

Teatro y Transdisciplinarietà

Por Domingo Adame
Universidad Veracruzana

Introducción

He visto siempre al teatro como una celebración de lo humano, como un espacio de reconexión con todo lo viviente y también como la manifestación sorprendente de la creatividad individual y colectiva.

En la actualidad, en México y en el mundo ese espíritu se muestra invertido: se aplaude lo inhumano, los espacios públicos están llenos de policías y la creatividad se ha convertido en habilidad sistemática para manejar artefactos y para manipular o controlar a los individuos.

Frente a la perspectiva de una nueva epistemología es pertinente preguntar si la manera de hacer teatro hoy es válida para permitir nuestra transformación en tanto sujetos plenamente humanos, no solamente en escena, sino fuera y dentro de todos los juegos de roles sociales.

Soy mexicano, pero sin dejar de reconocermé también como sujeto planetario me pregunto: ¿cual el papel y el lugar del teatro en una sociedad local transgredida y fragmentada y en una sociedad global que se debate en guerras? Considero por lo tanto que es necesario repensar el teatro para restituirle su dimensión sagrada, comunitaria y humana; esto quiere decir: aprender a realizar acciones cuyo objetivo sea contribuir a una existencia digna, aprender a conocer y a compartir valores comunes para una integración solidaria y comprensiva. Dicho de otra manera, vivir una experiencia *transdimensional* donde se conjuguen lo cognitivo, lo poético y lo ético.

Es evidente que las relaciones humanas se han transformado y si observamos con atención a nuestro alrededor podremos darnos cuenta que la manera de vivir de los jóvenes, sobre todo en los países que se consideran “ricos” está ligada cada vez más a la tecnología (computadoras, teléfonos celulares, consolas de juego, entre otros aparatos), lo cual a corto o mediano plazo puede producir su aislamiento en un mundo donde la realidad se viva como ficción.

Según los principios transdisciplinarios es posible visualizar un teatro por y para la creación y recreación de conocimiento como saber sensible que provea a la existencia de sus más bellos atributos y permita la comprensión del mundo en sus diversas realidades. Un teatro

que de lugar a la emergencia de sinergias que transformen la fatalidad destructiva en destino creador.

Hace algunos años pensé que este teatro podía llamarse “Teatro de la Civilización Planetaria” y junto con estudiantes de la Universidad Veracruzana inicié un proyecto que buscaba corresponder a la concepción de la sociedad-mundo, de un sentimiento común del destino planetario según Edgar Morin (1993). Su principio básico consistía en establecer una nueva relación del ser humano con la naturaleza, con los otros y consigo mismo; y sus propósitos eran sentir el planeta, sentir la propia humanidad y sentirse responsables del destino planetario, denunciando cualquier forma de deshumanización. Al paso de los años y luego de mi encuentro con la transdisciplinariedad dicho proyecto se transformó sin perder su intención original en una investigación de carácter teórico: la *Transteatralidad*; y en un campo de práctica activa: el *Transteatro* o *Teatro del Tercero Oculdo* sin que exista separación entre ellos dado que se nutren mutuamente.

Transdisciplinariedad

En el campo epistemológico se vive por lo menos desde hace veinte años con el lanzamiento en 1994 de la Carta de la Transdisciplinariedad en Arrábida, Portugal (Nicolescu 2009a, 102-107) un cambio radical con respecto al paradigma de la ciencia moderna, si bien su origen se remonta a la década de los setenta con Jean Piaget. A partir de ese momento un grupo de intelectuales y artistas se dedicó a revisar el estado actual de la sociedad, generado por la manera de concebir la realidad en Occidente a partir de la modernidad.

La tradición moderna-occidental del pensamiento académico está fundada en preceptos, costumbres y metodologías aparentemente bien establecidas y homogéneas tanto para doctos, como para seguidores de la ruta de la academia. Este estado de cosas se consolidó con base a los fastuosos logros que el maridaje ciencia-tecnología ha venido ofreciendo a la humanidad desde hace por lo menos trescientos años. En este punto resulta esencial hacer una distinción en el sentido de que el pensamiento científico moderno no es de una sola pieza, empezando porque existe una distinción básica entre las ciencias naturales y las sociales, así como entre el pensamiento humanista y artístico. Por otra parte, dentro de cada uno de estos campos, existe una multitud de escuelas de pensamiento. No obstante, la mayoría de estas escuelas y ámbitos de la tradición académica occidental-moderna comparten los fundamentos del racionalismo-positivismo.

Dentro del escenario epistemológico del pensamiento académico moderno se representa a la persona que investiga y piensa el mundo como: i) alguien que establece una relación de pulcritud para con el mundo (rigor experimental u observacional) mediante el diseño científico. Este aspecto se complementa con: ii) un dominio erudito de las teorías, evidencias previas y modelos explicativos referentes a los procesos estudiados.

La apreciación de las carencias en las que nos encontramos, dadas nuestras costumbres epistémicas, provoca respuestas de diferente envergadura a la situación detectada, ya sea en cuanto al bienestar personal o concernientes al grupo social del que formamos parte. Dilemas en un sistema de investigación soportado por teorías que esconden valores, más que por realidades constatadas en forma directa por la experiencia rigurosa y reflexiva —sobre todo en el ámbito del estudio de la vida y sus manifestaciones psíquicas, sociales y físicas: violencia en la sociedad, inequidad en las relaciones sociales, preponderancia y prerrogativas al capital, no al trabajo; insuficiencias en los programas de estudio; injusticias a diestra y siniestra, etcétera.

¿Por qué en medio de tanto “progreso” y “eficacia” ocurre esto? ¿Qué sucede con la vida de la persona? Es evidente que la posesión de bienes y poder no se traduce en felicidad o verdadera satisfacción. Fue así que Basarab Nicolescu tomando en cuenta las dos grandes revoluciones del siglo XX -la de la física cuántica y la informática- consideró necesaria la formulación de una metodología (Nicolescu 2009a).

Pero no se trataba de crear algo dogmático, sino abierto. Una metodología particular capaz de ser compatible con un gran número de métodos. De la misma manera que la metodología formulada por Galileo, Newton y Kepler y que es compatible con diferentes teorías. La mayor dificultad consistió en colocar al Sujeto, excluido en la metodología de la ciencia moderna, como presencia determinante en la transdisciplinariedad. Así, la nueva metodología se convirtió en alternativa para unificar las ciencias exactas con las ciencias humanas.

Según Nicolescu son tres los axiomas que orientan la metodología transdisciplinaria (Nicolescu 2009a, 26):

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 excluido”).

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.

Axiomas que son de orden simbólico, no científico. En este sentido la metodología transdisciplinaria no es matemática; además, como no se opone, sino que complementa al pensamiento disciplinario, integra la metodología científica.

Para la transdisciplinaria arte y realidad no existen separadamente, es más bien la perspectiva disciplinaria la que lo ve así, por lo tanto, las artes, y en el caso que nos ocupa, el teatro no sólo deberían tener un espacio para ser estudiadas disciplinariamente, sino estar presentes en todos los campos de conocimiento. Conocer la realidad e interactuar con ella requiere enfrentarla con un nuevo espíritu que considere la unificación y la integración de todos los sistemas, que se abra hacia lo multi, inter y transdisciplinario; o sea a ver la realidad de manera compleja. Es importante entonces no perder de vista las relaciones que como individuos y como sociedad establecemos con los componentes de la realidad, el papel que juegan la mente, el espíritu y el cuerpo en su construcción y comprensión; reconocer los límites de la percepción y de los “modelos” y, sobre todo, darle su lugar a la experiencia del Sujeto como generadora de espacios vitales posibles.

De la Teatralidad a la Transteatralidad, del Teatro al Transteatro

La teatralidad es el proceso que conduce a productores y receptores del teatro en la utilización de elementos de construcción y significación a través del cual se actualiza una obra como hecho teatral, es decir: el fundamento para interpretar, representar y percibir el discurso teatral.

La teatralidad fue concebida por Nicolás Evreinov como el instinto de transformar las apariencias de la naturaleza en voluntad de teatro, es decir una pulsión espontánea de juego que se encuentra tanto en los hombres como en la especie animal. Una calidad universal, una condición pre-estética el gusto de travestir, el placer de generar una ilusión, de proyectar simulacros de sí mismo y de lo real hacia el otro (Evreinov 1956).

En este acto que lo transporta y lo transforma el ser humano aparece como punto de partida de la teatralidad: es su fuente y primer objeto, ofrece simulacros de sí mismo.

Entendida como esencia del teatro, la teatralidad se nutre del juego del actor. Su presencia se descubre tanto en la práctica escénica como en el texto dramático. Su actuación está controlada por la “ley de exclusión del no retorno” que indica que en el teatro los actos que pueden alterar significativamente cualquier situación como la muerte, el nacimiento o la cópula son siempre simulados (Burns 1972, 15). Se trata de una limitación del teatro y no de la teatralidad pues estas acciones pueden ocurrir, por ejemplo, en un ritual o “performance” donde no rige dicha ley.

Si la teatralidad es el fundamento para interpretar, representar y percibir el discurso teatral estructurado con base a la lógica binaria de texto/representación; la *transteatralidad* es el proceso por el cual cada sujeto productor o receptor actúa desde la incertidumbre, gestiona su propia alteridad y transita simultáneamente por diferentes niveles de realidad con pleno dominio de su potencial humano. Se trata de asumir la paradoja de ir más allá de uno mismo al darse cuenta que nos damos cuenta de quienes somos, o mejor aún, de quienes estamos siendo, conociendo, haciendo y sintiendo en el preciso instante del darse cuenta. La transteatralidad plantea, además, un cambio fundamental con respecto a las prácticas basadas en el derroche y abuso de recursos y energías, cuyos ejemplos en las teatralidades estéticas y sociales son también abundantes.

La transteatralidad atraviesa todas las formas conocidas de representación: el rito, el teatro, el performance, es un proceso circular de articulación que hace que el resultado ejerza sus efectos sobre su propio origen.

Si la teatralidad propone la transformación del actor para convertirse en “personaje”, la transteatralidad permite la transfiguración del Sujeto para ser actor con plena conciencia de sí mismo y del otro. Para el investigador y creador Rodolfo Valencia (1925-2006) el actor debería estar listo para trabajar de manera permanente consigo mismo sin jamás desear transformarse en “personaje” y hacerlo siempre en grupo, en una investigación “en vivo” que implicara el cuerpo, la mente y la emoción (Adame 2008).

La teatralidad y el teatro cristalizan bajo el paradigma de la modernidad que reduce la complejidad de la realidad a “una idea de realidad”, ambos son legitimados por la lógica binaria del tercero excluido. Por lo tanto, y para modificar los núcleos organizantes de la sociedad y de la cultura, ha sido necesario cambiar de paradigma: el nuevo paradigma ha abierto la posibilidad de transformación del teatro y de la teatralidad favoreciendo la

transteatralidad y el Transteatro que basan sus recursos en la lógica dialéctica o del “tercero incluido”.

Bajo el contexto anterior es posible corroborar la emergencia de una *transteatralidad* y de un *Transteatro*, ambos conceptos pueden ser considerados como procedentes de una epistemología compleja y transdisciplinaria donde el conocimiento y la representación son construcciones derivadas de nuestra capacidad de pensar, sentir, hacer y relacionarnos holísticamente. Pero también de un contexto que busca reencontrarse con sus orígenes y donde la modernidad positivista y la posmodernidad neoliberal han mostrado su fracaso.

Con respecto a *transteatralidad* es necesario desmarcarme de cualquier relación con la teoría literaria que, como en el caso de Gerard Genette, habla de una “Transtextualidad” es decir, “la trascendencia textual del texto [...] que lo pone en relación manifiesta o secreta con otros textos” (Genette 1982, 7). Así mismo de la derivación que hace Fernando Cantalapiedra cuando afirma que la *transteatralidad* es “toda trascendencia praxeológica de un texto espectacular, esté o no representado”. (Cantalapiedra 1998, 423). Tampoco se asimila a la noción de “Transteatralización” que proviene de Baudrillard (1997) para indicar el traspaso de elementos teatrales a la vida cotidiana.

Hoy día, en muchos lugares, podemos escuchar y observar voces y movimientos que expresan la urgencia de una nueva relación con todo lo que existe. Necesitamos entonces prácticas de reconexión que reconstruyan nuestro *Ser-en-conciencia*. Requerimos percibir el enorme poder creativo de nuestro ser y de cada elemento que nos rodea, el movimiento de nuestro cuerpo y de nuestra comunidad que potencializa nuestra capacidad de conocer y experimentar diferentes niveles de realidad.

La transteatralidad está entre, a través y más allá de todas las formas de presentación o representación conocida, por ello su enfoque no puede ser más que transdisciplinario, dado que su práctica requiere de una estrategia para identificar el proceso mediante el cual el Sujeto complejo se manifiesta integralmente en interacción con diferentes niveles de realidad. La transteatralidad deja abierta la pregunta sobre la representación, sobre la realidad y sobre el mismo teatro.

Al disolverse la distinción entre arte y realidad la atención se centra en el punto de unión. ¿Qué aparece ahí? Para la transteatralidad es lo sagrado como Tercero Oculto¹ que

incorpora la memoria de la especie y de la comunidad y la presencia plena del Sujeto con su verticalidad cósmica y consciente.

Transteatro o Teatro del Tercero Oculito

La propuesta de *Transteatralidad* y de *Transteatro* o *Teatro del Tercero Oculito* es fruto de mi acercamiento con la transdisciplinariedad, pero también es producto de experiencias personales, resultantes de los trabajos de investigación-creación que he realizado durante mi vida profesional y que se han nutrido de referentes imprescindibles como Jerzy Grotowski y Peter Brook en Europa; y en México con Rodolfo Valencia y Nicolás Núñez, así como de las prácticas tradicionales de las comunidades indígenas. Esta propuesta se encuentra en correspondencia con la teoría de Erika Fischer-Lichte sobre el acto performativo como “vía para el re-encantamiento del mundo”

Una estética de lo performativo tiene por objeto de estudio ese arte del rebasamiento de fronteras. Trabaja incesantemente para superar fronteras establecidas a finales del siglo dieciocho y asumiendo desde entonces como inamovibles e insuperables, divisiones que se tenían casi por naturales, es decir, que se entendían como establecidas por naturaleza: nos referimos a la división entre arte y vida, entre alta cultura y cultura popular, entre el arte de la cultura occidental y el de aquellas otras culturas para las que es extraño el concepto de la autonomía del arte. Con ello, una estética de lo performativo se propone también la redefinición del concepto mismo de frontera. Mientras que hasta ahora, entre los aspectos decisivos para el arte, la separación, la delimitación y las diferencias de principio eran los que más importancia tenían, en una estética de lo performativo se enfatizan el rebasamiento y la transición. La frontera se convierte en umbral, que no separa dos ámbitos, sino que lo vincula. En lugar de oposiciones infranqueables surgen diferencias graduales. Una estética de lo performativo no sigue pues los pasos de un proyecto de indiferenciación, lo que según la teoría del sacrificio de Girard conduciría inevitablemente a una eclosión de violencia. Más bien trata de superar las oposiciones rígidas, de convertirlas en distinciones dinámicas. Nos hemos acostumbrado a entender que el empleo de parejas conceptuales antitéticas es la garantía de un proceder racional que se corresponde con el desencantamiento del

mundo llevado a cabo por la ilustración y a que este proceder es el que mejor describe ese proceso. Por ello es oportuno entender el proyecto de una estética de lo performativo – que demuele precisamente tales dicotomías y que, en vez de proceder argumentalmente con un “lo uno o lo otro”, lo hace con un “tanto lo uno como lo otro”– como una tentativa de reencantamiento del mundo, como un intento de transformar en umbrales las fronteras establecidas en el siglo dieciocho (Fischer-Lichte 2011, 404-405).

El Sujeto transdisciplinario y el Tercero Oculto

A partir de mis propios descubrimientos y a través de los escritos de Basarab Nicolescu (2009a, 2009b) me dediqué a realizar investigaciones *in vivo* sobre la manera de percibir al Sujeto a través del teatro, y puedo decir que he tenido bellos encuentros con quienes habían iniciado ya el viaje en la búsqueda del Symorg, como en *El lenguaje de los pájaros* de Attar (1978), por ello puedo afirmar que más que un “Nuevo teatro” o un nuevo concepto, es necesario – parafraseando a Nicolescu (2009a, 57) – un *nuevo nacimiento del teatro*, el cual solo será posible a partir de un nuevo nacimiento del Sujeto.

A este *nuevo nacimiento del teatro* lo llamo *Transteatro* o *Teatro del Tercero Oculto* porque tiene como meta unir al Sujeto con el Objeto, poner en el centro la condición humana en toda su complejidad y colocarse entre, a través y más allá de la representación, de lo político, de lo religioso, de lo estético y de lo cultural para ser transpolítico, transreligioso, transestético y transcultural.

Dicho de otra manera : el actor habrá de vivir la “verticalidad cósmica y consciente”, ser él mismo bajo todas las circunstancias de manera autocrítica, autónoma, responsable y auténtica.

El Sujeto transdisciplinario es aquel que investiga con todo su *Ser lo que está siendo*, que se abre a la realidad con el ejercicio de una atención cada vez menos afectada por las interferencias de los deseos y los miedos que se actualizan en la búsqueda de reconocimiento; alguien que convive con el interés, que es la forma que toma una pregunta capaz de generar el cambio. Las respuestas que se constituyen por experiencia viva son el alimento más nutritivo del ser humano. No se puede vivir un solo momento sin impresiones, así, la calidad de este

alimento esencial está involucrada en la salud del alma y en la posibilidad de abrirse hasta encontrar la confluencia del momento eterno en nuestro devenir.

La división ternaria (Sujeto, Objeto, Tercero Oculto) es, por supuesto, diferente de la partición binaria (Sujeto vs Objeto), de la metafísica moderna.

El Tercero Oculto es esencial pues al unir los niveles espiritual, psíquico, biológico y físico del Sujeto con los niveles de realidad del Objeto presentes en la naturaleza y en la sociedad, el conocimiento se transforma en comprensión, o sea, la fusión del conocer y el ser que da sentido a la verticalidad humana en el mundo. Para ello la herramienta principal de la que disponemos es la *atención*; así, en cualquier actividad donde apliquemos esta atención con *calidad* será posible percibir la presencia del Tercero Oculto.

¿En qué consiste la “calidad” de la atención? ¿Cómo generarla y mantenerla? ¿De qué manera se manifiesta? ¿Cómo darse cuenta de lo que ella hace de diferente? ¿Cómo lograr la unificación Sujeto-Objeto por la emergencia del Tercero Oculto? ¿Cómo comprender que los símbolos no son vehículos para acceder a la “verdad”, sino medios de comunicación con el mundo real?

Una de las vías para ir hacia otros espacios de saber, más allá de identificar problemas y plantear “mis soluciones”, consiste en “suspender” las reacciones mecánicas del pensamiento y abrirse hacia el estado de pregunta (interior y exterior) para percibir, por ejemplo, que quizás el “problema” es en realidad una paradoja que requiere otro tipo de comprensión. Pero todo esto resulta casi imposible si me presento ante el mundo desde un “yo pienso, yo resuelvo”, ya que cada vez que se expresa la primera persona en singular, implícita o explícitamente estoy afirmando que sé quién soy y tal estado de cosas inhibe la emergencia de la pregunta viva que abrirá espacio a una solución que se manifestará en otro nivel de Realidad, por la participación del Tercero Oculto (Adame, Gómez, Vargas 2015).

Nivel de Realidad, dice Nicolescu, es un sistema invariable según ciertas leyes, donde hay discontinuidad entre las leyes y conceptos generales como el de causalidad. En esta visión transdisciplinaria para que el Sujeto que percibe y el Objeto percibido en la realidad se puedan comunicar tienen que atravesar la zona de *no Resistencia*, que en la terminología empleada por Nicolescu corresponde al *Tercero Oculto*, es por lo tanto un término de interacción.

El Sujeto transdisciplinario y sus niveles de percepción, el Objeto transdisciplinario y sus niveles de realidad, y el Tercero Oculto definen la realidad Transdisciplinaria o

transrealidad (Nicolescu 2014, 210). Esto quiere decir, en mi perspectiva, que es posible hablar de realidad “disciplinaria”, “predisciplinaria” y “posdisciplinaria” y, conforme a esta denominación, de un Preteatro (antes del teatro moderno), de un Teatro (de la modernidad), de un Postteatro (después del teatro moderno) y de un Transteatro (de la cosmodernidad).

De la Premodernidad a la Cosmodernidad

Tomando como base los análisis de Nicolescu en lo que concierne a la relación Sujeto – Objeto ; de Fischer-Lichte, sobre el “re-encantamiento del mundo” ; y haciendo la relación con el teatro, tendríamos lo siguiente:

-Premodernidad : el Sujeto esta dentro del Objeto (mundo encantado), realidad predisciplinaria: *Preteatro*.

-Modernidad : Separación entre Sujeto y Objeto (mundo desencantado) realidad disciplinaria: *Teatro*.

-Postmodernidad : el Sujeto predomina sobre el Objeto (Mundo automatizado) realidad posdisciplinaria: *Postteatro*.

-Cosmodernidad : Sujeto y Objeto están unidos por el Tercero Oculto (re-encantamiento del mundo) realidad transdisciplinaria: *Transteatro*.

En las tres primeras etapas (premodernidad, modernidad y posmodernidad) no hay emergencia del Tercero Oculto.

Durante la Premodernidad el *rito* formaba parte del “Mundo encantado” de participación directa, donde los seres humanos estaban conectados con el cosmos, pero sin tener consciencia de su Ser-Sujeto. El destino personal era asumido unido al destino del mundo, y esta relación daba sustento a la propia vida (Berman, 2001). Para Nicolás Núñez, creador del *Teatro Antropocósmico*, la historia del teatro muestra como se fue alejando de la eficacia del rito para devenir diversión y exposición de conflictos emocionales (Middleton 2011, 125). Así, la historia del teatro es la historia de la caída de lo sagrado hacia lo profano.

La razón, predominante en la modernidad, produjo la cultura de la racionalización que confundió “lo sagrado” con la “creencia en una determinada religión”, de ahí que lo rechazara. Sin embargo, lo sagrado es *lo que religa*, es, como dice Mircea Eliade, lo que nos da consciencia de existir en el mundo (apud. Nicolescu 2009b, 60).

En la Postmodernidad uno puede percibir una mezcla de espectáculos, performances, artes digitales, teatralidades líquidas, post-teatros, teatros postdramáticos, textralidades. En suma: Teatro Indisciplinarioⁱⁱ, Multiⁱⁱⁱ e interdisciplinario^{iv}.

Un concepto que emerge precisamente de los espacios abiertos por la multi y la interdisciplinariedad es el de *performance*, 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.

Del mismo modo que la multiteatralidad, la interteatralidad desborda la teatralidad, pero su finalidad queda inscrita en la investigación y creación disciplinaria.

El teatro actual se encuentra en franca transformación con respecto a las formas tradicionales conocidas hasta la modernidad.

En esta posición se puede ver una ruptura con el paradigma de la modernidad que hizo surgir el teatro “posdramático” el cual corresponde, como lo remarca Hans Thies Lehmann al teatro europeo de finales del siglo XX. El mismo teórico menciona como Heiner Müller cuando iba al teatro se ponía cada vez más enfadado por tener que seguir una sola y misma acción, en cambio – decía el dramaturgo alemán – “cuando en el primer cuadro inicia una acción, en el segundo otra que nada tiene que ver y en el tercero y en el cuarto, etc., esto es divertido y agradable, aunque no sea la obra perfecta” (Lehmann 2010, 35). Se trata, como vemos, de pasar de la percepción lineal y sucesiva a la percepción simultánea. Esta investigación tiende a alcanzar la autonomía del lenguaje, la teatralidad autónoma y no “la ilusión mimética” (20). En los textos posdramáticos la pregunta giraba en torno a “qué nuevas posibilidades de pensamiento y de representación son ensayadas para el sujeto humano” (21).

Si bien estas propuestas muestran una considerable transformación paradigmática, me parece que entre el Postteatro y el Transteatro existe gran diferencia. Solo con comparar los

prefijos “Trans” y “Post” veremos que el primero indica paso, movimiento, transgresión, en tanto que el segundo es un prefijo temporal y lógico.

No obstante que desde mi perspectiva es cuestionable el predominio del Sujeto en la posmodernidad teatral, hay creadores notables como Bob Wilson quien muestra en sus espectáculos la influencia de la física cuántica, en particular en su concepción y disposición del tiempo.

Teatro y nuevas tecnologías

La posmodernidad ha impulsado el desarrollo de nuevas tecnologías mediante las cuales el teatro transita hacia otras formas de relación con la realidad, la virtual por ejemplo, aunque ha tenido que enfrentar el rechazo del discurso teórico esencialista que, desde una posición “teatralista”, continúa apoyando la noción de “teatralidad” (Dubatti 2004). Por el contrario, el trabajo de artistas de América Latina va más allá de los límites formales disciplinarios, perceptuales, convencionales y ontológicos del teatro (Adame 2011). Esto no quiere decir que desaparezca la teatralidad o que se niegue la convivialidad, pero lo que sí ha cambiado es la comprensión del fenómeno teatral e inclusive del convivio. En suma, ha cambiado nuestra manera de pensar, de ver y de experimentar el teatro, tal como lo expresa Jean Marc Larrue :

L'acteur peut se fragmenter, se multiplier ; être là olfactivement mais non visuellement ou inversement, se disjoncter (associer une voix à un autre corps), etc. Bref, on peut difficilement prétendre aujourd'hui que la présence et le direct sont la nécessité ultime, le dernier rempart qui peut, hors de tout doute, caractériser la pratique théâtrale et fixer son identité (2008, 28).

Es por ello que en lugar de presencia, Larrue habla de "efecto de presencia". Este efecto tiene, según mi opinión, una relación estrecha con los niveles de realidad que ofrecen, en este caso, la posibilidad de permanecer simultáneamente en dos realidades : la "real" y la "virtual".

El Transteatro o Teatro del Tercero Oculto producto de la Cosmodernidad

Considero que la manera de alcanzar una mejor comprensión de uno mismo, de los problemas del mundo y de la relación vida-muerte es situandonos en distintos “niveles de realidad”. El

tránsito por los niveles individual, social y planetario como sujetos que afirmamos nuestra libertad, frente a otros cuya libertad es abolida; como miembros de una comunidad que genera y padece la violencia sometida a poderes absurdos; y como expresión del destino común, de la urgencia de universalizar valores comunes, de extender la solidaridad humana.

Al momento de fusionarse Objeto y Sujeto emerge el Tercero Oculto que cruza todos los niveles de realidad y conduce hacia la zona de no-resistencia, o más precisamente hacia la *Transrealidad* espacio donde, como ya lo señalé, *conocimiento* y *ser* se convierten en *comprensión*.

The Hidden Third, in its relationship with the levels of Reality, is fundamental for the understanding of *unus mundus* described by cosmodernity. Reality is simultaneously a single and a multiple One. If one remains confined to the Hidden Third, then the unity is undifferentiated, symmetric, situated in the *non-time*. If one remains confined to the levels of Reality, there are only differences, asymmetries, located in time. To simultaneously consider the levels of reality and the Hidden Third introduces a breaking in the symmetry of *unus mundus*. In fact, *the levels of Reality are generated precisely by this breaking of symmetry introduced by time*. (...) In the transdisciplinary approach, the Subject and the Object are immersed in the Hidden Third (Nicolescu 2014, 209).

El *Transteatro* no admite límites y propone “actos” abiertos a la incertidumbre donde no existe separación entre actores y espectadores –sin que deje de haber actores y espectadores- pues, como el rito, es una propuesta que invita a las personas y al ecosistema 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 fusionan con los niveles de conciencia del Sujeto.

En mi caso, me reconozco deudor del poeta Michel Camus quien con su *Paradigme de la Transpoésie* alimentó mi visión del *Transteatro*:

No sabemos qué es la poesía. Los conceptos unívocos a los cuales llamábamos hace poco "el mundo", "la realidad", "la naturaleza", "la cultura", "la poesía" se han vuelto ingenuamente reductores desde que los investigadores han tomado conciencia de la pluralidad del mundo y de las culturas, de la complejidad creciente de niveles de realidad y de niveles de percepción escapando a la lógica aristotélica y a la dialéctica binaria [...] Se podría llamar **transpoética** la vía transfiguradora del poeta iluminado (vidente) orientado hacia el autoconocimiento y la unidad del conocimiento (Camus 1997 –en mi traducción-).

En el *Transteatro* se da el diálogo múltiple entre lenguajes, representaciones y realidades. No hay espectáculo "puro", se trata de acciones gestionadas por un Sujeto, donde la organización es auto-poietica y está más allá de las reglas y convenciones de la representación. Los actos o experiencias transteatrales son acciones, internas y externas, que ocurren de manera presencial, pero que pueden incluir lo virtual; de manera consciente, pero que incluyen lo inconsciente, y que tienen siempre un sentido comunitario a partir de una propuesta individual que se vuelve colectiva para responder a la pregunta que desencadenó la acción. De este modo se establece una relación diferente con lo "Real" (lo que "es" lo que siempre ha estado "ahí", a diferencia de la "realidad" que es plástica). Con este fin se utilizan todos los recursos disponibles de cada tradición, pero en diálogo con otras tradiciones y con todas las formas de conocimiento disponibles, por ello el *Transteatro* es Transcultural.

En el espectáculo teatral no se da la transformación de los participantes o, cuando mucho, solo hay una transformación exterior: del actor en personaje y del espectador que por un instante abandona su existencia cotidiana para entrar en un mundo de ficción. Por el contrario, en el *Transteatro*, se trata de una transformación de todos los niveles del Sujeto, que

lo convierten en "Trans-Sujeto" (Adame 2009b, 145), un proceso que trasciende un solo nivel de Realidad. La modificación es, simultáneamente, física (un cambio en lo fisiológico, energético, afectivo y en el estado motor), social (cambia la manera de percibir y de conectarse con el entorno inmediato y con el planeta) y cósmica (uno se siente en conexión con lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande).

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 40 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 transdisciplinarietà 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 si mismo, y a su realidad, a cada respiración. Una realidad en tránsito. Realidad en tránsito, ese es el escenario, esa es la vida” (Núñez 2009, 146).

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.

Como resultado del primer taller coordinado por el maestro Núñez se elaboró de manera colectiva el evento denominado: *Tejedoras del Destino* a partir de un mito de creación totonaca que nos compartieron las y los participantes en la Casa del Algodón^v. El evento utilizó tanto el totonaco como el castellano.

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. (Adame 2009a, 160).

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 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 Gurdjieff 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 todavía se hicieron ajustes, atendiendo al flujo de las energías. Este fue en verdad un nuevo nacimiento colectivo de diversas generaciones de teatristas 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...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” (Soares 2010). 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 Soares, es hacer visible la realidad, 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 (*Ibid*).

A manera de conclusión

El Transteatro no es una manera de hacer teatro, sino que se propone como una vía creativa para hacer actuar a todos los que se interesan por un nuevo orden que implica a la humanidad entera: reflexionar y actuar por sí mismos por el futuro común.

El Transteatro no es un medio de manipulación o de imposición sobre el público, sino que plantea una relación abierta, creativa y, sobre todo, humana entre los participantes. Esto pasa por un ajuste de equilibrios entre “creadores” y “co-creadores” para permitir a estos últimos, tradicionalmente considerados como “espectadores”, percibir e intervenir libremente a fin de comprender el mundo que lo rodea, de ahí la importancia de la atención. En suma, el objetivo está orientado a fomentar una consciencia particular, pero también universal,

íntimamente enraizada a una ética planetaria.

La experiencia transteatral y transcultural nos sitúa en un transvivir, donde la tradición y lo comunitario otorgan cohesión y sentido. Estar alineado con los principios de la comunidad implica mantener la equidad, la proporcionalidad y la verticalidad, de esta manera los proyectos podrán ser viables y duraderos.

Ser parte del movimiento armonioso de la realidad sin perturbarla y sin imponer nuestro deseo de poder o de dominio, hacer teatro siguiendo el movimiento de la realidad, eso es lo que significa hacer Transteatro o Teatro del Tercero Oculto. Un teatro que unifica los tres centros del Sujeto: intelectual, emotivo y motor.

Sentir la verticalidad cósmica y consciente es resultado de la experiencia transteatral. En esta verticalidad está incluida nuestra relación con la tierra, con todos los elementos del universo y el cosmos. Uno puede sentirse unido, así, a distintas cosmogonías: la mexicana en su concepción del espacio vertical con 9 infiernos y 13 cielos, o totonaca en su rito al sol, o a la visión poética de Octavio Paz para ser "Un árbol bien plantado mas danzante" (2008).

Una sociedad donde el Teatro esté unido con la afectividad y la efectividad permitirá a los seres humanos y al planeta entero la oportunidad de manifestarse en todo su esplendor.

Bibliografía :

Adame, Domingo. 2009a. *Actualidad de las Artes Escénicas Perspectiva Latinoamericana*. Xalapa: Universidad Veracruzana

Adame, Domingo. 2009b. *Conocimiento y representación : un re-aprendizaje hacia la transteatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana

Adame, Domingo. 2005. *Elogio del oximoron*. Xalapa: Universidad Veracruzana. pp. 66, 93, 219, 238, 319

Adame, Domingo. 2011. La reconceptualización del teatro más allá de los límites disciplinares. *Investigación Teatral* núm. 1.

Adame, Domingo. 2008. *Las enseñanzas de Rodolfo Valencia teatro y vida*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- Adame, Domingo, Antonio Gómez Yepes y Enrique Vargas Madrazo. 2015. « Transdisciplinary Education: Self Knowledge and Quality of Being» The ATLAS (en prensa).
- Artaud, Antonin. 1987. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Attar, Farid Uddin. 1978. *El lenguaje de los pájaros*. Barcelona: Visión Libros.
- Baudrillard, Jean. 1997. *De la seducción*. México: Red Editorial Iberoamericana.
- Berman, Morris. 2001. *El reencantamiento del mundo*. Santiago de Chile: Cuatro vientos.
- Brook, Peter. 1986. *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Burns, Elizabeth. 1972. *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. London: Longman.
- Camus, Michel. 1998. “Paradigme de la Transpoésie “. *Bulletin interacif du Centre Internationale de Recherches et Études Transdisciplinaires* 12. Recurso digital 9 de agosto 2012.
- Cantalapiedra, Fernando. 1998. “Teatralidad, transteatralidad y enunciado teatral”. *Teatro: Revista de estudios teatrales* 13-14.
- De Marinis, Marco. 1998. *Comprender el teatro, Lineamientos para una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- Dubatti, Jorge. 2004. “ Teatralidad y cultura actual : la política del convivio teatral “ *Dramateatro* 12. Recurso digital, 15 de abril 2012.
- Evreinov, Nicolás. 1956. *El teatro en la vida*. Buenos Aires: Leviatán.
- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA.
- Fischer-Lichte, Erika. 1999. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- Genette, Gerard. 1982. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil.
- Grotowski, Jerzy. 1970. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Lehmann, Hans-Thies. 2010. *Le théâtre posdramatique*. Paris: L´arche.
- Larrue, Jean Marc. 2008. “Théâtre et intermédialité. Une rencontre tardive”. *Intermédialités : histoire et theorie des arts, des lettres et de techniques* 12. Recurso digital, 20 de abril 2012.

Middleton, Deborah. 2011. « Sacralidad secular en el teatro ritual del Taller de Investigación Teatral de la UNAM » Adame, Domingo (coord.) y Antonio Prieto (ed.) *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Morin, Edgar. 1993. *Tierra patria*. Barcelona: Kairos.

Nicolescu, Basarab, 2009a. *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*. Hermosillo, Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C.

Nicolescu, Basarab, 2009b. *Qu'est-ce que la réalité ? Réflexions autour de l'œuvre de Stéphane Lupasco*, Montréal, Liber.

Nicolescu, Basarab. 2014. *From Modernity to Cosmodernity*. New York: State University of New York.

Núñez, Nicolás. 1987. *Teatro antropocósmico*. México: SEP.

Núñez, Nicolás. 2009. “Transteatro” Adame, Domingo. 2009a. *Actualidad de las Artes Escénicas Perspectiva Latinoamericana*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Paz, Octavio. 2008. *Piedra de Sol*. México: Fondo de Cultura Económica.

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”. Ressource électronique 18 septembre 2010. ammom- trans@ig.com.brwww.ammom.cjb.net.

ⁱ A diferencia del Tercero Incluido el Tercero Oculto es la manifestación de la no-resistencia, es decir que está más allá de la realidad. El Tercero incluido es lógico y los contradictorios A y B, el Tercero Oculto es alógico, un Sujeto y Objeto.

ⁱⁱ El teatro indisciplinario enfatiza su carácter de provocación artística.

ⁱⁱⁱ La multidisciplinariedad concierne al estudio de un objeto o práctica desde una sola y misma disciplina por muchas disciplinas a la vez. Así, por ejemplo, una obra de Shakespeare puede ser estudiada o realizada por varias disciplinas a la vez: historia del teatro, literatura, historia del espectáculo, sociología, historia de Europa, psicología; danza, música, multimedia, etc. 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 (Nicolescu 2009a, 37).

^{iv} La interdisciplinariedad, siguiendo a Nicolescu (*idem.*), tiene una pretensión distinta a la multidisciplinariedad: “concierne en tres grados a la transferencia de métodos de una disciplina a otra”. En el caso de la Interteatralidad estos tres grados serían:

1) de aplicación. Por ejemplo los métodos del teatro transferidos a la psicología medicina conducen a la aparición de nuevos tratamientos terapéuticos.

2) epistemológico. La transferencia de métodos de la lingüística en el dominio de la semiótica genera análisis interesantes en la epistemología del teatro

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

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 (1999).

^v 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.