

Transteatro: más allá del teatro y del performance. El caso de *Puentes Invisibles*

Transtheatre: Beyond the Theatre and the Performance. The Case of *Puentes Invisibles*

Domingo Adame H.

Universidad Veracruzana, México
domingoadame@yahoo.com

Resumen

El teatro como práctica artística se institucionalizó en Occidente con la modernidad, en tanto que el performance lo hizo con la posmodernidad. En la era cosmoderna ambas prácticas han desdibujado sus respectivas especificidades disciplinarias o multi e interdisciplinarias para abrirse a la realidad transdisciplinaria. Con base en la epistemología transdisciplinaria, en la propuesta de la *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte, y en las propuestas de Rodolfo Valencia y Nicolás Núñez, así como en mis propios trabajos de investigación/creación en torno al teatro comunitario, planteo el "transteatro" como una forma de creación que corresponda a las transformaciones que derivan de una nueva manera de comprender la realidad. Como ejemplo de transteatro presento la experiencia de *Puentes invisibles*, realización del Taller de Investigación Teatral de la Universidad Nacional Autónoma de México en 2016, en la cual participé de manera activa.

Palabras clave:

Teatro – performance – transteatro – transdisciplinarietà – Puentes invisibles.

Abstract

Theatre like artistic practice became institutionalized in West with the Modernity, while the performance did it with the postmodern era. In the cosmodern age both practices have blurred its respective disciplinary or multi and interdisciplinary specificities, to be opened to the transdisciplinary reality.

With base in the transdisciplinary epistemology, in the proposals of *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* by Erika Fischer-Lichte, in the creative principles of Rodolfo Valencia and Nicolás Núñez, and in my own works of research/creation concerning the community theatre, I raise the "transtheatre" as a form of creation that corresponds to the transformations that derive from a new way of understanding reality. As example of transtheatre I present the experience of *Puentes invisibles* (invisible bridges), presented by the Workshop of Theatrical Research of the National Autonomous University of Mexico in 2016, in which I took part in an active way.

Keywords:

Theatre – Performance – Transtheatre – Transdisciplinarietà – Puentes invisibles.

A partir de mis propios descubrimientos y a través de los escritos de Basarab Nicolescu (*El manifiesto de la Transdiscipliniedad y Qu'est-ce que la réalité?*) he venido realizando investigaciones "en vivo" sobre la manera de contactar con la realidad a través del teatro; puedo decir que he tenido bellos encuentros con quienes, previamente, iniciaron el viaje en búsqueda del Symorg, como en *El lenguaje de los pájaros* de Attar (1978). Por ello puedo afirmar que más que un "nuevo teatro", es necesario –parafraseando a Nicolescu (*El manifiesto* 57)– un nuevo nacimiento del teatro, que solo será posible con 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 ubicarse 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: en el transteatro o teatro del tercero oculto, el sujeto transdisciplinario tiene la posibilidad de vivir la "verticalidad cósmica y consciente" (Nicolescu, *The Manifesto* 56) –no solo la verticalidad que otorga la ley de la gravedad–; ser él mismo de manera autocrítica, autónoma, responsable y auténtica. Con respecto a esta verticalidad, viene a mi memoria lo que expresó el hijo del admirable Dario Fo, recientemente fallecido: "a mis padres no los seguían por ser buenos actores, sino porque eran verdaderos" (Ortiz 2). Esto es una muestra de que el mismo teatro propicia su trascendencia.

El transteatro requiere de una transinvestigación, en que el sujeto transdisciplinario inquiera en vivo, no *in vitro*, lo que está siendo y 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. Una atención que se nutre de impresiones, el alimento más nutritivo para el ser humano. Está confirmado que 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 propuesta del transteatro es fruto de mi acercamiento con la transdiscipliniedad, 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 provenientes de maestros como Rodolfo Valencia y Nicolás Núñez, así como también del teatro comunitario.

Rodolfo Valencia y Nicolás Núñez, antecedentes transteatrales

La pregunta faro que guió el trabajo del director teatral mexicano Rodolfo Valencia (1925-2006) fue: ¿cómo alcanzar a través del teatro un estado de presencia/conciencia para permitir un verdadero encuentro entre seres humanos? En el teatro convencional, la pregunta "¿quién soy?" remite por lo general a la dualidad actor/personaje; es más bien de carácter operativo, corresponde al binarismo realidad/ficción. El actor representa personajes, por eso la noción de personaje, central en la concepción del teatro dramático occidental, fue la primera que el método del maestro Valencia cuestionó, pues en lugar de ayudar a formar personas "lúcidas, sensibles y críticas" los alejaba de sí mismos y, en el mejor de los casos, los llevaba a ser una copia o carica-

tura del otro. En su perspectiva, por actor se entendía al sujeto que, al tomar conciencia de su cuerpo, entraba en contacto consigo mismo y se colocaba frente a otro (actor o espectador) en un tiempo y espacio compartido. Es en esta relación donde percibo una intención transdisciplinaria.

Decía Valencia: “los diferentes movimientos filosóficos que surgen y se desarrollan a lo largo del siglo XX terminan con la dicotomía conciencia o alma y cuerpo, no para convertirse en lo esencial de la realidad humana, sino en la base necesaria para su comprensión” (187). De ahí que su método de actuación rescataba al actor como un ser complejo, pero unitario, no escindido en alma y cuerpo, sino como un organismo vivo inscrito en el presente.

Por su parte, Nicolás Núñez, director del taller de Investigación Teatral de la Universidad Nacional Autónoma de México, en su investigación sobre teatro/rito se acerca al pensamiento cuántico que

permite imaginar diseños dramáticos como complicadas máquinas de concentración y dirección de energía; espacios y ambientes teatrales como vehículos de conciliación cósmica; estructuras lúdicas de revisión y transformación de nuestra condición, y no sólo de información y entretenimiento (Núñez 16).

Núñez se ubica a sí mismo en el ámbito del “teatro náhuatl”, y subraya que en estas ceremonias y en la mayoría de las celebradas en México una de las herramientas principales es la vibración de la voz sincronizada a la intención mental del ejecutante. En sus trabajos busca “proponer y diseñar culturalmente mecanismos que aceleren y purifiquen nuestra vibración; diseños culturales que nos ayuden a romper con la visión enferma de un mundo estatizado” (56-57). Afirma también: “Nuestra primera identidad es nuestro cuerpo abierto a resonancias cósmicas; éste es el verdadero patrimonio del intérprete. Esta es la guía que nos interesa desarrollar” (101-102). En un escenario de esta naturaleza la persona y el actor no tienen ningún límite en su capacidad de acción. La apertura a resonancias cósmicas no es otra cosa que la apertura al tercero oculto transdisciplinario.

En cuanto al teatro comunidad, tuve oportunidad de intervenir desde 1979 en proyectos en comunidades nahuas de Veracruz, Hidalgo y Guerrero, y en zonas cañeras de Veracruz y Michoacán. Esto me permitió participar con entrañables compañeros de camino en la fundación de la Asociación Nacional Teatro-Comunidad (Tecom) en 1987, integrada por teatreros, investigadores y promotores culturales con experiencias en el teatro popular de México desde la década de 1960. A partir de entonces he convivido con quienes, en sus pueblos, son guardianes de una tradición, y con jóvenes que quieren usar el teatro para hablar, incluso, de aquello que les parece inaceptable en sus comunidades, aunque esté avalado por la tradición. Por lo tanto, considero que estar alineados con los principios de la comunidad implica mantener la equidad, la proporcionalidad y la verticalidad; eso otorga viabilidad y hace sustentable cualquier proyecto.

Metodología transdisciplinaria y estética de lo performativo

El lugar desde el cual he venido realizando mis “transinvestigaciones” no es el de la epistemología del teatro del siglo XX, caracterizada por la oposición binaria que puso frente a frente: rito y

teatro, texto y escena, cultura popular y alta cultura, indios y mestizos, autenticidad y falsedad, forma y contenido, realidad y ficción; sino desde la epistemología transdisciplinaria (Nicolescu 2009) y de la estética de lo performativo (Fischer-Lichte 2011).

En el paradigma disciplinario de orden binario todo se reduce a sociedad, economía y medioambiente. En este los niveles individual, espiritual y cósmico de la realidad son completamente ignorados, pues se permanece en un solo y mismo nivel, lo cual engendra únicamente oposiciones antagónicas. La transdisciplinariedad, en cambio, contempla la posibilidad de transitar libremente por diferentes niveles que en el plano social son: individual, de comunidades geográficas o históricas (familia, nación), planetario y cósmico (Nicolescu, *Qu'est-ce que la réalité?* 52). Esto da por resultado la verticalidad cósmica y consciente que posibilita la emergencia de la "actitud transdisciplinaria", que significa: mantener una postura basada en el rigor, la apertura y la tolerancia.

La metodología de la transdisciplinariedad es una propuesta epistemológica de Basarab Nicolescu (*El manifiesto de la Transdisciplinariedad* 2009) complementaria al enfoque disciplinario. En sus principios se vislumbra la posibilidad de contender con aquello que está entre, a través y más allá de lo que se ha considerado como realidades, es decir, la "transrealidad". ¿Cómo acercarnos al conocimiento de la transrealidad? Con una estrategia metodológica que tenga la misma capacidad que tuvo la metodología de la ciencia moderna para generar una organización del conocimiento pero, a diferencia de la anterior, este habrá de ser un conocimiento *in vivo*, no *in vitro*.

Se trata de una propuesta que se sostiene en tres pilares: niveles de realidad (ontológico), tercero incluido (lógico), y complejidad (epistemológico) (Nicolescu, *El manifiesto de la Transdisciplinariedad* 2009).

- 1) Nivel ontológico: hay diferentes niveles de realidad del objeto y, en consecuencia, diferentes niveles de realidad del sujeto. Los niveles de realidad –a los que corresponden potencialmente niveles de percepción– pueden ser concebidos como inconmensurables si, al mismo tiempo, aceptamos la expansión del universo y la lógica dual de la coexistencia de partícula y onda en el nivel subatómico.
- 2) Nivel lógico: la transición de un nivel de realidad a otro está garantizada por la lógica del tercero incluido que logra la superación de la lógica binaria del tercero excluido. En la lógica del tercero incluido hay tensión, no contradicción, por eso es la lógica de la complejidad. Y así como la complejidad incluye la simplicidad, la lógica del tercero incluido contiene la lógica del tercero excluido –que es válida para situaciones relativamente simples, no para situaciones complejas, donde la exclusión ha mostrado sus graves consecuencias.
- 3) Nivel 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 (Nicolescu, "La idea de niveles" 22).

Tercero oculto

Entre los niveles de realidad, por una parte, y los niveles de percepción, por el otro, existe un "espacio o zona de absoluta transparencia", zona de "no resistencia" como espacio de interrelación

y cultivo de un vivir entre los universos del sujeto y el objeto transdisciplinario. Esta zona de “no resistencia” corresponde al tercero oculto, a “lo sagrado” en el proceso del vivir y el conocer (Nicolescu, *El manifiesto de la Transdisciplinariedad* 43-44). Es importante aclarar la diferencia entre tercero incluido y tercero oculto. El primero une los opuestos A y no-A en un plano lógico y el segundo une al sujeto y el objeto en un plano a-lógico.

Se puede existir en un plano horizontal, o sea en un mismo nivel de realidad donde respondemos a la sucesión de acontecimientos, las más de las veces de manera inercial; en cambio, si tomamos conciencia de quiénes estamos siendo y de las relaciones que establecemos con todo aquello que percibimos podremos tener la experiencia de la verticalidad cósmica y consciente. De este modo será posible la unión del sujeto con el objeto por la emergencia del tercero oculto.

La estética de lo performativo, por su parte, tiene por objeto de estudio, según Fischer-Lichte, “ese arte del rebasamiento de fronteras” (404-405), sobre todo las establecidas con la Ilustración, y que propiciaron 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. También implica la redefinición del concepto mismo de frontera “que no separa dos ámbitos, sino que lo vincula”, es decir, que se opone al binarismo y “en vez de proceder argumentalmente con un ‘lo uno o lo otro’, lo hace con un ‘tanto lo uno como lo otro’” (Fischer-Lichte 404-405), tal como lo propone la metodología transdisciplinaria.

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 reencantamiento del mundo, y haciendo la relación con el teatro, tendríamos que en el mundo premoderno, el sujeto se sumerge en el objeto (mundo encantado), la realidad es predisciplinaria, y su manifestación es la ritualidad (preteatro). En el mundo moderno el sujeto y el objeto están totalmente separados (mundo desencantado), la realidad es disciplinaria y su expresión es la teatralidad (teatro); mientras que en la posmodernidad el sujeto predomina sobre el objeto (mundo automatizado), la realidad es posdisciplinaria, y su demostración es la performatividad (performance). En tanto la era transdisciplinaria es “cosmoderna” (Nicolescu, *From Modernity to Cosmodernity*), ya que el sujeto y el objeto están unidos por el tercero oculto (reencantamiento del mundo), la realidad es transdisciplinaria que hace emerger la transteatralidad (transteatro).

En las tres primeras etapas (premodernidad, modernidad y posmodernidad) no hay emergencia del tercero oculto, como sí la hay en la cosmodernidad.

Premodernidad

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 conciencia de su ser-sujeto. Para Nicolás Núñez, la historia del teatro muestra cómo se fue alejando de la eficacia

del rito para devenir diversión y exposición de conflictos emocionales (Middleton 125). Así, la historia del teatro es la historia de la caída de lo sagrado hacia lo profano.

Modernidad

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 conciencia de existir en el mundo (cit. en Nicolescu, *Qu'est-ce que* 60). Bajo el paradigma de la modernidad, que reduce la complejidad de la realidad a una idea de realidad, cristalizan la teatralidad y el teatro, ambos legitimados por la lógica binaria del tercero excluido. La teatralidad se basa en la mimesis y el teatro en la representación.

Posmodernidad

En la posmodernidad se percibe una mezcla de espectáculos, performances, artes digitales, teatralidades líquidas, postteatros, teatros posdramáticos, textralidades. En suma: teatro indisciplinario, multi e interdisciplinario.

Un concepto que emerge precisamente de los espacios abiertos por la multi e 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 estos estudios reconoce que se trata de un nuevo paradigma que sustituye el teatro entendido como la representación de dramas escritos (2002).

El performance, aunque antimimético, no elimina por completo la representación, como afirma Antonio Prieto al abordar la pugna entre teatralidad y performance “en el performance 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” (24). De esta manera sugiere el concepto de “represent-acción” o puesta en acción de un concepto incorporado a nivel psicofísico por el performer. Prieto agrega:

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 (122).

¿Cómo trascender la oposición 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).

Un juego que incluye teatralidad y performance, pero que, al jugarse en distintos niveles de realidad, se coloca más allá de la teatralidad y la performance: eso es el transteatro.

Transteatro y cosmodernidad

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. La división ternaria (sujeto, objeto, tercero oculto) es diferente de la partición binaria (sujeto/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?

Para quienes vivimos en Latinoamérica y hemos intentando conciliar los tres antecedentes de nuestra cultura –griego, judío e indígena mesoamericano (Pérez Tamayo 16)–, nos es más accesible comprender y asumir lo que significa la cosmodernidad: que toda entidad en el universo se define por su relación con las otras entidades¹ (cfr. Nicolescu, *From Modernity to Cosmodernity*), permitiendo al ser humano relacionarse con el tercero oculto. Por lo tanto, el imperativo ético de la cosmodernidad es la unión entre todos y con todo (Nicolescu, *From Modernity to Cosmodernity* 314).

Una experiencia transteatral: *Puentes Invisibles*

*Puentes Invisibles*², evento transteatral que plantea la necesidad de establecer contacto profundo con nosotros mismos, con el otro y con el mundo, está basado en el origen de “Citlalmina” una danza que fusiona la tibetana de “El sombrero negro” con la ritual mexicana; y que desde 1986 el Taller de Investigación Teatral (TIT) de la UNAM, dirigido por Nicolás Núñez, utiliza como entrenamiento psicofísico para actores y no actores. El texto escrito por la dramaturga Deborah Middleton –quien ha estado ligada al TIT por más de 20 años– refiere a través de narraciones tradicionales tibetanas cómo surgió “Citlalmina”. El evento se desarrolla en dos etapas: primero

1 Nicolescu retoma el concepto del libro de Christian Moraru (2011).

2 Se llevó a cabo los días 4, 5, 10, 11, 12, 17, 18 y 19 de noviembre de 2016 en la Casa del Lago de la UNAM y Bosque de Chapultepec de la Ciudad de México con los miembros del Taller de Investigación Teatral de la UNAM: Nicolás Núñez, Helena Guardia, Melissa Corona, Arcelia Tinoco, Xavier Carlos, Jorge Flores, Juan Carlos León; y Caroline Clay y el autor de este texto como invitados.

un recorrido por el milenario bosque de Chapultepec en la ciudad de México, invitando a los participantes a la comunión con los árboles; y, posteriormente, en un claro del bosque, se despliega la historia y se llevan a cabo una serie de acciones participativas creadas por los miembros del TIT.

Puentes Invisibles, desarrollo del evento

En el punto de reunión se invita a los participantes a hacer un círculo con los “transactores”³. Nicolás Núñez, director del taller y transactor, expone brevemente las características del acto: se trata de hacer un trabajo con atención y conciencia plena (*mindfulness*), de suspender la inercia de la horizontalidad en la que vivimos para tocar la verticalidad. Se pide a todos formar una serpiente y no romperla a lo largo del recorrido por el bosque, durante el cual se ejecutan dinámicas de sensibilización y atención guiadas por Helena Guardia, por ejemplo, contacto visual, respiraciones, desplazamientos de espaldas, percepción con las manos, entre otras.

Al llegar a un árbol cuyas raíces están en la superficie, la serpiente concluye y se realiza una primera acción en la cual Carolina Clay conecta con sus raíces. Núñez invita a descalzarse para sentir la tierra y a que cada uno busque su árbol y haga su propio contacto; pide también estar atentos al toque de campana para congregarnos en un nuevo círculo. Una vez reunidos se pide permiso a la madre tierra y al universo para celebrar el acto, se hacen siete respiraciones profundas en comunidad. Luego, con el sonido del Hompach (instrumento de aliento de origen maya) transactores y participantes inician una caminata contemplativa en círculo y da comienzo la semblanza del viaje de Núñez y “su pandilla” a las cimas más altas del planeta.

Al llegar al templo se narra la historia de “La danza del mago del sombrero negro” creada por Padmasambhava. Una danza para transmutar energías. A partir de ese encuentro con la danza se descubren las coincidencias entre las culturas mexicana y tibetana: el maíz sagrado, las crisis e invasiones sufridas, y la condición de “guerreros del espacio interior” de sus danzantes; es así como Nicolás, en una visión, concibe a Citlalmina y enseguida se pasa a referir la construcción del puente. “Había una vez, en lo alto de las montañas dos aldeas separadas por un abismo traicionero”. El puente que los aldeanos anhelaban se hizo realidad mediante la danza. Transactores y participantes se funden jubilosos en un abrazo colectivo: existe el puente y existe Citlalmina de la cual todos ejecutan la parte mexicana y las transactrices la parte tibetana.

Una vez construido el puente entre culturas y entre danzas cada participante es dirigido a su propio corazón, tal como Núñez, el protagonista central en la historia, ha sido dirigido por la evasiva figura de Citlalmina, la flechadora de estrellas: “Arquero, tu blanco está aquí, profundo, en lo profundo de tu corazón”, le dicen. Finalmente los transactores se dirigen a los participantes y, tocando su corazón, les van repitiendo esa frase, pidiéndoles cerrar sus ojos e invitándolos a moverse amablemente. Con la música de “El Huapango” de José Pablo Moncayo⁴, y con frases provenientes de W. B. Yeats, Rumi, Octavio Paz y William Shakespeare, los transactores expresan

3 Utilizo este neologismo que integra al concepto actor el prefijo “trans” para indicar la diferencia entre actuar en el teatro y en el transteatro.

4 Músico mexicano, nació en Guadalajara en 1912 y murió en la ciudad de México en 1958. *Huapango* es considerada su obra más representativa por conectar con la raíz de lo mexicano.

el valor profundo que le asignan a compartir la existencia: “Amigos míos, al encontrarnos en el puente de esta vida, dejemos que nuestro corazón se abra al romperse; permitan que su alma inocente se acerque tímida al mundo y se adentre en el bosque de la vida”.

Nicolás pide a los participantes que no abran sus ojos hasta escuchar el sonido de la campana y concluye diciendo: “El resto es silencio”. Los transactores se retiran, suena la campana y, al abrir sus ojos, los participantes se encuentran solos en el bosque. Ya no hay historia que contar ni representación que presenciar, solo existe el cúmulo de impresiones recibidas. Por eso en el programa de mano Deborah Middleton dice: “en cualquier proceso espiritual existe una paradoja: estamos interconectados y estamos solos; necesitamos la fraternidad de los otros y, sin embargo, debemos cruzar solos nuestro puente interior”.

Varias historias están intercaladas en el texto de *Puentes invisibles*, y varios puentes son construidos –algunos literalmente y otros de manera figurada–. En última instancia, el puente invisible que los participantes son invitados a cruzar representa un gesto introspectivo en el contexto del encuentro con otros. Al final, nuevamente, todos nos unimos en círculo y agradecemos por la experiencia compartida.

Lo transdisciplinario en *Puentes Invisibles*

Quienes participamos en *Puentes Invisibles* tomamos la premisa de conectar con nuestra verticalidad cósmica y consciente. Esto significa tener la disposición para transitar simultáneamente por diferentes niveles de realidad, o sea que asumimos nuestra condición biopsíquica como individuos trabajando colectivamente en un espacio que nos conecta con nuestra pertenencia a un ámbito sociocultural: México y sus antecedentes prehispánicos –el Bosque de Chapultepec– y con la intención de vincularnos –en el nivel planetario– con otro espacio: el Tíbet. El evento se desarrolla, además, en conexión con la tierra, con los árboles y con las estrellas, es decir en un nivel cósmico. Esta verticalidad posibilita que no haya separación entre nuestro ser-sujeto que percibe, con la realidad plástica del objeto con el que estamos en relación.

Somos personas unidas por la urgencia individual y colectiva de conectarnos, a través del tercero oculto, con lo “real”, es decir, con lo que siempre ha estado ahí y es velado para siempre. Para ello nos retroalimentamos mutuamente de energía y creatividad.

En cuanto a la lógica del tercero incluido, estamos conscientes de que somos, al mismo tiempo, actores y no actores, más bien transactores. La complejidad reside en establecer relaciones dialógicas, recursivas y hologramáticas (Morin 2003) para unificar los niveles de realidad. En *Puentes Invisibles* se da un diálogo abierto entre lenguajes, acciones y realidades; hay una circularidad de causa-efecto-cause, y así como nos reconocemos formando parte del universo, el universo está en nosotros.

Puentes Invisibles y el transteatro

Puentes Invisibles es un conjunto de acciones gestionadas por sujetos con una organización autopoética que está más allá de las reglas y convenciones del teatro y del performance. La

calidad se busca no en la fastuosidad, ni en la sobreelaboración intelectual o técnica del acto, sino en la simpleza y humildad centrada en lo trascendente y significativo en términos sagrados.

Puentes Invisibles no es una obra cerrada, sino que propicia el acontecimiento abierto a la incertidumbre, donde no existe la separación entre los participantes, pues, como el rito, es una propuesta que invita a las personas y al ecosistema del bosque a la creatividad transformadora. Se explora una nueva convivencia y para alcanzarla afirmamos nuestra pertenencia a una cultura, con apertura a otras –además de la relación que se plantea entre México y el Tíbet, una de las participantes es inglesa y en sus intervenciones utiliza su lengua materna–. Se fomenta la ética de la diversidad y de la comprensión en un intercambio dialógico entre lo local y lo planetario, pero, principalmente, como un acto de religación con el prójimo, con la comunidad, con la sociedad, con la madre tierra y con el cosmos.

Se utilizan los recursos escénicos y mitológicos de nuestra propia cultura y de aquellas con las que dialogamos (espaciales, actorales, musicales, dancísticos; como también míticos, leyendas y tradiciones). Se trasciende la dualidad artista-espectador que convierte a la inmensa mayoría de los humanos en receptores pasivos de los procesos de transformación y participación del acto estético. Al igual que el análisis de Fischer-Lichte acerca del acontecimiento performativo, y en correspondencia con el imperativo de la transdisciplinariedad, *Puentes invisibles* transforma la relación entre el sujeto y el objeto, haciendo del espectador un participante que interviene en la creación del evento artístico. La historia de Citlalmina es narrada dramáticamente por un grupo de transactores, pero el significado del acto es transmitido por acciones en las cuales los participantes intervienen completamente. En cuanto transactores, asumimos nuestra actitud profesional en el cumplimiento de nuestra tarea, sin protagonismos. No hay ninguna simulación, no fingimos ser: somos.

Entre inhalación y exhalación se abre el espacio al tercero oculto, término de interacción entre sujeto y objeto. Es mediante el tercero oculto que se puede propiciar la comprensión entre leguajes, personas y culturas. Lo que hay entre ellos es el silencio. Somos incapaces de comprendernos entre individuos cuando solo vemos lo que nos separa y no lo que nos une. Es por medio de la conciencia de la respiración que puede cambiar nuestra mentalidad. El tercero oculto restablece la continuidad mediante la percepción y la respiración. Entre una y otra hacemos un vacío que, como el vacío cuántico, es un vacío lleno; de la misma manera que en la concepción de Peter Brook sobre “espacio vacío” (1986): entre una expresión y otra, entre una palabra y otra, entre una acción y otra, entre actor y público hay un vacío lleno.

De cada presentación se hace una celebración de carácter lúdico-festivo –como un medio para conjurar los actos que tienden a destruir los vínculos de convivio comunitario– mediante acciones de reencantamiento que buscan contribuir al conocimiento, preservación y regeneración de las más valiosas tradiciones como expresión de la condición humana. Lo comunitario otorga cohesión y sentido a nuestro evento.

No hacemos un culto a lo nacional ni a lo global. Desde la cosmodernidad emerge la sociedad-mundo como expresión del destino común planetario. Una sociedad-mundo donde es posible reconocer las diferencias, pero también las semejanzas. Se trascienden las contradicciones que nos son otra cosa que la correlación dinámica de tres fuerzas independientes, presentes simultáneamente en cada proceso de realidad: una fuerza afirmativa, una fuerza negativa y una fuerza conciliatoria. Por lo tanto, la realidad tiene una estructura dinámica ternaria, una estructura trialéctica (Nicolescu, La idea de niveles 22-23).

Se propicia la armonía entre dos energías: femenina de la afectividad y masculina de la efectividad. Lo efectivo consiste en realizar acciones de acuerdo con el propósito esperado. Lo afectivo, en no hacer las cosas mecánicamente, sino con sentido poético. La efectividad es recompensada en las sociedades moderna y posmoderna, no así la afectividad a la que siempre podremos recurrir para no convertirnos en autómatas. Al establecerse el puente entre afectividad y efectividad a través de la energía, el movimiento y las interrelaciones, nosotros, humanos, y el planeta entero podemos manifestarnos en todo nuestro esplendor.

Hoy que la hiperprosa procura imponerse en el mundo, donde predomina el modo de vida monetarizado, cronometrado, parcelizado, compartimentado y atomizado, se propicia un vivir en estado poético. Esto último no supone la desaparición de lo prosaico: se trata de un giro para que la atención y la emoción estén por encima de lo mecánico y lo insensible. Sentir la naturaleza, sentir al otro, sentir al cosmos: a eso aspira el transteatro dentro del cual se afianza *Puentes invisibles*.

Comentario final

Algunas de las condiciones para la emergencia del transteatro son: capacidad de autogeneración, cuidado para detectar y luchar contra la tendencia a la mecanización, dialogismo y convivialidad con distintas formas de representación y, sobre todo, resistencia a toda posibilidad de simplificar. La forma básica del código teatral, por muy útil que pueda resultar para identificar a los participantes del hecho teatral, no permite captar la multidimensionalidad, las interacciones, las solidaridades entre los innumerables procesos teatrales. Sin embargo, no se le rechaza, por el contrario, el paradigma de la complejidad permite su inclusión como punto de partida.

La premisa que deben tener en cuenta los transactores es que su trabajo consiste en permitir que las cosas sucedan, deben hacer un vacío-lleño, para conectarse con la energía cósmica y desarrollar su atención para estar siempre presente, de este modo puede alcanzar la meta del arte y de la vida; la calidad como la define Brook (1997):

Cuando las energías que están actuando entran en relación con energías de un orden diferente de vibración, se produce un cambio de calidad que puede conducir a experiencias artísticas intensas y a transformaciones sociales. Pero el proceso no se detiene allí: continúa alimentándose de las energías más altas, la conciencia se eleva hasta una escala superior que trasciende el arte y puede a su vez conducir al despertar espiritual; eventualmente, incluso, a la pureza absoluta, a lo sagrado; pues lo sagrado mismo puede ser comprendido en términos de energía, pero de una calidad tal que nuestros instrumentos no están en capacidad de registrar" ("Una dimensión diferente" 93).

Un sujeto transdisciplinario que hace transteatro se reconoce con capacidad para transitar por diferentes niveles de realidad y para contribuir al reencantamiento del mundo; no permanece estancado en un único campo disciplinar: teatro, danza, performance, psicología, sociología, antropología. Es parte activa de una comunidad creativa cuya base de sustentación es el cuerpo, donde movimiento, intelecto y emociones cohabitan. Es capaz de producir momentos de comunicación honesta e intensa con otros sujetos, invitándolos a ser participantes activos, y

de establecer un diálogo con formas de creación y de pensamiento diferentes a las propias; de seguir los impulsos internos y externos; de no transformarse en “personaje”; de mantener lúcidamente su postura vertical, y, por encima de todo, procurar su propia liberación y ayudar a otros a ser liberados.

Los humanos no somos solo máquinas moleculares ni dispositivos de comportamiento. Poseemos, de igual forma que el cosmos, infinitas dimensiones trascendentes y sutiles que exigen ser cultivadas y enriquecidas mediante procesos que nos permitan ritualizar, dar sentido a cada acto de nuestro existir. El transteatro es el centro generador del convivio, la existencia de interconexiones sutiles y universales entre todos los eventos y niveles de organización de la realidad son perfectamente compatibles con la visión sagrada que la filosofía perenne de los pueblos propuso desde hace milenios.

Trabajar para la evolución de la conciencia es el mejor laboratorio para la inclusión del tercero oculto y para la coexistencia de diferentes niveles de realidad. Por eso concuerdo con Nicolescu en cuanto a que hoy en día la evolución no puede ser otra que una “revolución de la inteligencia que transforma nuestra vida individual y social en un acto tanto estético como ético, el acto de revelación de la dimensión poética de la existencia” (*El manifiesto* 65).

En suma, el transteatro es el espacio de encuentro y de convivio de visiones transestéticas, transpolíticas, transculturales y transespirituales que promueve nuevas creaciones para reconectar con el cosmos.

Obras citadas

- Adame, Domingo. *Las enseñanzas de Rodolfo Valencia*. Xalapa: Facultad de Teatro/Universidad Veracruzana, 2008. Impreso.
- Attar, Farid Uddin. *El lenguaje de los pájaros*. Barcelona: Edicomunicación, 1978. Impreso.
- Brook, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ediciones Península, 1986. Impreso.
- . “Una dimensión diferente: La calidad”. *Gurdjieff. Textos compilados*. Comp. Bruno de Parnafieu. Caracas: Ganesha, 1997. 90-97. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011. Impreso.
- Middleton, Deborah. “Sacralidad secular en el teatro ritual del Taller de Investigación Teatral de la UNAM”. *Jerzy Grotowski, miradas desde Latinoamérica*. Ed. Domingo Adame y Antonio Prieto. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2011. 109-127. Impreso.
- Moraru, Christian. *Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011. Impreso.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 2003. Impreso.
- Nicolescu, Basarab. *The Manifesto of Transdisciplinarity*. New York: State University of New York, 2002. Impreso.
- . *El manifiesto de la Transdisciplinarietà*, Trad. Mercedes Vallejo Gómez. Hermosillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, 2009. Impreso.
- . *Qu'est-ce que la réalité?* Montréal: Liber, 2009. Impreso.
- . “La idea de niveles de realidad y su relevancia para comprender a la no-reducción y a la persona”. *Transdisciplinarietà y Sostenibilidad. Encuentro con Basarab Nicolescu*. Comp. Cristina Núñez et al. Xalapa: Universidad Veracruzana/Editores de la Nada, 2011. Impreso.

- . "Peter Brook y el pensamiento tradicional". *Investigación Teatral* vol. 1 n°. 2 (2011): 9-41. Impreso.
- . *From Modernity to Cosmodernity*. New York: State University of New York, 2014. Impreso.
- Núñez, Nicolás. *Teatro antropocósmico*. México: Secretaría de Educación Pública, 1987. Impreso.
- Ortiz Castañares, Alejandra. "Milán despide a Dario Fo, el Molière del tercer milenio". *La Jornada*. Recurso electrónico. 10 de octubre de 2016, p. 2.
- Pérez Tamayo, Ruy. *Personas y personajes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.
- Prieto, Antonio. "Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción" en *Investigación teatral*, núm. 12 Primera época (2007): 21-33. Impreso.
- " ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance". *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. Ed. Domingo Adame. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009. Impreso.
- Schechner, Richard. *Performance Studies. An introduction*. New York: Routledge, 2002. Impreso.
- Valencia, Rodolfo. "El cuerpo del actor" (Conferencia) en Herrera, Iván. *Rodolfo Valencia en el Teatro. Su trabajo y su Método* (Tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro), Mexico: UNAM, 2006. Impreso.

Fecha de recepción: 30 de noviembre de 2016

Fecha de aceptación: 20 de diciembre de 2016