

Como citar:

Adame, D. (2015). La ciudad y el teatro en la perspectiva de la transdisciplinariedad: una experiencia en Buenos Aires. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 77-89.

LA CIUDAD Y EL TEATRO EN LA PERSPECTIVA DE LA TRANSDISCIPLINARIEDAD: UNA EXPERIENCIA EN BUENOS AIRES*

THE CITY AND THE THEATRE IN THE PERSPECTIVE OF TRANSDISCIPLINARITY: AN EXPERIENCE IN BUENOS AIRES

Domingo Adame**

** *Doctor en Letras
Modernas. Docente
de la Universidad
Veracruzana. Xalapa,
México.
E-mail: domingoadam@yahoo.com*

RESUMEN

El objetivo de la investigación dentro de la cual se enmarca el presente ensayo es trascender los límites del teatro para generar el transteatro, es decir aquello que está entre, a través y más allá del teatro. Con ello se pretende visibilizar relaciones que, desde una perspectiva disciplinaria, habían permanecido ocultas, como la relación Teatro-Ciudad. Para sustentar este trabajo se recurre a la metodología transdisciplinaria que postula la existencia de diferentes niveles de realidad, la aceptación de un "tercero incluido" superando el binarismo de la lógica clásica y la complejidad en sus aspectos dialógico, recursivo y hologramático. Las conclusiones permiten identificar el papel preponderante que juega el Sujeto en la configuración del transteatro y, en el caso particular de este ensayo, de qué manera emerge el trans-ciudadano.

PALABRAS CLAVE

Ciudad, teatro, transdisciplinariedad, transteatro, Buenos Aires.

ABSTRACT

The aim of the research in which the present article is framed is to transcend the limits of theatre to generate trans-theatre, that is to say what is between, inside, and beyond theatre. This is to visualize relations that, from a disciplinary perspective, had remained hidden such, as the Theatre-City relationship. To support this work cross-disciplinary methodology that postulates the existence of different levels of reality, the acceptance of a "third included" beating the the classic binary logic, and the complexity in its dialogic, recursive and hologramatic aspects is used. The findings help identify the preponderant role of the Subject in trans-theatre and, in the particular case of this article, how the trans-citizen emerges.

KEY WORDS

City, theatre, transdisciplinarity, trans-theatre, Buenos Aires.

* Recibido: 15 de junio de 2015, aprobado: 18 de agosto de 2015.

INTRODUCCIÓN

Estoy en Buenos Aires, mes de agosto de 2013. Me encuentro en la antigua ESMA¹, lugar convertido en Centro Cultural y en espacio para la memoria después de haber sido escenario de los atroces crímenes de la última dictadura militar. Mi presencia ahí obedece a una invitación para ofrecer una conferencia en el Congreso conmemorativo de los 50 años de la Escuela de Artes de la Universidad de Buenos Aires y en el cual participan más de 300 ponentes, de los cuales una tercera parte habla ¡de teatro! Antes de salir del hotel, durante el desayuno, veo cómo la televisión convirtió en espectáculo tanto la tragedia de Rosario (varios muertos en un conjunto habitacional por la explosión de tanques de gas) como el tema político de ese momento, las PASO, especie de elecciones primarias donde el personaje principal –centro de ataques y heroína de su propia historia– es nada más y nada menos que Cristina Fernández de Kirchner, la presidenta de la República. Caminar por la calle Corrientes me hace sentir parte de un auténtico ritual urbano por todo lo que en ella se encuentra: cafetines, librerías, parrillas, oficinas, ¡infinitud de teatros...! Y por supuesto gente, mucha gente caminando, hablando, interactuando. Ahí se encuentra el edificio que alberga al Centro Cultural de la Cooperación donde asisto a una sesión de la Escuela del Espectador dirigida por el destacado teatrólogo Jorge Dubatti, con quien voy después a la Radio Nacional a una transmisión en vivo de *Postales Argentinas*, programa que él mismo conduce. Dubatti me obsequia cortesías

para ver una selección de 6 obras de la vasta oferta teatral porteña y me regala, además, varios libros de su autoría o editados por él. Más tarde visito la tradicional librería teatral que alguna vez se llamó Fray Mocho.

¿Alguien dudaría en llamar a este entramado urbano Ciudad-Teatro? No lo creo. Sin embargo, en mi opinión, se trata de algo más: de una Ciudad Trans-Teatral pues en ella uno es al mismo tiempo actor, personaje, espectador y puede transitar por diferentes niveles de realidad², dado que no solo existe el convivio que el teatro propicia sino el “tecnovivio”, es decir la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica, según el mismo Dubatti (2013a).

Se trata de una textualidad o, como dijera Genette con relación a los textos literarios: una “Transtextualidad” es decir, “la trascendencia textual del texto [...] que lo pone en relación manifiesta o secreta con otros textos” (1982, p. 7). Una *transtextualidad*³, que se ha venido configurando a partir de 1983 con tal voluntad, esfuerzo y creatividad desde la llamada posdictadura y que se manifiesta a través de una inagotable performatividad.

² *Nivel de realidad* es un concepto básico para la transdisciplinariedad pues permite al Sujeto la posibilidad de alcanzar la verticalidad cósmica y consciente. Para Nicolescu se trata de un sistema invariable según ciertas leyes, donde hay discontinuidad entre las leyes y conceptos generales como el de causalidad (2009a, p. 23).

³ Ahora en el sentido de la transdisciplinariedad planteada por Nicolescu (2009a). Como se planteará en este texto, mi posición de transteatralidad difiere de lo que se plantea en la teoría literaria con Genette, 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, p. 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.

¹ Escuela de Mecánica de la Armada, ver: <http://www.institutomemoria.org.ar/exccd/esma.html>

¡Imposible aislar una parte de esa extensa red tejida por la múltiple y laboriosa araña constituida por tantos argentinos que honran a la vida y al amor a través del acto escénico!

Lo anterior me permite afirmar, por una parte, que la actitud que da origen al acontecimiento poético es sentirse parte de una comunidad, la cual, para existir, necesita confirmarse en su humanidad; y, por otra, que la diversidad propia de la comunidad hace que lo poético trascienda hacia lo *trans-poético* lo cual, en la perspectiva de Michel Camus, permitiría la emergencia de “poetas iluminados”:

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)⁴

Pero antes de pasar a exponer mi experiencia, me parece necesario contextualizar tanto el fenómeno teatral como mi enfoque teórico: la transdisciplinariedad.

EL TEATRO DE LA POSDICTADURA EN ARGENTINA

En *Cien años de teatro argentino*, Jorge Dubatti (2012) ofrece una minuciosa síntesis del teatro de la posdictadura y lo enmarca en su contexto sociocultural, que si bien concuerda con la visión mundial de la globalización tiene características muy particulares, por eso dice: “el trauma de la dictadura y sus proyecciones en el presente y el pasado inmediato han obligado a la Argentina a replantearse formular el concepto de país y de realidad nacional, han exigido repensar la totalidad de nuestra historia” (p. 205), en consecuencia, afirma, “en la Argentina se experimenta el sentimiento de que nada puede ser igual después de la dictadura de 1976-1983” (p. 204).

El desafío planteado por Dubatti es inconmensurable, y la respuesta del teatro ha sido: “una cartografía de complejidad inédita, resultado de la ruptura del binarismo en las concepciones estéticas y políticas, la caída de los discursos de autoridad [...] la deslimitación, la destotalización, la proliferación de mundos” (p. 206), en suma, el canon de la multiplicidad “donde paradójicamente lo común es la construcción de micropoéticas [...] al margen de los grandes discursos de representación” (p. 206).

Es precisamente a esas micropoéticas a las que me referiré en este ensayo –y especialmente a la de Mariano Moro la cual ejemplificaré con su unipersonal *Alfonsina y los hombres*–, sin desconocer que dichas poéticas conviven con otras más allá de sus diferencias.

⁴ En mi traducción.

EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

No solo en la Argentina, sino también en todo el mundo, el teatro actual se encuentra en franca transformación respecto a las formas tradicionales conocidas hasta la modernidad. Por ello, frente al desafío que constituyen las nuevas tecnologías, la pérdida de las especificidades y la crisis de civilización, emerge la pregunta: ¿cómo podrá seguir siendo un arte *vivo*? En mi opinión, es necesario modificar la visión del teatro como disciplina para incorporar otras formas de ver y hacer.

El artista escénico del siglo XXI nació marcado por el paradigma complejo y transdisciplinario, no puede, por lo tanto, seguir considerándose mero reproductor, ejecutante o un elemento más de la producción teatral; por el contrario, debe ser capaz de transitar por diferentes niveles de realidad, de incorporar todo aquello que antes excluía y abandonar la dinámica horizontal de “hacer obras por hacer obras”. Es decir, deberá asumirse como un *trans-creador* que hace *trans-teatro* y forma parte de una *trans-comunidad* que trabaja por el “reencantamiento del mundo”⁵. Un *trans-creador* que no sigue un campo disciplinario: teatro, danza o performance, sino que forma parte activa

⁵ En uno de sus últimos libros la investigadora alemana Erika Fischer-Lichte plantea que a través del acto performativo es posible acceder al “reencantamiento del mundo” para superar el desencantamiento producido desde la Ilustración. Ella afirma: “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 demuestre 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, pp. 404-405).

de una comunidad artística cuya base de sustentación es el cuerpo constituido por mente, emociones, acciones y palabras.

El reto es transformar todo aquello que nos ha convertido en repetidores de formas, pensamientos y sentimientos impidiéndonos ir más allá de nuestras limitaciones. Solo de esta manera será posible que no se repitan las atroces experiencias que como humanidad hemos padecido y que no se circunscriben a la Argentina. El teatro argentino, y en consecuencia del mundo, dejará de ser un laboratorio de teatralidad para convertirse en laboratorio de *trans-teatralidad*, pues la vida siempre estará por delante del teatro.

TRANSDISCIPLINARIEDAD

Los conceptos aludidos con el prefijo *trans* derivan de mis investigaciones en torno a la estrategia transdisciplinaria (Adame, 2009) propuesta por Basarab Nicolescu a partir de su convicción de que, no obstante la crisis que hoy amenaza la supervivencia de la humanidad, hay esperanza de superarla en tanto seamos capaces de atender al ser interior de las personas, sin excluir su conexión con el exterior (Nicolescu, 2009a, p. 11). Para ello se requiere la evolución del conocimiento en todos los campos, sean estos de la ciencia, la educación o el arte pero, ante todo, se necesita una comprensión abierta de la realidad.

La transdisciplinaria trata de la relación multidimensional entre el hombre, la sociedad, la vida y el mundo. La investigación disciplinaria concierne en la mayoría de los casos a

un solo nivel de realidad, en contraste, la transdisciplinaria 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 ciberespacio-tiempo, y el cósmico (Nicolescu, 2009b, p. 52). Dicho tránsito da por resultado la verticalidad que hace emerger la “actitud transdisciplinaria”. Es decir, una actitud basada en el rigor, la apertura y la tolerancia. Rigor para asumir la responsabilidad de trabajar a partir de la urgencia, no de la contingencia, siendo consecuentes y no dejando en ningún momento de investigar sobre aquello que verdaderamente nos interesa; apertura a lo imprevisto y desconocido, y tolerancia para vivir en la comprensión que alcanza su pleno sentido cuando hay que comprender lo incomprensible, por ejemplo las crueldades de las dictaduras y la voracidad del sistema hipercapitalista.

La metodología transdisciplinaria tiene, según Nicolescu, tres axiomas: el *axioma ontológico*: hay diferentes niveles de realidad del objeto y, en consecuencia, diferentes niveles de realidad del sujeto; el *axioma lógico*: la transición de un nivel de realidad a otro está garantizada por la lógica del tercero incluido (a diferencia de la lógica clásica del “tercero excluido”); y 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 (Nicolescu, 2009a, p. 38).

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 asunto de la transformación ha ocupado permanentemente la atención de creadores y teóricos teatrales. Un claro ejemplo es el ya mencionado de Erika Fischer-Lichte.

La transdisciplinaria es incluyente, aunque también excluyente pues excluye lo que no es incluyente y demanda al Sujeto actuar conscientemente, sea en la vida cotidiana o en la escena.

TRANSTEATRALIDAD Y TRANSTEATRO

La teatralidad y el teatro cristalizaron bajo el paradigma de la modernidad que reduce la complejidad de la realidad a “una idea de realidad”, ambos han sido 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 trans-teatralidad y el trans-teatro que basan sus recursos en la lógica trialéctica o del “tercero incluido”.

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 Oculto⁶ que incorpora la memoria de la especie y de la comunidad y la presencia plena del Sujeto con su verticalidad cósmica y consciente.

TRANS-TEATRO

La propuesta de *Trans-teatralidad* y de *Trans-teatro* 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

⁶ 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, une los contradictorios A y B, el Tercero Oculto es alógico, une Sujeto y Objeto.

Rodolfo Valencia, Nicolás Núñez, así como de las prácticas tradicionales de las comunidades indígenas en México.

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, por ello puedo afirmar que más que un “Nuevo teatro” o un nuevo concepto, es necesario –parafraseando a Nicolescu (2009a, p. 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 Trans-teatro 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.

Así pues, el *Trans-teatro* 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 *Trans-teatro* 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 *Trans-teatro* todos los individuos 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 el *Trans-teatro* 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 autopoietica 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 trans-teatro es trans-cultural.

En el espectáculo teatral no se da la transformación de los participantes o, cuando mucho, solo hay una 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, 2009, p. 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).

EL TEATRO EN BUENOS AIRES

En Buenos Aires tuve oportunidad de ver obras de pequeño formato como: *Quiero*

*decir te amo*⁷, *La mujer puerca*⁸ y *Alfonsina y los hombres* (que se comenta más adelante), hasta espectáculos de gran formato como *Fuerza Bruta*⁹ y adaptaciones de textos clásicos como *Un Vania*¹⁰ basado en Chéjov, o creaciones contemporáneas como *Cineastas*¹¹.

Las tres primeras llamaron particularmente mi atención por compartir la micropoética del “Teatro menor”¹² y una textualidad cuya fuente se encuentra en el discurso literario, epistolar, narrativo y poético, así como una performatividad que se sustenta en el trabajo actoral desde la manera de decir dicho discurso.

Alfonsina y los hombres

Alfonsina y los hombres es una creación que surgió con motivo de los 75 años de la muerte de Alfonsina Storni en el ámbito del teatro alternativo marplatense (Centro de teatro comercial veraniego).

⁷ *Quiero decir te amo* es una obra pequeña en todo sentido, pero no por eso menos bella. Dos mujeres que se conocen fortuitamente mediante las cartas que una de ellas remite al marido de la otra y que acabarán diciéndose “te amo”. Este intercambio epistolar es la base de la obra escrita y dirigida por Mariano Tenconi Blanco.

⁸ Presenta a una mujer que ha hecho hasta lo imposible para conseguir la santidad. No lo ha logrado pues tiene “naturaleza puerca”. Es mundana, terrenal. El deseo de beatitud no conjuga con su ser. La tragedia de la materia que no está hecha para la trascendencia.

⁹ En el Centro Cultural Recoleta se presentó el considerado “Gran espectáculo argentino”, una producción que resultó de una escisión del mítico grupo De la Guarda. Se trata de un teatro aéreo que cuenta con enormes dispositivos escénicos y mediante diferentes recursos permite incorporar efectos de lluvia y fuego.

¹⁰ La adaptación incluyó el uso de un muñeco para el papel del profesor, pasando por el modo de utilización de la música/sonido, hasta las “coreografías” (y todo el trabajo corporal expresivo) y el planteamiento visual –poético onírico– del espectáculo.

¹¹ *Cineastas* de Mariano Pensotti y el Grupo Marea cuenta cuatro historias de directores cinematográficos que ocurren en diferentes contextos de Buenos Aires y se entrelazan con el efecto narrativo de una “novela en vivo”

¹² Según José Sanchis Sinisterra, la tarea del teatro es intensificar las presencias del actor y del espectador mediante el empleo de una teatralidad “menor”, siendo la teatralidad “mayor” propia de los espectáculos masivos.

Mariano Moro autor y director, fundador de la compañía “Los del verso” se confiesa lector profundo de la obra de Alfonsina y afirma que “el espectáculo encarna mi idea de cómo debe verse, escucharse y moverse la poesía” (Dubatti, 2013b, p. 71) Por ello describe su creación como “Poesía en Movimiento”. Así el texto resulta primordialmente de un entretejido escénico de los versos de Storni tomados de todos y cada uno de sus libros y de prosas periodísticas, entrevistas, páginas autobiográficas.

El espectáculo no se basa en las biografías que se han escrito de ella, sino en su propia poesía, donde los hombres aparecen como claros antagonistas.

Dentro de esta “teatralidad menor” que corresponde a la fórmula argentina de “lo menos es más” se observan pocos elementos en la escena, unas rosas, un piso color celeste, una mesa y un tul blanco que sirve de velo de novia, pañoleta, mantel y mortaja.

Existe una complementariedad de la poesía de Alfonsina con la escena teatral, la suya es una poesía para salir del libro y ser dicha en *Voz Alta*, desde un cuerpo vivo en convivio con los espectadores. Victoria Moreteau, actriz y bailarina, “dice los poemas reformulando la acentuación interna de los versos para descubrir intenciones, sentidos, interpretaciones que sorprenden al constituir una relectura innovadora” (Dubatti, 2013b, p. 71).

¿Acaso esta consideración obedece a que desde la palabra poetizada y teatralizada es posible generar una nueva relación que nos unifique como sujetos que habitamos

una ciudad y el mundo? Considero que sí. Desde la perspectiva hermenéutica Hans-Georg Gadamer (1993) se preguntó por la palabra “auténtica”, no por la palabra con la que se dice algo verdadero o incluso la verdad suprema, sino “la palabra” en el sentido más auténtico. Ser palabra quiere decir ser dicente (o sea que la palabra se sostiene y que uno la defiende, que uno está por ella). Gadamer define además a la palabra propiamente dicente como “texto” y observa que en la obra poética la palabra es más dicente que en cualquier otro caso:

[...] la poesía habla mejor y más propiamente por medio de los oyentes, de los espectadores –o incluso de los lectores– que por medio de los recitadores, los actores o los declamadores. Pues, sin duda, estos interlocutores (incluso aunque sea el autor mismo el que se presenta en el papel del declamador o el actor) se encuentran frente al texto en una función secundaria en tanto que fuerzan al mismo a la accidentalidad de una ejecución única. (p. 31)

Este, desde luego, fue el gran desafío de la actriz, Victoria Moreteau, quien logró que los textos recuperaran “su carácter de palabra” por “la realización viva de su comprensión”. De manera que su puesta en voz se sitúa entre el texto poético y el espectador.

Lo que se lleva a cabo en la palabra de la poesía es “la autopresencia, ser del ‘ahí’ y no lo que se expresa como su condición de objeto, no hay ningún objeto poético, solo hay una representación poética de los objetos” (Gadamer, 1993, p. 37).

Hablar, entonces, es expresarse y salir al encuentro de uno mismo.

[...] la palabra tiene, por así decir, su condensación en el mantenerse-en-sí y en el comportarse de la palabra poética, y esto quiere decir que es aquí donde tiene su posibilidad más extrema. La palabra se consume en la palabra poética y se inserta en el pensamiento de quien piensa. (Gadamer, 1993, p. 48)

Se trata pues de una auténtica “Poesía en voz alta”:

[...] el verdadero actor “habla” realmente, a pesar de estar limitado por un texto previo, mientras que el mal actor no. Nos deja siempre la impresión de estar diciendo la lección. Comienza siempre un segundo antes de que debiera –un fenómeno conocido en el teatro–, y uno nunca puede liberarse de la sensación de que el mal actor conoce ya, cuando habla, la palabra siguiente. Hablar significa, sin embargo, hablar dentro de un espacio abierto. El verdadero actor reproduce un hablar genuino, de modo que uno olvida que le ha sido prescrito. [...] en el teatro literario el texto deja abierto un espacio de juego que debe ser completado. Este contraste con el acto del autor pone de manifiesto que incluso la recitación, que vuelve a dar configuración fónica a un texto, todavía no es hablar, sino que, de algún modo, es aún “leer”. Todavía no es habla, como la del actor que encarna su papel. Cuando tiene éxito, el actor habla de verdad, es decir, rompe

el silencio o enmudece, toma la palabra o guarda silencio. (Gadamer, 1993, pp. 60-61)

Es inevitable, a partir de esta reflexión de Gadamer, hacer una comparación que le concede la razón: escuchar a Berta Singerman¹³ *recitar* los poemas de Alfonsina Storni y escuchar a Victoria Moreteau *decir* las palabras que escribió la poetisa son, en efecto, dos cosas muy distintas, Moreteau habla *de verdad*; Singerman con artificio, lo cual no la descalifica, solo hace evidente dos formas de acercarse a la poesía y a la escena.

Ahora bien, ¿cómo logra Mariano Moro hacer de la poesía de Alfonsina Storni un texto dramático y escénico? Ya José Ramón Alcántara (2010) nos ha dicho que un texto dramático puede ser cualquier texto, siempre y cuando emplee estructuras verbales performativas y/o estructuras verbales poéticas (simbólicas) sin depender de su estructura literaria, ya que son aquellas estructuras las que posibilitan su teatralización. Y agrega que la performatividad y “poeticidad” del texto dramático son también potenciales, y se actualizan en el acontecimiento teatral, razón por la cual textualidad y teatralidad se presentan como dos términos de la metáfora llamada teatro (Alcántara, 2010).

La caracterización configurada en los textos dramáticos solo es posible cuando a estos se fusiona el sujeto que, en el momento metafórico, se sitúa y habita el constructo vivencial creado por el texto, sí, pero también por la propia participación del sujeto quien se convierte –al entrar

en la performatividad del lenguaje, en el acto de crear escénico y el acto de percibir textual– en el otro término de la metáfora emergente. En este momento, el lector y el actor están en el mismo plano, son la misma persona y el mismo personaje y las acciones verbales son acciones performadas. El lenguaje ya no es lenguaje literario, sino las articulaciones verbales de un sujeto de carne y hueso que asume el lenguaje del texto como propio y da al texto su performatividad (Alcántara, 2010, p. 14).

Así sucede en esta extraordinaria creación donde textualidad y teatralidad están articuladas por el cuerpo de la actriz, pero lo mismo ocurre con las otras obras referidas: permiten vivir la experiencia concreta de un acto poético-performativo.

¿Qué puede emerger del encuentro entre textualidad y performatividad?, ¿entre poesía y teatro? ¿Se trata solamente de unir dos tipos de lenguaje?, ¿dos tipos de signos? Desde una perspectiva simplificadora y reduccionista así sería, pero el arte intenta escapar a esos estreñimientos. Ahora bien, tratándose del arte del actor el reto es mayor, pues si bien este tiene consigo todas las posibilidades de trascender cualquier limitación, muchas veces queda preso de su propia incapacidad de darse cuenta de ello. De ese modo, en lugar de producir la luz que integra todos los colores del espectro solo refleja un tono grisáceo.

Una actriz como Victoria Moreteau no solo hace visible lo invisible lo cual corresponde al “teatro sagrado” según Peter Brook (1986), su actuación revela a través de una coordinación entre movimientos,

¹³ Declamadora argentina muy popular entre los años 60-80 del siglo pasado.

sentimientos y pensamientos, el proceso que hace posible esta develación. Entonces aparece una calidad de “presencia” que solo existe en ese instante generado en el encuentro entre actriz y espectadores.

La actriz es penetrada en cada una de sus células por las emociones y la materialidad de las palabras sin dejarse aprisionar por ellas. Los espectadores somos contagiados por la energía y el movimiento que de ella emanan, ambos transitamos por diferentes *niveles de realidad*.

Mientras está actuando Moreteau no deja de irradiar una corriente de energía que influye directamente en nuestra calidad de atención: en ciertos momentos llegamos a constituir un solo ser. Son momentos de intensidad donde desaparecen los “egos” individuales derribando todas las barreras que impiden compartir la experiencia y se expresan a través del silencio.

El propio cuerpo es *sujeto y objeto* de investigación en esta creación, la *trans-actriz* descubre y reconoce sus ilimitadas posibilidades mediante preguntas que uno como espectador se formula por lo que ella proyecta en nosotros: ¿qué es mi cuerpo?, ¿para qué tengo un cuerpo?, ¿qué es mi cuerpo con relación a otros cuerpos?, ¿cómo me relaciono desde mi cuerpo con todo lo que existe?, ¿qué me permite mantener la relación?, ¿cómo registro las distintas impresiones?, ¿cómo a través de mi cuerpo puedo alcanzar la unidad como persona?, ¿qué hago para darme cuenta de lo que hago?, ¿cómo me doy cuenta de mi individualidad?, ¿cómo de mi estar en comunidad?

La complejización del saber y el conocer no pueden ser construidas en ausencia

del *cuerpo*, que es el escenario de la articulación física, mental y espiritual de nuestro ser.

El *Ser-Cuerpo* no es instrumento, verlo como objeto es desconocer que en él está la esencia de lo humano. “Nuestra primera identidad es nuestro cuerpo abierto a resonancias cósmicas”, dice el maestro Nicolás Núñez (1987, pp. 101-102).

En nuestro cuerpo residen desde los pequeños gestos hasta la movilidad colectiva y global, múltiples informaciones sobre mi alimentación, mi familia, mis enfermedades, mi sexualidad, las técnicas que utilizo y la relación entre estas y los estados de mi alma.

El *Ser-Cuerpo* es más que signo, o sea, elemento de interpretación y enunciador del discurso; es, ante todo, una fuente de energía de la que manan todas las relaciones con otras fuerzas generadoras, con otros *Seres-Cuerpos*, con el espacio, con el tiempo, etcétera.

La energía de nuestros cuerpos está en contacto e interacciona con la energía que nos rodea en el mundo y en el universo. Se trata de vivir el *Ser-Cuerpo* de manera integral, es decir como el espacio donde habitan la emoción, los pensamientos, el placer, el dolor, la capacidad de transformación y de percibir la belleza, pero sobre todo de generarla, a partir de la articulación de todos sus componentes pues la belleza no puede ser simulada, es preciso ejercerla y vivirla. Sin lugar a dudas en la actuación de Moreteau el cuerpo alcanza su dimensión poética y sagrada, y como espectadores podemos experimentar también la verticalidad. Se trata de una experiencia *trans-teatral*.

Hay que agradecerle a Moro que haya preferido apostarle a la teatralidad autónoma y no a la “ilusión mimética”. Esto no quiere decir que su texto pueda considerarse *posdramático*, pues para mí es más bien *transteatral*, sin embargo percibo en su intención la pregunta que, según Lehmann (2001) se hacen los autores que él llama posmodernos: “¿qué nuevas posibilidades de pensamiento y de representación son ensayadas para el sujeto humano?” (p. 21).

La premisa que debe tener presente el *trans-actor* es que él no hace nada, solo deja que las cosas sucedan, es necesario, desde luego, que esté conectado con la energía cósmica mediante un trabajo permanente para estar siempre presente, de ese modo puede alcanzar la meta del arte y de la vida: la “calidad” como la define Brook (1997).

Victoria Moreteau se muestra como una actriz del siglo XXI, es decir, como un sujeto complejo y transdisciplinario, capaz de transitar por diferentes niveles de realidad y que actúa para el “reencantamiento del mundo”. Una *trans-actriz* que no está anclada en un solo campo disciplinario: teatro, danza o performance, sino que forma parte activa de una comunidad creativa cuya base de sustentación es el cuerpo dotado de movimiento, intelecto y emociones. Asume el compromiso de ser actriz abierta a la multi, ínter y transdisciplinariedad y a la complejidad del mundo actual.

Invita a vivir en una tierra poética, en un cosmos poético donde “La palabra viva [es un] relámpago que atraviesa en un solo instante todos los niveles de realidad” (Nicolescu, 2013, p. 17).

COMENTARIO FINAL

Mi experiencia en Buenos Aires fue trans-teatral porque me permitió vislumbrar de qué manera por la unión de mi ser Sujeto con el Objeto que ella constituía, a través de un trans-teatro que invita a recuperar la acción y la palabra, es posible configurar la *trans-ciudad*: el espacio donde conviven *trans-sujetos* orientados hacia el autoconocimiento y la unidad del conocimiento.

Pero creo necesario aclarar que vivir una experiencia de esta naturaleza no requiere de los recursos que el teatro hegemónico demanda, solo precisa que existan trans-sujetos. Y esto lo puedo constatar después de una estancia reciente en Bamako, capital de Malí, donde no hay edificios teatrales, ni compañías, ni producciones como en Buenos Aires, pero la palabra y acción comunitaria la convierte en *trans-ciudad*. De tal manera que, así como alguna vez señaló Fischer-Lichte “ahí donde hay cultura, hay teatro” puedo afirmar que, ahí donde hay trans-sujetos hay trans-teatro y, en consecuencia, *trans-ciudad*.

Esto plantea un cambio considerable respecto a la extinción de la ciudadanía en pro del consumismo masivo que la posmodernidad hipercapitalista promueve. Pero no se trata de la recuperación del ciudadano de la antigüedad o de la modernidad, sino más bien de un *trans-ciudadano* generador y receptor de la *tran-poesía* y el *trans-teatro* que reconoce su rostro en otro ser humano y, en consecuencia, su alteridad infinita. Un *trans-ciudadano* que hace que la *trans-ciudad* se renueve cada día por la acción creativa de sus habitantes.

REFERENCIAS

- Adame, D. (2009). *Conocimiento y representación: un re-aprendizaje hacia la transteatralidad*. Xalapa: Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana.
- Alcántara, J.R. (2010). *Textralidad. Textualidad y teatralidad en México*. México: Universidad Iberoamericana.
- Baudrillard, J. (1997). *De la seducción*. México: Red Editorial Iberoamericana.
- Brook, P. (1986). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- Brook, P. (1997). Una dimensión diferente: La Calidad. En B. de Panafieu (Comp.). *Gurdjieff*. Caracas: Ganesha.
- Camus, M. (1998). Paradigme de la Transpoésie. Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires, 12. Publicado originalmente en *Transversales Science/Culture*, 44, mars-avril 1997.
- Cantalapiedra, F. (1998). Teatralidad, transteatralidad y enunciado teatral. *Teatro: revista de estudios teatrales*, 13-14, 421-457.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Dubatti, J. (2013a, 12 de octubre). Distancia de Matías Umpierrez. Teatro y tecnología reunidos en escena para innovar. *Tiempo argentino*. Recuperado de <http://tiempo.infonews.com/2013/10/12/suplemento-cultura-111046-teatro-y-tecnologia-reunidos-en-escena-para-innovar.php>
- Dubatti, J. (2013b, 20 de agosto). Alfonsina Storni: Poesía en movimiento. Recuperado de <http://www.slideshare.net/fullscreen/artezblai/artez-188/70>
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Gadamer, H.-G. (1993). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil.
- Lehmann, H.-T. (2001). *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche.
- Nicolescu, B. (2009a). *La transdisciplinariedad: Manifiesto*. Hermosillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin.
- Nicolescu, B. (2009b). *Qu'est-ce que la Réalité. Réflexions autour l'oeuvre de Stéphane Lupascu*. Montreal: Liber.
- Nicolescu, B. (2013). *Teoremas poéticos*. Madrid: Siglo XXI-Salto de Página.
- Núñez, N. (1987). *Teatro Antropocósmico*. México: SEP.