

¿Teatro vivo, teatro virtual o transteatro? Una mirada desde la transdisciplinariedad

Live theatre, virtual theatre or transtheatre? A view from transdisciplinarity

Domingo Adame H.

Universidad Veracruzana, México

domingoadame@yahoo.com

Resumen

El teatro actual se encuentra en franca transformación respecto a las formas tradicionales de teatro conocidas hasta la modernidad. Frente al desafío que constituyen las nuevas tecnologías y la pérdida de las especificidades, la pregunta es si se mantendrá como arte vivo o si habrá de transitar hacia la virtualidad u otras formas aún por descubrir. La respuesta tal vez es trascender toda disyuntiva e integrar todas las posibilidades, yendo, inclusive, más allá de las mismas. Es así que, desde la perspectiva transdisciplinaria y su lógica del "Tercero incluido", es posible superar cualquier exclusión y, como se propone en este ensayo, plantear alternativas para el estudio y la creación teatral a partir de los conceptos de *transteatralidad* y *transteatro*.

Palabras clave:

Teatro – virtual – transdisciplinariedad – transteatralidad – transteatro.

Abstract

Today's theatre is undergoing a complete transformation in terms of the traditional forms known until our modern times. Facing the challenge of new technologies and loss of specificities, the question is whether the theatre will continue to be a living art or if it have to move towards virtuality or other forms that are still to be discovered. The answer might be to transcend any dilemma and integrate all the existing possibilities, or even, go beyond them. So much so, that from the perspective of transdisciplinarity and its logic of the "Third included" we can overcome any exclusion and, as proposed in this essay, suggest alternatives for theatrical creation and theatrical studies based on the concepts of *transtheatricality* and *transtheatre*.

Keywords:

Theatre – virtual – transdisciplinarity – transtheatricality – transtheatre.

Frente a la perspectiva del arte digital, por uno y por otro lado, como una nueva epistemología, donde el conocimiento emerge del propio conocimiento, y la realidad y la representación se tornan construcciones derivadas de nuestra capacidad de pensar, sentir, hacer y relacionarnos, es pertinente preguntar si lo que hasta hoy conocemos como teatro se podrá mantener vigente o si, por el contrario, se encuentra en mutación hacia otras formas de realidad –por ejemplo, la virtual–, o, incluso, a sus orígenes rituales.

Desde el enfoque de la transdisciplinariedad –perspectiva asumida en el presente ensayo–, hay que aclarar que no se trata de elegir entre una y otra alternativa sino de ir más allá del binarismo excluyente. Esto, con el objetivo de construir una visión que corresponda al momento actual, cuyos antecedentes se encuentran en las dos grandes revoluciones del pasado siglo: la cuántica y la cibernética.

Es cierto que los cambios en el dominio del arte resultan más difíciles de asimilar para los receptores y la institución académica –cuyo objetivo es preservar los principios que apuntalan a cada disciplina– antes que para los creadores. Por ello, en mi opinión, es necesario modificar la visión del teatro como disciplina para incorporar otras formas de ver y hacer en el ámbito escénico.

El teatro, visto disciplinariamente y basado en el principio de teatralidad, contiene, en mi opinión, una gran limitación: la transformación que se produce por medio de la representación es el resultado de una convención: “esto es teatro”, lo que mantiene a los participantes en un mismo y único nivel de realidad, o sea el de la ficción construida, sin permitir el desplazamiento simultáneo a través de los distintos niveles de realidad, tal y como lo propone la transdisciplinariedad (a lo cual me referiré más adelante). Dicho de un modo distinto, el teatro y otras formas de representación escénica han contribuido a que los individuos aprendamos a vivir dentro de una dimensión reducida, sometidos al racionalismo y al control que ejercen quienes tienen el poder político y el de los medios de comunicación, desde donde defienden hasta sus últimas consecuencias lo “teatral” como reflejo de la realidad.

Sin embargo, una vez que las revoluciones antes mencionadas abrieron amplios espacios al conocimiento, dando como resultado la epistemología compleja¹ y la metodología transdisciplinaria, así como las nuevas tecnologías, ha sido inevitable dar el paso a un enfoque que rompe con todas las certezas, invitándonos a ver el mundo y a pensar y actuar de manera distinta. Esto ha implicado, también, cambiar nuestro sistema de referencia a fin de superar el debate entre, por ejemplo, “teatro vivo” o “teatro virtual”, así como entre “teatro puro” o “teatro multi, inter o transdisciplinario”. Esta transición es la razón de ser del presente ensayo.

1 La epistemología compleja propone acercarnos al *conocimiento de la realidad* 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 no perder de vista las relaciones que, como individuos y como sociedad, establecemos con la realidad, tener presente 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. Ver Edgar Morin, “La epistemología de la complejidad” en *Gazeta de Antropología* 20 (2004).



Nayeli Moreno, Angeles Zambrano, Laura Jayme, Imelda García y Marisol Naranjo en *Tejedoras del destino*. Fotografía de Erandi Adame.

Una mirada a vuelo de pájaro sobre la creación escénica actual en América Latina

En los ejemplos siguientes destaco la intención de artistas escénicos de varios países latinoamericanos de ir más allá de las fronteras disciplinarias:

1. La actriz chilena Valeria Radrigán, quien dedicó su investigación final de su Máster en España al problema transdisciplinario, decía que este tema “ha marcado un desarrollo sistemático del pensamiento y la acción artística”, y que trabajar desde la transdisciplina (*sic*)² implica, en realidad, una ruptura con lo más alto del ego. No es solo la apertura para formarse, investigar y conocer otras formas extrañas a las propias, en las cuales uno se ha formado y trabajado. Es enfrentarse al vacío de no saber qué va a ocurrir. “En el proceso de creación la premisa no es hagamos una obra de teatro, sino: hagamos una obra, que sea teatro o no, poco importa” (“¿TRANS-teatro?”).

2. En Argentina, Mariela Yeregui indica: “las artes electrónicas suponen un acercamiento que concierne a las distintas áreas del conocimiento, en esencia, arte, ciencia y tecnología” (“Las artes”). En la medida que el arte electrónico configura un objeto que se conecta a una pluralidad de lenguajes –llegando incluso al dominio de la hibridez discursiva y estética–, su carácter es esencialmente dialógico y surge en el universo transdisciplinario:

Pero al mismo tiempo, el dialogismo se refleja en el hecho de que la obra propone una multi-experiencia: el concepto de autor se diluye para dar cabida a un pluri-autor que emana de la posibilidad que la obra sea actualizada constantemente por cada espectador. (“Las artes”)

2 Es importante remarcar la distinción entre “Transdisciplina”, que sería una nueva disciplina, y “Transdisciplinariedad”, que es la metodología que va más allá de las disciplinas.

3. En Chile, Sergio Valenzuela Valdés propone trabajar desde la Carta de la transdisciplinariedad sobre lo que él llama “el arte de acción transdisciplinar”. Valenzuela afirma que este arte busca integrar “no solo las artes, sino las ciencias y otras áreas y puede generar resultados de reflexión, no solo para sus creadores o accionistas, sino también en este diálogo crear el pensamiento sobre lo complejo de hacer y percibir” (“Hacia un arte”).

4. En Brasil, Oldair Soares, con una experiencia teatral de más de treinta años, alienta un transteatro que, en ausencia de una mejor manera, define como fuente y medio para la “transpre-tación”, consistente en la suma de las sensibilidades presentes en el espacio y también por cada persona que interpreta. El placer del goce estético permite la aparición de un espíritu común y al mismo tiempo individual. Un espacio escénico de convivialidad entre el *yo mismo*, *el otro*, *ellos*, *nosotros* y *ustedes* que implica el sacrificio. Soares está interesado en preservar la magia ritual del teatro de cara al re-encantamiento del mundo, al servicio de todas las edades, más allá de la simple noción del entendimiento para conducir al público a reflexionar acerca de la vida. Él cuestiona la representación, ya que reafirma la existencia del presente “en la pobre, conocida y única manera de tocar la realidad” (“A experiênciam”). El gran desafío, desde su perspectiva, es hacer visible lo real donde tenemos la impresión de vivir. Esto debe hacerse con un ‘Cuerpo-humanidad’ nunca visto y que solo se mostrará durante el acto.

5. En México, Nicolás Núñez es uno de los pioneros del transteatro, pues él reconoce que la labor del Taller de Investigación Teatral de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) que ha dirigido por más de treinta y cinco años, y al que él denominó “Teatro participativo”, fue realmente trans-teatro, porque lo que querían era hacer teatro “como un umbral, una pasarela hacia una realidad más armoniosa, equilibrada y completa. En suma, el teatro como la posibilidad de contacto más profundo con nosotros mismos. Es decir con el universo” (145). Shakespeare, Artaud y Grotowski en el campo del arte, junto con las tesis deslumbrantes de Capra y Prigone en la cuántica y Basarab Nicolescu sobre transdisciplinariedad, son las fuentes de las que Nicolás Núñez bebió para generar su *Transteatro* donde el actor comprometido “no es otra cosa que una conciencia que hace la reconstrucción de sí mismo y de su realidad en cada respiración. Una realidad en tránsito, que es el escenario, que es la vida” (146).

El discurso teórico esencialista

Como se puede observar, el trabajo de los artistas-investigadores en América Latina va más allá de los límites formales, perceptuales, convencionales y ontológicos del teatro. Esta posición ha encontrado resistencia por parte de una teoría teatral que, desde una posición esencialista y “teatralista”, sigue sosteniendo la noción de “teatralidad”. Es en esta línea que se inscribe el teórico argentino Jorge Dubatti, quien afirma que el teatro es convivial y no virtual:

El teatro resulta complementario de la regionalización cultural por la naturaleza de su lenguaje, basado en el *convivium*, el evento aurático, no desterritorializable o mercantilizable, sellos que transforman el teatro en una práctica anti-capitalista y anti-imperialista, anti-globalizante y anti-

hegemónica. Creemos que el teatro está en contra del proyecto de homogeneización cultural de globalización de la Nueva Derecha y el “capital internacional”. (“Teatralidad”)

De acuerdo con este punto de vista, el teatro no es un lenguaje en crisis, pero sí una expresión a contracorriente, resistente, que se manifiesta en el mundo actual como un lenguaje ancestral y que se refiere a la antigua medida del ser humano: la escala reducida al tamaño del cuerpo, la pequeña comunidad tribal, que es territorialmente localizable, debido a que su punto de partida es el encuentro de presencias.

Además, Dubatti considera la política como el nuevo valor de la convivialidad: sostiene que el teatro es incompatible con las nuevas condiciones impuestas por el neoliberalismo, lo cual, más que político, resulta ideológico. Después de este posicionamiento y frente a la creación teatral actual, es pertinente formular la siguiente pregunta: si en el momento presente se ha dejado de hablar de la especificidad del teatro, es decir, si el teatro de hoy no se cuestiona sobre su especificidad, sobre su teatralidad, ¿quiere decir que la convivialidad no existe más y que la política no tiene ningún valor? Por supuesto que no: lo que ha cambiado es la comprensión del fenómeno teatral, incluso del *convivium* y de la política. En pocas palabras: ha cambiado nuestra forma de pensar, de ver y de experimentar la realidad.

En todo caso, hay un teatro, desde luego muy valioso socialmente, pero que no es “todo el teatro”, en resistencia contra aquello que Dubatti denomina “las nuevas condiciones culturales que impone el neoliberalismo” (“Teatralidad”), a saber: la desterritorialización, la desaturización del hombre, la excesiva comercialización, la homogeneización cultural de la globalización, la supuesta univocidad de la realidad y el pensamiento único, la hegemonía del capitalismo autoritario y el neoliberalismo, la pérdida del principio de realidad, la transparencia del mal y el simulacro. Pero de allí a afirmar que el teatro es una dura compensación en un mundo hostil americanizado, pasamos a una formulación que no permite dimensionarlo en toda su complejidad.

Cambio de paradigma en los estudios de teatro y la epistemología

Una posición opuesta a la defendida por Dubatti es la de Chiel Kattenbelt, quien sostiene –en un giro abierto a los cambios de paradigma de la disciplina teatral– que la cultura contemporánea se ha convertido en una cultura mediática (no cultura de la mediación), al mismo tiempo que las prácticas artísticas de esta cultura son cada vez más interdisciplinarias.

Coincido con Kattenbelt en que la tecnología digital funciona en el intercambio entre las artes como interfaz entre el hombre y la computadora, así como entre el hombre y la naturaleza. Por eso es importante tomar en cuenta la propuesta de Ciber-Espacio-Tiempo (CET) formulada por Basarab Nicolescu (sobre la que más adelante volveré).

Es importante reconocer que en la actualidad, en el discurso sobre arte y cultura, *intermedialidad* se refiere a la correlación entre arte, ciencia y ética, esta última en su dimensión política. Con la intención de mostrar la “convivialidad” en la que han existido el teatro y los mass-medias, Jean-Marc Larrue elaboró una reseña histórica de esta relación. Para él, la controversia se basa en el discurso identitario del teatro que considera el cuerpo del actor y la presencia como fundamentos. Con esta visión, la tecnología, de acuerdo con Walter Benjamin, estaría en contra



Grupo de actores Totranacas en *Tejedoras del destino*. Fotografía de Erandi Adame.

del artista. Esto ha hecho que el discurso esencialista, con su tecno-fobia, viva en la "angustia del cambio".

Fue precisamente la caída del discurso identitario y la aceptación de la tecnología en el campo de las artes, sobre todo en el teatro, lo que ayudó a cambiar el paradigma prevaleciente.

De la presencia al "efecto de presencia". Más allá del discurso identitario

El lugar desde el cual observo la Realidad³ no es el de la epistemología del teatro del siglo XX, caracterizada por la oposición binaria, y que puso frente a frente texto versus escena, presencia versus ausencia, autenticidad versus falsedad.

En la actualidad, el discurso sobre la identidad, y la identidad misma inclusive, han mostrado su fragilidad en los campos de la memoria, en la confrontación con "el otro" percibido como una amenaza y en la imposición violenta del discurso esencialista. Por ello, el enfoque intermedial no centra su interés en la cuestión de la identidad y de fronteras, sino en movimientos complejos en el campo de los mass-medias y las tecnologías. Del mismo modo, Philip Auslander, con su crítica deconstruccionista, ha señalado que la presencia no es lo propio del teatro y que "[l]a revolución digital hace que el teatro transforme tanto sus modos de representación como sus procesos creativos y narrativos" (en Larrue 25-26).

Esta propuesta se opone a la sostenida por Dubatti, así como es afín a la que hoy en día practican gran parte de los artistas de América Latina. Jean Marc Larrue lo explica así:

El actor puede fragmentarse, multiplicarse: estar ahí olfativamente pero no visualmente o vice versa, desmembrarse (asociar una voz a otro cuerpo), etc. En definitiva, difícilmente se puede

3 Es necesario aclarar la diferencia entre real y realidad, según Basarab Nicolescu: Real es lo que no resiste, es "lo que es"; en tanto que la realidad es "plástica", uno puede transformarla.

pretender hoy en día que la presencia y el contacto directo sean la necesidad fundamental, el último bastión que puede caracterizar la práctica teatral y fijar su identidad. (28, la traducción es mía)

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

Desde la filosofía, esta posición es apoyada por Marcelo Vitali. El “quiasmo”, dice, es un punto virtual donde se entrelazan un visible y un invisible: el primero se vuelve invisible (virtualmente), como el segundo se hace virtualmente visible. Por supuesto que hay diversas posiciones. Algunos, como Jean Baudrillard o Paul Virilio, rechazan esa posibilidad, pues “Lo virtual es una ilusión de realidad, una imagen de la realidad que se confunde con la realidad misma”, mientras que para otros, como P. Levi, lo virtual es una forma de aumentar el poder de la realidad (Baudrillard, cit. por Virilio y Levi en Vitali 160).

En todas estas posiciones se puede ver un quiebre con el paradigma de la modernidad que vio surgir al teatro “posdramático”, que corresponde, como lo señala Hans-Thies Lehmann, al teatro europeo de fines del siglo XX. El mismo teórico menciona cómo Heiner Müller se lamentaba de que cuando iba al teatro le era cada vez más molesto no seguir más que una sola y misma acción. En cambio –decía–, cuando en el primer cuadro se inicia una acción, en el segundo otra que no tiene nada que ver y en el tercero y en el cuarto, etcétera, esto es divertido y agradable, aunque no sea la pieza perfecta (en Lehmann 35).

De la percepción lineal y sucesiva se intentó pasar a la percepción simultánea. Esa búsqueda estuvo encaminada a lograr la autonomía del lenguaje, la teatralidad autónoma, no la “ilusión mimética” (Lehmann 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 estos planteamientos muestran una notable transformación paradigmática, me parece más pertinente emplear el prefijo “Trans” en lugar de “Post”, puesto que aquel indica tránsito, movimiento, transgresión, mientras “Post” remite a “después de”, es decir, una definición temporal, lógica.

Paso enseguida a presentar la perspectiva teórica en la cual me sitúo y que me ha dado la oportunidad de abrir mi propia mirada con respecto al teatro: la transdisciplinariedad.

Transdisciplinariedad y Teatro

La metodología transdisciplinaria propuesta por Basarab Nicolescu se sustenta en la convicción de que, independiente de la crisis que hoy amenaza la supervivencia de la humanidad, existe esperanza en tanto seamos capaces de un nuevo nacimiento que coloque la dignidad de la persona por encima de todas las cosas. Se requiere para ello la evolución del conocimiento en todos los campos, así sean de la ciencia, la educación o el arte, y una comprensión abierta de la Realidad. La transdisciplinariedad trata de la relación multidimensional entre el hombre, la sociedad, la vida y el mundo. En ella el ser humano se considera *Homo sui trascendentalis*, es decir, una persona cuyo valor reside en su propio ser, un ser que se reconoce en su irreductibilidad y en su doble trascendencia interna y externa mediante la cual accede a la libertad. Para la transdisciplinariedad

coexisten objeto y sujeto, efectividad y afectividad, femenino y masculino. Pero, sobre todo, la transdisciplinariedad se basa en la existencia de distintos niveles de realidad y de percepción.

A diferencia de la multi y de la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad pretende sentar las bases de un nuevo paradigma científico. La investigación disciplinaria, se ha dicho, concierne en la mayoría de los casos a un solo nivel de realidad. En contraste, la transdisciplinariedad se refiere a la posibilidad de transitar libremente por diferentes niveles que en el plano social son: el individual, el de comunidades geográficas o históricas (familia, nación), el planetario, el de comunidades en el ciber-espacio-tiempo y el cósmico (Nicolescu 52). Todo esto resulta en la verticalidad cósmica y consciente que posibilita la emergencia de la "actitud transdisciplinaria", esto es, mantener una actitud basada en el rigor, la apertura y la tolerancia.

Según Nicolescu, hay tres axiomas que orientan la metodología transdisciplinaria: (1) el axioma ontológico: hay diferentes niveles de realidad del objeto y, en consecuencia, diferentes niveles de realidad del sujeto; (2) el axioma lógico: la transición de un nivel de realidad a otro está garantizado por la lógica del tercero incluido (a diferencia de la lógica clásica del "tercero excluido"); y, (3) el axioma epistemológico. La estructura de todos los niveles de realidad aparece en nuestro conocimiento de la naturaleza, de la sociedad y de nosotros mismos, como una estructura compleja. Como se advierte, no es suficiente considerar la apertura hacia nuevas formas de saber y de hacer. Es necesario *transformar la manera de conocer y de hacer*, de ahí la importancia de esta metodología. Este aspecto de la transformación ha ocupado permanentemente la atención de creadores y teóricos teatrales. Un ejemplo es Erika Fischer-Lichte, quien en una de sus últimas investigaciones trata "el poder transformativo del performance" y su emergencia como acto de comunión para el "re-encantamiento del mundo". La relación que encuentro con la propuesta proveniente de la transdisciplinariedad es que se va más allá del individualismo del artista y la división actores/espectadores, así como de otras dicotomías: arte (ficción)-realidad, sujeto-objeto, cuerpo-mente, hombre-animal, significado-significante. De igual modo, frente a la gran coincidencia que se da en la expectativa del "re-encantamiento del mundo" a través de los "niveles de realidad" que propone Nicolescu. "Por la transformación de sus participantes", señala Fischer-Lichte, "el performance alcanza el re-encantamiento del mundo" (186). Esto significa que se entra en una nueva relación con uno mismo y con el mundo. Relación que no está determinada por la elección entre A o B sino por el acompañamiento de A y B. El "re-encantamiento del mundo" es inclusivo, no excluyente: demanda de cada uno actuar tanto en la vida como en el performance.

El Ciber-Espacio-Tiempo

Con la noción de Ciber-Espacio-Tiempo sugerida por Basarab Nicolescu, aparece la posibilidad de superar esta lógica del binarismo. Por Ciber-Espacio-Tiempo (CET) se debe comprender todo el espacio informático en su integridad, y puesto que es un espacio que tiene de lo natural (mundo cuántico) y de lo artificial (lenguaje matemático), ofrece la posibilidad de una verdadera interacción real-imaginario. Pero lo más importante, en mi opinión, es que ofrece un nuevo nivel de percepción para la interacción con lo digital. Uno puede descubrir un mundo completamente diferente al macro-físico por el hecho de que los signos circulan a la velocidad de la luz.



Cecilia Cortés y Zoyla Flor González en *Tejedoras del destino*. Fotografía de Erandi Adame.

Por primera vez en la historia existe la posibilidad de integrar lo finito que nosotros somos, en la unidad entre lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande. En la medida en que ese finito sea el espejo donde se refleje lo infinitamente consciente, es posible que asistamos al histórico parto del primer tipo de interacción ternaria (lo infinitamente pequeño, lo infinitamente grande y lo infinitamente consciente) (Nicolescu 61).

Se trata del nacimiento de un nuevo nivel de realidad por la propiedad particular de la tecnonaturaleza: el auto-movimiento que nos dice que “todo lo que se puede hacer se va a hacer”. Es por eso que se debe supervisar el uso del CET, ya que puede ser utilizado tanto para las grandes monstruosidades como para liberar la creatividad.

Transteatralidad y trans-teatro

Bajo el contexto anterior es posible corroborar la emergencia de una transteatralidad y un trans-teatro. 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.

Con respecto a transteatralidad, es necesario desmarcarse 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” (7). Asimismo, también hay que desmarcarse de la derivación que hace Fernando Cantalapiedra, cuando afirma que la transteatralidad es “toda trascendencia praxeológica de un texto espectacular, esté o no representado” (423). Por último, tampoco se asimila a la noción de “Transteatralización” propuesta por Baudrillard para indicar el traspaso de elementos teatrales a la vida cotidiana o a otras disciplinas.

Si la teatralidad es el proceso que conduce a productores y receptores a la utilización de elementos de construcción y significación del teatro para actualizar la obra teatral, transformando su “realidad textual” en el momento de su ejecución “en vivo”, es decir, el fundamento para interpretar, representar y percibir el discurso teatral estructurado con base a la lógica binaria de texto/representación. La transteatralidad, en cambio, es el proceso por el cual cada sujeto, productor o receptor, gestiona su propia alteridad y, al mismo tiempo, transita por diferentes niveles de realidad con pleno dominio de todo su potencial humano. Se trata, entonces, de asumir la paradoja de ir más allá de uno mismo al darse cuenta de quiénes somos, o, mejor aún, de quiénes estamos siendo, conociendo, o qué estamos haciendo y sintiendo en ese preciso instante que me doy cuenta. Esto es lo que ocurre cuando actualizo todo mi potencial desde mi SER/CONOCER abierto, relacional, dialógico, ético y lúdico.

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 potencia 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 espacio que queda abierto. ¿Qué es lo que puede ocuparlo? Para la transteatralidad sería lo sagrado como “tercero oculto”⁴ que incorpora la memoria de la especie y de la comunidad así como la presencia plena del sujeto, su verticalidad cósmica y consciente.

Por lo tanto, más que elegir entre un Teatro vivo o un Teatro virtual, habrá que orientarse hacia el Transteatro, porque –parafraseando a Nicolescu– más que un “nuevo teatro”, lo que necesitamos es un nuevo nacimiento del teatro, parto que solo será posible después de un nuevo nacimiento del sujeto (101), es decir, de un ser humano capaz de vivir de manera simultánea niveles diferentes de realidad, de favorecer la emergencia del “tercero incluido” y de estar abierto a la complejidad.

La transdisciplinariedad es también soporte del transteatro, concepto que utilizo en afinidad con otros creadores latinoamericanos, especialmente el brasileño Oldair Soares y el mexicano Nicolás Núñez⁵.

4 A diferencia del “Tercero incluido”, el “Tercero oculto” es la manifestación de la no-resistencia, es decir, que está más allá de la realidad.

5 Nicolás Núñez es uno de los precursores del *transteatro* al reconocer que el trabajo del Taller de Investigación Teatral de la UNAM, dirigido por él durante más de treinta y cinco años 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 144-145).

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. (La traducción es mía)

Desde esa perspectiva concibo el *Transteatro* como la vía transfiguradora orientada hacia el autoconocimiento y la unidad del conocimiento. No es que plantee eliminar el concepto *Teatro*, solo deseo enfatizar sus limitaciones respecto a una transformación hacia la plena hominización y “re-encantamiento del mundo”. Dígalo si no la forma básica del código teatral identificada por Fischer-Lichte: “A representa a X mientras S lo mira” (29) que reduce también al mínimo el sentido de *representación*: “algo que está en lugar de”. Por el contrario, las preguntas que desde el transteatro se formulan son muy diversas: ¿Qué es la *representación*? ¿Quién es A que representa? ¿Quién X representado? ¿Quién S que mira? ¿La *representación* es una característica del ser humano? ¿Qué otros seres vivos representan? ¿Cuáles son las representaciones humanas? ¿Cómo se representa? ¿Qué hace la *representación*? ¿Qué *realidad* tiene la *representación*? ¿Cómo se representa *lo real*? ¿Cuál es la relación entre mundo y *representación*? La complejidad y la transdisciplinariedad trascienden, pues, cualquier reduccionismo.

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 estructura (organización) es auto-poética y está más allá de las reglas y convenciones de la representación. Los actos o experiencias transteatrales son acciones presenciales –aunque pueden incluir lo virtual– que un individuo o un grupo de personas realizan con plena conciencia de lo que hacen, pero sin excluir lo inconsciente, y cuya intención es responder a una pregunta guía que tiene un sentido comunitario. De este modo se establece una relación diferente con lo “Real”. 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.

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 con las nuevas tecnologías. 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 resulta en seres más conscientes y verdaderos.

Una experiencia de Transteatro en El Tajín

El Centro de las Artes Indígenas (CAT) “Xtaxkgakget Makgkaxtlawan” (El resplandor de los artistas) ubicado en el parque temático Takilsukhut, dentro del área correspondiente a la zona



Nicolás Núñez y Esperanza García Dionisio en *Tejedoras del destino*. Fotografía de Erandi Adame.

sagrada totonaca⁶ de El Tajín, Veracruz, ha sido el espacio donde he desarrollado desde octubre de 2007 experiencias transteatrales, con el antecedente del Teatro-comunidad. La importancia de este antecedente radica en que el Teatro-comunidad es una de las vertientes más significativas del teatro en México y cuya fuente está en las culturas originarias y en un tipo de estructuración comunitaria, donde sus integrantes participan y/o determinan el desarrollo de todo el proceso de preparación, ejecución y recepción, así como las prácticas mítico-rituales totonacas (de *tutu*: tres, y *naku*: corazón). Para ellos, todos los elementos que existen en el mundo tienen vida, comenzando por sus dioses que dotaron al ser humano de todo lo necesario para vivir: el sol, la luna, las estrellas, las plantas, los animales, el aire, el agua, las piedras, el fuego, la montaña, la tierra; todos tienen un espíritu y un dueño que cuida de ellos. Es por eso que toda acción tiene un sentido ritual y es necesario pedir permiso a las deidades para contar con su protección. La danza, la música y la teatralidad forman parte de su cosmovisión religiosa. El ejemplo más significativo es sin duda la “Ceremonia de los voladores” de origen precolombino y consagrada al Padre Sol.

La Casa del Teatro y *Tejedoras del destino*

El Centro está organizado en Casas. La Casa del Teatro busca consolidarse como un espacio de diálogo e intercambio de las diferentes tradiciones teatrales generadas por diversas experiencias culturales.

Las actividades de la Casa del Teatro se iniciaron con un taller a cargo del maestro Nicolás Núñez –creador del Teatro Antropocósmico–, quien junto a un grupo de actores de la región y

6 La cultura Totonaca, que tuvo su origen hacia el 400 d.C., pervive hasta la actualidad en los estados de Puebla y Veracruz, siendo en este Estado de la República mexicana donde se encuentra su vestigio más importante, la ciudad sagrada de El Tajín.

de estudiantes y maestros de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, construimos de manera colectiva el evento teatral denominado *Tejedoras del destino*, presentado entre el 19 y el 23 de marzo de 2008 en las instalaciones del Parque Takilshukut. Se trata de una experiencia de teatro participativo sustentada en el mito totonaca de la creación del universo, narrado en La Casa del Algodón del mismo CAI por los maestros indígenas Cresencio García Ramos y Juan Villanueva Pérez. El mito dice que en el cosmos habitan trece abuelas tejedoras que, como arañas, tejen el destino de cada ser, lo 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.

El acto transteatral

Con respecto al espacio, se distinguieron tres lugares para su desarrollo, con base en el mismo proceso de trabajo de la Casa del Teatro y en el de la conformación de *Tejedoras*. Iniciaba al mediodía, en el centro del Parque, con el término de la Ceremonia de los Voladores, quedando ubicados frente a la Casa de los Abuelos o *Kantiyan*, con una doble intencionalidad respecto a ese momento y a ese lugar: en principio como propuesta de unificación con la energía del universo gestada a partir del rito sagrado de Los voladores y, en segundo término, buscando el permiso tanto de los “Dueños” del lugar como de los Abuelos, personas de gran estima entre la comunidad. Un segundo espacio era uno de los senderos del parque, en el cual se realizaba el tránsito de un nivel de realidad a otro. Y, por último, el árbol del Chote, sitio que nos atrajo energéticamente para realizar ahí nuestro primer encuentro, ahí era donde se desplegaba el mito. Las acciones planificadas para el desarrollo de *Tejedoras* fueron:

- Conexión energética con las fuerzas cósmicas y Petición de permiso.
- Conformación de una serpiente y agrupamiento de las tejedoras
- Recorrido de la serpiente y tejedoras en dirección al árbol del Chote, con el objetivo de invitar a los visitantes de Cumbre a integrarse a la serpiente y ser parte del evento.
- Desintegración de la serpiente y conformación de un nuevo cuerpo circular en la periferia del Árbol con quienes se fueron integrado.
- Integración de un cuerpo circular por las tejedoras alrededor del árbol.
- Relatos de experiencias de los jóvenes totonacos respecto al extravío de su destino (identidad) y respuesta de comprensión y apoyo por parte del resto de los miembros, adultos totonacos y mestizos quienes los guiaban de nuevo al reencuentro de su destino.
- Reconexión de los jóvenes con su destino a través del contacto con las tejedoras.
- Entrega del hilo de su destino a quienes lo habían perdido y siembra en la tierra.
- Tejido de la telaraña
- Comunión de todos los participantes con el árbol del Chote.
- Relato del mito de las tejedoras sobre el destino cósmico.
- Danza de integración de todos los presentes.
- Círculo de los miembros de Casa del Teatro y agradecimiento.



Esperanza García Dionisio y Gerardo Ramos en *Tejedoras del destino*. Fotografía de Erandi Adame.

Concluido el tejido de la red cósmica con el hilo y con las palabras que salían del corazón de cada participante (por ejemplo: fortaleza, respeto, dignidad, amor, unidad, etc.), la abuela pasaba al centro y hacía una oración para que los ombligos de los congregados, totonacas o no, hombres, mujeres, niños y todos los que allí se encontraban, se reconectarán con su destino. Oraba pidiendo por todos los presentes, para que no perdiéramos esta conexión. Al terminar su oración, sahumaba a todos y los invitaba a que profundizaran en esta conexión cósmica e hicieran contacto con él árbol del chote.

Muchos aceptaban la invitación y entraban al círculo, a la red tejida, al espacio de oración, al cobijo del árbol, y ponían sus manos sobre el chote; otros colocaban su frente, respiraban unos segundos con él mientras se oraba por esta reconexión hasta recobrar sus lugares. Así concluía el evento con un abrazo integrador de los miembros, con los espectadores y con el lugar.

Comentario final

Desde mi propia experiencia en distintas comunidades indígenas y mestizas de México, y a partir de la metodología transdisciplinaria, afirmo que para realizar proyectos creativos viables y sostenibles que nos coloquen en un *Transvivir*, o sea, más allá de lo que es una vida mecánica, dispendiosa y enajenada, es necesario trascender el paradigma simplificador y, en consecuencia, el del teatro. Es necesario estar alineado con los principios de la comunidad local y planetaria, lo que implica mantener la equidad, la proporcionalidad y la verticalidad cósmica y consciente, es decir, la "actitud transdisciplinaria" como vía para el "re-encantamiento del mundo".

Obras citadas

- Adame, Domingo. "La reconceptualización del teatro más allá de los límites disciplinares". *Investigación Teatral* 1 (2011): 23-41. Impreso.
- Anes, José et al. "Carta de la transdisciplinariedad". Convento de Arrábida, Portugal Noviembre de 1994. Recurso electrónico. 9 Ago. 2012.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Trad. Elena Benarroch. México D. F.: Red Editorial Iberoamericana, 1997. Impreso.
- Camus, Michel. "Paradigme de la Transpoésie". En *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires* 12 (1998). Recurso electrónico. 9 Ago. 2012.
- Cantalapiedra, Fernando. "Teatralidad, Transteatralidad y Enunciado Teatral". *Revista de estudios teatrales* 13-14 (2001):421-458. Recurso electrónico. 9 Ago. 2012.
- Dubatti, Jorge. "Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral" *Dramateatro* 12 (2004). Recurso electrónico. 15 Abr. 2012.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London and New York: Routledge, 2008. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, 1982. Impreso.
- Kattenbelt, Chiel. "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships". *Cultura, lenguaje y representación/ Culture, Language and Representation* 6 (2008): 19-29. Recurso electrónico. 20 Abr. 2012.
- Larrue, Jean Marc. "Théâtre et intermédialité. Une rencontre tardive". *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 12 (2008) : 13-29. Recurso electrónico. 20 Abr. 2012.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2001. Impreso.
- Morin, Edgar. "La epistemología de la complejidad". *Gazeta de Antropología* 20 (2004). Recurso electrónico. 15 Jul. 2009.
- Nicolescu, Basarab. *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Hermosillo: Edición 7 saberes para Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, 1996. Impreso.
- . *Qu'est-ce que la Realité? Reflexions autour l'oeuvre de Stéphane Lupascu*. Montreal: Liber, 2009. Impreso.
- Núñez, Nicolás. "Transteatro". *Actualidad de las artes escénicas*. Domingo Adame (Coord.). Xalapa: Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana, 2009. 144-149. Impreso.
- Radrigán, Valeria. "¿TRANS-teatro?". *Soloteatro*. Recurso electrónico. 5 Abr. 2012.
- Soares, Oldair, "A experiência de comunicação e linguagem de um espetáculo teatral para a compreensão do olhar sobre a transdisciplinaridade". Recurso electrónico. 12 Abr. 2012.
- Valenzuela Valdés, Sergio. "Hacia un arte de acción transdisciplinar". *Ensayos y artículos*. Recurso electrónico, 5 Mar. 2012.
- Vitali Rosato, Marcello. *Corps et virtual. Itinéraires à partir de Merleau-Ponty*. Paris: L'Harmattan, 2009. Impreso.
- Yeregui, Mariela. "Las artes electrónicas, un universo transdisciplinario". *Educ.ar. El portal educativo del Estado argentino*. Recurso electrónico. 5 Abr. 2012.

Fecha de recepción: 2 de abril 2012.

Fecha de aceptación: 5 de septiembre 2012.