

LA RECONCEPTUALIZACIÓN DEL TEATRO MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES DISCIPLINARES

Domingo ADAME

Facultad de Teatro
Universidad Veracruzana

Resumen

¿Qué es una disciplina? ¿A qué tipo de pensamiento obedece? ¿Qué significa el teatro como disciplina? ¿Los nuevos conceptos referentes al teatro amplían su significación? ¿Es necesaria una re-conceptualización que corresponda a las condiciones actuales del conocimiento? ¿Por qué y para qué hacerlo, y más aún, desde dónde hacerlo? Estas son algunas de las preguntas a las que este ensayo intenta dar respuesta, a partir de una revisión de las diversas formas como ha sido caracterizado en los últimos años el acto de representación conocido tradicionalmente como “teatro”. En la perspectiva de trascender los límites disciplinares se abordan ejemplos que se sitúan en los ámbitos multi, inter y transdisciplinario derivando de estos últimos la propuesta de un nuevo concepto el “transteatro”.

Palabras clave: Teatro, disciplina, multidisciplinariedad, interdisciplinariedad, teatralidad, performance, transdisciplinariedad, transteatro.

Abstract

What makes a discipline? What kind of thought does it entail? What are the epistemological consequences of treating theater as a discipline? Are the emerging concepts expanding its scope? Is there a need to re-conceptualize theater in the present context? Why, what for and – more crucially – from what perspective? These are some of the questions explored in this essay as it attempts a general overview of the many forms in which the representational act called ‘theater’ has been characterized in recent years. With an express intention to transcend disciplinary boundaries, the examples mentioned here come from multi, inter and transdisciplinary exercises, and the new concept of *transtheater* is called for.

Key words: Theater, discipline, multidisciplinary, interdisciplinarity, theatricality, performance, transdisciplinarity, transtheater.

Introducción

Cuando en una nota del 18 de septiembre de 2010 en el periódico *La Jornada* leo que el dictador argentino Jorge Rafael Videla justifica su golpe militar de 1976, aclarando que “fueron crueles, pero no sádicos” y leo que su juicio está plagado de testimonios “teatralizados” por parte de los testigos que se hacen pasar como víctimas “cuando – afirma – el único denominador que los une es haber pertenecido al terrorismo en distintos grados de participación”¹, me pregunto, primero, ¿qué cosa tiene este hombre en la cabeza? Y después ¿qué entiende por “teatralizados”? ¿Cómo le llama al juego que jugó y que parece sigue jugando? Las respuestas en realidad son lo de menos. Lo que no puede quedar sin reflexión es el hecho de que alguien, en pleno siglo XXI – con una humanidad que ha creado tantas cosas admirables, en Argentina, país con elevada cultura “teatral” debido precisamente a que su población ha utilizado el teatro para no perder la dimensión humana – diga algo semejante y le otorgue al teatro la connotación banal de “falsedad” y piense en los genuinos actores como unos embusteros. Esto es un inmenso agravio.

Se podrá decir, con justa razón, que el problema no es del concepto, sino de quien lo usa. Sin embargo considero que no es un asunto de individualidades, existe aún un amplio sector de población – entre ellos quienes se dedican al teatro – que conserva ese sentido “videliano”, “disciplinar” y “disciplinado” es decir que se aferra a un pensamiento reduccionista, binario y simplificador de “falso o verdadero”, “buenos o malos”, “salvadores” o “enemigos” (de la patria, o cualquier cosa que merezca disputa). Hay también otro sector de creadores, espectadores y estudiosos del fenómeno escénico que por lo menos desde la segunda mitad del siglo XX se ha dado a la tarea de ir más allá de esos límites.

Pero no se trata de inclinarse hacia uno u otro lado de la balanza, en todo caso sería necesario cambiar nuestra manera de ver el mundo, nuestra manera de pensar y hacer, por eso planteo la reconceptualización del teatro a fin de que pueda expresar el potencial de complejidad, de solidaridad, de libertad, de energía creativa y generadora de vida que hay en la especie humana, y que el paradigma simplificador redujo a su mínima expresión.

1 Periódico *La Jornada*, 18 de septiembre de 2010, p. 22.

Ahora bien, la reconceptualización por sí sola no basta, los conceptos son siempre provisionales y sólo sirven para darse cuenta que lo designado ya es otra cosa al momento de hacerlo. Nada es idéntico consigo mismo como nos hizo ver Jacques Derrida con el término *differance* (1989). Entonces habrá que estar más atentos en la correspondencia entre nuestro hacer y nuestro ser, siempre en permanente transformación.

El concepto teatro y el pensamiento disciplinario

El concepto *teatro*, como todos sabemos, se acuñó en la Grecia clásica para designar el lugar desde donde se miraba el espectáculo indicando una doble acción: mostrar y observar. Su permanencia hasta la actualidad se debe a la hegemonía de la cultural occidental que se aferra a mantener su dominio por encima de cualquier otra bajo el argumento de la “razón”. Pero esto no quiere decir que no haya modificado su contenido y que particularmente en el siglo XX haya sido desafiado por otros conceptos.

El *rito*, noción que antecede a la de teatro se generó en la antigüedad, en un “Mundo encantado” de participación directa, donde los seres humanos no eran observadores alejados del cosmos, sino participantes activos. El destino personal se asumía unido al destino del mundo y esta relación sustentaba la propia vida (Berman, 2001). ¿Cómo se fue dando esa separación y qué implicaciones ha tenido? ¿Es posible y deseable el reencantamiento del mundo?

Entre los griegos, hasta finales del siglo IV a. C., el teatro no estuvo completamente separado del ritual. Después, en busca de mayor realismo —es decir de representar situaciones más cercanas a la vida cotidiana— se pasó al predominio del diálogo dramático y a la paulatina incorporación de actores (Baty y Chavance 1992, 43). Gradualmente fue disminuyendo la importancia social del teatro: dejó de ser una fiesta de la ciudad entera y se fracturó estructuralmente en espectáculo, música, danza y literatura perdiendo su carácter integral. La visión disciplinaria había comenzado.

Sin duda el mayor conflicto que a lo largo de varios siglos tuvo que enfrentar el teatro fue su dependencia de la literatura, si bien la separación entre ambos se trazó desde el primer texto de crítica teatral, la *Poética* de Aristóteles (1988, 47-95). Cuando el filósofo habla de “poesía trágica” o de *mimesis* hace suponer que está pensando en el primero. Sin embargo, su observación con respecto a que una tragedia podía alcanzar sus fines sólo con la lectura, prescindiendo del espectáculo y de la música, revela lo

contrario al admitir que la fuerza de la tragedia “se da también sin representación y sin actores”, leyéndola, o sea a través de la palabra escrita. Esto generó también una división entre receptores cultos e incultos: es decir, quienes la experimentaban por medio de la lectura y quienes lo hacían por el espectáculo, respectivamente (*Ibid.*, 94). Esta opinión se inscribe dentro de la tradición logocéntrica inaugurada por Platón, para quien el logos equivalía “al alma” y la representación “al cuerpo”, o sea la preeminencia del concepto sobre cualquier otra forma de manifestación humana. Aquí se puede percibir el germen del carácter “elitista” que va a caracterizar al teatro “culto” frente al “popular”.

Se debe tener en cuenta que Aristóteles elaboró sus teorías a mediados del siglo IV a.C., época en la que la tragedia representada había perdido la importancia cultural alcanzada durante el siglo anterior.

El largo camino recorrido desde entonces por el concepto hasta su institucionalización en el siglo XX como “ciencia teatral” —que va a distanciar al “sujeto” investigador del “objeto” teatro- muestra la tensión en la relación actor-espectador y el incremento de las normas sociales que rigen a la representación, mismas que dieron lugar a innumerables convenciones. Justamente fueron estas las que, a juicio de Emile Zola, obstaculizaron en el siglo XIX la incorporación del arte escénico al “naturalismo” movimiento que buscaba aplicar el método científico a la creación literaria por ser el teatro, decía Zola, “la última fortaleza de los convencionalismos” (1972, 116). No obstante, ya en pleno siglo XX fueron muchos los intentos por dotar de carácter científico al teatro (Stanislavski y Brecht, entre otros).

Al respecto, Primavesi (1995) se pregunta ¿qué significó la revolución científica para la manera en que los hombres se veían a sí mismos? Ante todo un sentimiento de reificación total, la *percepción* de un universo mecánico e indiferente, leyes de la naturaleza que actuaban de forma autónoma, fuera de la mente y del pensamiento, tal como lo señala Berman (2001). En la modernidad la metáfora del “Mundo como máquina” se convirtió en paradigma (Capra 2006, 39).

Se estableció así, como rasgo característico de la ciencia, la separación del sujeto que conoce del objeto por conocer. Tal separación determinó la configuración del paradigma científico-positivista que regirá la ciencia hasta los albores del siglo XXI.

Precisamente eso fue lo que produjo un pensamiento reductor que oculta las solidaridades, inter-retroacciones, sistemas, organizaciones,

emergencias, totalidades, y lo que suscitó concepciones parcelarias y mutiladas de *lo real*.

La ciencia moderna se sustentó en la linealidad, un pensamiento gobernado por la relación causa y efecto en sentido unidireccional.

Disciplina

Es exactamente bajo el paradigma anterior que se establece el concepto de disciplina científica el cual remite a una categoría organizacional al interior del conocimiento científico, instituye la división y la especialización del trabajo y responde a la diversidad de dominios que recubren las ciencias.

La delimitación del campo de saber de la lógica disciplinaria tiene por contrapunto la hiperespecialización y el riesgo de cosificación del objeto estudiado.

La lógica binaria clásica confiere su carta de nobleza a una disciplina científica o no-científica. Gracias a sus normas o criterios de verdad, una disciplina puede pretender agotar totalmente el campo que le es propio. Si esa disciplina es considerada como fundamental, como la piedra angular de todas las otras disciplinas, ese campo se extiende implícitamente a todo el conocimiento humano. En la visión clásica del mundo, la articulación de las disciplinas era considerada piramidalmente, con la física en la base de la pirámide. El universo disciplinario parcelado se encuentra hoy día en plena expansión ¡Más de 8,000 disciplinas! De una manera inevitable el campo de cada disciplina se hace cada vez más agudo, punzante, lo cual hace cada vez más difícil e imposible la comunicación entre las disciplinas. El sujeto es a la vez pulverizado para ser reemplazado por un número cada vez mayor de piezas separadas, estudiadas por las diferentes disciplinas. Este es el precio que el sujeto debe pagar por el conocimiento de cierto tipo, que él mismo instaura.

El *big bang* disciplinario corresponde a las necesidades de una tecnociencia sin freno, sin valores, sin otra finalidad que la eficacia por la eficacia (Nicolescu 2009, 31-32).

¿Qué significa el teatro como disciplina?

Martha Toriz nos ha hecho conocer en un documentado estudio sobre la teatrología y las artes escénicas cómo “a partir del positivismo decimonónico que postuló que el método científico no sólo era aplicable para las ciencias naturales sino también para el estudio del ser humano en socie-

dad", se estableció en Alemania en 1923 un instituto de ciencia teatral (2009, 80-83).

Esto quiere decir que la concepción del conocimiento, de la realidad y de la representación en los ámbitos de las artes y del teatro no ha sido muy diferente a la de las ciencias, pues un paradigma es una forma de pensar y actuar que soporta a todas las disciplinas.

En Occidente hasta fines del siglo XIX el teatro estuvo sometido a la literatura, la forma teatral hegemónica se basaba en un texto dramático, y no fue sino hasta la segunda mitad del siglo XX cuando comenzaron a ganar terreno otras manifestaciones vinculadas con la representación-acción. Surgieron así nuevos conceptos como post-teatro, happening, performance o arte acción, danza teatro, espectáculo, arte escénico, artes de la representación, arte electrónico, arte transgénico y cyberteatro como un síntoma de la necesidad de abrir el campo del concepto más allá de sus límites disciplinares a fin de incluir, efectivamente, todo tipo de práctica escénica vinculada con los desarrollos científicos y tecnológicos y no exclusivamente la entronizada por el teatro burgués del siglo XIX.

De la multi a la transdisciplinariedad, hacia la reconceptualización del teatro

El paradigma que dominó los saberes científicos, desde el surgimiento de la ciencia moderna en el siglo XVII, ha sido confrontado por modelos, enfoques y postulados que se oponen al reduccionismo para ser concordantes con un universo donde existen y se hacen explícitas las inconsistencias, contradicciones, antinomias y paradojas.

Se fue estructurando así la necesidad de un nuevo paradigma capaz de dar cuenta de las contradicciones bajo los principios de distinción, conjunción e implicación, centrales en el Pensamiento Complejo, perspectiva que progresivamente fue ganando terreno a lo largo de un camino en el cual aparecían, ante todo, los límites, las insuficiencias y las carencias del pensamiento simplificante, es decir, las condiciones en las cuales no es posible eludir el desafío de lo complejo. Esta nueva manera de ver y entender el mundo implicó la ruptura de antiguos pensamientos, conceptos, técnicas y valores compartidos, avalados y utilizados por comunidades científicas en su quehacer.

Una nueva epistemología se fue gestando para ir co-generando una nueva concepción del ser humano, una nueva manera de entender la realidad y por ende, el conocimiento mismo. Esta naciente epistemología empe-

zó a generar una nueva manera de conocer. Por ejemplo, la unidireccionalidad causa-efecto se confrontó con la circularidad que propone que el efecto retroactúa sobre la causa.

A pesar de que la modernidad trajo consigo una visión fragmentada, individualista y utilitaria de la realidad, es necesario reconocer que el mundo contemporáneo es un mundo interconectado, los fenómenos físicos, biológicos, psicológicos, sociales, políticos, económicos y ambientales son interdependientes. Para describir este mundo de manera adecuada necesitamos una perspectiva más amplia, que no pueden ofrecernos aisladamente las concepciones reduccionistas ni las diferentes disciplinas; necesitamos una nueva visión de la realidad que cambie nuestro modo de pensar, de percibir y de hacer.

Los enfoques *unidisciplinarios* o *monodisciplinarios* revelan su insuficiencia, la ciencia universal que necesitamos hoy día debe romper e ir más allá del cerco de cada disciplina.² No obstante habrá que tener en cuenta, como sugiere Martínez Migueles, los obstáculos que se oponen al enfoque *inter-* o *trans-*disciplinario, a saber:

1. Los mismos *conceptos* con que se designa cada disciplina y sus áreas particulares: así, los profesores suelen hablar de su “mundo”, su “campo”, su “área”, su “reino”, su “provincia”, su “dominio”, su “territorio”, etcétera (actitud feudalista y etnocentrista, nacionalismo académico y celo profesoral proteccionista de lo que consideran su “propiedad” particular, y estiman como la mejor de todas las disciplinas).
2. Conducta dirigida a “mantener el territorio”. De aquí, la tendencia de los especialistas a proteger sus áreas particulares de experticia disciplinar de la *invasión* o *intrusión* de científicos de “otras áreas” en su *jurisdicción* académica. (exagerado uso de *lenguajes formalizados* inaccesibles al profano, incluyendo el uso de una *jerga especial* para confundir y excluir al intruso, para ridiculizarlo, y el recurso a la hostilidad abierta contra los invasores).
3. A los “invasores” hay que cerrarle el paso de entrada a las revistas especializadas. (Los consejos editoriales se distinguen precisamente por tener en esos puestos a los profesionales más

2 Miguel Martínez Miguelez, “Transdisciplinariedad y lógica dialéctica, un enfoque para la complejidad del mundo actual”, <http://prof.usb.ve/miguelm/transdiscylogi-cadialectica.html>

celosos de su territorialidad). Esto ha llevado a los investigadores más conscientes, a crear sus propias revistas *inter- o trans-disciplinarias* y dejar a las primeras privadas de una interfecundación que podría serle muy enriquecedora³.

Estos obstáculos pueden ser superados por una visión que se sitúa más allá de lo disciplinar y propone *encuentros* y *diálogos* académicos que se interfecundan.

Multidisciplinariedad e Interdisciplinariedad

Según Barab Nicolescu la multidisciplinariedad concierne al estudio de un objeto de una sola y misma disciplina por muchas disciplinas a la vez. Así, por ejemplo, una obra de Shakespeare puede ser estudiada por varias disciplinas a la vez: historia del teatro, literatura, historia del espectáculo, sociología, historia de Europa, psicología y aclara el físico rumano-francés: “El objeto saldrá enriquecido del cruce de diversas disciplinas. El conocimiento del objeto en su propia disciplina es profundizado por un aporte multidisciplinario fecundo. La investigación multidisciplinaria aporta un *plus* a la disciplina en cuestión (...), mas ese *plus* está al servicio exclusivo de esta misma disciplina” (37).

Esto quiere decir que la obra de Shakespeare tendrá mayores posibilidades de ser comprendida y en consecuencia la disciplina, el teatro, (que en el ejemplo alude evidentemente a la literatura dramática) alcanzará mayor valor epistémico.

Veamos un caso al cual se atribuye carácter multidisciplinario el de Joseph Ángel Gómez, artista catalán, promotor del post-teatro quien en 1970 realizó sus primeros *Escenogramas*. Se trata de una dramaturgia plasmada en imágenes gráficas y no en palabras, producto de su labor de investigación en el Instituto de Estudios Teatrales de la Sorbona y, más tarde, en la Universidad de Barcelona. Una rebelión contra el predominio de la literatura en el teatro.⁴ En efecto, se suprime la escritura y en su lugar aparecen imágenes, pero el teatro mantiene su dominio.

En este caso se puede constatar que, en efecto, se rebasa la disciplina pero la finalidad queda en el cuadro de la investigación disciplinaria.

3 Miguel Martínez Miguelez, “Entre la multi-inter y transdisciplinariedad y el pensamiento complejo” <http://miguelmartinezm.atspace.com/NPI%203EntrelaMulti.html>

4 Cfr. Manuel Pérez Jiménez, “Escenogramas post-teatrales. Una visión inédita del texto teatral” (<http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/816/1/1992%20A2%20Escenogramas.pdf>)

Interdisciplinariedad

Siguiendo también a Nicolescu nos damos cuenta que la interdisciplinariedad tiene una pretensión distinta a la multidisciplinariedad: “conciernen en tres grados a la transferencia de métodos de una disciplina a otra”:

1) de aplicación. Por ejemplo los métodos de la física nuclear transferidos a la medicina conducen a la aparición de nuevos tratamientos del cáncer.

2) epistemológico. La transferencia de métodos de la lógica formal en el dominio del derecho genera análisis interesantes en la epistemología del derecho

3) generación de nuevas disciplinas. Por ejemplo, la transferencia de métodos de la matemática en el dominio de la física ha engendrado la física-matemática (37).

Aquí comienzan a surgir confusiones pues se llega a usar uno u otro concepto sin hacer una clara distinción, como se puede ver en el siguiente ejemplo: Virginia Guarinos al observar las transformaciones que están ocurriendo en las formas de *representación* debidas a la aparición de nuevos modos y medios de expresión y comunicación nos conduce a la pregunta por el lugar del teatro dentro de la virtualidad y llama *ciberteatro* a “el proceso de dramaturgia y apoteosis corporal (que) ha seguido una vía progresiva en dirección a la fragmentación del cuerpo y su desintegración mediante el proceso digital, especialmente en lo que respecta a la desintegración del cuerpo. El ritual físico es reemplazado por el ritual tecnológico. La desmaterialización del cuerpo a través de la electrónica y la telemática induce a un proceso de renuncia sucesiva a la presencia orgánica, que se vuelve superflua o minimizada”.⁵

Del mismo modo que la multi, la interdisciplinariedad desborda la disciplina, pero su finalidad queda inscrita en la investigación disciplinaria e inclusive contribuye al aumento de disciplinas.

Teatralidad y performance

Haré aquí una breve digresión para hablar de dos nuevos conceptos que emergieron de los espacios abiertos por la multi y la interdisciplinariedad: teatralidad y performance, el primero acuñado por el director teatral ruso Nicolás Evreinov a principios del siglo XX para referirse al instinto de transformar las apariencias de la naturaleza (1956), y que posterior-

5 Virginia Guarinos, “¿Representar o simular? Esa es la pregunta. Los límites de la representación”, en *Icono 14* núm. 10 www.icono14.net/ revista.

mente fue entendido como “especificidad del teatro”. En las dos últimas décadas se han realizado esfuerzos en el terreno de la investigación teatral tendientes a la interdisciplinariedad. Entre estos últimos destacan los trabajos de Marco de Marinis (1998) y Erika Fischer-Lichte (1996). De Marinis al plantear una “nueva perspectiva teatrológica” señala la conveniencia de abrirse a nuevas metodologías de investigación y a la contribución de las ciencias humanas y sociales, a fin de dar cuenta del teatro como “conjunto de fenómenos interconectados”. Por su parte Fischer-Lichte propone realizar estudios interartísticos donde el teatro funcione como modelo de investigación, por tratarse de un campo dentro del cual la interrelación entre las artes es posible. Esta misma idea fue impulsada por Patrice Pavis como uno de los ejes de estudio en Paris VIII (1993).

Por otra parte el término *performance* fue empleado inicialmente por la academia norteamericana para distinguir el acto de escenificación de la obra escrita, a la cual – en ese contexto – se le designa como “teatro”. De modo que los *Performance Studies* tienen como base cualquier tipo de *representación* humana. Richard Schechner, pionero de los *Performance Studies* reconoce que se trata de un nuevo paradigma que sustituye al teatro entendido como *la representación* de dramas escritos (2002).

El elemento substancial del *performance* es el cuerpo, como producto artístico e instancia política. Ante la dificultad para ubicar estas manifestaciones dentro de las categorías formales del teatro se les denominó meta-teatro o meta-drama.

Teatralidad y *performance* son diferentes pero tienen algo en común: el primero se basa en la mimesis y en la *representación*, el segundo aunque antimimético no la elimina por completo, por eso Antonio Prieto al abordar el problema de la representación en el *performance* dice que no hay clausura total de la representación, pues el performer mantiene “la intención de transformarse en signo ante la mirada del público. Realiza acciones conceptuales [aunque] su acción no busca referirse al concepto mediante el mecanismo semiótico convencional, sino que lo busca actuar, de ésta manera sugiere el concepto de “represent-acción” o puesta en acción de un concepto incorporado a nivel psicofísico por el performer.

Patrice Pavis (2008) y Antonio Prieto (2009) coinciden en un mismo interés: poner frente a frente los dos conceptos que se han mantenido en permanente tensión a lo largo del siglo XX: Teatralidad y *Performance*, si bien el teórico francés en lugar de teatralidad habla de *Puesta en escena*.

Un aspecto que difiere en dichos estudios es el contexto, Pavis ubica su discusión en el ámbito anglo-americano y francés, mientras Prieto se instala en el latinoamericano. No obstante, en ambos descubrimos la trayectoria de desequilibrio, separación y acercamiento que ha acompañado esta relación. Un minucioso análisis de estos dos textos puede ofrecer resultados de gran significación para los estudiosos de las artes escénicas. Aquí sólo destacaré la contribución que hacen para trascender los límites disciplinarios.

Prieto afirma que

Los puristas de cada forma artística defienden su práctica criticando a la otra, sin reconocer las áreas de entrecruzamiento y retroalimentación que existen entre ambas. Encasillarnos en conceptos fijos no hace más que entorpecer nuestra percepción de fenómenos cuya complejidad debe ser atendida. Una perspectiva inter, e incluso trans-disciplinaria nos permitiría analizar la teatralidad de un performance y la dimensión performativa de una obra de teatro (2009: 122).

En tanto que Pavis señala que el acercamiento actual de performance y de puesta en escena “es tan fuerte que habría casi crear palabras comodines como *puesta en perf* o *perforpuesta*. El diagnóstico de esta contaminación es simple: no se podría actualmente crear una puesta en escena sin la reflexión de la *performance theory*, ni una performance sin la posibilidad de hacer un análisis semiológico y fenomenológico” (Pavis, 2008).

¿Cómo trascender el escenario de la lucha entre teatralidad y performance que describe Prieto? Él mismo sugiere reflexionar sobre las intersecciones de estos dos conceptos en términos de juego, y probablemente tenga razón, pues sería el *estado T* (o tercero incluido de la lógica transdisciplinaria) que haría falta entre el logos teatral y la physis performativa.

Transdisciplinariedad

A diferencia de la mono, multi e interdisciplinariedad, la finalidad de la transdisciplinariedad es sentar las bases de un nuevo paradigma científico. La investigación disciplinaria concierne, cuando mucho, un solo y mismo nivel de realidad. En cambio, la transdisciplinariedad se interesa por la dinámica engendrada por la acción simultánea de varios niveles de Realidad (Nicolescu 2009, 38). Según Nicolescu, son tres los axiomas que orientan la metodología transdisciplinaria:

I. *El axioma ontológico*: Hay diferentes *niveles de Realidad* del Objeto y, en consecuencia, diferentes *niveles de Realidad* del Sujeto.

II. *El axioma lógico*: El paso de un *nivel de Realidad* a otro está asegurado por la lógica del tercero incluido (a diferencia de la lógica clásica del “tercero excluído”).

III. *El axioma epistemológico*: La estructura de la totalidad de *niveles de Realidad* aparece, en nuestro conocimiento de la naturaleza, de la sociedad y de nosotros mismos, como una estructura compleja.

Como podemos observar, no basta solamente con plantearse la apertura hacia nuevas formas de conocer y hacer; es necesario *transformar* la manera de conocer y hacer, de ahí la importancia de esta metodología.

En los ejemplos que siguen podemos ver la intención de ir más allá de los límites disciplinarios: 1) La actriz chilena Valeria Radrigán dedicó su investigación final de maestría en teoría del arte contemporáneo cursada en la Universidad Complutense de Madrid al problema de la “Transdisciplina” (SIC)⁶ que, dice “ha marcado un desarrollo sistemático de pensamiento y acción artística en relación a este tema. Y es que trabajar efectivamente desde la transdisciplina implica un quiebre al ego mayor. Implica no sólo la apertura para formarse, investigar y conocer otros formatos ajenos al propio, ajenos al que uno se formó y 'maneja'. Implica someterse al vacío de no saber qué va a ser lo que resultará. Desde el proceso creativo, la premisa ya no es ¿Hagamos una obra de teatro? sino ¿hagamos una obra? Si es teatro o no ya no importa (sic).”⁷

El rechazo al culto a la personalidad, así como la apertura a la incertidumbre son desde luego elementos transdisciplinarios, por lo que la intención de este proyecto se ubica dentro de este ámbito; 2) En Chile, Sergio Valenzuela Valdés propone trabajar a partir de la Carta de la Transdiscipliniedad sobre lo que llama “Arte de acción transdisciplinar”⁸ y dice: “El Arte de acción transdisciplinar (AACT) aspira a una integración no sólo de las artes, sino de las ciencias y otros campos y puede generar resultados de reflexión, no sólo para sus creadores o accionantes, sino que también en ese diálogo genera pensamiento sobre lo complejo del hacer o percibir”. Como ejemplo de AACT ofrece el del artista español Jaime del

6 Es importante tener presente la aclaración que hace Nicolescu respecto al concepto: “Transdisciplina” remite a una nueva disciplina lo cual es contrario a “Transdiscipliniedad”.

7 Valeria Radrigán, ¿TRANS-teatro?, <http://www.soloteatro.cl/carteleraReportajeDetalle.php?id=29>

8 Sergio Valenzuela Valdés, “Hacia un arte de acción transdisciplinar”, Ponencia presentada en el Coloquio de Artes Escénicas y nuevos lenguajes. Danza, teatro y perfromance organizado por la Universidad de Chile, Santiago, 2009. <http://knol.google.com/k/aact-hacia-un-arte-de-acci%C3%B3n-transdisciplinar#>

Val con su Organización Reverso de arte transdisciplinar quien realiza “Metaformances” y define su pensamiento como “pos postmoderno”, realizando obras de gran escala, que incluye proyectos de acciones legales contra constructoras en zonas donde es ilegal construir que detecta a través de Google air. Para Valenzuela, Del Val es un representante de las “Artes performativas transdisciplinarias de acción”, es éste último quien dice: “La especificidad de Reverso se articula en la transdisciplinariedad de prácticas artísticas (en particular, del arte visual y digital, la danza, la electroacústica, la videodanza y el cine abstracto interactivo y la arquitectura virtual generativa), discursos críticos asociados al postestructuralismo, la teoría queer, ciberfeminista y postcolonial, y las prácticas políticas; o sea, en el replanteamiento de las relaciones cuerpo-arte-tecnología, en los diferentes aspectos de producción, investigación, formación, difusión, distribución, archivo y activismo”¹⁹. Aquí en cambio, pese al deseo de trascender los límites disciplinarios, la propuesta parece anclada en lo multidisciplinario.

En síntesis, si la multidisciplinariedad es un diálogo entre disciplinas sin una real comunicación y la interdisciplinariedad la transferencia de elementos de una disciplina a otra, la transdisciplinariedad designa la apertura de todas las disciplinas a lo que las atraviesa y las sobrepasa.

Hacia la re-conceptualización del teatro: el transteatro

Es el momento de plantear si — en la perspectiva de una nueva epistemología donde el conocimiento es una emergencia del propio conocimiento, y los conceptos de realidad y representación construcciones derivadas de nuestra capacidad de pensar, sentir, hacer y de relacionarnos holísticamente — el concepto *Teatro* puede mantenerse vigente y permitir nuestra transformación como sujetos hacia la plena hominización y reencantamiento del mundo. Sin pretender dar una respuesta definitiva, considero que, una vez descubiertos los amplios espacios abiertos por la epistemología de la complejidad y la metodología transdisciplinaria, es pertinente perfilar el *transteatro* que, sin nulificar al teatro, se coloque más allá de aquello que lo reduce, por ejemplo de la forma básica del código teatral identificada por Fischer-Lichte: “A representa a X mientras S lo mira” (1999), la cual reduce también al mínimo el sentido de *representación*: “algo que está en lugar de”.

Ahora bien, más que un “nuevo teatro” o un nuevo concepto, es necesario un nuevo nacimiento del teatro, el cual será posible a partir de un

nuevo nacimiento del sujeto, tal y como lo propone el enfoque transdisciplinar (Nicolescu, 2009: 101). Un sujeto que es capaz de vivir simultáneamente la experiencia de distintos niveles de realidad, de propiciar la emergencia del “tercero incluido” y de abrirse a la complejidad.

Al resultado de este nuevo nacimiento le llamo *transteatro* y tiene, entre otras características: poner en el centro la humana condición en toda su complejidad y situarse entre, a través y más allá de la representación, pero también de lo político, lo religioso, lo estético y lo cultural, pues la “realidad” del sujeto que “somos” cada uno de nosotros no “es” sólo la que vivimos como individuos o como “cuerpo social”.

El *transteatro* corresponde con “actos” abiertos a la incertidumbre donde no existe la separación entre actores y espectadores —sin que deje de haber actores y espectadores— pues, como el rito, es una propuesta que nos invita a la creatividad transformadora. En este sentido podemos hablar de experiencias *trans-teatrales* o *trans-escénicas*, actuaciones que una persona realiza de manera consciente y con sentido comunitario a partir de la urgencia individual y colectiva de responder a preguntas esenciales para el autoconocimiento y la comprensión. Para tal fin se utilizan los recursos escénicos y culturales locales (espaciales, actorales, musicales, dancísticos, escenográficos, tecnológicos; así como mitos, leyendas, etcétera), pero en diálogo con otras tradiciones, de ahí lo transcultural.

El *transteatro* es una propuesta acorde a la concepción actual de la sociedad-mundo, es decir, de un sentimiento común del destino planetario. Tiene como principio básico el establecimiento de una nueva relación del ser humano con la naturaleza, con los otros y consigo mismo. En el *transteatro* todos los individuos —hombres y mujeres— participan auténtica, libre y confiadamente, compartiendo con el otro la maravillosa oportunidad de estar vivos, lo cual da por resultado seres más conscientes y verdaderos pues los niveles de información del objeto se conjugan con los niveles de consciencia del sujeto.

La experiencia transteatral y transcultural nos sitúa en un *transvivir*, donde lo comunitario otorga cohesión y sentido. Estar alineados con los principios de la comunidad implica mantener la equidad, la proporcionalidad y la *verticalidad*, de este modo los proyectos resultan viables y sustentables.

Experiencias transteatrales

Nicolás Núñez es uno de los precursores del *transteatro* al reconocer que el trabajo del Taller de Investigación Teatral de la UNAM que durante más de 35 años ha dirigido y al cual denominaron como Teatro participativo era en realidad *transteatro*, porque lo que buscaban

era tocar el punto de *entanglement* [enredo cuántico], el contacto que nos permitiera reconocer, y afectar, la latise [entramado]. Para que entre público y actores lográramos un egregor [fuerza] de amorosa unidad y, de esta manera, estimular en nuestra sociedad lo mejor de nosotros mismos. Teatro como umbral, puerta de entrada a una realidad más armoniosa, equilibrada, plena. En síntesis, teatro como la posibilidad de contacto profundo con nosotros mismos. Es decir, con el universo (Núñez 2009, 144-145).

Shakespeare, Artaud y Grotowski en el campo teatral, junto con las deslumbrantes disertaciones de Prigone y Kapra en la cuántica y Basarab Nicolescu en la transdisciplinariedad, son las fuentes en las que Nicolás Núñez ha bebido para plantear su *transteatro* en donde el actor

tiene el compromiso de conocer-reconocer su instrumento, es decir, su mente, su cuerpo, su espíritu, y darse cuenta de que su compromiso es llevar al óptimo a este instrumento, sin competencia (...) El actor en escena no es otra cosa que una conciencia que se reconstruye a sí mismo, y a su realidad, a cada respiración. Una realidad en tránsito. Realidad en tránsito, ese es el escenario, esa es la vida (146).

Yo por mi parte he sido partícipe de lo que llamo *Experiencias trans-escénicas* a partir de un proyecto que inició en octubre de 2007 en la Casa del Teatro del Centro de las Artes Indígenas "Xtaxkgakget Makgkaxtlawan" (El resplandor de los artistas) dentro del parque temático Takilsukhut, ubicado en la zona sagrada totonaca de El Tajín, Veracruz como una integración *afectiva y efectiva* de la sabiduría totonaca, de las enseñanzas que recibí del maestro Rodolfo Valencia, de mis vivencias en el teatro comunitario, de los principios del Teatro Antropocósmico propuesto por Nicolás Núñez, y de la visión compleja y transdisciplinaria del teatro que he venido configurando en los últimos años.

Todo surgió de un Taller propuesto por la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana a partir de las siguientes premisas: Hoy podemos escuchar y ver en muchos lados voces y movimientos que expresan la urgencia de una nueva convivencia con todo lo que existe. Requerimos entonces de prácticas de reconexión que reconstruyan nuestro estar en conciencia para percibir la belleza de la forma, el aquí y el ahora. Requerimos percibir el enorme poder creador de nuestro ser y de cada elemento

que nos rodea, del movimiento de nuestro cuerpo y de nuestra comunidad que potencia nuestra capacidad de conocer y de vivir.

Los objetivos eran coincidentes con los del Centro de las Artes Indígenas: “Que la población Totonaca sea generadora de una expresión creativa que manifieste su riqueza cultural y que permita el diálogo creativo entre las mismas y con otras culturas del país y del mundo” (Adame 2009, 160).

Como resultado del primer taller coordinado por el maestro Nicolás Núñez se elaboró de manera colectiva la obra: *Tejedoras del destino* a partir de un mito de creación totonaca que nos compartieron las y los participantes en la Casa del Algodón.⁹ Los diálogos de la obra se hicieron en totonaco y español.

Con el antecedente de las *Tejedoras*, dimos inicio a una nueva experiencia, *Máscara*. El compromiso que se asumió rebasó el que tradicionalmente exige el “oficio actoral”. Sin que se haya hecho explícito, todos los miembros de “La casa del Teatro” aceptamos que estábamos en un lugar regido por las deidades totonacas y cargado de muy diversas energías. Teníamos, por lo tanto, que estar atentos a todas las señales que aparecieran en el curso de nuestro trabajo y, por supuesto, realizar las ofrendas y mantener una actitud vertical para que no se alterara la armonía cósmica.

El proceso se llevó a cabo en cinco etapas, desde un primer taller transcultural de integración-creación en el cual, a través del círculo de la palabra, establecimos que era importante trabajar con el problema de la identidad, para lo cual nos pareció pertinente el símbolo de la máscara. En sesiones coordinadas por el maestro Nicolás Núñez trabajamos para dar la batalla como actores capaces del máximo de entrega. La dinámica propuesta en esta ocasión fue *Citlalmina*, una combinación de danza conchera tolteca-chichimeca y la danza tibetana del “Sombrero negro”. También se enriqueció el Taller con movimientos o danzas sagradas de Gurdieff a cargo de Jorge Rodríguez Cano. Posteriormente en un segundo Taller de Creación el objetivo fue poner a prueba la estructura y elaborar la columna vertebral del acto, después se compartió la propuesta con invitados como Basarab Nicolescu y se pulió la columna vertebral, finalmente se hizo la presentación del acto en Cumbre Tajín 2009. Aquí toda-

9 El mito dice que en el cosmos habitan 13 abuelas tejedoras que como arañas tejen el destino de cada ser y que queda plasmado en el ombligo. Cuando por alguna razón las personas se extravían y pierden su destino necesitan recuperarlo a través del retorno al origen, a la tradición y a los valores que les fueron otorgados. En este caso el valor principal estuvo asignado a la lengua totonaca.

vía se hicieron ajustes, atendiendo al flujo de las energías. Este fue en verdad un nuevo nacimiento colectivo de diversas generaciones de teatrastas comunitarios, trans-culturales y trans-escénicos que, juntos y despojados de nuestra máscara-rol tocamos nuestra identidad cósmica reconociéndonos plenamente en el otro: Akit wix-Wix akit (Yo soy tú-Tú eres yo).

En Brasil Oldair Soares, con una experiencia teatral de más de 30 años, fomenta el *transteatro* al cual define, a falta de una mejor forma, como origen-medio para la *transpretación*, integrada por la suma de sensibilidades presentes en el espacio y también por cada individuo interpretante. El placer del disfute estético verifica la emergencia de una mente colectiva en totalidad y al mismo tiempo individual. Un espacio escénico de convivencia entre “*el yo, el otro, ella, nosotros, y ustedes*” (J. Kristeva) “*donde yo asisto (para) ser puesto en juego frente a ella y nosotros, acción en la que me expongo a mí mismo y por la cual me expongo a los otros y a ustedes, el público que está en la base del altar del sacrificio donde arde el animal humano*”.¹⁰

Le interesa rescatar la magia ritual del teatro tendiente al reencantamiento del mundo, atendiendo a todas las edades, traspasando la noción del simple “entendimiento” para llevar al público a reflexionar sobre lo vivo. Cuestiona la representación porque reafirma la existencia del presente “en la pobre, conocida y única forma de tocar la realidad”, plantea acceder a la acción de la mente colectiva que sólo será viva si significa en sí misma: movimiento, cambio, si es sincera, virtuosa y rica.

Se trata de pasar por una desapropiación del arte del “hacer teatral”. Una desmaterialización efectiva de cualquier poder maniqueista emerge como alógica, irracional, como una manifestación del devenir. En la inserción del momento cósmico de la escena, el actor es un instrumento para liberar el espíritu de los otros actores: el público.

El gran desafío, afirma, es hacer visible lo real, aquella en la que tenemos la impresión de vivir. Se necesita hacerlo con un “cuerpo humanidad” jamás visto y que sólo será visualizado por la actuación.

Para concluir, diré que el *transteatro* permite transitar del *nivel de Realidad* de la *actualización* del sujeto, donde la existencia está al servicio de la realización social, al *nivel de Realidad* de la *actuación* del sujeto, donde, además del compromiso social, la persona expresa simultáneamente

10 Oldair Soares, “A experiência de comunicação e linguagem de um espetáculo teatral para a compreensão do olhar sobre a transdisciplinaridade”, www.ammom.cjb.net.

entre, a través y más allá del teatro lo que pertenece tanto a su mundo interior como exterior.

Bibliografía

- Adame, Domingo. 2009. "Experiencia Trans-escénica y trans-cultural en El tájín". En: *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, coord. y ed. Domingo Adame, pp. 150-167. Xalapa: Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana.
- Aristóteles, 1988. "Poética" en Aníbal González (ed.) *Artes Poéticas*. Madrid: Taurus.
- Baty, Gaston y R. Chavance. 1992. *El arte teatral*. México: Fondo de Cultura Económica. (1ª. Ed. 1955).
- Berman, Morris. 2001. *El reencantamiento del mundo*. Santiago de Chile: Cuatro vientos.
- Capra, Fritjof. 2006. *La trama de la vida*. Barcelona: 2006.
- De Marinis, Marco. 1998. *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- Derrida, Jacques. 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Antrophos.
- Evreinov, Nicolás. 1956. *El teatro en la vida*. Buenos Aires: Leviatan.
- Fischer-Lichte, Erika. 1996. "Thoughts on the interdisciplinarity. Nature of Theatre Studies", *ASSAPH-Studies in the Theatre*, number 12, 1996: 111-24.
- Martínez Miguelez, Miguel. 2010 "Entre la multi-inter y transdisciplinarietà y el pensamiento complejo" [en línea]. Página consultada el 18 septiembre de 2010. <http://miguelmartinezm.atspace.com/NPI%203EntrelaMulti.html>.
- Martínez Miguelez, Miguel. 2010 "Transdisciplinarietà y lógica dialéctica, un enfoque para la complejidad del mundo actual" [en línea]. Página consultada el 18 de septiembre de 2010. <http://prof.usb.ve/miguelm/transdiscylogica-dialectica.html>.
- Nicolescu, Basarab. 2009. *La transdisciplinarietà. Manifiesto*. Hermosillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin.
- Núñez, Nicolás. 2009. "Transteatro". En: *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, coord. y ed. Domingo Adame, pp. 144-149. Xalapa: Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana.
- Pavis, Patrice. 1993. "Estudios teatrales" en Angenot, Marc, Jean Bessiere et. al., *Teoría literaria*. México: Siglo XXI.
- _____. 2008., "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?", *Telón de fondo*, núm. 7, Julio.
- Pérez Jiménez, Manuel. 2010. "Escenogramas post-teatrales. Una visión inédita del texto teatral" [en línea]. Página consultada el 18 de septiembre de 2010. <http://dSPACE.uah.es/jspui/bitstream/10017/816/1/1992%20A2%20Escenogramas.pdf>.

- Prieto, Antonio. 2009. "¿Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performatividad". En: *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, coord. y ed. Domingo Adame, pp. 116-143. Xalapa: Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana.
- Primavesi, A. 1995. *Del Apocalipsis al Génesis. Ecología. Feminismo. Cristianismo*. Barcelona: Herder.
- Radrigán, Valeria. 2010. "¿TRANS-teatro?" *Soloteatro*. En Línea. Recuperado el 28 de septiembre de 2010 de <http://www.soloteatro.cl/carteleraReportajeDetalle.php?id=29>
- Schechner, Richard. 2002. *Performance Studies. An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Soares, Oldair. 2010. "A experiência de comunicação e linguagem de um espetáculo teatral para a compreensão do olhar sobre a transdisciplinaridade" [en línea]. Página consultada el 18 de septiembre de 2010. ammom-trans@ig.com.br www.ammom.cjb.net.
- Toriz, Martha. 2009. "La teatrología y las artes escénicas". En: *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, coord. y ed. Domingo Adame, pp. 78-92. Xalapa: Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana.
- Valenzuela Valdés, Sergio. 2009. "Hacia un arte de acción transdisciplinar", Ponencia presentada en el Coloquio de Artes Escénicas y nuevos lenguajes. Danza, teatro y performance organizado por la Universidad de Chile, Santiago, 2009. Recuperado el 18 de septiembre de 2010, de <http://knol.google.com/k/aact-hacia-un-arte-de-acci%C3%B3n-transdisciplinar#>.
- Zola, Emile. 1972. *El naturalismo*. Barcelona: Península.