teoría clásica. En lugar de eso se supone que sigue todos los caminos posibles en el espacio-tiempo (2013, p. 178).

Revilla:

En la ecuación de la poética del vacío, puede haber múltiples resultados, todos correctos o, mejor dicho, ni correctos ni incorrectos: simplemente, resultados. ¿Esto es lógico? No. Porque en lógica dos cosas no pueden ser, a la vez, una. O son dos o es una. En el teatro pueden. Lo natural en el público, deseoso de llenar el vacío de la aparente contradicción, será decir: “no entendí: ¿cuál era el resultado correcto?”. La no lógica del teatro vacío contestaría: “los dos... y también este otro”.

El germen de este principio creativo surgió de *Memorial*: en la obra aparecen tres libros negros, de los cuales distintos personajes dicen distintas cosas: según Debi, son sus

² REVILLA, Guillermo. *La cabra o la fábula del niño y su dóberman*. Texto utilizado para la temporada en el Foro A Poco No, del 31 de julio al 5 de septiembre de 2018. Archivo personal.

diarios; según Bruno, su padre, son las líneas que él escribió para grabarlas en la mente de su hija, una perfecta máquina repetidora; según Amalia, la cuidadora de Debi, son palabras escritas por ella para que Debi las diga. ¿Qué son los libros negros? Ni una cosa ni la otra, sino las tres al mismo tiempo o, con mayor precisión, son lo que son en el momento preciso y después son otra cosa. Aquí es muy importante aclarar que, aunque para el público fuera importante resolver esta duda, en realidad no se trataba de un misterio a descubrir. No es que a la obra le faltara la respuesta al enigma, es que no había enigma. Más bien, se trata de una lógica ilógica parecida a la del sueño o la pesadilla, cuando sabemos que, naturalmente, algo es esto y lo otro también. Aunque durante el sueño podemos aceptar este hecho con una claridad total, nos es imposible explicarlo después con las palabras de la vigilia.

Posteriormente, apliqué este principio creativo en *La cabra o la fábula del niño y su dóberman*, donde se cuenta tres veces la historia del asesinato de un dóberman. En cada ocasión, la historia se cuenta con algunas variaciones. Nunca se aclara cuál es la versión “correcta” (en realidad, ninguna lo es, ninguna jamás pretendió serlo). Además, esta historia aparenta contener la explicación de toda la pieza (¡está mencionada en el título!). Huelga decir que si no hay una versión “definitiva”, “correcta” de la historia del asesinato del dóberman, tampoco hay UNA explicación, UN discurso que desentrañe de ella. Ahí donde debería estar la explicación tranquilizadora, hay un vacío inquietante.

Villarreal:

El teatro debe ser una molestia que se vuelva necesidad recurrente; interrogar para pasar a la negación de la respuesta (2014, p. 42).

Byung-Chul Han:

Bello no es lo claro o lo transparente, sino lo que no está delimitado nítidamente, lo que no está diferenciado claramente, pero que hay que diferenciar de lo difuso. Lo difuso es, como lo indefinido, un estado que se corrige con el agregado de más definiciones y diferenciaciones. Anhela una precisión. El estado de la in-diferenciación, en cambio, es ya

evidente en sí mismo. Se basta a sí mismo; tiene *determinación* propia. La in-diferenciación no significa una falta de diferenciación y distinción. No le falta nada (2019, p. 53).

Revilla:

No es que a un espectáculo construido desde la poética del vacío le falten elementos para entenderla: es que nunca quiso ser entendida en el sentido en el que entendemos entender. El teatro vacío no es difuso, tiene una determinación propia: la in-diferenciación. Dicho de otro modo, no es que le falte diferenciar, es que no quiere hacerlo, y eso es lo que lo determina. A la poética del vacío no le falta definición: está definida por su falta (por su vacío) de diferencias y precisiones. El teatro vacío no anhela precisiones (como la ciencia, que busca precisiones para describir al universo). Si el público siente la incomodidad del vacío no es porque la obra haya fallado en proveer respuestas (en transmitir UN discurso claro): es que no intenta hacerlo; tampoco es porque el público haya fallado en encontrar esas respuestas: es que no están. ¿De qué está lleno el teatro con intención comunicativa, construido desde EL discurso? De definiciones y diferenciaciones. Esto es lo que gran parte del público espera encontrar en el teatro. En cambio, a través de la poética del vacío, se construye un teatro sin definiciones y diferenciaciones que deja claro lo que es: una experiencia que sucede en presente y que no entrafña ninguna definición, ningún significado unívoco a descubrir. Este teatro hace evidente que ese es su juego, que esa es su convención, que es así: en eso consiste su metateatralidad. Al teatro vacío, paradójicamente, no le falta nada. No brinda respuestas porque jamás las buscó.

Villarreal:

El caos representa el triunfo de la imposibilidad de aprender el devenir de lo existente. La conclusión de que $2+2=4$, es una reducción insultante de la realidad (2014, p. 45).

El mariscal:

Antes de que todo acabe, voy a permitirme compartir con ustedes un recuerdo: en otra casa, en otro tiempo, tuve un perro; perro, no perra: era un dóberman. ¡Cómo quería yo a ese perro! Además del dóberman, tuve dos hermanos: el primero se fue de la casa muy joven. Nunca le gustó el lugar donde vivíamos: un páramo seco, polvoso, de tierra caliente, como cementerio de elefantes. Se fue siguiendo las vías del tren. Mi madre, una mujer linda, buena, como todas, lloró mucho cuando se fue. Los días de su cumpleaños sonaba el teléfono de mi casa. Ella contestaba y hablaba por teléfono... hablaba, no escuchaba, porque nada le decían. El segundo de mis hermanos no se fue: desapareció. A medida que el dóberman fue creciendo, se fue volviendo cada vez más agresivo, hasta que un día fue imposible acercarse a él siquiera para darle de comer. Mi papá decidió que como el perro era mío, yo mismo tenía que sacrificarlo. Le apunté a la cabeza, pero como se movía mucho, le destrocé la cadera con el primer balazo. Ya inválido, el dóberman se retorció en el piso, pelaba los dientes, chillaba como marrana... como marrana, no como marrano. Con la segunda bala le perforé el costado. Entonces mi papá tuvo clemencia de mí y del dóberman: me acercó al animal moribundo, me puso un cuchillo en las manos, y me hizo cortarle el cuello.

Esto se acabó (información personal).³

³ REVILLA, Guillermo. **La cabra o la fábula del niño y su dóberman**. Texto utilizado para la temporada en el Foro A Poco No, del 31 de julio al 5 de septiembre de 2018. Archivo personal.

5. El orden sindético

Villarreal:

El teatro es el espacio de la indefinición, de la mezcla y la contaminación en todas sus formas. Ésa es la base del juego, los tensores de la cuerda floja que limitan la teatralidad (2014, p. 48).

Byung-Chul Han:

La in-diferenciación favorece también una coexistencia intensa de lo diverso. Genera un máximo de cohesión con un mínimo de coherencia organizada, orgánica. El ensamblaje sintético cede el lugar a un continuo *sindético* de la cercanía. En él las cosas no se asocian en unidad. No son miembros-eslabones de una totalidad orgánica (2019, p. 39).

Revilla:

La incertidumbre que usamos para describir a la poética del vacío se manifiesta en el orden sindético, principio creativo a través del cual se articulan los estímulos presentes en escena para crear un conjunto sin sentido (significado) que tiene todo el sentido (relación) del mundo.

Heráclito de Éfeso:

El orden más bello es un cúmulo de desechos lanzados al azar (PALAZZO, 2020, p. 71).

Byung-Chul Han:

En Occidente se come y se piensa separando, esto es, de manera analítica. Sin embargo, no se puede decir que, por contraposición, en Asia Oriental se piense y se coma sintéticamente. Análisis y síntesis son parte del mismo orden. Así, el comer y el pensar oriental no es ni analítico ni sintético. Sigue, en cambio, un orden *sindético*. Sindético quiere decir por conjunción, por el continuo “y”, asociado, en *sucesión*. El pensamiento de Lejano Oriente no conoce lo categórico, lo final de un punto o de un signo de exclamación. Está

determinado, antes bien, por comas que conectan e “y”, por desvíos y atajos o por caminos que pasan por lo oculto (2019, p. 62).

Revilla:

El procedimiento creativo básico de la poética del vacío es diseñar estímulos escénicos independientes y ponerlos a existir en el mismo espacio por un tiempo determinado. Los caminos que unen estos estímulos escénicos pasan por lo oculto: no hay una hoja de ruta que nos lleve de uno a otro en dirección a una meta que los sintetice (EL discurso). Cada persona que los experimenta decide qué conexiones hacer, qué desvíos y atajos tomar entre unos y otros. Por ejemplo, en las tres versiones de la historia del niño y su dóberman o en las tres versiones sobre los libros negros de *Memorial*, no hay nada categórico: en ningún momento se dice: “¡Es esto y punto!”. Hay, entre cada versión, comas y conjunciones que asocian, no excluyen, no definen: diarios de Debi, líneas escritas por Bruno y notas de Amalia.

Hawking:

El principio de incertidumbre implica que el espacio ‘vacío’ está lleno de pares de partículas y antipartículas virtuales (2013, p. 203).

Revilla:

Para crear vacío, el orden sindético se vale de la contraposición y la saturación. La contraposición consiste en presentar juntos algo y su contrario en un equilibrio de fuerzas. El choque entre ambos produce un vacío. Un vacío que, muy importante, no se llena con la victoria de uno sobre otro (esta victoria, la resolución del conflicto, nos daría como resultado EL discurso). El espectáculo en sí mismo no desestima un contrario sobre el otro. Prevalece así el principio de incertidumbre.

Villarreal:

El conflicto, sustento del teatro, esa relación dialéctica sin síntesis, es precisamente dejar al mundo vacío de respuestas. Es reconocer que no tenemos capacidad de dárselas. (2014, p. 36).

Revilla:

La saturación consiste en el acontecer de muchas cosas sobre el escenario al mismo tiempo. Incapaz de dividir su mirada (el viejo dicho de “un ojo al gato y otro al garabato” es físicamente imposible), el público decide dónde enfocarse. Cuanto con más exactitud conoce uno de los estímulos que se le presentan, con menos precisión puede conocer el otro. Así también prevalece el principio de incertidumbre.

Hawking:

¡No se pueden predecir los acontecimientos futuros con exactitud si ni siquiera se puede medir el estado presente del universo en forma precisa! (2013, p. 85).

Revilla:

A través de la saturación, la poética del vacío vuelve imposible medir el estado presente del espectáculo de forma precisa. La simultaneidad de los estímulos abre la posibilidad de que el público elija su experiencia, le da libertad de decisión. Este principio predominó la construcción del espectáculo *La escuela del dolor humano de Sechuán*. En él, el público podía mirar, en un mismo momento, la realización de un tatuaje sobre la piel de una persona, un actor llevando a cabo una serie de acciones en un cuarto verde, una TV en la que se transmitía la imagen postproducida del actor del cuarto verde, una actriz diciendo un texto, otra actriz realizando una secuencia de movimiento y un actor dibujando con gis sobre la pared. No había UNA forma correcta de armar el rompecabezas escénico. Había tantas formas como espectadoras y espectadores había en la sala.

Fotos 7 y 8- La escuela del dolor humano de Sechuán: el rompecabezas sindético



Fotografía de Ernesto Madrigal. Archivo personal. Temporada 1 de *La escuela del dolor...*



Fotografía de Luisa Márquez. Archivo personal. Temporada 2 de *La escuela del dolor...*

Revilla:

En el texto de *La cabra o la fábula del niño y su dóberman*, escribí la siguiente descripción del espacio: “Dos espacios: uno desierto y desagradable, sucio, maloliente. En el otro, cuelga un cuerpo muerto”. Más adelante, al final de la primera escena, escribí la siguiente acotación: “Entra el Curtidor al espacio donde cuelga el cuerpo. Mezcla en una olla un líquido. Se coloca unos guantes, remoja un trapo en el líquido y empieza a untarlo por la piel del cuerpo colgado. El Curtidor continúa con su acción en segundo plano durante toda la obra”. Mi idea siempre fue hacer dos obras al mismo tiempo: en una, dos prisioneros son torturados para quebrar su humanidad y llevarlos al extremo de matarse entre ellos; en otra, al mismo tiempo, un ser extraño lleva a cabo todo el proceso de curtir una piel humana. Una gran parte del trabajo de trazo de la pieza consistió en tejer los momentos en que ambas líneas corrían independientes, los momentos en que se acompañaban, en que se interferían y en que se tocaban.

Foto 9- La cabra o la fábula del niño y su dóberman: la jaula intercambiable

Fotografía de Guillermo Revilla. Archivo personal.

Fotos 10 y 11- La cabra o la fábula del niño y su dóberman: un espacio que mira a otro



Fotografías de Gerardo del Razo. Archivo personal.

Byung-Chul Han:

En el Lejano Oriente se experimenta también ópticamente que las cosas fluyen unas en otras en mayor grado que en Occidente. En las angostas calles comerciales no está siempre claro dónde termina una tienda y dónde comienza la siguiente. [...] En los mercados coreanos se ven ollas junto a calamares secos. Hay lápices labiales junto a maníes. Hay faldas que cuelgan sobre bocadillos de arroz. [...] no admite una separación clara de los espacios (2019, p. 37).

Revilla:

Para encontrar esta fluida “espacialidad de la in-diferencia” no hay que ir hasta el lejano oriente. Recuerdo que leí y subrayé las líneas de Han que anteceden mientras viajaba en el metro hacia un ensayo en el Teatro del Pueblo, que se ubica en el centro de la de la Ciudad de México. En el camino a pie del Zócalo al teatro, observé un cuadro típico de mi ciudad: una serie de comercios de toda especie que se extienden hasta la calle y se confunden con los comercios ambulantes instalados en ella, por los que corre un río de personas que se desborda hasta ocupar el espacio destinado para los autos. Recordé, además, los zocos de Marruecos que conocí cuando fui con mi compañía de teatro, Festín Efímero, a participar en el Festival Internacional de Escuelas Superiores de Teatro con sede en Rabat. Sus calles apretadas, laberínticas y repletas de mercancías de todos los géneros también se acomodan perfectamente a la descripción que hace Byung-Chul Han de las calles comerciales orientales. En un momento, lectura, caminata y recuerdo me hicieron completo sentido. ¿Qué tienen en común Asia Oriental, México y el norte de África? No son el occidente, capital de la lógica, la razón y la ciencia, dueño del discurso. El flujo, la indiferenciación y el cruce de fronteras tienen algo de natural para quienes vivimos en las periferias del “mundo civilizado”.

Villarreal:

Encuestas recientes aseguran que el teatro comparte con otros fenómenos de la realidad, su calidad de frontera. Es decir, su condición como ser de límites imprecisos, contradictorios y variables, de donde provienen su misterio, potencia y debilidad (2014, p. 48).

Byung-Chul Han:

“Así, en medio del amontonamiento de las grandes ciudades de Asia Oriental hay un vacío agradable, un *amontonamiento del vacío*” (2019, p. 39).

Foto 12- Bufadero: ópera amontonada



Fotografía del Festival Internacional Cervantino. Tomada de BE'ER, Nadia. Nexos.

Byung-Chul Han:

“La esencia es concluyente y excluyente. La ausencia, en cambio, hace más permeable al espacio. Y así lo amplía. Un espacio da espacio para otro espacio. Un espacio se abre para más espacios. No se llega a un cierre definitivo. El espacio del vacío, el espacio desinteriorizado está compuesto de transiciones y espacios intermedios” (2019, p. 39).

Fotos 13, 14 y 15- Memorial: la casa que fluye



Fotografías de Alberto Villarreal. Cortesía de Alberto Villarreal.

Byung-Chul Han:

“El espacio del vacío conserva la in-diferenciación de lo abierto y lo cerrado, de interior y exterior” (2019, p. 42).

Foto 16- Memorial: la casa transparente



Fotografía de Héctor Ortega. Cortesía de Alberto Villarreal.

6. La metáfora sorprendente

Revilla:

La contraposición y la saturación del orden sindético a través del cual se manifiesta el principio de incertidumbre llevan a la aparición de la metáfora sorprendente, que es la manera en que el conjunto sin sentido (significado) que es el teatro vacío adquiere todo el sentido (relación) del mundo.

Diéguez:

La noción “escena teológica” [...] Representación que es llevada a cabo por intérpretes [...] que intentan ejecutar fielmente los designios de un texto dramático, estableciendo una relación imitativa y reproductiva con “lo real” (2014, p. 186).

Revilla:

En un teatro de intención comunicativa, suele ser importante que la representación del texto se lleve a cabo fielmente, “al pie de la letra”, ya que de esto dependerá que quede claro lo que se quiere comunicar (EL discurso que, además, proviene del texto que está cargado de los “dictámenes y conceptos del padre-dios-rey”). La escena, entonces, se vuelve un vehículo para transmitir el texto, y todos sus dispositivos deben orientarse a que esa transmisión sea efectiva. Para cumplir este objetivo, además, es importante que la teatralidad del teatro se mantenga oculta: la ilusión ficcional que imita “lo real” y comunica UN discurso sobre él a través de los significados que creadoras y creadores le atribuyen debe llenar el teatro.

Villarreal:

Las puestas en escena poetizan de dos formas simultáneas en el devenir del tiempo. La primera es la creación de significados por medio de los sucesos de la puesta, lo que sucede dentro de los marcos de la ficción. La segunda (y quizá la más importante), es la que trabaja

sobre el teatro mismo como sistema de creación, es decir, sobre los marcos mismos que contienen la ficción. La convención en sí misma, su nivel de teatralidad (2014, p. 38).

Revilla:

El encuentro de estas dos formas de poetizar crea vacío, porque la segunda permite vaciar a la primera. A la ficción que intenta llenar todo y erigirse en nueva realidad, “mímesis”, se le abre un hueco al preguntar sobre la ficción misma, sobre la teatralidad misma. Se abre en la ficción un vacío. A través de los procedimientos de la poética del vacío, “los significados creados por medio de los sucesos de la puesta” son, valga la redundancia, vaciados. En lugar de la certeza del significado se instala el principio de incertidumbre.

Villarreal:

Müller afirma que el trabajo de la dramaturgia es escribir contra el teatro, porque sólo así se logra hacer evidente la materia teatral, en el choque de lo escrito contra lo presentado (2014, p. 44).

Revilla:

Una forma de vaciar un texto en escena es montarlo a contrapelo, no ilustrativamente. Un ejemplo de esto es el choque entre lo escrito y lo presentado que se construye durante el ensayo y que da como resultado un montaje “disociado” entre palabra y movimiento. De esto resultan algunos ejemplos como el actor o la actriz que dicen un texto mientras realizan una acción física independiente de lo que las palabras significan. Por ejemplo, en una escena de *Memorial*, Jeff (Alberto Santiago) argumenta sobre lo que implica limpiar un crimen para acceder a la absoluta buena voluntad mientras salta la cuerda, en una clara disociación entre palabra y movimiento. La acción física es puramente plástica y pone al actor o la actriz en una situación corporal demandante, extraordinaria, que afecta forzosamente la emisión del texto independientemente de una construcción psico/emotiva encaminada a reforzar EL significado de las palabras. Así se vacía el texto de su contenido. En este ejemplo

particular, el actor Alberto Santiago decía el texto y saltaba la cuerda mientras la casa que fluye se desplegaba y añadía un elemento más al orden sindético.

Fotos 17 y 18- Memorial: la limpieza del crimen



Fotografías de Héctor Ortega. Cortesía de Alberto Villarreal.

Revilla:

Para la primera versión de *La escuela del dolor humano de Sechuán* utilizamos una técnica de montaje “disociado” similar. La actriz Tania María Muñoz trepaba el muro del teatro, el cual intervenimos para transformarlo en una pared de escalar, mientras decía un texto sobre el incidente de un hombre pájaro quemado durante la tradicional ceremonia de ahogamiento público de niños en la plaza del pueblo. Aquí también tenemos una acción física puramente plástica que ponía a la actriz en una situación corporal extraordinaria y no acompañaba el significado del texto, sino que estaba en orden sindético con las palabras. Otros elementos que componían la escena, en una saturación sindética, eran el tatuaje en vivo, la transmisión de un close-up del tatuaje en la televisión y un actor realizando un dibujo con gis sobre otro muro del teatro.

Fotos 19 y 20- La escuela del dolor humano de Sechuán: la joven desnuda que ahoga niños





Fotografías de Ernesto Madrigal. Archivo personal.

Revilla:

En *Memorial*, para construir estos montajes “disociados”, pasamos meses en el salón de ensayo sin tocar el texto, es más, nos olvidamos de él. Las actrices y actores entrenaron horas y horas diversas disciplinas (distintos estilos de baile, box, trabajo dancístico de puntas, salto de cuerda), Villarreal propuso diversas combinaciones y se armaron distintas secuencias y muchas variaciones sobre ellas. Se generó así una enorme cantidad de material escénico que nació y se desarrolló (y, muchas veces, murió) sin relación alguna con el texto. Se desarrollaron dos sistemas independientes (el texto por un lado, las secuencias físicas por otro) que en el montaje se pusieron a vivir en orden sindético de modo que se vaciaran mutuamente.

Foto 21- Memorial: boxeo de madrugada



Fotografía de Guillermo Revilla. Captura de pantalla del video de un ensayo de *Memorial*. Archivo personal.

Revilla:

Para *La cabra o la fábula del niño y su dóberman*, pasamos meses entrenando con el maestro Miguel Ángel Barrera con la premisa de investigar la posibilidad de llevar el combate escénico a un máximo nivel de riesgo aceptable para los actores: contacto firme, pero sin llegar a lastimarse. Esto derivó en una larga secuencia de entrenamiento y pelea que fue creada independientemente del texto y después insertada en el montaje.

Fotos 22 y 23- La cabra o la fábula del niño y su dóberman: vacío de humanidad



Fotografía de Guillermo Revilla. Archivo personal.



Fotografía de Gerardo del Razo. Archivo personal.

Revilla:

Para la segunda versión de *La escuela del dolor humano de Sechuán*, también dejamos de lado el texto durante toda la primera etapa de ensayos y nos dedicamos a llevar un entrenamiento basado en view points bajo la batuta de la maestra Priscila Imaz. Lo que buscamos con este entrenamiento fue crear una dinámica de movimiento constante para el escenario, que funcionara de manera independiente a los demás sistemas como el texto, la actoralidad, el tatuaje, la televisión.

Foto 24- La escuela del dolor humano de Sechuán: en busca de la vertical



Fotografía de Fernanda Albarrán. Archivo personal.

Revilla:

Si el montaje “disociado” es una forma de vaciar un texto desde la escena, una forma de vaciar la escena desde el texto es llevar a ella un texto “no teatral”. Esto ocurre mucho en el trabajo de Villarreal, cuya dramaturgia parece más un híbrido entre poesía y ensayo que un texto teatral como suele entenderse, con una lista de personajes al inicio, con didascalias, con parlamentos precedidos por el nombre de la personaja o personaje que los dice (me estoy quedando con la parte más superficial de la forma literaria “obra de teatro”, sin siquiera entrar en otras nociones de lo que el género dramático es, como personajes, conflicto, estructura dramática que va del planteamiento, al enredo, al clímax, al desenlace, etc.). Escuchemos la voz muda de Verónica Bujeiro, dramaturga mexicana, hablar de *El lado B de la materia*, espectáculo con texto y dirección de Villarreal:

Verónica Bujeiro:

Un falso eje narrativo –la historia de una asesina serial que recibe un trasplante de corazón de un oso polar en cautiverio– da pie, en esta obra, a la exposición de datos duros, consejos populares, confesiones de entes inciertos, óperas pop interpretadas por tiburones y reflexiones filosóficas que giran principalmente en torno al lado más despreciado de la materia: la mierda.

Al prescindir de la hegemonía narrativa a la que nos tiene acostumbrados el “teatro de las grandes capitales del mundo” –una frase sobre la que el texto mismo hace constante mofa–, el director ha podido construir hábilmente la tensión dramática de esta obra mediante cuadros que suceden al mismo tiempo (2013).

Revilla:

Prescindir de la hegemonía narrativa es prescindir de una intención comunicativa en el teatro, es decir, prescindir de transmitir un sentido (significado) cifrado en el espectáculo. Sin embargo, sí hay un sentido (relación) en la pieza, generado a partir de un orden sindético: cuadros que suceden al mismo tiempo.

En la primera obra en la que trabajé como asistente de Villarreal, *La consagración del invierno*, también estaban ausentes del texto los elementos dramáticos antes mencionados. En ese proceso, también pasamos largas horas de ensayo practicando combate escénico, armando, combinando y desarmando secuencias corporales, y sin tocar el texto. El montaje de este vino después, con lo que se pusieron a convivir dos sistemas generados de manera independiente.

Incluso en el texto de *Memorial*, donde Alberto vuelve a poner en juego valores dramáticos como personajes y personajes (nombrados al inicio del texto, como debe ser) y narración (una trama), estos principios están, por decirlo de alguna manera, alterados. Por ejemplo, tenemos el caso de las distintas versiones sobre los diarios de Debi que ya hemos escuchado antes. Este planteamiento no sería extraño en una comedia de enredos (género al que la estructura dramática de *Memorial* alude), pero se esperaría que al final de la obra todo quedara desenredado, explicado. Como ya hemos dicho, esto no ocurre: se crea así un vacío en el orden de la fábula. Además, la discusión sobre quién escribió las palabras que dice una personaje a la que se califica como una “máquina repetidora” es un guiño metateatral sobre la relación entre texto y actuación que abre otro vacío en la convención misma del teatro como representación de la realidad.

Aunado a esto, el texto contiene largos interludios ensayísticos donde se abren vacíos en el principio de narración: se trata de monólogos donde los personajes no revelan ningún tipo de información que haga avanzar la trama, ni nos revelan las motivaciones psicológicas ocultas de sus acciones. Se trata de textos donde se ensayan, en el sentido del género literario llamado “ensayo”, ideas sobre el manejo del poder o sobre los privilegios de los millonarios. En estos interludios ensayísticos se pierde la noción de “situación dramática” en la que el personaje cumple con un rol determinado en función de la acción. La esencia de la noción de personaje es alguien que hace algo dentro de una trama; en cambio, durante los interludios, hay alguien que solo habla. Desde el punto de vista de la acción dramática, estos espacios de texto ensayístico son absolutamente innecesarios o, dicho de otra manera, la historia puede contarse perfectamente sin ellos. Sin embargo, dentro del planteamiento escénico de *Memorial*, lo importante no es contar una historia,

sino poner sobre la mesa (para cuestionarse y discutirse) ciertas ideas. Para hacerlo, hay que crear vacíos en la historia.

Torroella:

En el trabajo de Alberto, quien suele escribir y dirigir sus espectáculos, la acción principal es el ensayo que llevan a cabo los mismos actores de la obra en torno a un tema en particular. El ensayo entendido como suceso escénico -obra abierta y artística en sí misma que ocupa el lugar de la puesta en escena tradicional- (2014, p. 18).

Revilla:

Un caso extremo de estos interludios es el texto de Debi sobre el desdoblamiento de una figura geométrica en múltiples dimensiones, desde el cuadrado, hasta el hepteracto. Aquí el texto alcanza un nivel de abstracción matemática en el que los principios de narración, figuración y fábula, e incluso el de plantear y desarrollar una hipótesis ensayísticamente, desaparecen; la palabra queda vaciada de su función como transmisora de significado y se da paso a una autonomía del lenguaje para hacerlo funcionar como un elemento más del orden sindético.

Débora Bastiani:

Si se tiene nombre propio y cuerpo se fracasa, pero en los números, como en lo vegetal, todo es exacto y sin límite. Al igual que en lo vegetal, los polítopos crecen en costumbres de floración infinita. En 1 dimensión espacial, sólo existe la línea horizontal, formada por la unión de 2 puntos. En 2 dimensiones espaciales, el cuadrado, formado por 4 líneas llamadas lados, y 4 puntos. En el espacio, el cubo, formado por 6 cuadrados llamados caras, y 12 segmentos. En el hiperespacio tetradimensional, el tesseracto, formado por 8 cubos llamados celdas, 24 cuadrados con sus caras, 32 segmentos y 16 vértices. En el hiperespacio pentadimensional, el penteracto, formado por 10 tesseractos, 40 cubos, 80 cuadrados, 64 segmentos, y 32 vértices. En el hiperespacio hexadimensional, el hexeracto, formado por 12 penteractos, 60 tesseractos, 160 cubos, 240 cuadrados, 192 segmentos, 64 vértices. En el

hiperespacio heptadimensional, el hepteracto, formado por 14 hexeractos, 84 penteractos, 280 tesseractos, 560 cubos, 672 cuadrados, 448 segmentos y 128 vértices.

Las palabras caen unas contra otras en estado de reproducción, en geometrías de botánica, son abultamientos de bestias florales. En los vegetales aún no pisados, están ensayadas todas las posibilidades de violentar formas. La vegetación triunfará, devorará toda floración tras floración (información personal).⁴

Revilla:

A nivel de montaje, la actriz Esmirna Barrios decía este texto mientras saltaba la cuerda en puntas de ballet. Se establecían así cuatro sistemas independientes en orden sindético: salto de cuerda, ballet, palabra, fábula. Esto sin contar los otros elementos que constituían el todo de la escena, como un enorme mamut con unas flechas atravesándole el costado, y un actor tocando el theremin.

⁴ VILLARREAL, Alberto. **Memorial**. Texto utilizado para la temporada en el Teatro del Bosque Julio Castillo, del 16 de febrero al 17 de marzo de 2019. Archivo personal.

Foto 25- Memorial: la nada en su lugar



Fotografía de Héctor Ortega. Cortesía de Alberto Villarreal.

Revilla:

En cuanto a mi trabajo como director, apliqué el procedimiento de vaciar la escena al poner en ella un texto “no teatral” en *La escuela del dolor humano de Sechuán*. En ese proyecto, Festín Efímero y yo llevamos a escena ese texto ¿narrativo? de Mario Bellatin que, de origen, se presenta a sí mismo engañosamente como teatro.

Bellatin:

Reglas para una posible puesta en escena de la *Escuela del dolor humano*

Se tendrá que ser muy cuidadoso con la claridad con que se debe expresar las formas de representación por las que este tipo de teatro debe transitar.

En algunas regiones se representa con cierta regularidad lo que algunos estudiosos llaman el *teatrillo étnico*, bautizado de este modo porque fue un grupo de antropólogos quienes casi por casualidad detectaron por primera vez esta peculiar forma de actuación. Se trata de cierto tipo de *performances*, constituidas por una serie de pequeñas piezas, a veces decenas, que en apariencia guardan una supuesta autonomía. Antes de comenzar cada una de ellas, los actores explican al público de una manera breve el contenido o la forma de representación que emplearán para llevarlas a cabo. Sólo al final estos fragmentos –cada uno lleva un título diferente- se insertan al conjunto dando una sospechosa idea de totalidad. Por una extraña razón, cuando este fenómeno ocurre el público entra en un estado catártico bastante particular. Por tal motivo esta forma teatral es una manifestación controlada por las autoridades. Únicamente se permite la representación de un limitado número de piezas al año, solamente para celebrar sucesos importantes para la comunidad (2005, p. 437).

Revilla:

Sin embargo, se trata de un texto en el que, para empezar con lo más superficial, no están enlistadas las personajes y personajes y no hay diálogos; no existe una estructura narrativa que vaya de un planteamiento, a un clímax a un desenlace; aparecen “acotaciones” más poéticas que escénicas. Este texto de Bellatin, en realidad, se trata de una construcción literaria fragmentaria y sindética: una serie de cuadros textuales compuestos por tres líneas independientes que abren vacíos una en la otra: **un título**, *una “acotación”* y, en la mayoría de los fragmentos, la voz de un personaje (cuyo nombre no se especifica).

Bellatin:

Piedras transportadas en camioneta *pick-up*

En virtud de las diferentes economías que rigen la vida de los pueblos, es difícil hallar el precio justo de una piedra.

La tumba de mi marido está ubicada justamente en la entrada del cementerio. Una vez que se entierran los cuerpos, los pobladores suelen colocar encima una gran piedra que extraen de la base de la fortaleza que preside el poblado. Jamás me habría atrevido a solicitar el permiso para algo semejante. Pero se trata de una costumbre que llevan principalmente a la práctica cada vez que se tiene un fallecido notable (2005, p. 481).

Revilla:

Para el proceso de montaje, utilicé algunas de las estrategias que observé con Alberto Villarreal. Por ejemplo, dejamos de lado el texto por largo tiempo para construir un sistema escénico independiente de él. En este caso, realizamos ensayos en formato de seminario que tenían el objetivo de encontrar información documental que pudiéramos utilizar, justamente, para intervenir el texto y abrir vacíos en la ficción. Algo de este material documental llegó al montaje; mucho, no. En ese tiempo, además, las actrices y actores tuvieron un entrenamiento en técnica Roy Hart con la maestra Carmen Mastache en el que se desarrolló una pieza vocal totalmente independiente de los otros sistemas escénicos. Esta pieza/instalación vocal aparecía de pronto en el espectáculo, “lo interrumpía”.

Fotos 26, 27, 28 y 29- La escuela del dolor humano de Sechuán: intermedio sonoro



Fotografía de Guillermo Revilla. Archivo personal.



Fotografía de Ernesto Madrigal. Archivo personal.



Fotografía de Guillermo Revilla. Archivo personal.



Fotografía de Luisa Márquez. Archivo personal.

Revilla:

Finalmente, todo el montaje se articuló en un orden sindético de cuadros que sucedían al mismo tiempo. Este orden tenía dos líneas simultáneas principales: por un lado, las escenas ficcionales en las que las actrices y actores actuaban a los personajes del texto de Bellatin; por otro lado, la realización de un tatuaje en vivo, sobre el escenario, a una persona del público y la transmisión de esta acción a través de una pantalla de TV.

Fotos 30 y 31- La escuela del dolor humano de Sechuán: representación y presentación



Fotografía de Pável Ramcas. Archivo personal.



Fotografía de Pável Ramcas. Archivo personal.

Foto 32- La escuela del dolor humano de Sechuán: representación de la presentación



Fotografía de Luisa Márquez. Archivo personal.

Revilla:

Además, ocurrían otros cuadros simultáneos en distintos momentos: secuencias de movimiento de las actrices y actores (provenientes del entrenamiento en view points como sistema de movimiento constante para el escenario), la realización de un dibujo con gis sobre la pared del teatro, la transmisión de imágenes de un noticiero en la pantalla de TV mientras del otro lado del escenario se mostraba cómo se grababa ese noticiero en un cuarto verde, etc.

Fotos 33, 34 y 35- La escuela del dolor humano de Sechuán: presentación de la representación

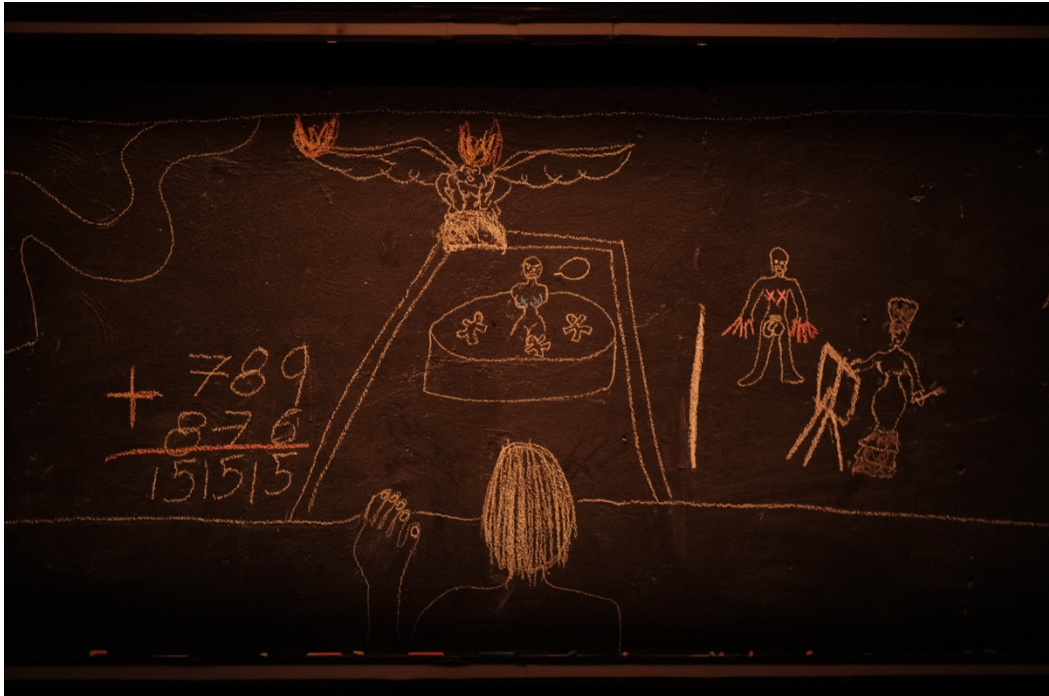


Fotografía de Ernesto Madrigal. Archivo personal.



Fotografías de Luisa Márquez. Archivo personal.

Fotos 36 y 37- La escuela del dolor humano de Sechuán: representación representada



Fotografía de Ernesto Madrigal. Archivo personal.



Fotografía de Luisa Márquez. Archivo personal.

Villarreal:

El ejercicio es crear un sistema que pone en disociación los dos sistemas, o formas de devenir en el tiempo, a las que nos referimos antes. Los pone en juego en el mismo espacio/tiempo, y en ocasiones memorables, en paralogía⁴, creando así una conciencia especial, un imaginario poético a partir de la brutal aparición de un marco de referencia nuevo y desconocido (2014, p. 38-39).

Villarreal bis:

⁴Paralogía: discursos separados sin relación natural entre sí, pero que cobran algún sentido al ponerse de forma simultánea y en el mismo ámbito (2014, p. 38).

Revilla:

La paralogía, sustento de la metáfora sorprendente, se basa en el orden sindético para funcionar. En la paralogía no importa el sentido (significado) de cada sistema por separado, es decir, no importa lo que la persona creadora quiso decir con ellos. Lo que importa es el sentido (relación) que se establece entre ellos al aparecer de forma simultánea. Al ponerse juntos, al chocar, colapsan y se crea un vacío en cada uno de ellos. Este vacío es el espacio libre que posibilita la creación de un nuevo sentido. Este sentido es creado por quien experimenta la aparición simultánea de los dos sistemas. A este sentido lo llamamos metáfora sorprendente. La metáfora sorprendente es la enfermedad que se incuba en el cuerpo del público cuando es contagiado por un virus llamado paralogía.

Villarreal:

El escenario es un espacio que puede crear metáforas literarias puestas en choque con metáforas visuales o auditivas, generando complejos sistemas de metaforización. A estos sistemas se les denomina reflectáforas o reflexiones metafóricas, debido a que forman tejidos o redes de metáforas en las que el espectador realiza una selección, por las que traza su marco de referencia, creando así su propio nivel de lectura sobre la obra. Por supuesto, tal interacción tiene posibilidades infinitas, y el dispositivo debe proveerlas (2014, p. 39).

Revilla:

El orden sindético genera complejos sistemas de metaforización cuyas posibilidades son infinitas. Todo está junto, puesto ahí, como en un buffet del que las personas pueden tomar lo que les apetezca en el orden que les apetezca y hacer las combinaciones que les apetezcan. Con esta selección, las y los comensales trazan su marco de referencia y su lectura sobre la obra: crean su metáfora sorprendente. Es muy importante repetir, una vez más, que el dispositivo puede proveer posibilidades infinitas al público porque está vacío. Si estuviera lleno de UN significado, de UNA intención, de UN discurso, no habría posibilidad de crear sentido, solo de entender UNO previamente dado. Las reflectáforas hacen del contenedor teatral un recipiente que nunca se llena, que constantemente multiplica su capacidad de vacío.

Villarreal:

El teatro es uno de los sistemas de mayor complejidad dentro de las artes, por la multiplicidad de líneas de significado (y vacíos del mismo) que integran la escena, lo que le da la calidad de ser un espacio naturalmente caótico, como aquel sistema que integra en sí, una serie de subsistemas interrelacionados, que tienen la capacidad de desestabilizarse; es decir, de ponerse en caos (2014, p. 46).

Revilla:

Los sistemas estables transcurren de manera lineal en un sentido hasta transmitir su significado, pero al entrar en contacto con otros sistemas con los que comparten espacio/tiempo en orden sindético, viene la desestabilización que tiene como resultado la metáfora sorprendente: un nuevo sentido que nace de la interrelación y cobra vida en el público, donde provoca, a su vez, una desestabilización de su forma de leer y entender el mundo, una enfermedad. Por eso, a la metáfora sorprendente también podemos llamarla metáfora desestabilizadora.

Villarreal:

El lenguaje teatral ha podido incorporar a su discurso, líneas de expresión que le permiten mostrar un mundo fragmentado e incongruente con la convivencia de líneas de realidad antagónicas. La paralogía, como capacidad de salir de la dialéctica de la escena, como renuncia a la necesidad de causalidad, abre la posibilidad de crear redes de asociaciones frágiles, haciendo posible que “algo” aparezca; lo que Shakespeare denomina “the thing I am” (2014, p. 46).

Parolles:

Captain I'll be no more;
But I will eat and drink, and sleep as soft
As captain shall: simply the thing I am
Shall make me live (SHAKESPEARE, 1975, p. 279).

Lin ji:

Cuando acecha el hambre, como arroz, cuando sobreviene el sueño, cierro los ojos. Los necios se ríen de mí, pero el sabio entiende (HAN, 2019, p. 21).

Revilla:

En un espectáculo creado desde la poética del vacío, una cosa no debe llevar a la otra en orden causal, sino que una cosa está al lado de la otra, en orden sindético, en saturación y/o contradicción. Esta ausencia de causa y efecto hace que las cosas sean, sin necesidad de porqués y para qué, que las cosas sean “the thing they are”. En el vacío de un sentido trascendente (porqué y para qué) y lógico, algo nuevo puede aparecer. Es importante remarcar que las líneas antagónicas que aparecen en el teatro CONVIVEN, no vence una a la otra, existen juntas, el signo de puntuación entre ellas es una coma, la conjunción que las une es una “y”. Que la paralogía, elementos sin sentido que hacen todo el sentido del mundo, permita salir de la dialéctica de la escena quiere decir que, a través del orden sindético, se sale de la lógica en que la síntesis trasciende el conflicto. En lugar de esa

resolución, atada a un sistema moral causa-efecto, la poética del vacío posibilita la creación de la metáfora sorprendente. La metáfora sorprendente es una nueva forma de percepción y, en este sentido, una ampliación de la experiencia del mundo.

Óscar Leonardo Ríos García:

Un *paralogismo* (o falacia formal) es un argumento construido incorrectamente porque vulnera alguna regla de la lógica formal (2020).

Xirau:

Lógica: parte de la filosofía cuyo objeto es el razonamiento recto y dirigido a encontrar la verdad y evitar el error (1998, p. 537).

Revilla:

En la poética del vacío, una cosa puede ser ella y su contrario, puede ser dos cosas al mismo tiempo, puede ser, también, esto, eso y aquello, y no todo lo que aparece en el escenario debe tener una razón o causa que lo explique o justifique. En resumen: la poética del vacío es hacer teatro vulnerando las reglas de la lógica.

Villarreal:

Borges describe detalladamente los elementos que deben tener toda pesadilla y sueño ejemplar. Entre sus cualidades está la capacidad de ver alguna cosa desconocida, pero saber que la conocemos bien. Que de pronto deje de ser ella misma para ser otra, y que aceptemos en un acto de fe total, que no podía ser de otra manera. Que se nos hable en un idioma que no conocemos, pero que entendemos bien. Y concluye que la gran cualidad, quizá la más maravillosa, es que en el sueño somos teatro, espectadores, actores y fábula (2014, p. 40).

Coleridge:

Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué? (BORGES, 1980b, p. 139).

Foto 38- La escuela del dolor humano de Sechuán: ¿entonces, qué?



Fotografía de Pável Ramcas. Archivo personal.

Villarreal:

En el teatro entran en caos las ideas y la forma de “estar en el mundo” del espectador, percibiendo cierta noción de infinito, eternidad y caos (2014, p. 47).

Revilla:

Desde los griegos, el pensamiento racional occidental siempre ha tenido el objetivo de descubrir el cosmos detrás del caos, la estabilidad detrás de lo inestable, “la teoría del todo”. La noción de infinito, eternidad y caos que surge de vaciar las leyes de la lógica puede sentirse en el teatro y en los sueños, donde no es la lógica racional la que impera (la que rige la forma de estar en el mundo del público), no es la redundancia de lo que ya se conoce, sino una lógica donde lo que se sueña es inexplicable y diáfano al mismo tiempo. Una lógica donde es posible percibir lo imperceptible en la vigilia: lo infinito y lo eterno, que son inabarcables para las personas con la lógica y su herramienta por antonomasia: el lenguaje. Por eso es tan difícil narrar un sueño sin que pierda al pronunciarlo todo el sentido que tenía mientras dormíamos. El sueño es una forma de percepción a base de metáforas sorprendentes; el teatro vacío, también.

Villarreal:

Lo escénico, como sistema diseñado para imaginar más allá de lo conocido, que siempre intenta nuevas formas de asociación, y sobre todo, de estados mentales como los sueños y las pesadillas, debe proponer una mirada pervertida, fuera de ángulos estables, y elegir el punto de vista que nunca tenemos en la cotidianidad. Es su privilegio y necesidad alterar las reglas de lo existente. Ensayar desde los espacios inalcanzables (2014, p. 41)

Revilla:

En el trabajo de Villarreal, el ensayo de combinaciones imposibles es una metodología recurrente. Por ejemplo, para la *Consagración del invierno*, se diseñaron secuencias de vals con combate escénico de sables; para *Memorial*, secuencias que combinaban box con

ballet. Estas últimas, por cierto, nunca llegaron al escenario. Se buscaba así abrir vacíos en sistemas existentes.

Foto 39- La consagración del invierno: sables de salón



Fotografía de José Jorge Carreón. Cortesía del Centro Universitario de Teatro.

Foto 40- Memorial: K.O.



Fotografía de Guillermo Revilla. Captura de pantalla del video de un ensayo de *Memorial*. Archivo personal.

Revilla:

En estos ensayos desde los espacios inalcanzables, se macera la materia que se colocará sindéticamente en el horno del escenario para que el público saque de ella el sentido (relación) en forma de metáforas sorprendentes.

Villareal:

El teatro debe hacer presente lo siniestro, en el sentido freudiano de lo que no nos es hogareño, lo no conocido, lo innombrable, lo cotidiano devenido extraño, donde la fascinación y el horror se mezclan en un solo pan horneado (2014, p. 41).

Foto 41- La cabra o la fábula del niño y su dóberman: el pan nuestro de cada día



Fotografía de Gerardo del Razo. Archivo personal.

Araujo:

“La Escuela del Dolor Humano de Sechuán” representa tanto el discurso original del autor como las ideas que los miembros de Efímero Teatro quieren poner sobre la mesa [...] El resultado es oscuro, poco asequible para muchos, perturbador, provocador, y al mismo tiempo fascinante, sin duda [...] (2020).

Foto 42- La escuela del dolor humano de Sechuán: ataques de asma



Fotografía de Ernesto Madrigal. Archivo personal.

Revilla:

¿Qué ocurre cuando lo cotidiano deviene extraño? El vacío de una duda, una pregunta. ¿Qué ocurre cuando aparecen la fascinación y el horror? La palabra y el discurso, manifestaciones por excelencia de la razón, ceden paso al grito o al silencio.

Hawking:

El horizonte de sucesos, la frontera del agujero negro, es como el perfil de una sombra (la sombra de la muerte inminente) (2013, p. 138).

Foto 43- La cabra o la fábula del niño y su dóberman: una pesadilla

Fotografía de Gerardo del Razo. Archivo personal.

Revilla:

Al periodo de auge de la razón en el pensamiento occidental se le llama “el siglo de las luces”, “la ilustración”. La poética del vacío crea un teatro caótico e irracional en el que prevalece el principio de incertidumbre que nos recuerda el vacío de conocimiento que el pensamiento científico no ha podido (¿nunca podrá?) llenar: hace aparecer la sombra, lo siniestro, el límite del agujero negro, el horizonte de sucesos: la muerte inminente.

Kadaré:

Examinemos de cerca un rito mortuario. Su punto culminante es el momento en que se introduce al difunto a la tierra. El hoyo de la sepultura, o mejor el terreno situado alrededor del hoyo, es sin duda el primero de los escenarios del teatro trágico. Es un espacio insólito, con un agujero, un vacío en medio (2009, p. 36).

Foto 44- La escuela del dolor humano de Sechuán: un vacío en medio



Fotografía de Ernesto Madrigal. Archivo personal.

Revilla:

Más allá del horizonte de sucesos está lo no conocido, lo innombrable, el vacío que es también el vacío de una tumba, nuestra tumba, el vacío final. Si el origen de la forma teatral occidental, la tragedia, proviene del rito mortuario, el vacío siempre ha estado en el centro del teatro.

Hawking:

Una estrella que fuera suficientemente masiva y compacta tendría un campo gravitatorio tan intenso que la luz no podría escapar [...] A pesar de que no seríamos capaces de verlas porque su luz no nos alcanzaría, sí notaríamos su atracción gravitatoria. Estos objetos son los que hoy en día llamamos agujeros negros, ya que esto es precisamente lo que son: huecos negros en el espacio (2013, p. 116).

Revilla:

Aunque no podemos ver el vacío, notamos su atracción: la fascinación y el horror que produce. La metáfora sorprendente, colapso del sentido lineal, hace aparecer “the thing I am”: lo que está debajo de todas las capas de cultura y civilización, lo innombrable, lo que está más allá de la palabra. Como al narrar un sueño o una pesadilla, poner en palabras la experiencia teatral que tiene en su centro al vacío debería ser insuficiente.

Hawking:

¿Cómo podríamos esperar que se detectase un agujero negro, si por su propia definición no emite ninguna luz? Podría parecer algo similar a buscar un gato negro en un sótano lleno de carbón. [...] un agujero negro sigue ejerciendo una fuerza gravitatoria sobre los objetos cercanos. [...] También se observan sistemas en los que sólo existe una estrella visible que está girando alrededor de algún compañero invisible (2013, p. 131-132).

Revilla:

El enigma es fundamental en la poética del vacío, es intrínseco a ella: el orden sindético, por contraposición, vuelve extraño lo cotidiano y genera una duda. Esta duda ejerce una fuerza gravitatoria sobre la persona que mira el espectáculo: quiere encontrar la respuesta. Sin embargo, sus intentos se ven frustrados por el mismo orden sindético: la saturación le impide conocer en su totalidad el estado presente de lo que sucede: se impone el principio de incertidumbre. En realidad, en el centro de todo está el vacío: la respuesta no existe en el espectáculo, solo están los elementos que crean la pregunta, el enigma. Estos elementos

pueden, de pronto, estallar en una metáfora sorprendente. El estallido no hace aparecer la respuesta, pero sí hace que todo tenga sentido.

Hawking:

La atracción gravitatoria extra de un número tan grande de agujeros negros podría explicar por qué nuestra galaxia gira a la velocidad con que lo hace: la masa de las estrellas visibles es insuficiente para explicarlo (2013, p. 133-134).

Revilla:

La poética del vacío llena al teatro de paradojas, de insinuaciones, de pozos sin fondo, de agujeros negros que no se ven, pero cuyos efectos se sienten. El teatro del vacío puede ser incómodo porque es riesgoso. Al exponerse a él, se entra en una zona de alto contagio, en una pesadilla que sobresalta, en un campo minado sembrado de lo siniestro, lo horroroso, lo fascinante.

Villarreal:

El director debe asumir que no puede tener “el control” último de la puesta, sino que es solamente un creador de sistemas caóticos que, precisamente, deben evidenciar la fragilidad e inestabilidad, y entrar en crisis, en el breve momento de su existencia que es la presentación. El montaje es la estrategia para dejar la suficiente cantidad de fisuras, de forma que el caos pueda introducirse en el vacío que es la puesta en escena. Es hacer del escenario un punto de fuga, conscientes de que no nos corresponde trazar la perspectiva (2014, p. 47).

Revilla:

Si dirigir es hacer del escenario un punto de fuga (hoyo negro que atrae la mirada), ¿quién traza la perspectiva? Cada una y cada uno de los espectadores. Desde esa perspectiva, cada quien vivirá el estallido de una metáfora sorprendente; desde esa perspectiva, cada quien dará sentido a su experiencia en el teatro.

Araujo:

Ciertamente, este trabajo [*La escuela del dolor humano de Sechuán*] es un reto a la imaginación, uno que demanda la participación pasiva del asistente a completar los huecos con sus propios referentes, a entender la propuesta desde su relación con el dolor (2020).

Revilla:

Las fisuras del sistema caótico que es el montaje son el espacio vacío que permite la aparición de las metáforas sorprendentes y colocan a la espectadora y el espectador en el lugar de creadoras y creadores del sentido de la experiencia escénica. Un lugar contrario a la concepción platónica en que la musa dicta lo que el escritor va a escribir, lo que el rapsoda va a cantar y lo que quienes miran van a experimentar: la perspectiva está trazada. La poética del vacío coloca al público frente al agujero negro y le entrega las piezas de un rompecabezas de combinaciones infinitas para que arme con ellas lo que quiera... si quiere.

Foto 45- La escuela del dolor humano de Sechuán: ahorcado y decapitado al mismo tiempo

Fotografía de Ernesto Madrigal. Archivo personal.

7. El suicidio

Revilla:

Para concluir, hay que recapitular: la poética del vacío consiste en una serie de procedimientos para hacer un teatro que tiene como centro, justamente, el vacío. Si entendemos el vacío como la falta de lo que esperamos que haya en un espacio determinado, diremos que con la poética del vacío se crea un teatro sin discurso (teatro vacío), es decir, sin UN significado o mensaje codificado que transmitir a un espectador para que lo decodifique. Es un teatro sin sentido (significado). En lugar de tener como principio rector al discurso, el teatro vacío se caracteriza por el principio de incertidumbre, que consiste en la imposibilidad de saber con certeza el estado presente del universo. En lugar de que los estímulos teatrales estén organizados sintéticamente para transmitir un mensaje en la coordenada espacio/tiempo llamada escenario (teatro comunicativo), la poética del vacío consiste en organizar estos estímulos sindéticamente, es decir, como sistemas independientes y simultáneos que funcionan por contraposición y saturación. Al aparecer en la misma coordenada espacio-temporal, estos sistemas independientes se vacían de sus sentidos (significados) originales. Este vacío permite la aparición de la metáfora sorprendente, un nuevo sentido (relación) que el público crea a partir de su percepción y su individualidad. Se crea así un teatro sin sentido que hace todo el sentido del mundo.

Villarreal:

En una de sus razones para no temer a la muerte, Montaigne dice que la muerte es necesaria para dejar espacio a los demás (2014, p. 44).

Revilla:

La muerte es la condición de posibilidad para vacío.

El vacío es la condición de posibilidad para que aparezca la metáfora sorprendente.

La destrucción de un sistema por otro es la condición de posibilidad para que el teatro sin sentido haga sentido.

Villarreal:

El teatro debe tender hacia su propia muerte. Nos referimos a la desaparición de su estado actual, transformándose en otro fenómeno, hasta que podamos pensar que ya no es aquello que podamos reconocer como teatro, aunque le sigamos llamando del mismo modo [...] porque su instinto nato de ser un ejercicio que amplía los estados de conciencia de las colectividades, exige siempre dar un paso más hacia el espacio privilegiado de lo indefinible (2014, p. 44).

Revilla:

La poética del vacío actúa principalmente sobre la teatralidad del teatro, es decir, sobre el marco que contiene la ficción. Abre en él un vacío, un horizonte de sucesos, por el que se fuga la ficción y queda el marco vacío y agujereado: se vacía el sistema llamado teatro, muere, y su lugar es ocupado por otra cosa: algo indefinible. Sin embargo, la capacidad que tiene el sistema para abrir vacíos no se detiene ahí: continúa multiplicándose gracias a la infinidad de posibilidades de relación que ofrece el orden sindético. Los estímulos escénicos, al ocurrir en un mismo espacio/tiempo, pero ser independientes, pueden relacionarse en una infinita variedad de metáforas sorprendentes que, a su vez, se relacionan entre sí y abren nuevos vacíos, nuevas muertes de sentido que permiten la aparición de otros sentidos nuevos. De esta forma, la poética del vacío genera un sistema que constantemente se vacía a sí mismo: una poética suicida.

Villarreal:

La búsqueda de la propia desintegración teatral, el reconocimiento de que nada es necesario, puede provocar sin duda, al monstruo extraordinario que todos esperamos ver (2014, p. 45).

Revilla:

En la poética del vacío nada es necesario, nada es esencial; en la poética del vacío, la esencia es nada, por lo tanto, puede aparecer cualquier cosa: todo.

Villarreal:

Todo lo museístico, lo canónico y encumbrado, es contrario a la naturaleza del teatro. [...] Su camino no es el de los homenajes, las calles con nombres y los días festivos, sino el de su propia muerte (2014, p. 45).

Revilla:

Esto no debe confundirse con la búsqueda de la originalidad, no se trata de eso. No se trata de ofrecer novedades para lograr exclamaciones de fascinación. Se trata de buscar nuevas formas de relacionarse con el mundo. Se trata de formular preguntas para seguir expandiendo la comprensión. Se trata de desconfiar de cualquier discurso establecido. Se trata de mantenerse en movimiento, se trata de no llegar, de seguir yendo.

Villarreal:

El teatro es un fenómeno que no tiene porqué temer a la muerte, pues ella siempre está ahí, en el acto mismo del teatro, donde todo su devenir es crearse y desaparecer, mientras existe en el infinito centro de su presentación (2014, p. 45).

Revilla:

Si la poética del vacío es un sistema capaz de vaciarse a si mismo, de suicidarse, hacer teatro desde la poética del vacío es estar dispuesto a cuestionar y vaciar la propia forma de trabajo en cada proceso creativo y entender que estamos haciendo algo que no sabemos qué es, aunque lo llamamos teatro. El principio de incertidumbre caracteriza un espectáculo creado a partir de la poética del vacío, pero también a la poética del vacío como sistema en sí mismo.

Villarreal:

La teatralidad debe mantenerse fiel a lo transitorio, trabajando por lo que podría ser y no por lo que ha sido (2014, p. 45).

Byung-Chul Han:

Bella no es la duración de un *estado*, sino la fugacidad de una *transición* (2019, p. 53).

Villarreal:

El teatro no debe ser un arte de restauración, ni de conservación, sino uno en perpetua construcción, siempre desde el grado cero. Debe ir vitalmente hacia su propio colapso, y así, hacia su propio origen. (2014, p. 45).

Hawking:

Lo que sucede cuando la masa del agujero negro se hace extremadamente pequeña no está claro, pero la suposición más razonable es que desaparecería completamente en una tremenda explosión final de radiación, equivalente a la explosión de millones de bombas H (2013, p. 146).

Revilla:

El agujero negro nace en un colapso gravitatorio y termina en una tremenda explosión. El universo se originó en una tremenda explosión. En su origen, esta tesis buscaba formular una metodología. Lo que se logró fue dar cuenta de algunos procedimientos de la dirección de escena que conocí en mi periodo de formación como director y cómo los he aplicado en mis primeros trabajos. Lo que hace esta investigación, entonces, es dar cuenta de procesos de trabajo que ya murieron, que ya se volvieron hoyo negro. Estoy seguro de que su gravedad se seguirá sintiendo en trabajos posteriores, pero no creo que deban tomarse como metodología terminada ni como bandera para decir: “yo hago teatro (solamente) así”. Creo que los procedimientos y conceptos aquí expuestos deben tomarse como un sistema más a ser vaciado dentro de una poética en perpetua destrucción.

ANEXO

Fichas completas de los entes poéticos mencionados en el palimpsesto

Memorial

Dramaturgia y dirección: Alberto Villarreal
Elenco: Mauricio Davison, Esmirna Barrios, Beatriz Luna y Alberto Santiago
Asistencia de dirección: David Jiménez y Guillermo Revilla
Producción y coordinación general: David Castillo
Diseño de espacio escénico e iluminación: Alberto Villarreal
Diseño de arte, vestuario y maquillaje: Esmirna Barrios
Diseño e ingeniería de constructivos para escenografía y dirección técnica: Iván Cervantes
Dirección y selección musical: Alberto Villarreal y Esmirna Barrios
Diseño de sonorización y sistema de audio: Miguel Ángel Hernández
Coreografías: Esmirna Barrios y Alberto Villarreal
Asistencia de sonorización y sistema de audio: Pablo Betancourt y Sergio Flores
Asistencia de arte y vestuario: Carlos Segura
Asistencia de producción: Perla Tinoco
Gerencia de producción: Alberto Robinson
Producción adjunta: Raúl Morquecho Somera

Producción de Teatro UNAM. Proyecto realizado con el Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción Teatral Nacional (EFITEATRO)

Funciones: Teatro Juan Ruiz de Alarcón, CDMX, del 10 de marzo al 22 de abril de 2018; Teatro del Bosque Julio Castillo, CDMX, del 16 de febrero al 17 de marzo de 2019

La consagración del invierno

Dramaturgia y dirección: Alberto Villarreal
Elenco: Tania Sofía Álvarez Núñez, Iván Caldera, Eduardo Carranza, Elena del Río, Liliana Durazo, Xóchitl Galindres, Kevin M. García Gallardo, Alejandro Guerrero S., Davis Illescas, Daniela Luque, Geovana Moo Camal, Arantza Muñoz Montemayor, Eduardo Orozco Y Nicolasa Ortiz Monasterio
Asistencia de dirección: David Jiménez y Guillermo Revilla
Producción ejecutiva: Francisco Álvarez
Entrenamiento corporal: Vicky Araico
Coreografía de combate: Miguel Ángel Barrera y Ramón Cadaval
Asesoría vocal: Tania González Jordán
Asesoría en canto: Felipe Gallegos
Asesoría en actuación: Esmirna Barrios
Asistencia de escenografía e iluminación: Félix Arrollo
Asistencia de producción ejecutiva: Zaira Concha

Producción del Centro Universitario de Teatro de la UNAM

Funciones: Casa de Lago, CDMX, del 25 de abril al 6 de julio y del 1 a 31 de agosto de 2014

Bufadero

Dirección de escena: Alberto Villarreal

Libreto: Luis Ayhlón

Composición: Hebert Vázquez

Director concentrador: Christian Gohmer

Cantantes: Rosario Aguilar, Carlos López, Óscar Santana y Rodrigo Urrutia

Actores en escena: Emilio Bastré, Ángel Moncada y Guillermo Revilla

Asistencia de dirección: David Jiménez y Guillermo Revilla

Concepción de espacio e iluminación: Alberto Villarreal

Escenografía: Alberto Villarreal e Iván Cervantes

Diseño de vestuario: Esmirna Barrios

Combate escénico: Ramón Márquez y Félix Terán

Maquillaje: Ángel Moncada

Asistencia de vestuario: Emilio Bastré

Asistencia de dirección musical: León Felipe Tapia

Reducción a piano y desarrollo midi: Analí Sánchez

Ensamble Tempus Fugit: Vicent Touzet (flauta), Francisco Ladrón de Guevara (violín), Luz del Águila (violonchelo), Carlos Sánchez (contrabajo) y Abad-El Hadi Sabbah (piano).

Producción del XLIV Festival Internacional Cervantino

Funciones: Teatro principal de Guanajuato, 13 y 14 de octubre de 2016; Teatro de las Artes, CDMX, 9 de octubre de 2016; Teatro Juan Ruiz de Alarcón, CDMX, 14 de enero de 2017

La escuela del dolor humano de Sechuán

Autoría: Mario Bellatin

Dirección y adaptación: Guillermo Revilla

Elenco: Priscila Imaz, Héctor Iván González, Tania María Muñoz, José Juan Sánchez, Edgar Valadez y Andrés Tirado

Tatuaje en vivo: Erick Salazar García, La mala del cuento y María Monserrat Botello Acevo

Producción: Festín Efímero

Diseño de espacio: María María y Víctor Padilla

Diseño de iluminación: Jesús Giles

Vestuario: Aldo Vázquez Yela

Multimedia: Dania García, Raúl Mendoza, Cristian Cabrera Rodríguez, Marco Antonio Arriola Cano y Yazzael Sáenz

Producción ejecutiva: José Juan Sánchez y Heidi Lamadrid

Asesoría artística: Alicia Laguna

Facilitadora en técnica Roy Hart: Carmen Mastache

Trabajo vertical: Stefano Nicetto Torres y Rodrigo Andranik Castañón K.

Asesoría musical: Fernando Memije

Asistencia de dirección: Fernanda Albarrán y Saidde Ulloa

Asistencia de escenografía: Heidi Lamadrid

Asistencia de producción: Joseph Ramírez

Asistencia de vestuario: José Manuel Mejía

Producción de Festín Efímero en colaboración con Teatro UNAM y Teatro Línea de Sombra.
Proyecto apoyado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

Funciones: Teatro Santa Catarina, CDMX, del 16 de enero al 2 de febrero de 2020; Foro de las Artes, CDMX, del 28 de abril al 22 de mayo de 2022

La cabra o la fábula del niño y su dóberman

Dramaturgia y dirección: Guillermo Revilla

Elenco: Andranik Castañón, Héctor Iván González, Tania María Muñoz, José Juan Sánchez, Óscar Serrano y Edgar Valadez

Voz de la madre: Emma Dib

Producción: Festín Efímero

Asistencia de dirección y producción ejecutiva: Tania María Muñoz

Escenografía, iluminación y vestuario: Víctor Padilla y María María

Escenofonía: Juan José Rodríguez Castillo

Entrenamiento en combate escénico y diseño de peleas: Miguel Ángel Barrera

Difusión: Alejandra Urbina, Artilugio Comunicación

Producción de Festín Efímero en colaboración con Teatro Línea de Sombra

Funciones: Foro A Poco No, CDMX, del 31 de julio al 5 de septiembre de 2018; Foro la Gruta del Centro Cultural Helénico, CDMX, del 25 de septiembre al 18 de diciembre de 2018

BIBLIOGRAFÍA

- ARAUJO, Juan Carlos. La escuela del dolor humano de Sechuán: Para quienes se atreven a enfrentar la sinrazón detrás de la agonía humana. **Entretenia: Para quienes quieren ir al teatro**, 22 de enero de 2020. Disponible en: <https://entretenia.com/la-escuela-del-dolor-humano-de-sechuan/>. Acceso: 30 de diciembre de 2022.
- BE'ER, Nadia. Bufadero Teatral. **Nexos**, 8 de febrero de 2017. Disponible en: <https://cultura.nexos.com.mx/bufadero-teatral/>. Acceso 18 de marzo de 2023.
- BELLATIN, Mario. La escuela del dolor humano de Sechuán. En: **Obra reunida**. Ciudad de México: Alfaguara, 2005. p. 435-497.
- BORGES, Jorge Luis. La escritura del dios. En: **Prosa Completa, volumen 2**. 2ª Edición. Barcelona: Bruguera, 1980. p. 86-90.
- , Jorge Luis. La flor de Coleridge. En: **Prosa Completa, volumen 2**. 2ª Edición. Barcelona: Bruguera, 1980. p. 138-141.
- BUJEIRO, Verónica. El lado B de la materia: Una reseña de la más reciente puesta en escena de Alberto Villareal. **Letras Libres**, 12 de noviembre de 2013. Disponible en: <https://letraslibres.com/revista-espana/el-lado-b-de-la-materia/>. Acceso: 14 de marzo de 2023.
- CALASSO, Roberto. John Cage o el placer del vacío. En: **La locura que viene de las ninfas**. Trad. Valerio Negri Previo. Madrid: Sexto Piso, 2008. p. 53-58.
- CATO, Indira. "La cabra o la fábula del niño y su dóberman". **Proceso**, 6 de diciembre de 2018. Disponible en <https://www.proceso.com.mx/cultura/2018/12/6/la-cabra-la-fabula-del-nino-su-doberman-216720.html>. Acceso: 3 de agosto de 2019.
- CHABAUD, Jaime. La crítica de Teatro: El lado B de la materia. **Milenio.com**, 25 de octubre de 2013. Disponible en http://www.milenio.com/cultura/critica-Teatro-lado-materia_0_178182374.html. Acceso: 3 de agosto de 2019.
- DESCARTES, René. **Los principios de la filosofía**. Trad. Guillermo Quintas. Barcelona: Alianza Editorial, 1995.

- DIÉGUEZ, Ileana. **Escenarios liminales: Teatralidades, performatividades, políticas**. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2014.
- DUBATTI, Jorge. **Introducción a los estudios teatrales: Propedéutica**. Buenos Aires: Atuel, 2012.
- GUTIÉRREZ MIRANDA, Martha. Algunas reflexiones sobre significación, significado y sentido. **.925 Artes y Diseño**, año 6, n. 24, p. 22-25. Noviembre 2019-enero 2020. Disponible en: http://revista925taxco.fad.unam.mx/pdf/925artesydiseno_06_24.pdf. Acceso: 14 de marzo de 2023.
- HAN, Byung-Chul. **Ausencia: Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente**. Trad. Graciela Calderón. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- HAWKING, Stephen W. **Historia del tiempo: Del *big bang* a los agujeros negros**. Trad. Miguel Ortuño. Barcelona: Planeta, 2013.
- KADARÉ, Ismail. **Esquilo**. Trad. Ramón Sánchez y María Rocés. 2ª Edición. Madrid: Siruela, 2009.
- MEGINO RODRÍGUEZ, Carlos. El origen de la idea de vacío en Grecia. **ENDOXA**, [S. l.], v. 1, n. 16, p. 313–332, 2002. DOI: 10.5944/endoxa.16.2002.5062. Disponible en: <https://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/5062>. Acceso: 28 de julio de 2021.
- PALAZZO, Sandro. **Presocráticos: Los albores de la filosofía**. Trad. Roberto Falcó. España: Prisanoticias Colecciones, 2020.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Sentido. **Diccionario de la lengua española**. Actualización 2022. Disponible en: <https://dle.rae.es/sentido>. Acceso: 30 de diciembre de 2022.
- RÍOS GARCÍA, Óscar Leonardo. Algunos vicios de la argumentación política y jurídica. **Nexos**, 3 de noviembre del 2020. Disponible en: <https://eljuegodelacorte.nexos.com.mx/algunos-vicios-de-la-argumentacion-politica-y-juridica/>. Acceso: 14 de marzo de 2023.

- SHAKESPEARE, William. All's Well That Ends Well. En: **William Shakespeare: The Complete Works**. New York: Gramercy, 1975. p. 257-285.
- TORROELLA, Maricarmen. La otra relación entre la literatura y el teatro en México. En: YÉPEZ, Gabriel (coord.). **La escena teatral en México: Diálogos para el siglo 21**. México: Coordinación Nacional de Teatro, 2014.
- VILLARREAL, Alberto. Del ensayo como ensayo. En: **Diez años paginados (2003-2013)**. Ciudad de México: TeatroSinParedes, 2014. p. 65-84.
- , Alberto. Teatralidad en siete combustiones espontáneas. En: **Diez años paginados (2003-2013)**. Ciudad de México: TeatroSinParedes, 2014. p. 33-49.
- XIRAU, Ramón. **Introducción a la historia de la filosofía**. 13ª Edición. Ciudad de México: UNAM, 1998.

APÉNDICE

Observar la observación: la asistencia de dirección como proceso pedagógico

Escribí este ensayo en septiembre del 2018 para la clase “Da pedagogia à cena (C. Stanislavski - J. Grotowski), da cena à pedagogia (V. Meierhold - T. Kantor): perspectivas, heranças e fricções”, impartida por la Dra. Maria Thais Lima Santos. En él, reflexiono sobre cómo, desde mi experiencia, se aprende a dirigir teatro trabajando como asistente de dirección. Considero relevante incluirlo en esta disertación porque, justamente, mi trabajo como asistente de dirección de Alberto Villarreal en Memorial es el punto de partida de mi trabajo como director de escena.

Cuando hablamos de pedagogía en teatro, generalmente nos centramos en la figura del actor. El término *training* aplicado a la preparación de éste es de uso común en la práctica profesional del teatro occidental desde Stanislavski: “La falta de un entrenamiento diario fue atacada por Stanislavski, quien proponía ejercicios preparatorios que él llamaba ‘*training*’. Eran, por un lado, estudios de actuación, y por otro, ejercicios que desarrollaran ciertas cualidades del cuerpo, de la voz y de las articulaciones” (Grotowski, 1993b, 28).

El objetivo del entrenamiento es preparar al actor para “la expresión de la intimidad o la revelación del individuo”. Se trata de realizar ejercicios físicos para desarrollar “los impulsos vivos del cuerpo” y permitir que fluya “esa línea de impulsos vivos, casi invisibles, que hace que el actor sea irradiante, que todo el tiempo –aun sin hablar- hable” (Grotowski, 1993b, 31). En suma, el *training* es “preparar al actor para la creación”. ¿Creación de qué? De vida.

Stanislavski y Grotowski son, sin duda, los grandes paradigmas del modelo de entrenamiento actoral occidental, los grandes pedagogos. En ellos podemos ver, a grandes rasgos y obviando sus particularidades, un modelo de trabajo común: un director que propone a los actores ciertos ejercicios en busca de prepararlos para la creación. Si revisamos los orígenes de la palabra pedagogía, encontraremos que procede del griego “*paidos*”, que significa “niño”, y “*agōgós*”, que significa “guía”. El director/pedagogo es,

entonces, ese que guía al otro, al actor, por el camino del “trabajo largo sobre el conocimiento y los secretos del oficio” (Grotowski, 1993b, 30).

A todos los que estudiamos una carrera de actuación, este proceso nos queda más o menos claro, pues es sobre el que se han estructurado los planes formativos en actuación que ofrece la mayoría de las instituciones educativas. El proceso es de una naturaleza esencialmente práctica: actuar se aprende haciendo, es decir, actuando. Yo mismo fui formado como actor en un esquema educativo heredero de esta tradición. Año con año, la clase de actuación, depositaria de las otras asignaturas como técnica vocal, acrobacia, combate escénico, etc., cumple más o menos con la misma estructura: realizar una serie de ejercicios para llegar al final del curso a una presentación pública. La dirección de los ejercicios es asumida por el maestro y la presentación pública es lo menos importante: lo que se valora es “el proceso”. Cada año, ejercicios y presentaciones aumentan de complejidad, hasta que en el último año se hace lo que la escuela llama “un montaje de formato profesional”.

Una vez fuera de la escuela, he seguido mi trabajo como actor, pero he incursionado también en el campo de la dirección de escena. De hecho, uno de mis impulsos iniciales para estudiar actuación fue entender el trabajo del actor para poder dirigirlo después.

Cuando me enfrenté por primera vez a un proceso de dirección, me di cuenta de que no tenía base alguna para encarar la empresa. Podía comunicarme con los actores al respecto de elementos propios de una técnica actoral compartida, pero en cuestiones como plantear y transmitir una idea estética y temática que cohesione un proyecto, composición espacial, manejo del tiempo, integración de todos los elementos de una puesta en escena, no tenía mucha idea.

“En definitiva, el director que inicia su trabajo es casi siempre un gran diletante. Si es un actor, aun un actor notable, está amenazado por el peligro de aplicar su técnica específica de representación a los otros actores” (Grotowski, 1993a, 48). En esa situación me encontré yo: con el cargo de director frente a un grupo de actores y sin las herramientas específicas para hacer el trabajo que me correspondía; es más, ni siquiera tenía claridad de

cuáles eran esas herramientas que no tenía. En otras palabras, no tenía claridad sobre qué es la dirección de escena.

Reflexionar sobre esta experiencia y notar la claridad que parece existir sobre la formación del actor (parece, porque en la práctica las confusiones sobre ella son pan de cada día), me llevó a preguntarme sobre el proceso pedagógico de la dirección de escena: ¿cómo se lleva a cabo? ¿Cuáles son las herramientas a desarrollar? ¿Dónde se desarrollan?

Para intentar responder las preguntas, recurro una vez más a mi experiencia: hoy me encuentro, una vez más, dirigiendo un proyecto propio, y me doy cuenta de que ahora sí soy capaz de encarar la tarea con mayor conocimiento de causa, con una idea más clara de qué hacer y cómo, y con herramientas de trabajo que van más allá de mi “técnica específica de actuación”. ¿A qué se debe? A que en los últimos cinco años he trabajado como asistente de dirección. Es por esto que concluyo que la asistencia de dirección puede funcionar como una instancia pedagógica para el director de escena en formación. Al decir pedagógica, me refiero específicamente a un entrenamiento análogo al del actor: de naturaleza práctica, que se aprende haciendo, donde existe un camino en el que un guía/director conduce a un aprendiz, pero no a un aprendiz/actor, sino a un aprendiz/asistente, por el “trabajo largo sobre el conocimiento y los secretos del oficio” de la dirección de escena.

Si en su proceso pedagógico el actor se prepara para “encontrar los impulsos personales que pueden encarnarse en los detalles” (Grotowski, 1993b, 33), ¿para qué se prepara el director en el suyo? ¿Qué es un director?

Dice Grotowski: “Es evidente para mí que el trabajo del director es el de ser espectador de profesión” (1993a, 47). Entonces, en su proceso pedagógico, el director se prepara para ver. El actor busca crear vida, el director es el testigo de esa búsqueda. Se trata de un testigo activo, cuya mirada es la herramienta que moldea la creación del actor: la del director es una observación creativa.

La palabra “dirigir” significa “guiar, mostrando o dando las señas de un camino” (RAE). El arte del director de escena reside en su ojo entrenado: a partir de él dispone las señas del camino; con él sigue las señas para asegurarse de que el camino esté bien trazado

y pueda ser seguido por el ojo de otro: su par espectador. “[...] Uno de los problemas esenciales del oficio del espectador, o sea del director que observa: el de tener la capacidad de guiar la atención; la propia y también la de los espectadores que llegarán” (Grotowski, 1993a, 50).

El lugar de trabajo del director de escena, el espacio donde despliega su mirada, es el ensayo: “[...] un acto artístico y teatral *per se*, sin que sea necesario justificar su existencia como preludeo o proceso para llegar al escenario, y de hecho, aventurarlo a contener la presencia real del espectador. No de un espectador de teatro, sino el de un espectador de ensayos. Es el ensayo visto como obra de arte” (Villarreal, 69). Es el ensayo el lugar primordial de la práctica teatral, la coordinada espacio/temporal efímera donde se hace el teatro. Es ahí donde el actor busca crear vida; es ahí donde el director es espectador de la búsqueda. Un espectador que da notas, que interrumpe, que guiado por su ojo, impulsa en tal o cual dirección al actor para que llegue a su objetivo.

“La condición esencial para ensayar es la intimidad. El ensayo requiere privacidad, donde todos los ojos que miran pueden considerarse nuestros, o por lo menos, hogareños” (Villarreal, 77). El actor trabaja, ensaya, para los ojos del espectador entrenado que es el director. Pero se da el caso de que como parte del equipo del director, haya otro par de ojos hogareños: los del asistente de dirección.

¿Quién es, qué hace un asistente de dirección? La respuesta es múltiple y depende muchas veces del esquema de organización del grupo de trabajo. A grandes rasgos, ayuda al director en todo lo que este necesite, dentro y fuera del ensayo. El diccionario nos dice que la palabra “asistente” se refiere a una “persona que, en cualquier oficio o función, realiza labores de asistencia”, es decir, de “socorro, favor o ayuda”; también significa alguien “que concurre”, “que está presente” (RAE). El asistente de dirección es, como dijimos, quien ayuda al director, y también es el que está presente en los ensayos. Mientras el director observa y guía al actor con su mirada creativa, hay un tercero en discordia que concurre a la dirección, que está presente en el acto de dirigir, que asiste a él y lo observa. El asistente de dirección es el que observa el proceso de observar.

Vuelvo a la cuestión inicial: si a actuar se aprende actuando, a dirigir, es decir, a ver, se aprende viendo.

“[...] el director es alguien que enseña a los otros algo que él mismo no sabe hacer, pero para la observación, sí sabe: ‘yo esto no lo sé hacer, pero soy un espectador’, en este caso puede volverse creativo. Y puede volverse hasta un técnico, porque en esto hay una técnica precisa y compleja. Sólo que esta técnica no se puede recibir en ninguna escuela, se aprende sólo con el trabajo” (Grotowski, 1993a, 48).

¿Con qué trabajo se aprende esta técnica? Con el trabajo de observar. ¿Qué? A alguien que sabe observar, a alguien que sabe dirigir.

Ahora bien, es importante decir que no todas las asistencias de dirección son un proceso pedagógico. Los componentes indispensables para que éste se dé son la voluntad y la vocación del asistente. Incluso puede ser que el director a quien se asiste no tenga interés alguno en “transmitir los secretos del oficio”. No importa: la posición privilegiada del asistente como el observador de los ensayos le da material suficiente para emprender su proceso de aprendizaje, siempre y cuando así lo decida. De lo contrario, encarará la asistencia como un trabajo más, sin intentar extraer de ella un conocimiento de manera consciente y sistemática. El director/guía camina adelante, y el aprendiz/asistente va detrás de él observándolo caminar el camino, deseando estar un día en la vanguardia. La pedagogía a la que se entrega el asistente es, tal vez la mayoría de las veces, solitaria. Por supuesto que asistir a un director de escena generoso, dispuesto a revelar los misterios de su arte siempre resulta útil, pero así como el director trabaja guiado por su ojo, el asistente de dirección que asiste a los ensayos porque su objetivo es aprender a dirigir debe hacerlo guiado por el suyo.

Si entendemos al ensayo como el acto primordial de creación teatral, como una obra de arte en sí, y consideramos que la obra de arte teatral necesita por definición el convivio entre quienes la hacen y quienes la ven, encontraremos el lugar ontológico del asistente de dirección en el ensayo.

“Cabe imaginar espectadores de lo incompleto y lo impreciso, valoradores de la búsqueda, más que de la precisión, llenando con sus propias imágenes los espacios desprovistos del cuerpo de un teatro. Cabe pensarlos sabiéndose espectadores de ensayos, espectadores de la acción en construcción, ensayando el metal de su alma, contra el metal indeterminado e impreciso del ensayo teatral” (Villarreal, 84).

Actores y director hacen el ensayo, se ensayan en el ensayo: el actor ensaya su personaje; el director de escena se ensaya a sí mismo como artista, como creador. Mientras tanto, el asistente es el espectador de lo que ellos hacen. Si este espectador encara su acción de mirar como un proceso pedagógico, estará efectivamente ensayándose también, trabajándose, moldeando el metal de su alma de director en potencia para crear la herramienta que le sirva después, cuando su intención de dirigir se convierta en acto.

Por supuesto que el asistente está en el ensayo para llevar a cabo un trabajo, como se dijo antes, para ayudar al director en lo que necesite. Su labor puede, incluso, influir directamente en la de los actores, superponerse o complementarse con ella: le puede tocar leer el texto de alguien que no está presente, o recordarle el texto a los actores que aún no lo tiene bien aprendido, o darles alguna indicación previamente aprobada por el director. En estos casos, se convierte en un espectador que participa de manera activa en lo que ve, es decir, en la obra de arte vivo que es el ensayo. Sin embargo, esta participación es intermitente, y el asistente siempre sabe que, ontológicamente, existe una separación entre él y lo que ve, como puede ocurrir con los espectadores de una función de teatro:

“[...] el acontecimiento de expectación puede disolverse parcial o totalmente, puede interrumpirse provisoriamente y retomarse, o combinarse con tareas de actuación o técnicas dentro del juego específico de cada poética teatral, pero para que todas estas variantes sean posibles en algún momento debe ser instalado el espacio expectatorial a partir de la conciencia de distancia ontológica” (DUBATTI, 2012, p. 43).

Esta conciencia implica tener presente “la naturaleza otra del ente poético” (DUBATTI, 2012, p. 42), en este caso, del ensayo como producto de la *poíesis* de los actores y el director. El asistente de dirección tiene plena conciencia de que su espacio es distinto al espacio creativo de ellos: la asistencia de dirección es un proceso pedagógico voluntario que ocurre en los límites de ese acto de creación artística que es el ensayo. Ahí se mueve el asistente, entrando y saliendo siempre a sabiendas de que su cuerpo no produce *poíesis*, como sí lo hacen el cuerpo de los actores y el ojo del director.

Ahora bien, esto no implica que el del asistente de dirección no sea un proceso pedagógico creativo: “El ensayo es matriz de lo que no es y que sólo será como ficción” (Villarreal, 71). En los márgenes de esa matriz, el asistente construye su ficción interna de ser director, de ser el artista que propone y construye el teatro desde su mirada. El ensayo es la matriz del director que será, aunque esta noción de “llegar a ser” no puede pasar incuestionada: ¿cuándo se llega a ser director, más allá del cargo conferido por la organización de una producción o un proceso pedagógico actoral? ¿Cuándo se alcanza esa otra entidad ontológica? ¿Cuándo se alcanza el grado de artista? ¿No será que “serlo” es sólo terminar de abrazar una ficción?

Incluso se da que a veces el asistente, durante el ensayo, lleva a cabo un proceso imaginativo disparado por la *poíesis* de actores y director: ante los problemas que surgen durante la creación de éstos, el asistente imagina soluciones. Algunas, las propone al oído del director; la mayoría, no. Estas soluciones sólo alcanzarán su concreción después, modificadas y adaptadas, en el ensayo que eventualmente dirija el que hoy asiste al acto de la dirección de otro.

Hemos dicho ya que la asistencia de dirección es el proceso de observar la observación; hemos dicho que lo que el asistente observa, a lo que el asistente concurre, es al ensayo que hacen el director y los actores como participantes esenciales; también hemos calificado una y otra vez de “privilegiado” el lugar de observación que le corresponde al asistente en el borde de los ensayos. ¿Privilegiado por qué?

“La misión del director está en dar a los elementos aislados de la pieza, a los personajes aislados, cada uno trazado separadamente de los demás, una conjuntación (sic) orgánica, mediante su concepto único de toda la pieza. La labor del realizador se divide en dos periodos. El primero comprende su trabajo individual y el segundo el trabajo con el actor” (Meyerhold, 345).

El privilegio del asistente de dirección está en tener acceso, además de a esos dos periodos, a un “interperiodo” que está después del trabajo individual del director y antes del trabajo con el actor. Por decirlo de alguna manera, el asistente tiene el privilegio de entrar a la cocina del director, mirar sus ingredientes y utensilios, y saber cómo piensa utilizarlos. El director diseña los ensayos y le muestra el diseño al asistente antes de que los actores empiecen a desarrollarlo.

No es poco frecuente que durante un proceso de trabajo el actor no conozca a ciencia cierta el lugar a donde el director quiere guiarlo, pues puede que la posibilidad de que llegue ahí dependa justamente del planteamiento de una vía indirecta, o que el momento de esa revelación se halle más adelante en el plan de trabajo. A quien haya vivido un proceso de ensayos le parecerá familiar la noción de que, muchas veces, la relación entre director y actor es un estira y afloja en pos de derribar resistencias, de abrir caminos, de convencer. Dice Meyerhold: “Debo estar siempre preparado para recibir la iniciativa del actor, dispuesto a responderle con una contrajugada, lo mismo que en una partida de ajedrez debo hallar la mejor jugada” (346). El asistente de dirección es el espectador privilegiado de este juego de ajedrez; un espectador que no solo conoce el plan de juego del director, sino que muchas veces es pieza clave para ejecutarlo.

Entre las responsabilidades del asistente de dirección en el ensayo está, justamente, ayudar a la concreción del diseño del plan de trabajo. El director plantea objetivos, y el asistente coadyuva para crear las condiciones necesarias para alcanzarlos. “El plan de trabajo férreo es el que puede crear las verdaderas condiciones de trabajo. Además, resguarda a nuestros directores del diletantismo” (Meyerhold, 350). Al cumplir muchas veces el rol de enlace entre los diferentes involucrados en un proceso artístico (director,

actores, equipo creativo, equipo de producción), el asistente es el encargado de que la planeación se cumpla. En el proceso pedagógico de la asistencia, experimenta la importancia y los resultados de los planes férreos de trabajo, y aprende a diseñarlos y valorarlos como una herramienta fundamental del trabajo de dirección: se aleja así del diletantismo de un director principiante o poco riguroso.

“Todos se creen que lo principal para el director es llevar un cuaderno en el que ir poniendo triángulos a la derecha y signos pisiformes a la izquierda. Eso es lo de menos, ese aspecto técnico se asimila con el tiempo. Cada uno puede hacerlo a su manera. Ahora han aparecido los llamados directores-fijadores de posiciones y quieren instituir ese cargo en los teatros. La misión de estos directores de posiciones consiste en estar sentados y anotar las puestas en escena. En una ocasión vi el cuaderno de uno de ellos: sólo anotaba el movimiento en el espacio, le faltaba el concepto de tiempo” (Meyerhold, 352).

Lo principal para el director, efectivamente, no es llevar un registro de las posiciones que se van marcando durante el acto creativo del ensayo. Esa figura que Meyerhold pone sentado anotando todos los movimientos de la puesta en escena es la del asistente de dirección, que observa el proceso de observación creativa del director y lo registra. Las notas que hizo tendrán una doble función: por un lado, servirán como herramienta de precisión y orientación para los protagonistas del ensayo (actores y director); por otro, si el asistente se asume como aprendiz, serán material de estudio e investigación para él, libros de dirección que den cuenta de los hallazgos del “laboratorio de investigación científica” que funciona en el ensayo.

Como bien apunta Meyerhold, el concepto de tiempo no puede quedar registrado en el cuaderno del asistente. Sin embargo, desde su posición como espectador, él ha vivido la experiencia de ese tiempo, y la huella de esa experiencia ha quedado impresa en él.

Igual que el concepto de tiempo, los hallazgos de vida que logran actores y director en su ensayo tampoco pueden ser anotados en una libreta. Sin embargo, el aprendiz de director asiste al momento de su aparición, lo experimenta: “Si hoy, viernes, a tal hora, el

milagro de los actores emerge, si eso emerge, entonces yo soy el espectador y miro, estoy fascinado. El problema no es absolutamente si servirá para algo o no. Hoy eso existe y esto es lo importante. ¿Qué cosa sucederá después? Tal vez será olvidado. Será olvidado pero las huellas quedarán en nosotros (Grotowski, 1993a, 55). En el actor quedan huellas; en el director quedan huellas; en el que concurre a la emergencia del milagro teatral y la mira desde el margen, también.

Meyerhold cuenta la historia de Lérmontov copiando *El prisionero del Cáucaso*, de Pushkin. Al hacerlo, sin darse cuenta, el autor de *Un héroe de nuestro tiempo* empezó a añadir versos propios, hasta que terminó creando su propia versión: “Lérmontov imitando a Pushkin halló su individualidad. Creo que debe plantearse que cada realizador busque, cueste lo que cueste, su individualidad artística, su caminar, diferente al de todos los demás. Eso será una lucha contra el eclecticismo (sic), contra la imitación irresponsable” (Meyerhold, 355).

Armado con la experiencia de haber asistido una dirección (de haber estado presente en ella, de haber ayudado en ella), el que fue observador de la observación abandona el margen para involucrarse en el acto creativo de ensayar junto a un grupo de actores jugando ahora el papel de director. Diseña entonces un plan férreo de trabajo a la usanza de los que vio diseñarse; traza la puesta en escena de acuerdo a la usanza de las posiciones que anotó en su cuaderno; busca propiciar la emergencia del milagro actoral mediante ejercicios planteados a la usanza de los que hicieron surgir la magia que observó. Sin embargo, hay que tener en cuenta que “[...] todo método es acto de fe inamovible, con su porción de dogma y fanatismo que no deja lugar a la dispersión o a la búsqueda deliberada del caos como conocimiento, es decir, del mal que implica lo ensayístico. El ensayo debe preferir la herejía, la no lealtad, lo intermedio y lo cambiante” (Villarreal, 72). Si el nuevo director encara su trabajo creativo desde el mero intento de reproducir un método, quiere decir que su proceso didáctico está inacabado, pues carece aún de la audacia y la fuerza para dar la pelea solo, equipado, sí, con su experiencia, pero también con la confianza en su propia imaginación y creatividad. El aprendiz empezará a escribir su propio *Prisionero del Cáucaso* cuando se dé cuenta de que su arte necesita alterar los pasos

del plan férreo, invertir en escena las posiciones anotadas en el cuaderno, pronunciar un nuevo encantamiento para convocar el milagro actoral.

Cuando el otrora asistente se da cuenta de que lo que adquirió en el proceso pedagógico no fue una receta precisa, sino una caja de herramientas; cuando empieza a descubrir y ensayar su propia manera de entender al teatro, al actor y al ensayo mismo, es cuando podemos decir que el proceso pedagógico de la asistencia de dirección ha generado en él conocimiento. Es entonces cuando el director en potencia que el asistente construyó observando la observación pasa al acto de la observación creativa de la dirección de escena.

Lista de referencias

Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales: Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012.

Grotowski, Jerzy. "El trabajo del director como espectador de profesión" en *Revista Máscara*, No. 11-12. Ciudad de México, Enero, 1993. p.p. 47-55.

_____. "Los ejercicios" en *Revista Máscara*, No. 11-12. Ciudad de México, Enero, 1993. p.p. 27-38.

Meyerhold, Vsévolod. "Trabajo del director de escena con el actor" en *Textos teóricos*. Selección, estudios, notas y bibliografía de Juan Antonio Hormigón. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1992. p.p. 345-360.

Real Academia Española. "Dirigir", en *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=DrN2G6M>

_____. "Asistente", en *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=416WFrI>

Villarreal, Alberto. "Del ensayo como ensayo" en *Diez años paginados (2003-2013)*. Ciudad de México: TeatroSinParedes, 2014. p.p. 65-84.