Puentes transdisciplinarios en la escena mexicana contemporánea: *Esclavo por su patria* de Nicolás Núñez (2009) en relación con *El Príncipe constante* de Calderón de la Barca (1629) y con la versión de Jerzy Grotowski (1965)

Domingo Adame

(Universidad Veracruzana, Veracruz)

1. Introducción

En este ensayo me guía el interés por descubrir de qué manera se establecen puentes éticos y estéticos entre creaciones teatrales producidas en diferentes contextos espaciales y temporales para trascender las fronteras geo-políticas, culturales y espirituales. Para ello me ha parecido oportuno tomar como ejemplo una audaz producción de la escena mexicana contemporánea *Esclavo por su patria*, realizada en 2009 por Nicolás Núñez[1] a partir del monólogo escrito por Enrique Olmos[2] con motivo del décimo aniversario del fallecimiento de Jerzy Grotowski. El vínculo lo haré precisamente con la paradigmática y trascendental creación del director polaco estrenada en Wroclaw en 1965[3], basada en la imperecedera obra de Pedro Calderón de la Barca *El Príncipe constante* presentada por vez primera en Madrid en 1629.

Como es evidente se trata de muy diferentes ámbitos de creación: ¿qué relación puede existir entre la España del Siglo XVII, la Polonia del siglo XX y el México del siglo XXI; así mismo entre el Barroco hispano, la Modernidad de Europa del este y la Posmodernidad latinoamericana? Pero sobre todo, puesto que el tema de la muerte está presente en las tres obras, emergen preguntas que no solo conciernen al significado de las fronteras, sino al hecho mismo de hablar de la muerte para, como lo pretendía *Esclavo por su patria*, honrar una vida. Por lo tanto la pregunta se centra en la relación Muerte-Vida y en la aportación de Calderón de la Barca a su representación y comprensión que hace de su obra un modelo ético y estético

[1] Nicolás Núñez (1947), fundador en 1975 y Director del Taller de Investigación Teatral de la UNAM. Creador del "Teatro Antropocósmico". Fue discípulo de Jerzy Grotowski en Polonia en 1980-81. Autor del libro *Teatro Antropocósmico* con traducción al inglés *Anthropocosmic Theatre, Rite in the Dynamics of Theatre*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

[2] Enrique Olmos de Ita (Llanos de Apan, México 1984). Autor nacido en 1984 y por lo tanto heredero de la generación de dramaturgos de fin de siglo XX.Fue colaborador del periódico *Milenio diario* como crítico de teatro. Ha estrenado casi una veintena de obras profesionales con sus textos teatrales, destacan *Generación Nini*, *Inmolación*, *No tocar*, *Ateo dios*, *La voz oval* y *Job* además de *Top manta*, *Era el amor como un simio* y *Badana*. Ha estrenado espectáculos en México, España, Costa Rica, Argentina y Singapur.Ganó el XI Premio Internacional de Autor Domingo Pérez Minik en Tenerife, España (2008) por la obra *Inmolación.* En España dirige la compañía Neurodrama.

[3] A cuyo registro digital es posible tener acceso gracias a la valiosa labor de FeruccioMaroti del Instituto del Teatro y del Espectáculo de la Universidad de Roma. En 2005 se hizo la remasterización a partir del ensamblaje en 1977 de audio y video silencioso de la puesta en escena original.

para el montaje de Jerzy Grotowski en la segunda década del siglo XX y para la versión de Nicolás Núñez en pleno siglo XXI.

No puedo dejar de reconocer que todas las preguntas están conectadas con mi interés por comprender integral y no sólo racionalmente la problemática planteada. En este intento mi punto de partida es mi propio campo disciplinar, el teatro, consciente de sus limitaciones, pero también de sus amplias posibilidades por su doble carácter de presencia/ausencia -que puede ser vista como alegoría de la vida y la muerte. Esto significa que al desarrollar este escrito tengo la oportunidad de ir más allá de mi mismo y del ámbito artístico, así como los creadores lo hicieron, para transitar por distintos 'niveles de Realidad'[4], invitando a los lectores a compartir mi experiencia.

2. Paradigma transdisciplinario

Es de sobra conocido que la modernidad instauró una epistemología caracterizada entre otras cosas por el reduccionismo y el binarismo separando todo aquello que se proponía como 'objeto de estudio'. Esa manera de proceder tiene su origen en la organización disciplinaria del conocimiento,[5] misma que trazó límites entre los discursos culturales y artísticos estimulando a los creadores a rebasar las fronteras y a favorecer vínculos alejados de dogmas y clausuras. Esto es, considero, lo que condujo a Grotowski y Núñez hacia Calderón.

De lo anterior infiero que la comprensión de la compleja realidad que viven el mundo, y México en particular, requiere de estrategias de interconexión entre todos los elementos que la constituyen. Si bien existen enfoques que han planteado la necesidad de atender al contexto, el problema es que se guían por el paradigma reduccionista. En este sentido afirmo que sólo mediante una estrategia compleja y transdisciplinaria es posible establecer una relación abierta y fecunda con los problemas del orbe y propiciar un diálogo con diferentes formas de crear y pensar.

Para el surgimiento de nuevas maneras de conocer y comprender es preciso transformar lo que genera las fronteras y no solo abrirlas, se requiere entonces modificar los principios de

[4] Como se verá más adelante los "niveles de Realidad" forman parte del axioma *Ontológico* de la metodología transdisciplinaria.

[5] Bajo el paradigma científico-positivista se estableció el concepto de disciplina, el cual remite a una categoría organizacional al interior del conocimiento científico, instituye la división y la especialización del trabajo y responde a la diversidad de dominios que recubren las ciencias. La delimitación del campo de saber de la lógica disciplinaria tiene por contrapunto la hiperespecialización y el riesgo de cosificación del objeto estudiado (Nicolescu 2009).

organización del saber.[6] Es así que la transdisciplinariedad constituye una estrategia metodológica pertinente, lo mismo para el estudio que para la creación teatral, como lo confirman algunas propuestas teóricas y creativas existentes.[7]

En los principios de la epistemología transdisciplinaria se vislumbra el advenimiento de un ser humano capaz de contender con todo aquello que está entre, a través y más allá de lo que ha sido considerado como Realidad[8], o sea "aquello que resiste a nuestras experiencias, representaciones, descripciones, imágenes y hasta nuestras formulaciones matemáticas" (Nicolescu 2011: 16).

Según Basarab Nicolescu son tres los axiomas que orientan la *Metodología transdisciplinaria*: el *Ontológico*: hay diferentes "niveles de Realidad"[9] (del objeto) y niveles de percepción (del sujeto); el *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 el *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 (2009). La complejidad, según el mismo físico rumano-francés, hace que se abandone la visión clásica del mundo. Es así que la estructura de 'niveles de Realidad' es una estructura compleja donde cada nivel es lo que es porque todos los niveles existen al mismo tiempo, por ejemplo en el plano social: el individual, el de comunidades geográficas o históricas (familia, nación), el planetario, el de comunidades en el ciber-espacio-tiempo y el cósmico (Nicolescu 2009: 52), lo cual da por resultado la "verticalidad cósmica y consciente" que posibilita la unión, a través del "tercero oculto"[10], del sujeto con el objeto.

[6] Las propuestas 'multi' e 'interdisciplinarias' han abierto las fronteras disciplinarias, pero su finalidad queda inscrita en ese campo e inclusive han contribuido al aumento de las disciplinas.

[7] Por ejemplo, la actriz chilena Valeria Radrigán dedicó su investigación final de maestría en Madrid al problema de la transdisciplinariedad, la argentina Mariela Yaregui trabaja las artes electrónicas con un enfoque dialógico y transdisciplinario, el chileno Sergio Valenzuela Valdés se propuso trabajar a partir de la 'Carta de la Transdisciplinariedad' sobre lo que llama 'Arte de acción transdisciplinar', el brasileño Oldair Soares fomenta el 'transteatro' (cfr. Adame 2011). Véase también *Conocimiento y representación. Un re-prendizaje hacia la transteatralidad* (Adame 2009).

[8] Cuando escribo *Realidad* con mayúscula me refiero a la manera en que Nicolescu utiliza este concepto.

[9] "Hay que comprender por 'nivel de Realidad' un conjunto de sistemas invariantes a la acción de un número de leyes generales: por ejemplo, las entidades cuánticas sometidas a las leyes cuánticas, las cuales entran en ruptura radical con las leyes del mundo macrofísico. Es decir que dos 'niveles de Realidad' son 'diferentes' si, pasando de uno a otro, hay ruptura de las leyes y ruptura de los conceptos fundamentales (como, por ejemplo, la causalidad). La emergencia de por lo menos dos 'niveles de Realidad' diferentes en el estudio de los sistemas naturales es un acontecimiento capital en la historia del conocimiento. Puede conducirnos a repensar nuestra vida individual y social, a dar una nueva lectura a los conocimientos antiguos, a explorar de otra forma el conocimiento de nosotros mismos, aquí y ahora." (Nicolescu 2009: 23-24).

[10] La transdisciplinariedad tiene una estructura trialéctica que transgrede la dualidad con el 'tercero incluido' en el plano lógico y con el 'tercero oculto' en el alógico.

Nicolescu afirma que la complejidad social es muestra evidente de la complejidad que invade todos los campos del conocimiento, lo cual fue ocultado por el paradigma de la simplicidad basado en el ideal de una sociedad fundada sobre una ideología científica que aniquilaba al ser interior (2009: 34). En cambio, los creadores aquí referidos coinciden, desde mi punto de vista, en que el ser interior es irreductible y por tener conciencia de ello pueden comprender mejor la Realidad.

Como resultado de lo anterior la transdisciplinariedad es transcultural, sobre lo cual el poeta Michel Camus dice:

> Ser transcultural, es, en esencia, no dejarse alienar por las formas y las creencias, por sistemas de pensamiento y de enseñanza formales. Es abrirse a la trascendencia del sentido más allá del lenguaje… La visión transcultural de la poesía es forzosamente transreligiosa; es planetaria antes de ser europea, francesa o de otra parte…está abierta a todas las diferencias (1998).

Este principio muestra que los seres humanos, más allá de la inmensa diferencia entre las culturas, somos idénticos desde el punto de vista espiritual. Así, la cultura transdisciplinaria no es religiosa ni irreligiosa, sino transreligiosa, por eso no entra en contradicción con ninguna religión y promueve la convivencia humana. Si el multiculturalismo es un diálogo entre culturas sin una real comunicación y el interculturalismo la transferencia de elementos de una cultura a otra, lo transcultural designa la apertura de todas las culturas a lo que las atraviesa y las sobrepasa (Adame 2009b: 159). Es así que, ante la posición de Calderón de la Barca, que separa al Príncipe católico y al Rey musulmán por razones culturales y religiosas, Grotowski primero y Núñez después presentan a un sujeto que comparte con otros su humanidad.

Por todo lo anterior veo a la transdiciplinariedad como "ciencia y arte de tender puentes" para una mejor comprensión entre personas y culturas.

3. Las obras

3.1. *El Príncipe Constante* de Pedro Calderón de la Barca

Durante el Barroco la vida adquirió un significado pesimista y de desengaño, el mundo no era sino un conjunto de falsas ilusiones, las cuales concluían con la muerte. Durante este periodo, en una España que se hundía en el fracaso, la religión católica se encargó de organizar, a través del Santo oficio, la convivencia entre la vida y la muerte.

La guerra fue una dura y constante realidad en el imperio español del siglo XVII produciendo una serie de situaciones desfavorables para los intereses hispanos que trajeron consigo una sangría humana y económica.

Precisamente, durante el Reinado de Felipe IV 'el rey teatrero' Calderón escribió y estrenó *El Príncipe constante* donde reconstruye el infortunio del infante Don Fernando de Portugal quien, como es sabido, tras una fracasada expedición cae en manos de los marroquíes en Tánger en el año de 1438 y por negarse a entregar Ceuta al Rey de Fez, a cambio de su libertad, prefiere morir por una consideración religiosa: impedir que su población católica caiga bajo el dominio mahometano.

Para el Rey de Fez resulta inexplicable la 'crueldad' del Príncipe consigo mismo por desconocer el valor cristiano del sacrificio. El Príncipe, por su parte, lo único que desea es mantenerse constante en su fe; la defensa de principios religiosos hace incomprensible para cada uno la acción del otro. Aquí se colocan frente a frente el sentimiento heroico cristiano y el estoicismo pagano. Es así que Christine Goring Kepner señala:

> En esta obra percibimos toda una trayectoria de eventos que alteran las circunstancias externas, pero que no tienen ningún efecto sobre el estado interior de Fernando aparte de renovar y de reforzar su dedicación espiritual (...) el Príncipe es admirable precisamente porque no cede frente a la tentación (aun siendo muchas las oportunidades); manifiesta un auto-dominio impresionante a través de la obra, empezando con la generosa liberación de Muley (Goring: 6).

En efecto, se presentan varias ocasiones en las que Fernando podría liberarse, o por lo menos rebelarse, pero decide no hacerlo, pues no aspira a su salvación individual que lo haría mantenerse en un solo 'nivel de Realidad'. El sentimiento religioso, el sentimiento monárquico y el sentimiento del honor característicos del 'teatro nacional' español se muestran con nitidez en esta tragedia de Calderón. Sin embargo, no es la oposición entre dos creencias, ni entre la salvación o la condenación lo que resulta relevante en ella, sino asumir la muerte como trascendencia. Es por ello que la transformación de soberano poderoso a despojo humano por la que atraviesa el Príncipe Fernando va más allá de un cambio de fortuna: su inmolación lo enaltece ante Dios, ante su pueblo y ante la muerte misma. Muere para renacer.

La relectura del texto dramático de Calderón no deja de conmover por su honda reflexión sobre la actitud del Príncipe Fernando con respecto a la muerte y por lo tanto al sentido de la vida, lo cual, a mi juicio, le ha permitido subsistir hasta nuestros días, muestra de ello son las versiones escénicas derivadas. El mismo estado de espíritu me produce la versión de *El Príncipe constante* dirigida por Jerzy Grotowski, que significó un giro al teatro del siglo XX.

3.2. *El Príncipe Constante* de Jerzy Grotowski

El Príncipe Constante, afirma Beata Bazynszka tomando como referencia la pérdida de soberanía de Polonia por el poder opresor ruso en 1830-31, es un hito en la historia de los escenarios polacos.[11] Así, no resulta extraño que sumándose a la tradición y agregando a las razones estéticas las políticas, Jerzy Grotowski decidiera llevar a escena *El Príncipe Constante* y, más todavía, lo convirtiera en 'Manifiesto' de su Teatro Pobre, un teatro que prescindía de la parafernalia espectacular del 'teatro rico' y se sustentaba en la presencia del actor desnudo en un escenario vacío.

En este montaje Don Fernando, cedía aparentemente a sus torturadores, aceptando incluso con entusiasmo sus crueles castigos, pero al mantener su espíritu honesto e indomable triunfaba ante ellos. Findlay y Filipowicz han querido ver una analogía entre la situación del Príncipe y la que vivían Grotowski y su grupo en 1965 "frente a las vituperaciones de sus atacantes, políticos y demás, en la prensa polaca" (2012).

Pero más que una posición política de Grotowski, considero que lo que despertó la atención del público y de la crítica no sólo en Polonia, sino en varias partes del mundo, fue la teatralidad de sus aportaciones: su propuesta de dispositivo escénico[12]; su capacidad para extraer la esencia de la pieza y la manera de guiar a Ryszard Cyezlak (quien interpretó a Don Fernando) a un estado de sublimación, consiguiendo que su actuación se considerara como

[11] Según Beata Baczynska,a partir del romanticismo (al fracasar la insurrección contra el poder opresor ruso de 1830-31, perdida la esperanza de recuperar la independencia, miles de polacos tuvieron que exiliarse) y cita a Mickiewicz (1832) "para la nación polaca no es la muerte, su cuerpo de verdad está en la tumba, pero su alma ha ascendido desde la superficie de la tierra". Por eso concluye que "Un mártir como Don Fernando era un patriota con quien podía fácilmente identificarse los polacos desterrados" y también que "La estética de la escenificación romántica distaba mucho de la pragmática del corral". En suma "*El Príncipe Constante* se volvió un símbolo más del martirologio delo pueblo polaco privado de su patria e independencia, creó su propio espacio mítico en la conciencia polaca". Después da cuenta de los montajes polacos de *El Príncipe Constante*: 1874 (en 1906 se reestrena en Cracovia), 1918 en Varsovia, 1926 en Vilna (a cargo de Reduta, al aire libre), 1965 en Wroclaw (Jerzy Grotowski; Baczynska 1993).

[12] "El espacio creado para el estreno…se parecía al quirófano en el que un grupo de actores vestidos en togas judiciales martirizaban al protagonista. En este *theatrum anatomicum* se confrontaban el mito, se transgredía el tabú y la intimidad. El acto de expolio que sufría el actor se desarrollaba en un espacio prácticamente vacío, cuyo centro lo constituía su cuerpo. Como los teatros del Siglo de Oro, los escenarios circulares también carecen de proscenio y han de recurrir, por lo tanto, a esta semiotización del objeto teatral, con lo cual se da a entender que lo importante no es el objeto en sí, sino su significación y connotación" (Ruano de la Haza, citado en Baczynska 1993: 54).

inicio de un nuevo actor que abandonaba todo lo que impedía una comunicación en otro nivel con el espectador. Así, más que la muerte del Príncipe, se planteaba la muerte de una forma de actuación para dar nacimiento a una nueva.

En cuanto al trabajo con el texto, Grotowski intentó destacar los rasgos más característicos de la era barroca: su aspecto visionario, su mística y su apreciación de lo concreto y su espiritualismo. "La esencia del teatro no está en la narración de un evento, ni en la discusión de una hipótesis…ni siquiera una visión…" (1976: 79). El director polaco afirmaba en su emblemático libro *Hacia un teatro pobre* "el texto es una especie de escalpelo que nos permite abrirnos a nosotros mismos, trascendernos, encontrar lo que está escondido en nosotros y realizar el acto de encuentro con los demás; en otras palabras trascender nuestra soledad" (1976: 51). Podemos percibir aquí la búsqueda del "tercero oculto" transdisciplinario.

Sin embargo, como ya señalé, lo más relevante es su concepción del actor: Grotowski deseaba que el actor lograra un acto total empleándose integralmente, y no solo con gestos mecánicos; un actor que no separara lo espiritual y lo físico, menos aún, que no ilustrara un "movimiento del alma", sino "que llevara a cabo ese movimiento con su organismo" (Grotowski 1976: 84). El creador polaco daba una connotación metafórica a la muerte: los actores, decía, "deben ser como mártires quemados en la hoguera que continúan haciéndonos señales desde ellas". (Grotowski 1976: 87).

3.3. *Esclavo por su Patria* de Enrique Olmos y Nicolás Núñez

Esclavo por su patria[13] se estrenó el 20 de agosto de 2009 en el teatro El Galeón de la Ciudad de México y si bien, como ya se mencionó, el objetivo principal del montaje fue rendir homenaje a Grotowski, también tuvo el propósito de invitarnos a reflexionar sobre la violencia en el país.

Una aclaración necesaria es que no baso mi exploración en el texto dramático de *Esclavo por su patria* escrito por Enrique Olmos, sino en la puesta en escena de Nicolás Núñez. Esto corresponde a una realidad del teatro del siglo XXI, si bien anunciada desde fines del anterior, y que Erika Fischer-Lichte ha llamado el "giro performativo" (2011: 80).

[13] *Esclavo por su patria*, dirigida por Nicolás Núñez, con las actuaciones de Núñez, Elisa Gutiérrez, Arcelia Tinoco, Nadia Cuevas, Natalia Careaga y Guillermo Henry, estrena en agosto de 2009 y reestrena en 2010 con funciones en la Ciudad de México y en Londres, Inglaterra. Tinoco, Nadia Cuevas, Natalia Careaga y Guillermo Henry, estrena en agosto de 2009 y reestrena en 2010 con funciones en la Ciudad de México y en Londres, Inglaterra.

¿De qué manera es tratado el tema de la muerte en *Esclavo por su patria*? ¿Cómo actuar y ofrecer al espectador una propuesta teatral que, al mismo tiempo de conectarlo con la violencia cotidiana, le ofrezca la posibilidad de enlazarse con los valores humanos imprescindibles para el convivo social?

Nicolás Núñez consideró *Esclavo por su patria* "un acercamiento conectado con la verticalidad cósmica" con la finalidad de "trans-formarnos para alcanzar la plenitud a la que estamos destinados" (2011: 136). Pero también la definió como "una irreverencia que estoy seguro Grotowski festejaría" (135). Irreverencia porque, en primer lugar, en más de 40 años nadie se había atrevido a tocar el texto fuente y, segundo, porque en *Esclavo por su patria* se altera por completo el rango del personaje calderoniano, aquí se trata de otro Fernando, no un Príncipe, sino un hombre común y corriente, un comandante de la policía mexicana en retiro que trabaja como guardia privado de un empresario y al cual sus ex-compañeros detienen exigiéndole información confidencial que les sirva para secuestrar a la hija de su patrón, el ex-comandante se niega pues, afirma, va en contra de su 'código de honor' y prefiere morir debido a la tortura que le infringen.

Esclavo por su patria fue concebida originalmente como un monólogo y Núñez, adaptador/director/actor, agregó un coro de cuatro actrices que asumían diversos roles de acuerdo a la situación que se iba desarrollando. Al inicio, en un escenario vacío donde el único elemento escenográfico era un retrato de Grotowski colgado del telar, se hacía un acto de preparación psicofísica frente al público en el que actrices y actor ejecutaban algunas de las dinámicas elaboradas por éste para llenarse de energía y alcanzar la atención necesaria para su tarea. Las mujeres se iban transfigurando consecutivamente en: putas, estudiantes adolescentes, policías y madres dolientes, emulando a los personajes que asedian al Príncipe en la versión de Grotowski.

¿Teatro? ¿Performance? Ambas cosas y aún más allá. En el trabajo actoral de Núñez vemos a un actor que, a través del juego escénico, se despoja de todo lo que podría impedirle rebasar los límites de la ilustración de un hecho escénico y así, desde su desnudez, descubre las acciones que muestra. Esto alude a la visión del "actor santificado" de Grotowski (1976: 216), pero, además, a un planteamiento a la vez ético y estético. Lo ético consiste en no ocultar, lo estético en la manera genuina y consciente de hacerlo. Por todo lo anterior llamó a *Esclavo por su patria* un producto "trans-teatral" con el que invitaba a "tomar conciencia de que nosotros mismos somos nuestra propia enfermedad y de que no nos damos cuenta de ello porque –como dijo Shakespeare– 'estamos tejidos con las mismas sustancias que los sueños, y nuestra corta vida está sitiada por ellos'" (Núñez 2011: 139).

Para Núñez, la metáfora poética que hace vigente el texto de Calderón de la Barca es que poca gente está dispuesta a morir por lo que cree, entonces, dice, la enfermedad de la sociedad está en nosotros mismos.

En coherencia con su concepción del teatro, Núñez puso en riesgo su integridad física y mental "porque no se puede simular honestamente la degradación humana sin sufrir sus devastadores efectos" (de Ita 2009). El cuerpo, pese a la violencia que soporta, se muestra dignificado: a través de él se revela un acto de fe para decir a sí mismo y a la sociedad algo importante y lleno de sentido.

De esta manera, a través de la postura ética y estética de Jerzy Grotowski, Núñez confrontó a los dueños del dinero, a quienes defienden intereses criminales y a los políticos corruptos y, mediante la teatralidad, intentaba ofrecer "un alimento de primera calidad para el espíritu" (2011: 138).

4. Puentes transdisciplinarios y transculturales

Intentar establecer desde la transdisciplinariedad y la transculturalidad las fronteras que separan tres creaciones escénicas, así como los puentes éticos y estéticos que las unen, resulta apasionante pues implica involucrarse orgánicamente en el proceso.

En las tres obras las fronteras más evidentes son aquellas que tienen que ver, por un lado, con el concepto de Nación en cuanto forma de organización social y, por otro, con el linde entre Vida y Muerte. Es aquí donde se requiere una ética acorde al estado actual de la humanidad.

4.1. De la Nación a la *Transnación*

Frente a la obsolescencia de los estados nacionales, máxima expresión política de la modernidad, incapaces de contener la diversidad y de generar satisfactores para sus pobladores, la posmodernidad instauró la globalización. Sin embargo ésta no representa una verdadera alternativa, pues mantiene el principio de 'pensamiento único' y el interés por aumentar la productividad del sistema económico.

La globalización implica un modo de vida que tiende a la estandarización u homogeneización cultural, en cambio la transición hacia la sociedad-mundo se muestra más significativa y compleja. Es necesario preservar y abrir las culturas, situarse entre lo local y lo planetario, fomentar el transculturalismo y la ética de la diversidad.

En esta perspectiva, *Esclavo por su patria* trasciende las fronteras locales y nacionales, contiene matrices culturales comunes a las obras que la preceden, fortalece los vínculos comunitarios y estimula la transformación personal y social.

En los intersticios de los 'niveles de Realidad' surge el 'transciudadano' excluido de todos los proyectos de la modernidad y que la posmodernidad solo contempla en su fase egocéntrica. Un transciudadano que actúa con conciencia de sí mismo y de todo lo que forma parte de su entorno, que está colocado en el centro de su propio mundo, pero englobado en una subjetividad comunitaria. De esta manera se va conformando la 'transnación', es decir, un espacio transnacional, transcultural, transreligioso, transpolítico e inclusive transteatral que nos enseña a vivir en la diferencia. Se trata de un territorio con dimensión humana en permanente expansión.

Esta nueva concepción no pretende la desaparición del Estado-nación, así como la transdisciplinariedad no pretende la desaparición de las disciplinas, sino la apertura a otras formas de pensamiento y asociación que pongan un freno a su poder destructivo en contra de comunidades e individuos. Vale la pena considerar, como lo hace Nicolescu que: "Lo *transnacional* no implica nunca la devaluación o la desaparición de las naciones. Todo lo contrario, lo transnacional no puede sino reforzar lo que hay de más creativo y de más esencial en cada nación" (Nicolescu 2009: 101).

La noción de transnación que planteo aspira a rescatar la dignidad del sujeto. Considero, por todo lo expresado, que el Teatro del siglo XXI en México requiere alinearse con los principios de la comunidad local y planetaria, lo que implica mantener la equidad, la proporcionalidad y la verticalidad cósmica y consciente. Para ello sus realizadores habrán de tender puentes que los conecten consigo mismos, con sus orígenes y con todo lo que existe, así como lo intentó hacer Nicolás Núñez en *Esclavo por su patria*.

4.2. Vida-Muerte. Una *Transética*

Al revisar el lugar que la muerte ha ocupado en el contexto histórico-social de cada obra encuentro que, pese a ser un tema que ha acompañado a la humanidad desde sus orígenes, no lo es menos que el periodo llamado paradójicamente "Renacimiento" estuviera caracterizado, debido a los afanes de conquista de las otrora potencias europeas, por la violencia, la muerte, la destrucción, la esclavitud y la explotación de América y África. Después, la occidentalización del mundo a partir del Siglo XIX mostró una nueva fase y el Siglo XX -si bien permitió la expansión de las ideas y de las religiones, propició sobre todo la mundialización de las guerras: "la humanidad unida en la muerte", llamó Morin a la Primera

Guerra Mundial (1993: 17-20), y de ella habría de desprenderse una secuela infinita: Segunda Guerra Mundial, Guerra fría, Guerra de destrucción del medio ambiente, Guerra por el petróleo y, en México, la 'Guerra contra el crimen organizado' que en el periodo 2006-2012 arrojó más de 50,000 muertes, sólo por mencionar algunas conflagraciones. Se trata de una máquina de terror sin fronteras que revela que seguimos anclados en la edad de hierro planetaria.

En razón de lo expresado anteriormente sostengo con Edgar Morin que vida y muerte son una misma. Nacimos por azar, por eso darnos cuenta de lo que significa esta suerte excepcional es el verdadero nacimiento, sólo así podemos vivir plenamente como sujetos bio-culturales.

Sólo reconociéndose cada uno como sujeto que se coloca en el centro de su propio mundo es posible darse cuenta de la vida, de la muerte y de las acciones que llevamos a cabo entre una y otra. La muerte del sujeto, convertido en objeto por el conocimiento objetivo, fue el precio que la humanidad pagó en aras del 'progreso', así el sujeto pasó a ser objeto de explotación, de experimentos ideológicos, de estudios científicos que lo diseccionaron, formalizaron y manipularon. Por eso el hombre interior ha sido siempre la pesadilla de todo cientificismo y de toda ideología totalitaria, así ocurrió con la propuesta de Grotowski en la Polonia comunista.

De manera que, para ser sujeto, hay que estar dispuesto a nacer de nuevo siendo necesario experimentar la muerte como señal inequívoca del acabamiento de un estado de organización bio-antropo-social para dar paso a otro. Esto es lo que otorga a la vida otra "calidad"[14] y solo se alcanza trabajando para vivir en diferentes 'niveles de Realidad'. Vivir es sentirse parte de la naturaleza en una conexión que siempre estará regenerándose; morir, en cambio, significa pasar a través de algo que nunca se podrá repetir.

4.3. *Transestética: el transteatro*

En la propuesta escénica de Núñez teatro y vida están unidos a través de la presencia de Jerzy Grotowski, para quien teatro y vida nunca estuvieron separados. Grotowski aparece en el escenario no sólo en el retrato que permanece colgado a lo largo de la representación, sino en la esencia misma del acto; la ficción y la realidad se entremezclan así en un juego explícito.

[14] Aquí empleo el concepto de "calidad" siguiendo a Peter Brook: "La verdadera calidad es una realidad objetiva, está regida por leyes exactas: cada fenómeno se eleva y declina, grado por grado, según una escala natural de valores. Encontramos una ilustración concreta de esto en la música: el paso sonoro de una nota a otra transforma su calidad. Cuando un sonido alcanza el punto más alto de una octava, la nota inicial se produce para comenzar una octava más alta. La nota es la misma, pero colocada en otro nivel, engendra un sentimiento distinto" (1997: 90-97).

Como espectadores transitamos simultáneamente por distintos 'niveles de Realidad': individual, como personas que fuimos convocados a una obra teatral; social, como miembros de una comunidad que vive en la violencia; y cósmica, por la presencia de Grotowski y la energía desplegada en torno a su existencia.

La complejidad está asumida desde el momento que el personaje de la historia no es visto de manera simplista como el arquetipo de un policía mexicano, sino en su condición humana.

¿Cómo entender el fenómeno de la violencia en México? En un artículo de notable pertinencia Ricardo Guzmán Wolffer señala que: "Sería fácil hablar de las causas de la violencia en los mexicanos: somos un pueblo históricamente violentado, pero los niveles de violencia es lo sorprendente. El desprecio por la vida humana ha llegado a niveles insospechados" (2011). Ante esto propone comprender este fenómeno haciendo un análisis diferente del que se ha hecho con sujetos delincuentes tal y como desde la complejidad lo ha propuesto Edgar Morin, es decir, verlos como humanos y como personas que conviven con amplios sectores de la población. Por eso apunta: "la lucha a muerte no podría entrañar la reducción del enemigo a un ser abyecto, a un animal dañino. Nunca debemos dejar de comprenderlo, es decir situarlo, contextualizarlo, continuar reconociéndolo como ser humano" (Morin 2006: 135). Y este es el acierto en el planteamiento dramático de *Esclavo por su patria*, el ex-policía, con todos sus antecedentes criminales, es mostrado en toda su humanidad.

Al finalizar la obra un coro de mujeres, la madre colectiva, se duele por la forma violenta como su hijo fue asesinado. Ese llanto, ese dolor, es el grito de la madre-tierra que cada vez se vuelve más poderoso e irreprimible. La violencia destruye, es una agresión en contra de un objetivo que se considera propicio para satisfacer un fin egoísta (de un individuo, de un poder establecido, de una nación o un conjunto de naciones) el Otro que recibe la acción no importa, no existe. El fin de la violencia es anti-ético, anti-poético y, por lo tanto, anti-estético. Sólo desde la ética es posible alcanzar lo estético y liberarse de la violencia, ese es el propósito que advierto en *Esclavo por su Patria* y que la enlaza con las creaciones de Calderón de la Barca y Grotowski.

¿Cómo la violencia puede pasar a ser un artefacto estético? ¿Y cómo la ética puede permear en la forma artística del discurso sobre la violencia? La respuesta de Núñez es que sólo a través de una revolución interna y de conciencia. Es así que tiende un puente al que denomina "transteatro".[15] Se trata, dice, de un teatro de "vuelo interno que abre la conciencia,

[15] "Así que Shakespeare, Artaud y Grotowski, en el campo teatral, junto con las deslumbrantes disertaciones de Prigone y Kapra, quienes al difundir los intríngulis de la quántica en términos accesibles al vulgo de tal modo que los simples mortales pudiéramos entenderlo, nos abrieron a la certidumbre de que la ciencia contemporánea,

que está alineado con la 'verticalidad cósmica', que libera y celebra el festín de estar vivos", y se pregunta y responde al mismo tiempo: "¿cómo se hace un teatro con *verticalidad cósmica*? Redefiniendo todas las jerarquías que rigen nuestra vida, empezando por su sentido mismo… El ser humano tiene que recobrar su capacidad inocente de ser lo que es. ¿Y qué es lo que es? Vida en acción que, a través de la auto-observación, se va reconociendo a sí mismo" (137).

4.4. El "gran puente": el "tercero oculto"

Considero que la manera de alcanzar una mejor comprensión de uno mismo, de los problemas del mundo y de la relación vida-muerte es situándonos en distintos 'niveles de Realidad'. Es así que experimento en las tres obras referidas el tránsito por los niveles individual, social y planetario como sujetos que afirmamos nuestra libertad, frente a otros cuya libertad es abolida; como miembros de una comunidad que vive en guerra o permanece sometida a un poder totalitario (sea la España del siglo XVII, la Polonia de la guerra fría, o el México actual); y como expresión del destino común, de la urgencia de universalizar valores comunes, de extender la solidaridad humana.

En *El príncipe constante* de Calderón de la Barca, cuando el Príncipe toma la decisión de morir, se revela la simultaneidad de 'niveles de Realidad' por los que atraviesa: el individual, al aceptar su muerte biológica; el social, al aceptar su condena y defender los intereses de su nación; y el espiritual, al mantenerse constante en su fe, por eso después de su muerte física reaparece guiando a su ejército a la victoria. En ninguno de los casos mueren su alma ni su fe, lo cual se confirma en el último nivel, y esto es lo que, a nuestro entender, orientó las creaciones posteriores de Grotowski y Núñez.

Encuentro también, por lo menos, tres 'niveles de Realidad', en la versión del maestro polaco: el individual (de Grotowski y de cada actor) que marcó de manera radical su distancia con la visión del teatro 'rico'; el social, con un fuerte sentido de crítica al totalitarismo; y el cósmico, que hace percibir por los intersticios del evento escénico la presencia de lo sagrado.

Finalmente, en *Esclavo por su patria* destacan: el riesgo que tomó Núñez al exponerse completamente en el escenario como persona y artista (nivel individual), su acto de confirmación de una doble fe: hacia el teatro de 'vuelo interno' (nivel espiritual), y hacia

---

la quántica en especial, con su principio de incertidumbre latente, el observador / observado interactuándose eternamente, espectador / actor – actor / espectador, construyen un espacio de 'trans'-teatro que, a mejor definición, nosotros le nombramos, hace más de treinta años, teatro participativo. No, no es participativo, ahora nos damos cuenta, ni interactivo; era 'trans'. El teatro en donde podamos darnos cuenta de nuestro lugar en la infinita danza cósmica en la que nos encontramos sumergidos, y aprender a disfrutar y a compartir la fiesta de estar vivos" (Núñez 2009: 144-145).

México en cuyo renacer confía, pese a estar devastado por la ambición y el crimen, tal como se afirma en la obra (nivel social). Tres 'niveles de Realidad' conectados por la verticalidad cósmica y consciente.

En suma, postulo que el objeto de la creación de Núñez se construyó con la información de la que disponía sobre la obra calderoniana, con su experiencia 'en vivo' en los proyectos grotowskianos, con el conocimiento, también 'en vivo' de la realidad mexicana y con el texto escrito por Olmos; en tanto que, como sujeto, afirmo que el director/actor ha buscado ampliar su percepción y su conciencia mediante dinámicas de reconexión con lo humano y con el cosmos. Al momento de fusionarse objeto y sujeto emerge el 'tercero oculto' que cruza todos los 'niveles de Realidad' y conduce hacia la zona de no-resistencia, o más precisamente hacia la *Transrealidad* espacio donde *Conocimiento* y *Ser* se convierten en *Comprensión.*

Bibliografía

ADAME, Domingo (2011): 'La reconceptualización del teatro más allá de los límites disciplinares'. En: *Investigación teatral* (nueva época), 1, pp. 23-41.

ADAME, Domingo (2009a): *Conocimiento y representación. Un re-aprendizaje hacia la transteatralidad.* Xalapa: Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana.

ADAME, Domingo (2009b): 'Experiencia Trans-escénica en El Tajín'. En: ibíd.Domingo Adame (coord.):. *Actualidad de las artes escénicas.* Xalapa: Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana, pp. 159.

BROOK, Peter (1997): 'Una dimensión diferente: La Calidad'. En: Bruno de Panafieu (comp.). *Gurdjieff*. Caracas: Ganesha.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1999): *Teatro*. México: Conaculta/Oceano.

CAMUS, M. (1998): 'Paradigma de la transpoesía'. En: *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires*, 12.
http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c6es.php [27.01.2014]

FISCHER-LICHTE, Erika (2011): *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

GROTOWSKI, Jerzy ([5]1976): *Hacia un teatro pobre*. (trad. Margo Glantz). México: Siglo XXI.

MORIN, Edgar (2006): *El método 6. Ética*. Madrid: Cátedra.

MORIN, Edgar (2002): *Método II. La vida de la vida*. Madrid: Cátedra.

MORIN, Edgar (1993): *Tierra Patria*. Barcelona: Kairos.

NICOLESCU, Basarab (2011): 'La idea de niveles de Realidad y su relevancia para comprender la no-Reducción de la persona'. En: Cristina Núñez et al. (comp.). *Transdisciplinariedad y Sostenibilidad. Encuentro con Basarab Nicolescu*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

NICOLESCU, Basarab (2009): *El manifiesto de la transdisciplinariedad*. (trad. Mercedes Vallejo Gómez). Hermosillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C.

NÚÑEZ, Nicolás (2011): 'De *El Príncipe constante* a *Esclavo por su patria*'. En: Domingo Adame (coord.)/Antonio Prieto Stambaug (ed.): *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 133-142.

NÚÑEZ, Nicolás (2009): 'Trans-teatro'. En: Domingo Adame: *Actualidad de las artes escénicas*. Xalapa: Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana, pp. 144-149

Páginas web

BACZYNSKA, Beata (1993): 'Espacio teatral áureo y prácticas escénicas del siglo XX. Observaciones al margen de los montajes polacos de *El Príncipe Constante de Calderón*'. En: *AISO. Actas III* (1993). http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_2_007.pdf [01.09. 2012], pp. 47-55.

DE ITA, Fernando (2009): 'Teatro de alto riesgo'. En: *teatromexicano.com.mx - Revista*. 1 de septiembre. http://www.teatromexicano.com.mx/revista/articulo.php?id=59 [31.05.2014]

FINDLAY, Robert / Halina FILIPOWICZ (2012): 'El teatro laboratorio de Grotowski, disolución y diáspora'. (trad. Raúl Bravo Aduna). En: *Cuadrivio*, 29 de abril. http://cuadrivio.net/2012/04/el-teatro-laboratorio-de-grotowski-disolucion-y-diaspora/ [14.10.2012].

GORING KEPNER, Christine: 'El tema de la constancia en dos obras religiosas de calderón'. En: *NACFLA*. http://www.spu.edu/orgs/nacfla/paper014.doc [15.08.2012], pp. 1-13.

GUZMÁN WOLFFER, Ricardo (2011): 'México: Violencia e identidad'. En: *La Jornada semanal*. 23 de octubre, 868. http://www.jornada.unam.mx/2011/10/23/sem-ricardo.html [17.05.2012].