

## El Poema escénico posdramático de la “CARAE-LINDIO

...”Hoy tuve una experiencia de laboratorio que espero algún día poder comprender”...



Freddy Antonio Torres González<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Dramaturgo-director. Profesor de la Escuela de Artes Escénicas de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes-Venezuela. Individuo de Número, Sillón 1 de la Academia de Mérida-Venezuela. Fotografía Rebeca P. Arriaga. 2020.

## Resumen

El teatro posdramático propone una doble tensión. La primera resulta de la autonomía del arte escénico respecto al drama; la segunda, tensión resulta de la reivindicación del teatro como medio desde la categoría de la performatividad. Desde esta doble tensión, el poema escénico que se construye desde el *acontecimiento* hace que los actores se comporten de manera aparentemente privada y espontánea, habitan la escena. Incluso cuando actúan no crean la reunión de personajes; la escena se convierte en un estado complejo de espacios asociados compuestos por una lírica absoluta, una alquimia estética que proviene del entrenamiento de la biomecánica de Meyerhold y el *teatro y su doble* de Artaud, para elaborar el discurso de la obra *Carae' Lindio*. La dramaturgia visual usurpa el lugar ocupado por el texto.

**Palabras claves:** posdramático, arte escénico, estética, biomecánica, entrenamiento, acontecimiento, actor, presencia, glosolalia, discurso.

## Abstract

Post-dramatic theater proposes a double tension. The first results from the autonomy of stage art with respect to drama (of the scenic art with respect to the drama); the second tension results from the vindication of the theater as a medium from the category of performativity. From this double tension, the scenic poem that is constructed from the event makes the actors behave in an apparently private and spontaneous way, they inhabiting the scene. Even when they act they don't create the meeting of characters; the scene becomes a complex state of associated spaces composed of an absolute lyric, an aesthetic alchemy that comes from the training of Meyerhold's biomechanics and the theater and his double from Artaud, to elaborate the discourse of the play *Carae' Lindio*. Visual dramaturgy usurps the place occupied by the text.

**Key words:** post-dramatic, scenic art, aesthetics, biomechanics, training, event, actor, presence, glossolalia, speech.

## 1. Introducción

La dramaturgia y la actuación escénica son dos campos en permanente tensión debido a la complejidad que significa crear sentido en teatro. Cada vez son más las experiencias de directores dramaturgos que abordan la complejidad de la escritura escénica. Digo escritura escénica, ya que la materialidad, si bien puede ser puesta en papel, está básicamente escrita en la escena. La creación dramática rompe con los cánones de la literatura, pero también avanza sobre la especificidad de la escena (Hans Lehmann, 2013).

Lehmann (2013: 48), teórico y crítico alemán, propone

“una aproximación abierta y constelar a lo que él mismo describe como una transformación compleja de las prácticas teatrales finiseculares. Una transformación basada fundamentalmente en la superación del drama tradicional y en la intensificación de aquellos elementos de la experiencia teatral que a lo largo del siglo XX, habían quedado subyugados bajo la preeminencia del drama: la música, la improvisación, la luz, el tiempo, el cuerpo, la imagen videográfica y la disolución de fronteras entre público y escenario”.

Si tomamos la palabra texto en su etimología “textus” es decir, tejer, trenzar, entrelazar, pero también en la acepción indoeuropea que está conectada con la noción de “técnica”, podríamos pensar que toda manera de tejer y entrelazar es una forma de crear sentido dramático, como trama de significantes que generan una tercera cosa.

Eugenio Barba (1990) rescata esta definición en “la canoa de papel” para hablar de un sentido de la dramaturgia contemporánea. Precisamos despejar la noción de texto escénico de una poética particular, para despejar quizás el sentido del texto, de la escritura y de la escena.

La lucha entre dramaturgo y director se vuelve interesante porque aparece la discusión para la construcción del sentido de la escena y la poética. Lo que se presenta es una discusión de las autonomías materiales de la escena. Toda una técnica de dirección que se apoya sobre lo que hace o debe hacer un director de escena, cuáles son sus competencias

y a qué debe atenderse. Hay creadores de teatro que afirman que ‘el teatro es todo aquello que definimos como teatro’.

Grotowky (2000) en su obra *Hacia un Teatro Pobre*, define el teatro como eliminar gradualmente lo que se demostraba como superfluo, así encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación, sin iluminación, sin efectos de sonido. Eso sí, no puede existir sin la relación actor-espectador en las que establece una comunión perceptual ‘viva directa’. Esta es una antigua verdad teórica, pero cuando se la pone a prueba rigurosamente en la práctica, corroe la mayor parte de nuestras ideas del teatro: la noción de un arte de la comunión perceptual.

Grotowsky (2000) define al director de escena como ‘un espectador profesional que garantiza esa calidad de la percepción’, aunque en el teatro posdramático, el director interviene también en la construcción de la escena y estambién dramaturgo de la escena. La mirada amplia que requiere la dirección estaría condicionada por sus ideas sobre el teatro y aquello que busca en cada proyecto escénico por su expresividad. Lo que interesa son los procesos creativos. El proceso es un tránsito donde lo que importa es la experiencia y el resultado está ligado a ella. En él se rescatan los problemas, las preguntas, la reflexión ligada a la práctica. La cronología como avance se altera, el fin no es más importante que el cómo realizar. El encuentro con los demás miembros del equipo creativo es un desafío a preguntas sobre la misma práctica teatral donde se cuestiona el hacer, por ende, la representación y el teatro. Aparece siempre lo imprevisto. Dos premisas fundamentales son: cómo incorporar lo emergente y, cómo decantar aquello que resulta importante y conmovedor pero que no es pertinente en el hecho del espectáculo.

Pensar el espacio del ensayo como parte constitutiva de una dramaturgia y como eje del proceso implica redimensionar el aspecto político del teatro, ya que lo expresivo y comunicativo de la escena será una discusión permanente entre ‘un teatro que se piensa a sí mismo y que piensa al espectador’. La pregunta de para quién hacemos teatro estará

pendiente todo el tiempo en el proceso, ya que no solo definirá al público, sino también el teatro.

Hoy asistimos a la polarización de las experiencias teatrales: por un lado, aquellos que se sitúan en el polo de la representación y, por el otro, vinculado a lo que Lehman llamó posdramático. La categoría posdramático propone una doble tensión: la primera resulta de la autonomía del arte escénico respecto al drama. No es una negación del texto ni siquiera del drama, sino del establecimiento de un campo de creación donde emerge el diálogo con la literatura, dramática o no, como la definición de drama. El teatro posdramático no es un teatro sin drama, sino un teatro que plantea un conflicto con el concepto burgués del teatro, que se había apoderado de la hegemonía del drama literario sobre el espectáculo escénico.



**Figura 1.** En la imagen escena de 'Top esperant Godot', Teatre Lliure. (Pasqual, 1999: 161).

La segunda tensión resulta de la reivindicación del teatro en cuanto medio desde la categoría de performatividad. Mantener la categoría teatro asociada a posdramático implica reconocer la institución teatral en su dimensión social y estética (figura 1).

Desde esta doble tensión, Hans Lehman (2013) ofrece la tarea de analizar un marco analítico para la comprensión de la creación escénica contemporánea.

Posdramático no redefine la categoría de teatro, incluye en su forma compuesta la definición de drama. Podríamos considerar al teatro posdramático como una forma diferente de teatro dramático, aquella que surge de la aceptación de un concepto de drama que no depende de las propuestas por Aristóteles y Hegel, sino de una definición que viene

de las reflexiones de numerosos creadores del siglo XX; de Gordon Craig a Antonin Artaud, quienes definen lo dramático como un conflicto o una búsqueda que ningún texto puede por sí solo contener.

El misterio es en lo dramático el momento en el cual esto se lleva al ámbito del lenguaje que es superior e inalcanzable. Por lo tanto aquello que no puede expresarse con palabras, sino única y exclusivamente en la representación, es lo dramático en sentido estricto. Por lo tanto, el drama no se sitúa en el texto, tampoco en el cuerpo ajeno a la textualidad sino más bien en la perturbación recíproca entre texto y escena. El teatro posdramático no se ocupa del drama y la experiencia estética, sino de aquello que la hace posible: la realidad escénica en relación con el texto, sea verbal o visual, aural o material (figura 2).



**Figura 2.** Escena de la obra *Mediterrània* de la Compañía Comediantes. (Fondevila, 1992: 12).

Y como alternativa al estudio de la poética en relación a la fabula, personajes y unidades, etc., ofrece un repertorio de conceptos y herramientas analíticas diseñadas para operar sobre la recepción efímeras de obras cuya dimensión sensible resulta significativa. De ahí la atención al tiempo y al espacio, a la realidad de la escena y a los modos de organización de los materiales y su recepción.

Definitivamente el teatro del nuevo drama estudiado por Lehman es el teatro que ocurre en cada actuación, en cada presentación, al término propuesto traducido como ‘realización escénica’. Es la experiencia del tiempo compartido por los participantes del evento, aunque en algunos casos repetible, siempre único, y en que las categorías mismas de ‘actor y espectador’ pueden ser desestabilizadas. Resumiendo, es una nueva concepción de la creación escénica contemporánea que adopta una dramaturgia privilegiada: ‘la del paisaje’.

La postmodernidad y la crítica a la postmodernidad constituyen una referencia ineludible para la comprensión de las puestas en escena estilísticas y textuales observadas en el ambiente teatral occidental. Precisamente una de las aportaciones de la crítica postmoderna fue la puesta en valor de distintas temporalidades históricas y distintas versiones de lo que se entendió por modernidad. El quiebre monolítico como concepto de modernidad heredado de la filosofía ilustrada de la época de la industria y de la democracia, pero también del colonialismo y el imperialismo permitió entender a las paradojas, los acentos locales y vectoriales de las historias paralelas.

Lo posdramático quiebra el concepto y la apertura de un sentido más allá de la definiciones aristotélicas y hegeliana y permite pensar y repensar ‘la teatralidad’ sin hablar de categorías. Es repensar la historia de la modernidad y de sus realizaciones y observar en relaciones con ella al paisaje de un teatro “pos”, “pre”, “para”, “anti” o simplemente dramático (figura 3).

El concepto central del libro de Lehman (2013) es la idea de perturbación y la trascendencia del drama respecto al texto y la escena, podríamos reconocer una continuidad en la práctica y el pensamiento escénico visual de Juan José Gorrolo que insistía en afirmar: ‘el teatro no existe, yo lo bajo’, en las acciones poéticas de Juan Brossa y las conceptuales de Gunola, en el teatro pánico de Alejandro Jodorowsky, el experimentalismo del Instituto Di Tella y las prácticas participativas de Helio Orticica y Ligia Clark, la dramaturgia

colectiva practicada por el Teatro La Candelaria de Bogotá y el Tec. De Cali, el Escambray de Cuba y el Yuyachkani en Perú.

Estos aportes del teatro latinoamericano, lo estrictamente dramático aparecía en propuestas ritualizadas más allá del teatro europeo por la estructura de grupos, la relación con las formas y temas populares y la urgencia política les dotaba de relevancia social que quebraba la autonomía estética.

El teatro se relaciona con la materialidad de la comunicación. El teatro no es únicamente lugar de las grandes representaciones, sino también el de la concurrencia real donde sucede una singular intersección entre vida organizada estrictamente y la vida real. El teatro significa un lapso de vida común que actores y espectadores pasan y agotan juntos, respirando el mismo aire del espacio en donde tiene lugar la actuación y una observación. La emisión y recepción de los signos y las señales ocurren simultáneamente.

En la representación teatral se origina un ‘texto conjunto’ a partir del comportamiento en la escena y en el público, aún cuando no exista ningún discurso hablado. Una descripción precisa del teatro como señala Lehman está muy vinculado a la ‘lectura de un texto conjunto’. Cuando se encuentra la mirada de todos los participantes, la situación teatral constituye una totalidad de procesos comunicativos y ocultos.

El teatro comparte con las demás artes de la posmodernidad la propensión a la autor-reflexión y la auto-tematización. La práctica escénica radical problematiza su estatus de realidad aparente. Las palabras claves auto-reflexión y estructura auto-temática tienden a entenderse en relación con la dimensión del texto, pues el lenguaje es por excelencia el que abre el espacio en uso auto-reflexivo de los signos.

Para Barthes (1973) el texto es simplemente estrato y material de la alta configuración escénica. La relación teatro y texto es una variante genuina y auténtica del teatro pos-dramático. Recordamos que Poschmanya mencionaba que en el texto teatral no



dramático de la actualidad desaparecen los principios de ‘narración y figuración’ así como el orden de la fábula, alcanzándose una autonomía del lenguaje. La teatralidad se comenzó a entender como una dimensión artística independiente del texto dramático a la vez que empezó a reconocer mediante el contraste de imagen-movimiento de Deleuze, producido tecnológicamente, el proceso vivo como una referencia específica del teatro respecto al cine: el teatro posee un singular potencial de representación. La aparición de nuevos medios de creación formal y de incitación del mundo lleva a los medios antiguos a interrogarse acerca de su especificidad en tanto que arte.

La concentración sobre la realidad teatral frente a una representación del mundo se designa como re-teatralización. Es una apertura del ámbito del teatro a otras formas de la práctica cultural tales como la política, las mágicas, las filosóficas así como la unión entre fiesta y ritual. Luego apareció otro conflicto: el teatro de entretenimiento y de espectáculo reforzó la crisis entre texto y el teatro de experimentación. Para el teatro la recuperación de la complejidad y la verdad fue un esfuerzo de creadores como Craig, Chejov, Stanislavsky, Claudel y Copeau. Lo que trataban de hacer estos Maestros fue eliminar la convención de los textos de la gran maquinaria de los efectos teatrales.

A finales de los años cincuenta del s. XX comenzó el despegue de la vanguardia y de la cultura pop que revolucionó todos los ámbitos de la vida pública privada. Se impuso la cultura juvenil. En Europa se imponen los textos de Beckett, Ionesco, Sartre y Camus. La confluencia de la filosofía y el teatro absurdo con el existencialismo hacen un camino para formas artísticas como el surrealismo y el expresionismo abstracto. Aparece Kafka y la música serial de Cage. EL *Berliner Ensemble de Brecht* origina en Alemania un nuevo teatro de protesta y provocación. *Marat Sade* de Peter Weiss, un teatro dialéctico. En la década de los sesenta del s. XX surge el espíritu de experimentación y todas las artes que culminarán en la revolución de mayo del ‘68. El teatro del absurdo se apoderó de la escena europea y para Ionesco las palabras devienen ‘*faroles sonoros sin sentido pero deben expresar una verdad del mundo bajo una nueva luz*’.

## **1. Modos del Teatro Neovanguardista**

Intermedialidad, civilización de imágenes, se disuelve la jerarquía que garantiza la subordinación del teatro al texto, la coherencia entre ellos (Lehmann, 2013).

Se cuestiona si y cómo los textos son material idóneo para la realización de un proyecto teatral. Ya no se aspira a la totalidad de una composición teatral de palabras, significados, sonidos, gestos que se construye como composición holística de la percepción, sino que el teatro adopta un carácter de fragmento y de parcialidad. Renuncia a los criterios de unidad y de síntesis y se abandona a los impulsos individuales, fragmentos de partes y microestructura de textos con el propósito de devenir un nuevo tipo de práctica. Se descubre con ellos un nuevo continente de la actuación, una presencia novedosa del “performer” donde mutan los actores y se establece un panorama teatral multiforme más allá de las formas basadas en el drama.

### **1.1. La *Carae Lindio*, un texto posdramático.**

Es una obra que consta de cuarenta y dos cuadros que tiene como meta recrear la leyenda del primitivo habitante petrificado en la montaña norte de Mérida de la cultura de los tatuyes (figura 3), descendientes de los muiscas que tenían asiento en Tunja y que hacían sus rituales celebratorios en la laguna Guatavita en Colombia.



**Figura 3.** Imagen de la escena inicial de la obra *Carae' Lindio* escrita y dirigida por Freddy Torres con la puesta en escena de Carlos Franco y la actuación de los alumnos de cuarto año de Actuación. Sala José Ignacio Cabrujas de la Facultad de Arte-Universidad de Los Andes, 27 de febrero 2020. Foto: Archivo Pequeño Grupo Teatro de Mérida.

Poner en escena un texto posdramático es crear un sistema teatral complejo que destaca aspecto míticos-poéticos, los cuales implican siempre nuevas perspectivas y experiencias. La experiencia del teatro modifica las ideas que tenemos de las cosas, o al menos los directores del nuevo teatro contemporáneo tienen la utopía de que provoque una experiencia distinta a quien asiste al teatro.

La experiencia del teatro se encuentra en el centro de la definición de 'acontecimiento'. El suceso en el teatro solo existe a partir del encuentro entre dos subjetividades, entre actor y un espectador. El teatro todavía se piensa en función de 'otro'. Ese otro es un invitado. Alguien a quien se le regala algo. La acción que surge del impulso de regalar algo a alguien y la necesidad de crear un viaje a los demás, más allá de la experiencia cotidiana. Este instinto requiere generosidad, interés en los demás, empatía.

Peter Brook (1968) en su libro *el Espacio Vacío* señala que el espacio de preparación de un espectáculo se centra en la relación con otros. El director prepara la escena para un público ausente que luego se hará presente con la esperanza de participar de un

acontecimiento. La tarea principal del director es preparación: la dirección de escena tiene mucho en común con la cocina. El sabor lo dan los actores trabajando entre sí. La tarea del director es preparar el terreno para que los actores preparen el platillo novedoso sobre el telón y todo depende de los actores. Por lo tanto, la labor es prepararse bien.

Para Alain Badiou la base del estudio sobre lo real maravilloso debe asentarse en la lectura de un ‘Unheimlich’, término siniestro que se funda en la noción de extrañamiento tan importante en la noción de teatralidad: lo familiar vuelto extraño... todo lo que debería estar oculto pero que se ha manifestado, que se establece por algún tipo de repetición, aparece de improviso, aquellos que no podemos controlar: el teatro apuesta al azar. El autor tira los dados y establece las reglas que gobernarán su creación dramática. Arbitrariamente, sin nada “importante” que comunicar antes de emprender el juego porque la noción de que el buen teatro produce un tipo de conocimiento incapaz de ser subsumido a otro lenguaje aboga entonces por la potencia del ‘acontecimiento’ que cree capaz de crear un “nuevo efecto de referencia y, justamente por ello, de redescibir la realidad. Redescibir, no modificar: el teatro es un acto celebratorio, un inofensivo juego reglado que no puede ni debe ocuparse de lo que ocurre por fuera de él.

Freud (1993) define el campo de la ficción y de la realidad. Es interesante pensar que la representación teatral opera sobre la noción general de representación en dos sentidos:

1. Aquello que se presenta como símil de un ausente
2. Como lo ausente que se hace presente por segunda vez en la representación.

La técnica teatral del distanciamiento se aplica desde el aspecto conocido de la escena que piensa el teatro como un lugar de discusión de ideas. Nos interesa concentrarnos desde la contemporaneidad en el efecto y no en lo épico asociado al teatro de Bertold Brecht. La distancia del suceso en escena es más bien una mirada oblicua de indagar el arte del teatro.

El efecto de extrañamiento opera para que una escena conocida se vuelva inquietante: el referente es conocido por nosotros, la leyenda '*Carae Lindio*', pero la manera de presentación es extraña, indirecta, afectada, modificada.

En el arte contemporáneo 'lo extraño' de la experiencia permite 'revisitar' de manera diferente aquello que resulte familiar. Lo político está justamente en el poder de la metáfora y del proceso metaforizante, ya que el traslado hacia otros niveles de entendimiento de un fenómeno parece normal, cotidiano, hace que lo veamos desde otra óptica. La ficción desde esta perspectiva es un proceso, no es dado de antemano, es algo por lo cual entendemos de manera desplazada aquello que llamamos realidad y que se representa como una representación de ésta, ya no solo como una imagen que corresponde sino como un 'corrimiento', una extrañeza que forcemos el entendimiento y nos preguntemos: ¿en qué lugar de qué cosa está?.

La comprensión del teatro la tenemos por nuestra propia praxis. La teoría viene a dar cuenta de un campo práctico y luego se vuelve praxis, pero siempre como necesidad y como una respuesta a la experiencia. La sistematización de una práctica se debe a la experiencia y a la repetición. Siempre hay un resto que no puede ser sistematizado, un espacio del que se tiene una experiencia pero del cual no se posee aún comprensión alguna: 'Hoy tuve una experiencia de Laboratorio que espero algún día poder comprender'.

Hay un hiato, separación entre experiencia y la palabra que muchas veces sitúa aquello que vive y experimenta en el término de lo irreplicable e incomprensible; de hecho la experiencia teatral, para el público y para los actores, es siempre distinta. El aspecto central entre experiencia y conocimiento es el de la repetición, aspecto fundante del teatro. La repetición como posibilidad de recuperación de una experiencia ya vivida y vuelta a vivir. Razón por la que en la repetición lo que aparece es la representación de una vivencia. Esta implica volver a vivir lo experiencia pasada. La subjetividad existente en la vivencia de una misma experiencia teatral también pone de manifiesto que dichas experiencias tienen alcances particulares. El teatro no garantiza una calidad de experiencia.

La experiencia de compartir un espectáculo no siempre produce comunicación, o al menos del tipo ideal. El encuentro teatral es siempre parcial, hay diferencias en la calidad del encuentro y el convivio no siempre se produce.

Jorge Dubatti (2008), en su libro *Cartografía Teatral* supone que ‘Lo teatral sucede’. Sin embargo, lo que está presente sucede si se entiende el suceso como acontecimiento y a éste como “un nudo de significación particular que se tiene de la experiencia”. Que una experiencia teatral suceda nos habla de una presencia, pero ¿cómo sucede? ¿por solo estar ahí?. La puesta en escena nos limita a relacionar diversos elementos entre sí: la relación entre ellos sería ya de una composición particular, un suceso único.

## **1.2. Reflexiones en torno a la puesta en escena de *Carae’ Lindio*.**

Esta es una reflexión teórica sobre el montaje de ‘Carae’ Lindio’ basada en textos posdramáticos como un poema visual, compuesta por cuarenta y dos cuadros escénicos de una dramaturgia como simulacro liberado que parte del acontecimiento que programa los sucesos de la creación del mito que subyace alrededor de la Carae’ Lindio como una práctica metafísica que intenta y tiene filiación con cinco períodos como son la etapa prehispánica, la conquista, la colonia, el siglo XIX y la memoria de la meseta merideña actual.

Es un teatro multiplicado, poliescénico, simultaneado, fragmentado en escenas que se ignoran y se hacen señales y que intenta mostrar sucesos conviviales, trabaja con la técnica actoral que utiliza las formas corporales para lograr la espontaneidad y creatividad de los actantes y fabrica a través de la improvisación el irrisorio ‘psicodrama’: Freud, Meyerhold y Artaud se ignoran y resuenan entre sí. La filosofía del acontecimiento, el suceso y el instante repetido de lo original, de la primera vez, de la semejanza, de la imitación y la copia, de la fidelidad, se disipa.

El impulso creativo del simulacro dirigiéndose hacia nosotros, hace nacer, renacer una fantasmofísica de hechos reales relatados a través de la corporeidad y la energía

escénica. Esta aproximación es una visión que a veces hace resaltar a personajes históricos, sucesos reales que tienen el objetivo de indagar sobre sus ideas, postulados, autobiografías vivenciales que arrojan una luz sobre sus pequeños actos cotidianos que entrelazados crean un paisaje para el observador atento. *Carae Lindio* son postales en homenaje a Mérida donde convergen el deseo de libertad, la pasión creadora, la aventura de la Conquista de los territorios de los Mucu Jiraharas, la desorganización del cuerpo y, ¿por qué no? una visión renovadora del teatro desde la dramaturgia posdramática.

*Carae' Lindio* pretende la unión de la convención más radical (biomecánica) y el naturalismo más extremo (vivencia radical de Artaud) tendiendo a una proporción equilibrada y respondiendo al gusto del 'acontecimiento-suceso' y sus fantasmas, donde opera de forma activa el talento y la inteligencia del intérprete. Buscamos una forma afilada y desconcertante que nos permitiera asombrarnos a cada instante, para luego desorientar al espectador o asistentes al evento, por eso el lenguaje de la locura artudiano es tratado en la puesta en escena como el perpetuo deslizamiento de las palabras en movimiento, intentando que la palabra se transforme en gesto, es decir que pierda su significado para convertirse en acción.

La personalidad de los intérpretes del suceso parten de su propia personalidad como punto de partida común a todos los artistas; el actor debe defender la personalidad para poder desarrollarla, para generar un teatro de la sangre y el cuerpo. El teatro es en realidad el inicio de la creación artística, pues es la necesidad de representar y de esta necesidad nacieron todas las artes.

En el escenario se ven proyectadas las leyes de los sueños y la vida, los cuadros escénicos no se dirigen ni al espíritu ni a los sentidos del espectador, están orientados hacia su existencia, para sacudirlo, provocarlo, lanzarlo a la duda y para que no salga intacto de la sala debe quedar con la sensación de haber asistido a un evento indescriptible, a un acontecimiento único (figura 4). Un espectáculo total, en donde el drama no se desarrolle entre sentimientos sino entre estados espirituales y depurados. El espíritu debe verse en el

cuerpo de los actores, por medio de gestos y esquemas de movimiento ensayados utilizando un nuevo lenguaje físico basado en signos y no solo en palabras. Los movimientos son regulados y orientados a lograr la máxima eficacia.



**Figura 4:** En la imagen: en primer plano el personaje mítico Cucaracho y a su espalda la figura de la montaña Carae' Lindio escenificada por los cuerpos de los actores. Escena de la obra Carae' Lindio, presentada en la Sala José Ignacio Cabrujas el 28 de febrero 2020. Fotografía: Archivo del Pequeño Grupo teatro de Mérida.

La verdadera crueldad del teatro no tiene nada que ver con la violencia de los cuerpos unos a otros; la crueldad es mucho más terrible, aquella que las imágenes, las cosas, los objetos y elementos pueden ejercer sobre nosotros. Esa crueldad nos recuerda que no somos libres, pues todo cuanto actúa en la vida cotidiana es así cruel y la acción en el escenario lleva el máximo riesgo. Por ello el arte de la crueldad no es una imitación ni representación de la vida, no intenta actuar como un espejo, ni como una cámara que registra todo lo natural, no reproduce ni representa imágenes vacías, las presenta y las muestra tal como se presenta en el inconsciente. El actor debe someterse a una transformación corporal y mental para transformar su esencia en gesto, en movimiento y en gesto comprensible. El teatro debe



lograr un lenguaje único, que unifique el gesto y el pensamiento, en donde el sentido de la palabra puede ser opuesto a su significado convencional. El lenguaje debe perder su sentido usual para descubrir un nuevo uso en el contexto del movimiento del actor. Debe predominar la expresión en el espacio sobre la expresión hablada, la palabra se transforma en signos, se vuelve objetos, pasa a formar parte de un nuevo idioma teatral que el espectador debe descifrar como si se tratara de unos jeroglíficos.

La puesta en escena de la *'Carae' Lindio'* busca reproducir un orden aparentemente caótico de las imágenes y sueños, allí reside su eficacia y los actores imprimen a los movimientos un ritmo físico preciso como si estuvieran respondiendo a un director de orquesta y los cuerpos fueran la partitura musical, dando a cada elemento en escena un protagonismo para que no sea solo un decorado o adorno. Hay que encontrar con las formas corporales un lenguaje diferente al verbal; al lado de la cultura de la palabra, está la cultura de los gestos y estos deben ser tan intensos que el espectador debe sentir como si le atravesaran la piel con una fuerza de enorme potencia. Se trata de crear imágenes con la intención de transformar a espectadores y actores.

Las imágenes de lo oculto y misterioso ponen en escena los conflictos fundamentales, las luchas con la divinidad del destino humano, entre los hombres, el azar, la fatalidad, los desastres naturales. Todos estos factores afectan al hombre total profundamente, apartándolos en primer lugar de los falsos dilemas del consumo de la civilización que consiste en acumular bienes. No se trata de crear monumentos para el arte, sino en gestar, en crear aspiraciones de vida dentro del arte teatral.

Según Artaud (1978) el teatro como la peste, restituye los conflictos que duermen en nosotros con todos sus poderes, y para Meyerhold (citado por Ceballos, 1986) esos poderes se muestran en escena como símbolos. La muerte tiene la última palabra en la vida real. La única transformación verdadera no es viable a los ojos. Tanto el espíritu del apestado como el del actor se modifican para siempre. La técnica provoca en el actor la aniquilación de una realidad evidente, esa muerte permite el descubrimiento de un mundo interno más

auténtico. Las imágenes elaboradas para el teatro permiten al actor un salto al vacío pues con signos y símbolos incomprensibles funda su propia realidad. El actor no desaparece detrás de sus sentimientos, se sumerge en los misterios de las emociones, tal como ellas aparecen en lo profundo de la mente humana.

El actor como un ser lúcido y desquiciado se descompone a sí mismo para transformarse en otro, éste es el valor de su técnica, de su preparación y disposición, se convierte en el doble de la vida, en su otra realidad, descubriendo mundos ocultos en lo visible, en lo aparente, se vuelve el doble de la vida y cuestiona la realidad observable. Cuando Artaud plantea la idea del teatro y la peste y Meyerhold la biomecánica, optan por el camino de convertirse en teóricos de la destrucción del teatro, o mejor de la destrucción de un teatro que parte de un sentido de falsedad en el escenario donde lo que ocurre es irreal, ficticio representativo. Es más importante llegar a la verdad oculta, la verdad que la gente se niega a conocer y descubrir por temor a encontrar su propia realidad, una realidad que lo condena, que lo juzga, que le impone un modelo de vida enfermo, donde para sobrevivir hay que someterse, hay que aceptar, sobre todo hay que justificar un comportamiento impuesto por la sociedad.

Este teatro que se acerca al ritual solo quiere encontrar el verdadero rostro humano, es el espacio donde pueden observarse la lucha con las fuerzas de la muerte y la opresión del Ser, no quiere representar ni descubrir nada. Se busca descifrar un gesto mágico que se aprende y vive en el cuerpo. Como una magia que surge de la entrega y el entrenamiento cotidiano que le permita a los hombres vivir más libres, buscando la proyecciones de su propio cuerpo. Hay que rehacer el cuerpo como hay que rehacer el mundo. La normalidad, el bien y la salud son disfraces que cubren el miedo y la miseria humana, contra esa mentira se levanta la enfermedad de la peste, la locura, la poesía y el teatro, afectando la vista, el oído, el olfato, el tacto, para transformar la percepción del mundo rescatando la imagen del mundo, el gesto y no la palabra, el símbolo del universo y no el objeto cotidiano, la creatividad del impulso, el ritmo que otorga la creatividad de las formas corporales y no el poder del texto.

## **2. La Peste y la Demacración de los Otros.**

Para Meyerhold y Artaud, la cultura es la acción, son los actos realizados frente a los demás, por ellos están en las sensaciones, las emociones y en el fluido de los nervios, en la sangre y no en los libros, pinturas, estatuas o letras. El teatro para incidir en los otros, asume la búsqueda de un idioma incomprensible, manifiesto en acciones y palabras denominadas ‘glosolalias o glosopoiesis’, que consisten en la utilización de un lenguaje forjado por la alucinación que esta compuesto por palabras y actos en un sentido convencional, solo comprensible para quien los inventa, pero cargado de rasgos emotivos, sensaciones y actos de su personalidad. Lo importante no es el significado sino el ritmo corporal que se produce al pronunciar estas palabras claves, al ejecutar estos pequeños actos secretos, en secuencias cortas poder transformar la percepción del otro como quiere el maestro francés Artaud. Hay que alterar los niveles de comprensión y desequilibrar el sentido común de percibir el universo y la realidad del otro.

Estos textos y actos deben ser más eficientes para quien las actúa, escribe o piensa y deben ser más conmovedores que el lenguaje construido con palabras conocidas, buscando los mecanismos del sueño, la estructura del inconsciente, las ilusiones del alma y su poder para transformar el entorno y la realidad. Estos aspectos técnicos de la composición actoral se pudo observar en el espectáculo *La Geografía de los Nervios* del grupo ‘Vendimia’ de la Universidad Distrital de Bogotá, dirigido por Carlos Araque O., en el pasado Festival Iberoamericano de Colombia en 2006: una puesta en escena que utilizó las palabras como incisiones sobre el trasfondo de los movimientos dándole importancia a los elementos no literarios de la puesta. La utilización de glosolalias cantadas sin significado aparente demuestra que el arte del teatro no progresa al ritmo de la civilización. Son medios de expresión que provienen del *Teatro y su Doble* de Artaud (1978) que cambian nuestras ideas, psicología y manera de entender el teatro. Posiblemente estaremos mañana hablando de una nueva forma de expresar en el escenario hasta llegar a las onomatopeyas. Porque un acontecimiento teatral no conoce ni ayer ni mañana, vive el instante como lo ha dicho Gastón Bachelard, el presente virgen, vivo y bello.

El tiempo solo tiene una realidad, la del instante. El tiempo como una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos hadas que puede transportar su ser de uno a otro instante para hacer de él una duración. Ya el instante es una soledad, es la soledad más desnuda en su valor metafísico, pero es una soledad de orden, más sentimental que confirma una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante, nos aísla no sólo de los demás sino también de nosotros mismos. El instante es la vida en el ‘detalle’.

En el montaje de ‘*Carae Lindio*’ también se intenta plasmar que la realidad del teatro es únicamente hoy. Para el actor su arte existe, mientras su voz vibra, mientras sus emociones palpitan, mientras sus músculos se disponen para actuar en cada cuadro que cambia su geografía en un intento por mostrar la radiografía de un paisaje mítico que tiene miles de años petrificado por infinitos instantes. Es por eso que el teatro es un arte contemporáneo.

### **3. La Biomecánica y la Reconstrucción del Yo.**

El concepto de biomecánica es inseparable del entrenamiento actoral. Ceballos (1986) indica que Meyerhod planteó que se necesitaba de un actor y de una técnica para estar presentes en la escena, es decir, tener presencia, energía, credibilidad y contraste. El maestro ruso planteaba la racionalización de cada movimiento, de los actores y actrices que se dedicaban a este duro oficio de mostrar, quería que los gestos y movimientos del cuerpo se convirtieran en dibujos precisos: ‘Si la forma es justa y precisa las entonaciones y las emociones lo serán’. El actor debe poseer unos reflejos excitables, eso quiere decir que las tareas que le son propuestas por el director, se elaboren por medio de los sentimientos y emociones, del cuerpo y la voz. La interpretación del actor no es otra cosa que la coordinación de las manifestaciones emotivas y sensoriales. No es necesario vivir el miedo, lo esencial es expresarlo en escena por medio de la acción física y verbal.

La ley fundamental de la biomecánica es hacer que el cuerpo entero participe en cada uno de los movimientos siempre en la perspectiva de lograr un perfeccionamiento de la imagen y el gesto. Para hacer eficaz esta técnica el actor debe practicar y perfeccionar un proceso y realizar un entrenamiento que se realiza no solamente por el cuerpo sino que lo

obligue a estar atento con los cinco sentidos, en las mismas condiciones que se mueva para salvar su vida.

El juego escénico con personas y objetos no es para nada un agrupamiento estático o una repetición; es un proceso, es el impacto del tiempo sobre el espacio. Además del principio plástico, hay en la puesta en escena un principio temporal, es decir, rítmico y musical. El juego del actor es la melodía, y el juego de la escena es la relación con el espectador. Es la armonía. Por eso el actor debe adaptarse al espacio de la actuación. Los movimientos en un espacio circular no son los mismos que en un espacio rectangular; sobre el proscenio difieren igualmente de los que se ejecutan en la profundidad del escenario. La facultad de disponer de su cuerpo en el espacio es la ley fundamental del actor.

Para lograr un teatro total se deben tener en cuenta todos los elementos que participan en escena; por ejemplo, un objeto en la mano es la prolongación del cuerpo, como el vestuario es también una parte del cuerpo, debe ser muy viviente, porque a través de él, se deben ver las olas rítmicas del cuerpo. El entrenamiento consolida al actor, su preparación lo hace más preciso, le permite tener nuevas herramientas para captar la atención del espectador y conducirlo al lugar que desee. En realidad no existe una forma de arte actoral que no recurra a formas extra-cotidianas de preparación; son recursos elaborados para que los sentimientos, emociones, gestos, sonidos onomatopéyicos, movimientos y símbolos surjan de manera lógica y estética en escena, así la preparación parte de un principio de sofisticación y abstracción del movimiento. Los aportes de la biomecánica y el teatro de la crueldad pretenden la reconstrucción del cuerpo del actor y su relación con el personaje, el cual se desenvuelve en espacios abstractos pero creíbles.

Para finalizar hay que trabajar para que el actor sea dueño de su capacidad biológica en sus múltiples funciones; mover su cuerpo armoniosa y geoméricamente en el espacio, cantar, bailar, perfeccionar la emisión del sonido (voz y palabra), precisar el lenguaje del cuerpo (gestos, movimientos, códigos, pequeñas estructuras de movimiento). Todo esto es

indagar sobre una actuación dinámica, capaz de revelar el sentido escénico de la obra, descubrir las capacidades tridimensionales de la escena.

Puede ser que la pretensión escénica obtenida en el entrenamiento continuo del actor y su cuerpo cristalice en la pureza del movimiento, en el virtuosismo en el manejo de los objetos, de sentido de ritmo, agilidad, destreza y racionalización de los movimientos y formas corporales para ajustarlo a gestos creativos y expresivos en ejercicios como “Amo y esclavo”, “Subalterno quiere ser Patrón”, “Los comensales” y “Crisis en una reunión”. Este soporte técnico específico que se realizó en la etapa final de la preparación del actor de Cuarto año de la Licenciatura de Actuación de la Escuela de Artes Escénicas, contribuyó para ajustar y mostrar las actitudes y los ademanes junto a una manera de expresarlo así como el dibujo preciso que requiere la improvisación de conjunto.

Esta etapa final establece las leyes que el actor necesita en su quehacer en escena cuando lo integre a un texto performático que regule su comportamiento para desarrollar su teatralidad aprendiendo a modificar y coordinar con el ritmo y el tiempo establecido de antemano para ejecutar profesionalmente la técnica y de esa manera tomar una postura deseada que lo conduce a obtener en escena la emoción requerida y su relación con un tema específico.

El teatro posdramático requiere del actor el desarrollo técnico de su individualidad y es necesario que renazca a través de sus acciones, de sus participaciones en los acontecimientos y sucesos en público. La técnica debe estar encaminada para que haga uso de sus características individuales, para ponerlo en función del rol o personaje. Todo actor debe inventar por principio una nueva voz para hablar, y un nuevo cuerpo para actuar, para poder recuperar las imágenes de su inconsciente, para descubrir su universo, para recurrir a la libertad de la imaginación y no a la exigencia de la razón.

## EPILOGO DE LA PIEZA POSDRAMÁTICA CARAE' LINDIO

### MERIDA URGENTE:

En la Cumbre de don Mariano  
la que empieza el día, cantarina,  
agradecida de su sol de los venados,  
de la Carae lindio, separado de la india  
por la laguna de Las Iglesias,  
la solariega casa grande que cada día  
nos abraza para volvernos un transeúnte silencioso  
de la vida que nos acoge desde La Vuela de Lola,  
hasta el patio de la Brujas de la San Antonio.

Esta ciudad que camino hasta el viejo Colegio San José  
de mi memoria ahora tomada por las artes  
de la música, la escena y el movimiento.

En esta ciudad de mis entrañas,  
de gente que camina y camina, de arriba abajo,  
paseantes y baquianos deambulando con desgano,  
observando como fenece entre la desidia y la basura.  
A mi ciudad que se muestra como una mujer violada  
por sus pretendientes insaciables.

De noche camino por sus esquinas y rincones  
apresurando mis pasos para no toparme con sus  
personajes de antaño que le dan lustre a sus calles.

Camino y me siento debajo del bucare  
que don Pedro Nicolás sembró para los merideños.  
Así me siento en un banco en un recodo de la plaza  
para contemplar el espíritu del lugar,  
sin recuerdos que me hagan llorar o sonreír  
y pienso: Ay de mi, todos se fueron  
buscando un porvenir en lugares inhóspitos  
¿el éxodo dejará atrás los recuerdos, el halo divino

de las Cumbres de antaño?

Me pregunto ¿Tiene esta meseta encerrada  
entre dos largas montañas el caudal de magia  
para descubrir donde la luz de los entierros  
con sus morocotas está para hacer collares  
zarcillos y anillos que engalanen las vidrieras  
del Mercado Principal? ...

El espíritu de mi lar querido  
tiene resonancias de campanas  
despertando a Josefita la de Viaje al  
Amanecer con su vestido de muselina  
para ir a arrodillarse frente al Cristo de los Milagros.

Me levanto ya amaneciendo  
y camino para ir a abrazar a las Heroínas  
y ver las cumbres; estas ya tienen una herida  
que se hizo visible cuando bajó con gran  
estruendo hasta las riberas del Chama.

Esta ciudad es hechicera  
me hipnotiza  
ese fulgor celestial de sus picos  
me invitan a volar y las abrazo con furor.

Por eso me camino con los primeros rayos del sol  
y me planto frente a Fray Ramos de Lora  
en pleno camino al Aula Magna y le digo:  
Padre, no quiero ser el sepulturero de esta casa  
de estudio, patrimonio de los merideños.

Me volteo y agradezco que este templo  
produzca en mi corazón desolado, ganas de vivir.  
La contemplo y siento un soplo de aire fresco,  
Íntimo que transporta a sábado por la noche  
y me cobija los sonidos de la Sinfónica,  
aplausos por los títulos y discursos inolvidables.



Este lugar posee una energía antigua,  
desconocida con un hombre que mientan Don Perucho  
ofreciendo con una mano cálida una felicitación.

Salgo y veo como mi ciudad padece soledad,  
abandono, tristeza; la mala vibración deja una huella  
imposible de borrar.

Camino largo y tendido  
y consulto en el Parque de los Poetas  
a un hombre sencillo que le han quitado la placa  
para revender en la frontera: ¿por qué Maestro,  
esta tierra santa ha abandonado su claridad,  
el frescor de sus aguas, el brillo celestial y  
aroma de ciudad de naranjas? ¿Por qué  
perdió su capacidad de iluminar, encantar y de respirar  
como antes y ahora se ve enferma porque  
sus hijos desanimados la abandonaron? ¿Qué pasó poeta?  
¿Qué hicimos para perder de un momento a otro la alegría de vivir en placer?  
¿no será que la ciudad de mis sueños se está desmejorando porque nosotros hemos olvidado  
el deber que tenemos de cuidarla como una niña grande que requiere la armonía interior  
para recuperar su  
esplendor de antes, el palpitar de sus cuatro  
ríos y los olores a guayaba y pomarrosa de nuestra  
infancia?... Mi ciudad padece porque nos  
hemos alejado de ella sin permiso de las palomas y de  
media misa, cucurucho, el bobito Luis y  
Venturita que con su tambor y sinfonía nos pone a bailar  
en la retreta del domingo en la noche...  
¡Oh Carae lindio, Chía y Zue  
ustedes que no soy hembra ni varón,  
Ustedes que soy todo y nada soy,  
óyeme, escúchame  
como el venado herido por la luz  
los busco y solo a Ustedes adoro  
porque no hemos venido  
a vivir en la tierra  
solo venimos a soñar

Oh! Dioses de mis antepasados  
aquí en la tierra de lágrimas  
aprendí a contar 2, 20 o 30 latigazos,  
así conocí tu idioma  
con su dolor y sus llagas.

Enseguida levantándome  
me puse a besar misal y látigos  
de mano de verdugos.

Dios se lo pague, su merced, amito.  
A ti, Juan Cerrada, José Gaviria,  
Juan Rodríguez Suarez y Juan de Maldonado.  
Reniego del oro para ti, Oro para tus mujeres,  
Oro para tus reyes, Oro para mi muerte ¡Oro!  
Mi odio. Mi justicia.  
Vuelvo y me alzo.

Levantémonos en el nuevo siglo,  
de entre los muertos  
con los vivos vengo,  
de entre las lomas y los páramos.

Regreso desde los cerros, donde moríamos  
a la luz de las luciérnagas,  
desde los ríos y minas  
donde se muere con rosarios,  
desde el más allá volvemos  
¡Regresamos! ¡Murachí!  
Yo soy Luis Mucuchachis ¡Yo, tam!  
¡Yo soy Antonio Mucujepe!. ¡Yo, tam!  
¡Yo soy Jesús Torondoy ¡yo, tam!  
Ya bajan nuestros dioses  
ya vienen nuestros dioses  
la bajada del ches  
fiesta de los mucus del páramo  
después de un tiempo vienen aquí  
disfrazados con cueros de animales  
embijes y plumas de animales

embarrados de achiote y máscaras...  
Mucubaches, soy. Mucuchaches, Mucusés,  
Mucuchayes, Mucufés, Mucusquís, Mucundues,  
Mucupaties, soy.  
¡Somos! ¡Seremos! ¡Soy!.

#### 4. Referencias Bibliográficas

- **Artaud. (1978).** El Teatro y su Doble. Edhasa. España.
- **Bueno A. (1999).** El cerco de Numancia o la endogamia teatral en *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. 78,154- 155.
- **Barba E. y N. Savarese.(1990).** El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral. Librería y Editora Pórtico Ciudad de México. México.
- **Bartes R. (1973).** Ensayos Críticos. Segundo edición. Biblioteca Breve. Seix Barral. España.
- **Brook P.(1968).** El Espacio Vacío. Arte y Técnica del Teatro. Traducción Ramón Gil Novales. Nexos. Barcelona, España.
- **Dubatti J.(2008).** Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado. Colección Textos Básicos. ATUEL. Argentina.
- **Fondevila S. (1992).** En Portada. Mediterrània Sal y Naranjas. EL PÚBLICO en Revista Bimestral del Espectáculo. 88, 8-12.
- **Freud S. (1993).** Textos fundamentales del psicoanálisis. Selección de textos Ana Freud. Ediciones Atalaya. Barcelona, España.
- **Grotowky J. (2000).** Hacia un teatro pobre. Vigésimo primera edición en español. Siglo XXI editores s.a.México.
- **Lehmann H. (2013).** Teatro Posdramático. Colección Ad Littermam, 11. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de arte Contemporáneo –CENDEAC. Paso de Gato. Murcia, España.
- **Ceballos E. (1986).** Meyerhold. El Actor sobre la escena. Dirección Cultural de la UAM. Grupo Editorial Gaceta. México.

- **Pasqual LL. (1999).** Sobre Tot esperant Godot en ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España. 78, 160- 161.