EN BUSCA DE LA DRAMATURGIA DEL ACTOR

Trabajo De Grado

DIEGO MAURICIO URRIAGO CASTRO

Código: 20092097034

Tutor: RAUL PARRA

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO DE ARTES ESCÉNICAS

BOGOTÁ D.C – COLOMBIA 2016

Tabla de contenido

EN BUSCA DE LA DRAMATURGIA DEL ACTOR 1

Introducción 5

Capítulo 1 9

De La Actividad A La Acción Física 9

La Acción Física 13

La Actividad 15

Dramaturgia 18

Relación Actividad-Acción 20

Un Espacio Y Un Tiempo Para La Improvisación 21

La Energía 23

El Ch´I Kung 25

Capítulo 2 27

El Teatro La Candelaria 27

Mirada al Teatro La Candelaria 28

Contexto Colombiano 28

Bogotá Una Capital Para El Teatro 31

La Creación Colectiva en El Teatro La Candelaria 32

La Memoria 34

Capítulo 3 36

Nayra 37

El Mito Y La Energía En Nayra 41

Ruptura de la acción en Nayra 43

Conclusiones 45

Referencias Bibliográficas 47

Índice de imágenes

imagen I ---------- Bunnag Tew, (2007) *El Arte Del T'ai Chi Ch'uan Meditación En Movimiento*, Barcelona, España editorial la libre de marzo, S.L. movimiento total del ch´i kung

imagen II: ---------- http://www.colombia.travel/es/a-donde-ir/andina/bogota imagen de archivo nacional, Bogotá - Colombia. consultada (2016)

imagen III ---------- García Santiago (1994-1) *Teoría y práctica del Teatro*, tomo 1, Bogotá, Colombia, Ediciones Teatro la Candelaria

imagen IV ---------- http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/1267-candelaria-nayra archivo digital del Teatro La Candelaria, consultada (2016)

imagen V ---------- https://redaccionbogota.files.wordpress.com/2015/08/franciscio-pancho3.jpg https://redaccionbogota.wordpress.com, consultada (2016)

imagen VI ---------- http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/1267-candelaria-nayra, archivo digital del Teatro La Candelaria, consultada (2016)

TÍTULO	EN BUSCA DE LA DRAMATURGIA DEL ACTOR
AUTOR	DIEGO MAURICIO URRIAGO
FECHA	DICIEMBRE DE 2016
PALABRAS CLAVES	ACCIÓN, ACTIVIDAD, IMPROVISACIÓN, TEATRO, ACTOR, DRAMATURGIA, ENERGÍA, CREACIÓN COLECTIVA
DESCRIPCIÓN	ANALIZA ELEMENTOS DE LA FORMACION ACTORAL, ADEMAS DE REALIZAR UN PARALELO CON LACREACION COLECTIVA DEL TEATRO LA CANDELARIA, NAYRA EL RIO DE LA MEMORIA
FUENTE	SE TOMÓ COMO REFERENTE ESTUDIOS SOBRE LA CREACIÓN COLECTIVA DEL TEATRO LA CANDELARIA Y SU OBRA DE NAYRA EL RIO DE LA MEMORIA
R A E realizado por	DIEGO MAURICIO URRIAGO CASTRO
METODOLOGÍA	BASADO EN LA INVESTIGACIÓN HOLÍSTICA

Introducción

Como si se tratase de echar una mirada atrás, un atrás que nunca es el mismo, un atrás volátil de múltiples miradas, que contiene algo de todos, un atrás extracotidiano, de eso se trata todo este texto, pero sobre todo de reflexiones del tiempo de estudio realizado en la ASAB, por lo que el documento en su mayoría está escrito en primera persona.

El objeto de análisis y estudio es la dramaturgia del actor, como un elemento fundamental en la creación, este estudio realizará además un análisis de la obra de teatro Nayra El Rio De La Memoria, realizada por el Teatro La Candelaria, donde existen elementos actorales que pueden ayudar a esclarecer el concepto dramaturgia del actor, igualmente servirá como referente para el análisis y estudio del oficio actoral. Hablar de la dramaturgia del actor desde la nada será muy complejo, por lo que tomaré las *acciones* y las *actividades* como elementos esenciales de reflexión, para esto ubicaré las acciones en el campo de las improvisaciones realizadas para la creación de una obra, además de buscar el origen de estas acciones y actividades en el escenario, reconocer como intervienen en la construcción escénica.

El teatro es un lenguaje que está compuesto por más lenguajes, lenguajes que en el teatro están entre lazados y su vez lo transforman. En el contexto del teatro colombiano de 1980, el término dramaturgia del actor, era relativamente nuevo y para la actualidad aun lo sigue siendo, en 1976 Enrique Buenaventura, uno de los grandes dramaturgos colombianos de la época, realiza un ensayo titulado, *La Dramaturgia Del Actor*, planteando de nuevo al actor como partícipe fundamental en

el acto creativo. Desde antes de 1976 se hablaba de la “dramaturgia del actor”, pero es en la creación colectiva donde el concepto encuentra cabida de manera amplia, el actor empieza a hallar de nuevo el papel de creador, no solo de operador o reproductor de ideas, que para la época era una generalidad o por lo menos era la idea de lo que tenía que hacer un actor, para la actualidad aún muchas veces piensan de esta manera al actor, solo como un mero intérprete, u operador.

No podría dejar pasar por alto, una gran serie de dramaturgos que han ayudado a construir el teatro colombiano y su historia. Entre esos grandes dramaturgos están: Luis Enrique Osorio, Antonio Álvarez Lleras, Jairo Aníbal Niños, Enrique Buenaventura, entre otros muchos, es evidente el aporte que estos dramaturgos han hecho al teatro colombiano y a su historia. ¿Han ayudado los actores colombianos a escribir la historia del teatro de este país?, para inicio de 1980 la creación colectiva, ya había ganado bastante terreno en muchos de los grupos locales, grupos de todo el país implementaban la creación colectiva como herramienta creativa, y era ahí en la improvisación donde los actores fueron ganando espacio en la creación.

La improvisación, es una de las herramientas de la creación colectiva, además de un espacio donde el actor propone sus acciones, habla desde su ser, la creación colectiva se convirtió en uno de los primeros espacios donde la relación actor-dramaturgo se empezó a transformar en el ámbito nacional.

Las obras se empezaron a escribir diferente, y Nayra en el año 2004 siendo una creación colectiva es ejemplo de ello casi 20 años después, además de ser una de las obras más importantes para la transformación de la construcción del personaje en el Teatro La Candelaria, ya que de alguna manera, el actor intervenía en la escritura del espectáculo, el actor escribe en el escenario a partir de acciones, textos, intenciones, etc., que generalmente nacen del (hacer- estar) que más

adelante hablaremos, el director organizaba el material, e iba escribiendo el texto o en su defecto lo iba transformando a partir de lo que iba ocurriendo en el escenario.

¿Las acciones de un actor pueden transformar un texto o generar un texto nuevo? ¿Es el actor eje fundamental de la escritura del teatro colombiano en los últimos años?, Eventualmente no busco dar respuestas a estas preguntas, se busca que estas preguntas generen un análisis de la función del actor en el acto creativo, Ver el modo en que se ha escrito el teatro en Colombia en los últimos años, pero es de gran importancia para esta reflexión y sobre todo una de las motivaciones de mayor fuerza para estos cuestionamientos, es analizar al actor-creador.

Este actor-creador encontró en la improvisación su modo de escritura, un lugar en el cual se probaba, donde construía la dramaturgia actoral, la creación colectiva se convirtió en un modo de aportar a esa dramaturgia actoral, que a su vez aporta a la dramaturgia del país, las improvisaciones se convirtieron en una herramienta creativa, en un modo de creación, una plataforma para escribir nuestro teatro de una nueva forma.

La creación colectiva en el ámbito nacional, es un punto de convergencia donde el actor debate las ideas con el director o dramaturgo, aparece un punto donde me detendré, la intervención del actor en la creación. La creación colectiva, generalmente busca reivindicaciones sociales, es simplemente la necesidad de hablar sobre nosotros mismo, de hablar de una identidad, de una historia, desde el lenguaje teatral, de encontrar una manera que los integrantes del trabajo de creación, tenga un aporte desde sus campos, un aporte que es debatido en el escenario.

Es evidente que la creación colectiva no es algo novedoso, ni sorprendente en el teatro, ya que desde hace mucho tiempo es utilizada como herramienta de creación en muchos lugares del mundo. ¿Entonces qué es lo verdaderamente novedoso que sucede en el caso del teatro colombiano

con la creación colectiva?, podría reconocer como gran aporte de la creación colectiva el lograr que el actor se convierta en un coautor del espectáculo, que pueda aportar de manera creativa en la construcción de un texto, o escena.

Santiago García en una de sus entrevistas habla de la necesidad de un "nuevo teatro" el término creado por Bertolt Brecht y acuñado por la casa de la cultura de Bogotá en 1960, buscando una nueva forma de construir nuestro lenguaje teatral, apropia este término, lo cual se da, no solamente para cambiar un estilo estético, ni para transformar la forma, se busca también principalmente un nuevo modo de relacionarse con el público, y es ahí donde el actor toma de nuevo un papel importante en el acto creativo, y es el tema principal de reflexión de este documento.

El documento está dividido en tres capítulos, en el primero se encontrarán las herramientas actorales escogidas para ser analizadas, como la acción, la acción física, la dramaturgia, la energía, todo esto, con el fin de contextualizar al lector del trabajo de teorización, pero sobre todo para ir definiendo cuales son los elementos que empiezan a identificar al actor en el acto creativo, ante los demás (director, músico, dramaturgo). En un segundo momento se instalará al lector en el espacio donde se ubica este análisis, para lo que será necesario hacer un breve recuento de los últimos años en el teatro de Colombia y de Bogotá, el Teatro La Candelaria es el grupo seleccionado para el estudio, en este capítulo hablaré del grupo y de su metodología de trabajo con la creación colectiva, además de hacer un repaso por su historia, para ir llegando finalmente al capítulo tres donde se realizará el análisis de la obra de teatro *Nayra El Rio De La Memoria,* con base a los elementos y espacios tratados en el capítulo uno y dos, con el fin de evidenciar o descartar el postulado del documento.

Capítulo 1

De la actividad a la acción física

Cuando veamos que de nuevo se aprecia y recompensa
A los actores que llevan al escenario o a la pantalla generosidad,
Deseo, vida orgánica, acciones ejecutadas libremente- sin deseo de recompensa
Ni miedo a la censura o incomprensión- tendremos una delas primeras señales
De que la manera de nuestra época introvertida y desdichada ha comenzado a
Cambiar, y que volveremos a tener el anhelo y la disposición de contemplarnos
Nosotros mismo

David Mamet

En la definición del trabajo como actores, la reflexión sobre este oficio se hace necesaria y justa, para no perderse en un repetir injustificado de algunas fórmulas ya encontradas en otras latitudes que identifican otros espacios, claro sin desconocer el gran aporte que han hecho al teatro universal y que siguen haciendo, si es que ha de existir alguna fórmula para el arte. Con este texto precisamente busco una identidad local, nacional, de nuestro quehacer actoral ante el inmenso y convulsionado universo teatral, no solo una identidad en el ámbito de la creación, sino en un plano integral, social, político, además de artístico.

La identidad que se busca no es inamovible, ni única, se busca nuevos caminos que ayuden a definir el trabajo del actor actualmente en el teatro colombiano, con el fin de ir entrando en este pantanoso terreno sería importante definir: ¿cuál es el aporte que en este momento realiza el actor

en el acto creativo?, o de manera más exacta encontrar una definición propia al término “la dramaturgia del actor”. Considero necesario, como punto de partida de este análisis, definir el concepto de la identidad del actor.

Peter Wade (2002) define el concepto de identidad como la idea y la sensación de seguir siendo lo mismo a través del tiempo, la diferencia se establece a partir del otro, de la diferencia con el otro. Y de eso se desprende la reflexión, para ir encontrando el concepto de la Dramaturgia del actor es necesario redefinir términos, y plantear nuevas preguntas para el actor, para el teatro local.

Una de las preguntas más frecuentes que ha surgido durante mi proceso formativo en teatro es ¿cómo los colombianos nos identificamos?, ¿Qué nos identifica? Podría decir que, en el ámbito cultural, social, y en el terreno que habitamos, existen muchas cosas que nos identifican, muchos rasgos característicos que nos hacen colombianos, pero inmediatamente pienso en mí quehacer como actor ¿Qué nos identifica como actores? o simplemente para no ser trascendental ¿Cuál es el papel del actor en las creaciones locales? esto precisamente busca este documento, encontrar nuestra identidad en lo que hacemos de manera colectiva como actores, en lo que evocamos, en lo que construimos, no solo se trata de identidad se busca contribuir, fortalecer el oficio del actor, el teatro local y nacional si en algo ha de servir.

Cuando se habla de lo nuestro, de nuestra “dramaturgia nacional” se convierte un poco difícil reconocer claramente cuál es su estilo, por eso hablar de la dramaturgia del actor es complejo, o si el actor ha transformado el modo en que lo dramaturgos locales escriben sus obras, es aún más complejo, lo que sí podemos ver es que, al hablar de creación colectiva, algunas academias, grupos de teatro, actores, músicos, artistas plásticos entre muchos otros, han ayudado a escribir nuestro

teatro. Muchos grupos del ámbito nacional y en especial de Bogotá se convirtieron en el espacio para hacer nuestro teatro, además de ser un espacio de transformación del rol del actor a través de los años y del que nos enfocaremos para analizar. De la misma manera nos acercaremos al director, al dramaturgo y en general a todos los involucrados en la creación del teatro colombiano.

El teatro no es un género literario, lo que funciona en el papel muchas veces no funciona en el escenario, por lo que la acción se convierte en un punto de encuentro, es considerada una categoría importante en el teatro, además de ser una de las herramientas fundamentales del actor, la acción ayudará a la definición del concepto dramaturgia del actor y el papel del actor en la creación, las acciones para el actor son la partitura, su camino, generalmente las acciones han sido analizadas y generalmente construidas en el campo pre expresivo, y ejecutadas en el escenario, muchas herramientas son tomadas del entrenamiento individual, pero la acciones son el eje fundamental de su creación, acciones que hacen parte del lenguaje no verbal y verbal, por lo que me atrevería a decir que una de los primeros rasgos de los actores son las acciones y actividades, es aquel sujeto que acciona en el escenario.

Para seguir adentrándose en el concepto “dramaturgia del actor”, que profundizaré más adelante, será necesario el análisis de algunos ítems o herramientas actorales que son fundamentales en la construcción de cualquier escena. El término “Geno- Texto” de la semióloga francesa Julia Kristeva, significa aquella especie de matriz que está configurada por varios textos, o lenguajes literarios o no literarios, y donde se crea un nuevo texto literario o teatral. El teatro tiene muchos lenguajes, plásticos, musicales y por supuesto entre esos lenguajes está el de la actuación.

Cuando se piensa en el actor, pensamos en el sujeto que hace, que da rostro a las palabras, aquel que con su carne da vida a la propuesta del dramaturgo o del director, en pocas palabras, trabaja sobre las acciones (estar-hacer), aquellas acciones no solo del actor si no de muchos lenguajes que se ven en el escenario.

Se tomará como definición de acción, la dada por el maestro Santiago García en el libro *Teoría y práctica del teatro* (capítulo IV) la cual dice:

> Habiendo definido la acción como "lo que sucede" o "lo que acontece" y aclarando que este acontecer en la escena es un conflicto entre uno o más seres humanos, que puede ser externo o interno, explícito o implícito, que puede también ser según el mismo Aristóteles, simple o complejo, pequeño o grande, y por último que la concatenación de las acciones es la que conforma la fábula (1986)

Hablaré de la acción como lo que es necesario para alterar un orden establecido, el actor trabaja la acción física, la acción física puede ser también el no-accionar, pero es una acción el no accionar, se hace imposible que el actor actúe emociones, sentimientos, el actor hace acciones que generan unos impulsos emotivos, el actor actúa acciones.

La acción con la que se trabajará inicialmente será la acción fisca. La acción física, está compuesta por una serie de actividades, tareas que son necesarias, para llevar acabo el objetivo de la acción, se enmarcaría la acción con un inicio y un fin, toda acción física tiene un inicio y un fin, lo que sería una especie de partitura realizada por el actor, no es mecánica por lo que no es un operador como algunos insisten en llamar al actor o intérprete. Además de suceder en un tiempo y espacio específico, la acción puede tener obstáculos, o resistencias, tiene movimientos, ritmos, texturas entre otros, pero siempre tiene un objetivo.

Las acciones físicas nacen de una necesidad en concreto, con un objetivo específico, son producidas por impulsos, por lo que implícitamente, son impulsos que producen movimiento en el cuerpo, en el espacio, o en el orden de lo natural o lo social.

Para seguir hablando de la acción física tomaré como guía el ensayo propuesto por San Martín Garate sobre las acciones físicas, donde se hace un estudio concienzudo y detenido sobre el método de las acciones física, aunque reconociendo que el primero en hablar de esto es Konstantín Stanislavski el cual hizo grandes aportes con el método de las acciones físicas.

La acción física

Como se ha visto y reiterado, la acción no sólo está en el lenguaje de la actuación, no se habla que la acción pertenezca solo a la actuación, si no que hace parte de un todo, además de ser fundamental al teatro, todos los lenguajes y componentes que hacen parte de la obra o del dispositivo escénico tienen una acción, aunque muchos han querido suprimir la acción como categoría primordial del teatro, lo que han logrado no es desconocerla y descomponerla por el contrario han logrado resaltarla de una nueva manera lo que han llamado “anti-acción”, pero no me desviaré del camino.

Se trabaja la acción desde el campo de la actuación, para ello lo haré desde la acción física, sin embargo, sin desconocer y desarticular los importantes trabajos sobre la acción vocal, reconozco que la voz es parte fundamental del cuerpo y que hace parte de la acción física. Veamos cómo San Martín Garate la define:

> La acción física es determinada descarga de energía con la que tendemos a satisfacer en forma natural nuestras necesidades o deseos. Para el efecto de establecer la esencia del método de las acciones físicas, diremos que -actor es el que hace acciones-. La acción es la manifestación física de una necesidad o deseo. Se actúan las acciones, no los sentimientos. Las acciones los activan. El choque de acciones produce el conflicto gatillando las emociones. Toda

> gestualidad, todo movimiento, todo sonido humano forma parte de la(s) acción(es) por ser la manifestación de un querer que se llama objetivo. A través de toda nuestra vida realizamos constantemente acciones en forma inconsciente. El actor debe aprender a hacer consciente lo inconsciente a fin de determinar con objetividad cuales son las acciones que más convienen a su personaje. La acción es la parte física, externa del objetivo. Es lo que se ve y oye en el escenario. Toda acción, debe tener una justificación interior, debe ser lógica, coherente y real. La naturaleza síquica y física del actor deben comprometerse en la ejecución de la acción. Cuando la acción brota superficial el resultado es epidérmico. La realización de una acción permitirá que el actor aleje su atención del público y obtenga una auténtica concentración en el problema escénico que le atañe gracias a la relajación corporal que la acción le otorga (2000)

Después de esta definición, se hace necesario revisar todos o la mayoría de los elementos que intervienen en la acción física, como la energía, el impulso, el objetivo, la concentración entre otros ítems, que ayudan al actor o que son su insumo de creación, empezaré por decir que la acción física está compuesta de actividades y como si se tratara de una división de la acción, se encontrará la actividad como parte fundamental para cumplir una acción propuesta por el actor o por el texto.

Entonces ¿qué diferencia existe entre una acción y una actividad? no se trata de dar una única respuesta a esta pregunta, ni tergiversar que o cual es una acción y cual no. Pero la primera diferencia que diré que existe, es el objetivo. El objetivo que tiene cada accionar del actor, esto le daría la categoría de acción o de actividad, la acción busca cumplir una necesidad o un deseo interno que genera todo este movimiento en el personaje.

Lo que se definiría como el instante anterior a la acción física o al momento de su ejecución, es el momento que se necesita para la acumulación de energía, donde se piensa, organiza en actividades, se organiza el deseo que se va accionar.

> El *sats* es el instante antes de que se ejecute la acción física, es el momento en que la acción es pensada y actuada desde la totalidad de los músculos del cuerpo humano que reaccionan con tensiones justamente en la inmovilidad. Esto quiere decir que existe una concentración extrema del cuerpo y mente dirigido a un mismo objetivo. Los *sats* también son vistos como impulsos y contra impulsos, como cuando el movimiento se bloquea, pero lo interno no se bloquea; estos dos términos hacen que exista dramatización en escena o en una obra teatral, a su vez ésta dramatización hace llamar la atención del espectador y que éste encuentre interesante lo que está viendo (1993).

La acción física se mueve en la partitura, una partitura que tiene un ritmo, una intensión y por supuesto un objetivo, para cumplir este objetivo es necesario hacer una serie de pequeñas actividades que están con unos micro-objetivos, son como una especie de tareas que ayudan a cumplir un gran objetivo, esto genera una partitura en el escenario que puede ser repita, lo que sería el primer rasgo de identidad del actor, la partitura.

La partitura que el actor ejecuta en el escenario, es uno de los mayores aportes del actor en el acto creativo. Esto puede sonar como una aseveración, pero lo que se quiere es evidenciar como el actor a interpretado el dialogo con otros lenguajes, como lo evidencia en su partitura cuando la cual está compuesta por ritmos, matices, intenciones, objetivos, movimientos etc. Que se pueden transformar en el dialogo con el público.

La actividad

Para huir de la confusión de términos, inicialmente daré la definición de actividad encontrada en el diccionario, la cual dice que “la actividad es el conjunto de operaciones o tareas propias de una persona o entidad”. Acá como no se busca conocer a ninguna persona o identidad en específico, sino de reconocer cuales son las herramientas que pueden ayudar a un actor a construir su personaje, y contribuir en el acto creativo.

De este modo las actividades que el actor pueda encontrar del personaje, ayudaran a descifrar o encontrar la acción de la obra o del texto. Realizare una división de la acción que ha ayuden a encontrar las diferencias entre la actividad y la acción.

Podría decir como se ha dicho anteriormente, que la gran diferencia entre la acción y la actividad consiste fundamentalmente en el objetivo que se tiene cuando se ejecuta la acción física. Existen actividades que son esenciales para el desarrollo de la acción, sobre todo para ayudar avanzar la gran acción, La acción de la obra. Además de otras actividades que dilatan la acción y la desenfocan del objetivo, por lo que expanden solamente, mas no ayudan a la progresión dramática de la obra o al desenvolvimiento óptimo de la acción o de otros dispositivos escénicos.

Tomaré la definición de actividad dada por Rodrigo San Martin Gárate la cual es pertinente para este estudio y define la actividad como una célula que compone la acción, la actividad es:

> Partes componentes de la acción. Son sus células. Desarrollan la acción develando la personalidad de quien lo ejecuta. Las actividades deben corresponder a la esencia de la acción. Deben ser secuenciales, derivativas, acumulativas y originales. Jamás deben reiterarse Las actividades de relleno o meramente decorativas se transforman en material inerte, es decir no hacen avanzar la acción, sino que la detienen, diluyendo la atención del público. Para una misma acción pueden existir un sinnúmero de actividades distintas. Por ejemplo, para la acción de levantarse existen variadas actividades dependiendo de quién efectúe la acción. No todos se levantan por el mismo lado, no todos lo hacen apenas se despiertan, no todos destapan la cama retirando sábanas y frazadas hacia atrás, no todos apagan el despertador, no todos prenden la luz, etc. Las actividades que componen una acción, deben alimentarse sucesivamente unas a otras, manteniendo una íntima relación entre ellas. Deben ser sorpresivas. Toda actividad debe tener una razón de ser, debe servir a su acción. Toda actividad que no ayude a la acción merece ser desechada por superflua (2000).

Existen actividades que son implícitas de algunas acciones, pero esto no quiere decir que sean las únicas posibles, para una misma acción existen infinidad de actividades por lo que es importante que el actor en el escenario, rápidamente encuentre una serie de actividades que lo ayude a su concentración, y desarrollar las características de su personaje, además actividades que

develen el espacio, en general que ayuden a que el público entienda lo que pasa o que no entienda si la intención es esa.

Esa serie de actividades que propone el actor para su personaje, se convierten en una partitura con una necesidad u objetivo, por la que se desenvolverá el juego del actor, un juego que se podrá repetir. La obra sería una serie de actividades sin sentido, si le quitáramos el contexto de lo que sucede y el objetivo por el que sucede, el público le daría otro significado o se sentiría fuera de la obra, el principal interés es ver cómo el actor encuentra las actividades, que son ejecutadas según la necesidad o el deseo, el actor a través de su interpretación construye las actividades necesarias para desarrollar la acción propuesta por el director, el texto, o por el mismo, entonces, ¿ésta es la dramaturgia del actor?

La actividad que se realiza es detonada por un deseo interno un impulso, para cumplir ese deseo interno el personaje tiene que accionar, en ese accionar tiene que realizar una serie de tareas o actividades para cumplir su objetivo, esas actividades o tareas tienen un movimiento, un ritmo, una energía, una intención, un objetivo, por lo que las hace únicas, todo esto es lo que en teoría aportaría el actor, un bailarín, o un actor-bailarín serian estas actividades con un nivel de vida generoso.

Antes de que el actor hable ya con su accionar ha revelado muchísimas intimidades de su personaje, como el dramaturgo deja como memoria sus letras, el actor deja trazado el escenario con unas actividades realizadas para cumplir sus objetivos. Ese trazado es el que recuerda el público como una serie de sucesos que alteran el orden, esos objetivos pueden tener resistencias, a que me refiero con esto que el personaje puede tener dilemas internos que son necesarios superar

para cumplir el objetivo, o por el contrario pueden existir obstáculos que generalmente son de origen externo que son necesario de afrontar para conseguir lo que se quiere.

Este inicio de escritura en el escenario por parte del actor, es uno de las primeras similitudes con la escritura tradicional, aunque los signos utilizados por parte del actor son diferentes al del dramaturgo, pero los dos sirven como partitura, al igual que todas las dramaturgias, que intervienen en la obra como la música, las artes plásticas y todas las demás.

Dramaturgia

Parecería lo más fácil y sencillo pensar que si se habla de “dramaturgia del actor” directamente se haga una relación con los términos y cada uno de sus significados. Desde hace mucho la relación del actor con el texto ha existido, aunque en muchos momentos de la historia los actores también han hecho el teatro sin un guio o un libreto, como ocurrió en el caso de la *Commedia dell'Arte* o comedia del arte, un estilo o tipo de teatro popular nacido a mediados del siglo XVI en Italia, conservado hasta comienzos del siglo XIX, donde el actor era el eje fundamental del espectáculo. No existían los libretos, sino una especie de camino que recibía el nombre de *canovaccio* era una especie de guion, un guion de acciones por que el que jugaba y se movía el actor, pero en su mayoría la obra era una improvisación, por lo que también recibía el nombre *commedia all'improviso* debido a que la obra se culminaba en el encuentro con el público, no existía libreto por lo que las acciones y las partituras realizadas por el actor eran el guion.

Desde siempre se ha entendido el teatro como arte colectivo, donde se necesita mínimo un actor y un público para la realización de este, por eso me acogeré a la definición arrojada en los congresos de teatro y dramaturgia, que fueron recogidas por Santiago García (1989). La

dramaturgia no sólo como el acto de escribir sino la dramaturgia de todos los componentes de la obra teatral:

> Entendemos como dramaturgia un concepto mucho más amplio y profundo. Dramaturgia es el conjunto de textos que conforman el espectáculo teatral en su confrontación con el público uno de los cuales es el texto literario. La dramaturgia, pues, da cuenta de todo lo relacionado con la escena y de la relación de ella con el público, como lo definiría con tanta precisión Ferruccio Rossilandi. La dramaturgia es un lenguaje. Ese todo, entonces, en su carácter de creación artística, está en una permanente evolución y relación compleja con otras dramaturgias, lo cual le imprime una dinámica especial y le permite desarrollarse con más eficacia en cuanto esas relaciones sean más estrechas (García: 1989, p.87)

Desde ese punto de referencia, entendería que el actor en su lenguaje construye una dramaturgia influyente en lo teatral, es ahí donde me atrevo a dar la primera definición de dramaturgia del actor: es el lenguaje de las acciones, actividades, intenciones, aporte que realiza el actor en el escenario, se compone de herramientas que utilizan los actores para construir su posición en el acto creativo, este lenguaje casi nunca está desligado del contexto socio-político de cada actor, ya que en la escritura de las acciones (recordando la acción como hecho global que desencadena la historia y hace parte de todas las dramaturgias) interviene la memoria corporal la cual fija un objetivo, según sea la necesidad o el deseo que lo genere.

Ahora no es necesario que el actor en esta especie de relato corporal, devele o simplifique su hablar, la interpretación del publico jamás tiene que ser subestimada, la construcción del personaje por parte del actor tiene que ser rigurosa, concienzuda, investigada, analizada ya que este es su aporte, a que me refiero con todo esto, el dialogo que existe con los demás lenguajes, como la luz, la música, y todos los demás, tiene que ser generoso y fuerte.

Aunque parecería soberbio dar este tipo de aseveraciones, ya que se sabe que la construcción de cada actor es de total independencia, que no existen métodos rígidos y aplicables únicos para la construcción de un personaje, el actor se encuentra en relación con los otros participantes del acto creativo, es cuando encuentra que tan productiva y articulada ha sido su creación. Cabe reiterar lo dicho por García que entre más estrecha la relación entre el total de las dramaturgias mejor será el resultado del proceso creativo.

Relación actividad-acción

Antes de continuar, es necesario revisar el tránsito que existe de la actividad a las acciones, también como las acciones transitan por las actividades. Todo esto no se trata de definir algunos términos, solo de redefinir sumamente importantes en el oficio que en este momento tiene un actor o actriz, Lo primero que diré y repetiré, es que una de las diferencias más clara que encuentro en el escenario entre los términos acción-actividad es la intención y el objetivo.

El objetivo que tiene el actor o intérprete, a cada una de estas descargas energéticas que realiza en el escenario, ayuda a definir cuál será el verbo de acción a trabajar y qué actividades son necesarias desarrollar en el escenario para que este verbo de acción escogido aparezca, además de la intención, que es la encargada de transformar la cualidad del movimiento.

La actividad es una célula de la acción, es la tarea necesaria para cumplir el objetivo, además ayuda al actor a desarrollar el -hacer- y el -estar-, el actor trabaja sobre estos dos verbos sin depender cual sea su personaje, es muy importante el estar, además de saber que se está haciendo.

Después de la toma de elementos fundamentales de la actuación, que muchas veces son las herramientas de expresión que posee un actor para la creación del espectáculo o el dispositivo

escénico, no se podría desligar de la acción, estos dos elementos fundamentales que ayudan a poner una acción en el escenario para el encuentro con el público, los sentidos, la fábula, son el contexto y espacio donde se construye la acción, no se trata solo de categorizar la acción, ni dar categoría alguna, pero sí de fragmentarla, para que sea más fácil de analizar y trabajar, el transito que existe entre la acción y actividad.

Entonces la acción está compuesta de movimientos, de ritmos, de matices, intenciones, obstáculos, resistencias, y principalmente de actividades, el cuerpo del actor interviene en la acción, con su interpretación, con su mirada como actor, para intervenir en el suceso principal de la obra.

La relación de la acción y la actividad está implícita, son difícil de separar la pregunta sería, ¿es posible llevar a cabo una acción sin necesidad de ejecutar una serie de actividades? en el caso del teatro estático, donde la herramienta fundamental es el trabajo vocal, podría ser uno de los pocos casos donde la acción visible solo está en la palabra. Más la acción sigue estando compuesta de matices, ritmos, intenciones y de más componentes considerados necesarios por el grupo o por el actor.

Un espacio y un tiempo para la improvisación

Se ha venido hablando de algunas de las herramientas creativas utilizadas por el actor para la construcción de los personajes, y como esto lo empieza a identificar ante los demás, pero no hemos hablado del espacio donde sucede esta construcción.

Más allá del espacio físico del teatro, escenario, gradas, cabinas y del momento pre-expresivo del actor, que conllevan su preparación física, o el entrenamiento personal necesario para la

creación. En el teatro colombiano la creación colectiva, reafirmo la improvisación como herramienta en la creación del teatro colombiano, donde los actores se transformaron en su oficio.

La improvisación se convirtió el espacio real, donde el actor podía y puede probar las partituras que considera posible, para el desarrollo de la acción, es el tiempo que tiene el actor de dialogar, a partir de lo que ha hecho en el escenario, en su investigación, por lo que sería el espacio anterior a la función, donde crea y debate su creación con el primer público, que puede ser el director o los demás compañeros del grupo. En el ensayo realizado por Enrique Buenaventura, La dramaturgia del actor, el cual fue titulado la dramaturgia del actor, se define la improvisación como:

> Con cualquier metodología la creación colectiva se basa en la improvisación a condición de que esta no sea utilizada para comprobar, corroborar, mejorar o adornar la concepción, las ideas o el plan de montaje del director. A condición de que se le reconozca – de hecho y de derecho- como el campo creador de los actores y que se le acepte como antítesis de los planes de la dirección en el juego dialectico del montaje. Ello, supone sin embargo actores entrenados en la improvisación y un grupo relativamente estable. Parece necesario aclarar que la creación colectiva tiene por objeto revindicar lo colectivo en contra de lo individual en nombre de cualquier ideología política concepción filosófica o sociológica si algo reivindica la creación es, justamente, la dramaturgia del actor, es decir, un terreno que le ha sido arrebatado al actor desde hace más o menos un siglo (1976)

Esta definición es pertinente y atinada, para establecer el campo donde el actor empieza a dar sus primeros trazos para la escritura del texto operativo, del texto del espectáculo, quiere decir que son los primeros esquemas de obra, que fundamentalmente nacen del trabajo actoral, pero no es la única etapa donde interviene el actor.

No quiere decir que la improvisación nace o surge de la nada, el actor tiene que haber pasado por un proceso de motivación, de investigación, de análisis de la propuesta realizada por el

colectivo, porque es ahí, donde empieza aparecer un tipo de nuevo actor, no solo el actor que interpreta, si no el actor- creador, autor-actor, una especie de transformación del rol de lo que significa ser actor. Por supuesto que el espacio concreto donde se transformó el rol del actor, fue en los grupos de teatro locales que se conformaban, o se consolidaban en las últimas décadas a lo largo del país, si no hubiesen existido esos grupos, no hubiese sido posible la transformación del rol actor. Muchos de los grupos que se conformaban, eran empíricos, universitarios, de colegio y otros de manera profesional, entre esos grupos importantes, aparece el Teatro La Candelaria, reconocido por el gran aporte al teatro del país, será el grupo que se tomará para mirar y analizar.

Para el Teatro La Candelaria, la creación colectiva ha estado presente en la mayoría de sus procesos, mas no fue el único grupo en crear a partir de la creación colectiva, por el contrario, la creación colectiva se convirtió en una herramienta importante para la creación del teatro colombiano, el Teatro La Candelaria define la creación colectiva no como un método, es un proceso que tiene un desarrollo con un grupo o colectivo, un grupo el cual busca un pre-texto para crear. El análisis hecho por el mismo Teatro La Candelaria, y lo escrito en su sistematización o teorización del trabajo, define su creación colectiva en tres momentos o tres niveles que más adelante se profundizará.

La energía

Después de seleccionada la energía como elemento de estudio, y como un valioso elemento actoral de análisis y aporte al escrito, debido a la gran influencia que ejerce este elemento intangible en la creación de la obra de teatro *Nayra- el rio de la memoria.* Definiré la energía, como la necesidad del actor de hacer visible lo invisible, por ejemplo: el pensamiento, es sobre todo el movilizar la energía, si no se ejecute nada algo se está movilizando al interior del personaje, una especie de

inmovilidad activa, que hace mantener al personaje y ayuda al actor a desarrollar de mejor manera el (estar-hacer).

> La energía -literalmente en-ergein: entrar a trabajar- es la movilización de nuestras fuerzas físicas, intelectuales, cuando afrontan una tarea, un problema, un obstáculo. Es la capacidad del individuo para intervenir en el ambiente circundante adaptándose o adaptándolo. Tan sólo cuando existe una relación con algo preciso, la energía individual se modelará en una acción precisa (1987).

La energía en el teatro occidental no ha tenido la misma fuerza a que ha logrado en algunos casos en oriente, como el teatro NÔ donde la energía es un elemento fundamental para la creación del lenguaje. Aunque para muchas comunidades indígenas locales la energía hacia parte de su cosmovisión, los seres vivos, los elementos de la naturaleza que componen la vida tenían y tiene una energía, una energía que puede ser representada para ellos, pero, que tanto en la actualidad este elemento como la energía que para muchos puede ser volátil, supersticioso, pero puede servir de referente para el actor, fundamentalmente en muchos aspectos de la obra de teatro y en general en el arte.

Como se ha hablado del teatro colombiano en especial de sus actores, de las búsquedas de este lenguaje, para seguir encontrando el camino que ayude a aclarar, como la energía es una fuerza necesaria para el actor, ubicaremos el concepto de la energía en el movimiento, como es la energía del movimiento que matices tiene y como la puedo manejar y moldear.

Si se hablara de la energía del movimiento como lo plantea el *t´ai chi,* el cual propone movimientos donde es importante, la forma, la energía, la cualidad del movimiento para lograr el

objetivo *del t´ai chi.* Chi, normalmente traduce energía, y aun que en el carácter chino puede significar más cosas o ser una vaguedad entre esos significados está el de, aliento vital.

> […] cuando empezamos a entender el trabajo del ch'i, aprendemos a seguir el flujo y a forjar el equilibrio interno, llegando a un punto en el que ya no hay distorsión o resistencia. Respirar moverse y actuar en armonía se vuelve algo simple y natural. Cuando realizamos la forma, la autoconciencia está ausente y los movimientos parecen hacer solos (Bunnag Tew (2007) p.87).

El Ch´I Kung

El *ch´i kung*; trabajo con la energía, llega hacer uno de los aspectos más sutiles de esta práctica cuando de entrenar se trata. Ya que la energía como algo etéreo y efímero se hace necesario evidenciarlo de alguna manera ya sea en el cuerpo o en el espacio.

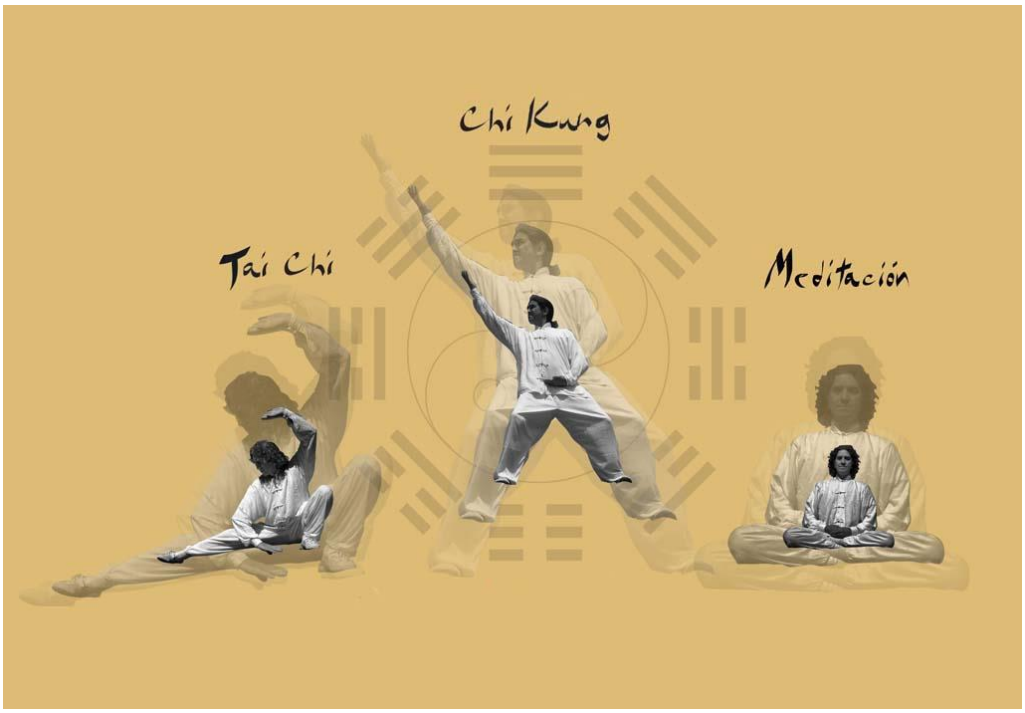


Imagen I *Movimientos del ch´i kung*

Tew Bunnang en su libro: El Arte Del *T´Ai Chi Ch´Uan* Meditación En Movimiento, divide este trabajo en cuatro niveles:

Primer nivel: En este primer se busca estimular la energía a partir del movimiento y de la respiración, se busca que la ejecución de los ejercicios se haga sin tención alguna, con el cuerpo muy relajado.

Segundo nivel: Acá ya se buscan más posiciones estáticas y concentrar la energía en puntos muy específicos, además de trabajar con lo espeso, con lo pesado con lo que se desfoga un tipo de energía más pesado, sirve para reconocer desequilibrios del cuerpo.

Tercer nivel: Ya en este nivel se busca la estabilidad de las energías ya exploradas anteriormente, es trabajar con el fluido de energía en el cuerpo, es la conexión de los extremos de la energía, es clarificar la energía.

Cuarto nivel: Es uno de los momentos más importantes, los taoístas, lo denominan Wu Wei sería difícil traducir el termino en algunos casos traduce el no hacer, inactividad, pero en este caso Wu Wei es una cualidad de la acción vacía de ambición, deseo y cualquier tensión, al estar libre el actor o el sujeto está libre de cualquier esfuerzo, la acción fluye sola. Por lo que la acción no requiere esfuerzos, ni tenciones innecesarias.

Capítulo 2

El Teatro La Candelaria

> Nosotros no sabemos si somos españoles, si somos mestizos y sin embargo seguimos rindiendo un tributo y un respeto a esa clase alta dueña del poder. Fíjese cómo estamos de extraviados de nuestra realidad, cómo es de absurda nuestra lógica. Ser colombiano para nosotros significa tener una astucia, casi siempre mal usada.
>
> Jaime Garzón

En 1966 se funda la casa de la cultura, con un grupo de jóvenes intelectuales, en su mayoría de la Universidad Nacional, busca principalmente crear un nuevo grupo que generara un nuevo teatro para el ámbito nacional, el grupo monta importantes de dramaturgos internacionales, obras como: *Marat-Sade* de Peter Weiss, *La Manzana* de Jack Gelbe, *La Cocina* de Arnold Wesker, la *Historia Del Zoológico* De Eduard Albee y El Triciclo de Fernando arrabal, entre otras fueron parte del repertorio de los 60´s la primera década de La Casa De Cultura.

Años después la Casa De La Cultura va hacer uno de los mayores antecedentes e insumos para la creación del grupo de Teatro La Candelaria, quienes se lanzan a la conquista del nuevo teatro que principalmente consistía no en una nueva estética, si no en un nuevo público. Un público más popular, como la clase obrera, trabajadora, esto busca que las clases populares se integren con la construcción estética de nuestro teatro, lo que incentiva también a otros lenguajes que se ven fortalecidos también como lo son los dramaturgos, músicos, entre otros lo que también en camino de mejor manera el trabajo colectivo.

Mirada al Teatro La Candelaria

Desde los inicios, el grupo se tuvo como preocupación fundamental o pilar de trabajo, trabajar por el acceso del público popular al teatro y por la apropiación de la dramaturgia nacional. Se hicieron adaptaciones de obras nacionales como Soldados y el Padre de Álvaro Cepeda Zamudio, dirigidas por Carlos José Reyes.

Estos aspectos ayudan al fortalecimiento del grupo en los aspectos de la dramaturgia, la creación colectiva, la construcción de grupo estable, por lo que, a la década de 1980 el grupo monta textos de algunos de sus integrantes, como el dialogo del rebusque, el viento y la ceniza, la trifulca, tras-escena, las cuales se montaba a partir de la metodología de trabajo del grupo, que tiene como gran componente la creación colectiva. Aun para la actualidad después de 50 años de trabajo aun el grupo, construye y crea de una manera muy similar.

Tendría que decir la gran admiración y respeto que siento por el Teatro La Candelaria, por el cual siento un gran amor por el aporte realizado al teatro colombiano. el grupo aún sigue construyendo teatro, sigue aportando a la identidad del teatro colombiano y por supuesto sigue siendo un espacio de construcción para muchos actores.

Contexto colombiano

Hablar del contexto colombiano de los últimos años, muchas veces está relacionado con hablar de la violencia, desplazamiento, narcotráfico y demás problemas que han deteriorado varias capas de la sociedad colombiana, una violencia que se ha vivido a muchos niveles, en muchos espacios del territorio nacional, que parecería no acabar. Pero sería necesario reflexionar que tanto la violencia

ha sido un motor para la creación de nuestra identidad cultural, y es aquí en este momento donde nace una pregunta, que pueda ayudar a encontrar nuestra identidad como actores, ¿la violencia es un generador de arte o solamente es un rasgo cultural colectivo nuestro?

Para la década del 2000 el teatro colombiano entraba en el nuevo siglo y con ello las nuevas tendencias y búsquedas, en la escena Bogotana sobresalían importantes grupos como el teatro Varasanta, Teatro la Candelaria, Teatro Tierra, Teatro Gabriel García Márquez, Teatro Libre, entre otros, que ya habían desarrollado un lenguaje, estos se enfrentaban al nuevo siglo, ¿existen rasgos característicos entre los grupos de teatro colombianos? no sé si sea necesario encontrar características en común para estos grupos, lo que es evidente es que eran los grupos de la época que estaban construyendo y aportando a nuestra identidad en el campo del teatro, grupos que compartían un mismo contexto, socio-político, pero sin duda existía un panorama nacional que prestaba poca atención a lo que estaba sucediendo en el medio teatral, más cabe aclarar que estaban pasando cosas muy importantes en grupos y algunas ciudades que consolidaban festivales, encuentros, los jóvenes se empezaron a interesar más por hacer el teatro.

Todo esto iba consolidando las búsquedas del teatro colombiano en el que se encontraba muchos lenguajes que aportaban a su construcción, como la música, el teatro, la poesía, la dramaturgia, que es lo que se denomina *Geno-Texto*. Todos estos resultados artísticos, que se producían, muchas veces tenían un gran aporte de la academia, pero muchísimas veces venían del ámbito popular, como carnavales, festivales, y de más encuentros carnavalescos que ayudan al desarrollo artístico de estos lenguajes.

Con todo se diría, que se empieza a evidenciar los avances que se venían aportando a la identidad nacional, que arroja entre tantas cosas, una dramaturgia nacional identificable y entendemos como dramaturgia nacional la dada por Santiago García la cual es:

> La dramaturgia nacional es un espectáculo en el que la mayoría de sus textos se presentan con características nacionales, es decir, ellos son el resultado de un proceso particular de investigación en el campo teatral que arroja rasgos de identidad reconocibles como nacionales (1987).

Uno de los rasgos más importante y relevantes de esta nueva dramaturgia nacional es que nacía desde la colectividad, no solo porque la creación colectiva, se convirtió o venía siendo más bien una de las herramientas más importantes y característica de esta nueva dramaturgia, cabe aclarar que la creación colectiva es un proceso y no un método ya que no es un esquema rígido que funcione siempre de la misma manera, pero ya hablaremos más adelante de ello.

Estas transformaciones se estaban dando a lo largo y ancho del país, pero principalmente en algunas ciudades, como Cali, Medellín, Bogotá, Manizales, ciudades que contaban con festivales internacionales, festivales universitarios, encuentros, foros etc. Lo que ayudaba a que la movida teatral del país siguiera creciendo con fuerza.

Dentro de esas ciudades por supuesto se encontraba la capital, donde avanzaba con mayor fuerza todos estos discursos que se debatían y se exponían en el momento, y en el espacio donde se desarrolló el grupo Teatro La Candelaria, además de ser la ciudad que he conocido y he recorrido, por lo que se ha seleccionado como epicentro del análisis.

Bogotá una capital para el teatro

Es importante decir que la situación del contexto socio-político de Colombia en todos los espacios como municipios, veredas, pueblos, ciudades, departamentos no es el mismo, muchas cosas han estado centralizadas en las grandes ciudades lo que ha hecho que el desarrollo en estos lugares sea más acelerado, el teatro no es la excepción, y Bogotá se ha convertido en un centro de la movida teatral, no solo a nivel nacional, si no que fue ganando terreno en el ámbito internacional, con sus festivales y grupos.

Imagen II *BOGOTÁ -COLOMBIA*

Para el inicio de siglo Bogotá contaba con retos como ciudad, se estaba terminando de desmantelar el cartucho reconocido por ser un expendio gigantesco de droga en el centro de la ciudad, además del crecimiento desbordado de la ciudad, por lo que muchos servicios, como vías, salud, educación, no son los más óptimos sin embargó, Bogotá se fue convirtiendo y ha venido

siendo un epicentro, no solo político y económico, sino cultural, del país. Prueba de esto, es que para el año 2000 ya la ciudad contaba con varios festivales de teatro, como el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (FITB), el Festival Alternativo, que han tenido un impacto positivo en la comunidad bogotana.

Esto no quiere decir que a nivel nacional no hayan existidos festivales y grupos de gran envergadura e importancia, solo que Bogotá los tuvo a mayor proporción además de brindar a los grupos la posibilidad de tener un mayor contacto internacional, lo que los fortalecía en su lenguaje.

Entre esos grupos se encuentra, el grupo de Teatro La Candelaria el cual logro construir su propia estética, su propio estilo, sino que además cuestionaba y aportaba a ostros aspectos nacionales, por lo que se convirtió en un grupo de mucho peso en el ámbito nacional e internacional

La creación colectiva en El Teatro La Candelaria

Sería importante decir que la creación colectiva no es algo novedoso, desde hace mucho tiempo y en muchos espacios a estado la creación colectiva, en la comedia del arte, siglo de oro español, o como en los últimos años en el teatro latinoamericano. Para enmarcar el espacio de la creación colectiva, se hablará de la creación colectiva en Colombia y en específico en el caso del Teatro La Candelaria.

El Teatro La Candelaria se ha venido consolidando como uno de los grupos más representativos del ámbito nacional y en general en Latinoamérica, por su metodología de trabajo y la estabilidad de un grupo de trabajo por lo que lo he seleccionado como grupo referente, para la realización de este documento.

Para el Teatro La Candelaria no fue un método, sino un proceso que arrojaba siempre resultados diferentes, ya que como modelo solo se podría decir que es hipotético, cabe decir para que sea un método se necesitaría que su resultado fuera exacto y posible de repetir. Entrando a definir de manera más precisa lo que es la creación colectiva en el Teatro La Candelaria, sería importante aclarar algunos conceptos fundamentales en la creación colectiva.

En el ensayo de Enrique Buenaventura define en dos etapas la creación colectiva una primera etapa como la producción del texto verbal y otra la etapa del texto del espectáculo. Pero en el caso de la Candelaria lo definen más como tres momentos, los cuales son: el momento de la motivación, el de la investigación, y el de montaje.

En el capítulo "*La creación colectiva como proceso de trabajo en la Candelaria*" del libro *Teoría Y Práctica Del Teatro*, no las definen como momentos si no que se definen como dos planos, los cuales son el plano del contenido y el plano de la expresión.

Plano del contenido	**Plano de la expresión**
Tema (sustancia del contenido)	**Líneas temáticas** (sustancia de la expresión)
Argumento (forma del contenido)	**Líneas argumentales** (forma de expresión)

Imagen III Mapa conceptual de la creación colectiva

Estos dos planos están definidos como dos aspectos de la obra, en el plano del contenido está el tema y el argumento, como sustancia esencial del contenido, como forma de ese contenido, muestra cual es la forma del contenido, además teniendo estas dos una retroalimentación, ya que sería imposible un tema sin una forma, a su vez una también sería difícil una forma sin contenido. Por otro lado, está el plano de la expresión el cual tiene las líneas temáticas que sería la sustancia de la expresión y las líneas argumentales que sería la forma de expresión.

Además todo esto sucede en tres etapas que son la etapa, de la motivación, la cual podría llegar hacer una de las más difíciles del proceso de trabajo, ya que no se espera que la propuesta venga de alguien si no de su entorno, de ahí la importancia que el actor y todo el equipo conozca su entorno, ya que es de ahí que sale esta motivación, puede ser una etapa subjetiva e intuitivos, en la investigación, se toma una posición científica con el fin de encontrar valores objetivos y por ultimo una tercera etapa de creación de material teatral, son los primeros acercamientos o las primeras hipótesis de estructura.

La memoria

Cuando se habla de la memoria, indiscutiblemente se piensa que está ligado al campo psicológico, tiende a olvidarse de la gran importancia que existe de la memoria corporal, y todo lo que esta desencadena, la memoria corporal es una especie de recuerdo materializado que se convierte en un insumo del movimiento.

Es la memoria uno de los rasgos más característicos que necesita el actor, tendría que decir que le actor necesita recordar un texto, una situación , un espacio, un personaje, una acción, pero es evidente que la memoria corporal es una de las más antiguas a la que yo podría acudir como actor, la construcción de mis personaje tienen un rasgo de vida, de mi camino, de alguna manera todos los personaje viven en cada actor, yo como actor tengo muchos personajes en mí, muchas memorias o un cuerpo que recuerda que tal vez mi mente. La mente no recuerda algunas cosas, pero si los recuerda mi cuerpo, por lo tanto, diré que la construcción de un personaje es recordar un espectro de es ese personaje, ya que es en mí donde están, aunque muchos referentes sean externos, ¿la memoria está construida en imágenes?

Ahora sí se pensará en la memoria colectiva, talvez se llegaría a la conclusión que somos un país con poca memoria de nuestros muertos, de nuestra identidad, pero muchísimos grupos y muchísimas personas se han encargado de mantener esa memoria, y el Teatro La Candelaria es uno de ellos, ha creado muchas de sus obras con la realidad del país, con temas que han sido necesarios llevar al teatro como un punto de reflexión.

Capítulo 3

Nayra, el rio de memoria

> El romper el contacto con lo inconsciente y el sometimiento a la tiranía de la palabra representa un gran perjuicio: la conciencia queda cada vez más a merced de su propia actividad discriminadora y la imagen del mundo se disuelve de ese modo es innumerables detalles. Como consecuencia de esto, se pierde el sentimiento primitivo de la unidad, sentimiento que está íntimamente ligado a la unidad de la psique inconsciente.
>
> Escena I Nayra- doctora

Para los inicios de siglo, el Teatro La Candelaria emprendía o más bien continuaba su búsqueda como grupo, la búsqueda de un lenguaje propio, de su identidad, *Caos y Decacaos* es la primera propuesta del grupo para inicio de la década del 2000, la obra fue una creación colectiva estrenada en el año 2002 bajo la dirección del maestro Santiago García, y con esto abre paso para Nayra, la Candelaria estrena en el año 2004 su obra Nayra rio de la memoria.

Da un salto considerable en su estética, en su interpretación creativa, la creación colectiva arroja una obra donde se rompe la fábula, la narración tradicional lineal ya no está, la obra busca nuevas formas, nuevas posibilidades, una nueva arquitectura escénica para ubicar al público en el escenario, todo esto es lo que se ha considerado para escoger la obra de teatro, Nayra El Rio De La memoria del Teatro La Candelaria, como la pertinente para este estudio.

Nayra

(Nayra, el rio de la memoria) es la segunda obra estrenada por el Teatro La Candelaria, después del 2000 para ser más exactos en el año 2004 en la ciudad de Bogotá, la cual es una obra de creación colectiva y bajo la dirección de Santiago García.

Una obra de teatro que ha nacido de la creación colectiva del Teatro La Candelaria después de tantos años madurar su modo de trabajo además de ser unos de los mayores precursores de la creación colectiva en Colombia, Nayra en el año 2004 se convierte en uno de los resultados mejor logrados, por la conjugación y gran aporte de diferentes dramaturgias.

> "Nayra en aymara que tiene diversos significados, entre ellos "órgano de la visión. // anterior que precede. // hornilla donde se pone la olla. // memoria lugar de origen, lugar primero, lugar de origen. // (Diccionario de Luca: 1987)

Imagen IV Nayra-obra de teatro del Teatro La Candelaria (Nayra)

Reparto de Nayra (la memoria) la obra es una creación colectiva de:

Cesar Badillo

Patricia Ariza

Nohora Ayala

Fernando Mendoza

Fernando Peñuela

Fabio Velasco

Adelaida Otálora

Nohora González

Shirley Martínez

Rafael Giraldo

Fanny Baena

Carmiña Martínez

Francisco Martínez

Hernando Forero

Libardo Flórez

Alexandra Escobar

Santiago García

Luces: Carlos Robledo

Música: Hernando Forero

Autor: Creación colectiva

Diseño de elementos escenográficos: Creación colectiva

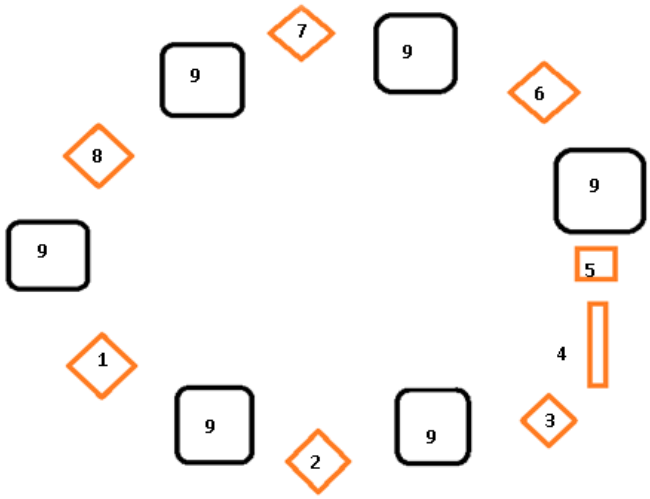
Realización de la escenografía, vestuario, utilería y máscaras: Jorge Ardila, Gonzalo Torres, Taller Teatrova, Gladys Lizca y Jaime Niño.

Asistente de dirección: Patricia Ariza.

Dirección: Santiago García

Agradecimientos a: Flores Miro Rodríguez y Enrique Berbeo.

Es una obra donde los autores-actores en 30 escenas que tiene la obra, la cual no está dividida en actos, tienen 44 personajes, los cuales intervienen 9 espacios, contando el del público están distribuidos de manera octogonal (ver diseño del espacio escénico)



Distribución espacial de la obra

Estos espacios están distribuidos de manera octogonal y corresponden a una especie de cubículos para los personajes, donde suceden las acciones. En medio de los lugares donde suceden las escenas están los espacios que corresponde al público.

1.El pulpito del creador, 2. Virgen de los sicarios, 3. Cubículo de sepulturera, 4. Cortinas de color púrpura, 5. Virgen del parto, 6. Nicho de la cruza del borracho, 7. Virgen de la carretera (virgen del Carmen), 8. Altar de José Gregorio Hernández, 9. Graderías espacio público

Imagen V izq.-der Álvaro rodríguez, francisco Martínez, Policarpo, patricia Ariza, Santiago García, Nohora Gonzales, Rafael Giraldo, Luis forero, Alexandra escobar, Cesar Badillo.

Este espacio le brinda 8 posibilidades de ver, se podría decir que la obra puede plantear 8 puntos de vista, la obra no tiene un modo de narración lógico, ni que tampoco es a saltos como la fábula épica. La obra se desarrolla en pequeños sucesos que están dispuestos abrir espacio para los sentidos y la reflexión, está compuesta por imágenes que son una especie de mini situaciones dramáticas como las llama Fernando Duque:

> Es así como se opera el discurso de la puesta en escena con la constitución progresista de la simultaneidad de numerosos focos y planos que se cruzan dotados con mini-situaciones dramáticas que van fluyendo desde 8 partes equinocciales en medio de la ubicación múltiple, octogonal contemplada para el público además del centro de la escena y sus contornos diversos de lugares y no lugares, desde donde se va narrando la historia de múltiples pequeñas historias, (o si se quiere mejor, sucesión de muy pequeños acontecimientos) que cada tanto se truncan a propósito y también tiempo después se re-continúan en otras instancias o se siguen adelantando en medio del espíritu de caos, de conexiones-desconexiones (2004).

En Nayra El Rio De La Memoria se ve claramente, que es una obra donde se entrecruzan otros lenguajes más allá del mismo teatro, no es un solo lenguaje, existe una gran relación con las artes

plásticas, con elementos plásticos, como el performance, happening. La propuesta de la puesta en escena se sale de lo convencional y también empieza a jugar con la forma.

Todo el tiempo es posible ver en la obra mitificación y desmitificación, aparece lenguajes cotidianas y ceremoniales, con la ruptura de la fábula.

Imagen VI Nayra-obra del Teatro La Candelaria (2004)

El mito y la energía en Nayra

La creación de Nayra está íntimamente ligados con los conceptos del mito y la energía, sobre todo con el de la energía, la energía como tema intangible fue el primer generador de acción, es decir las primeras improvisaciones, nacieron de lo que podía evocar el termino energía en los actores.

Todo esto ayudo a una auto-identificación lo que hizo que el grupo se conectará con su inconsciente y su memoria. El grupo trabajo entendía que su creación estaba relacionada con su inconsciente colectivo, por lo que busca una memoria y una energía extra cotidiana de estudio

como: con chamanes, exotistas y mitos en general que ayudaran a fortalecer el concepto de energía, en sus reflexiones sobre el proceso García dice:

> Al cabo de varios meses de experimentación y búsqueda con nuestra herramienta fundamental que es la improvisación ya teníamos una buena cantidad de escenas o situaciones con las que llegamos a decidir que el constituyente más importante de dicha energía de la cual nunca pudimos llegar a una definición precisa, era la memoria colectiva (García- 2006).

Nayra es una obra que revela o detona toda la carga espiritual del grupo, es una creación que transforma al grupo y en la que indiscutiblemente se da un salto en muchos aspectos entre esos, la arquitectura escénica, el espacio donde se desarrolla la obra, como vimos anterior mente la obra sucede en un espacio octagonal, es una obra para ver más de una vez, ya que siempre se transformara lo que vea dependiendo donde se ubique. Pero no solo en esto, sino que el proceso para los actores fue íntimo, personal y tuvo que ver mucho con una búsqueda en su inconsciente, lo que ya revelaba una nueva posición frente al personaje.

Esto lo lograron con unas especies de “mega improvisaciones”, improvisaciones de larga duración donde cada actor removía sus propias grietas lo que les exigía una mayor sinceridad o como lo decía Peñuela:

> Entrabamos en la escena durante tres o cuatro horas, sencillamente a estar allí, a trasegar por el espacio, a ver qué pasaba con la locura que cada uno propusiera, con las relaciones que casualmente pudieran o no darse entre nosotros, sin argumentación alguna, sin acuerdo ni preparación previa de nada, solo el espacio y una atmosfera más o menos cotidiana, el resto era lanzarse como actores-personajes a vivenciar el vacío: a sentir, a intuir impulsos y expresarlos o contenerlos, pero sobre todo se trataba de esa experiencia de “ser” o intentar ser, sinceros a partir de lo que en el fondo del alma le produjera o le despertara a uno el espacio y la relación o no relación con otros símbolos que allí deambulan, cada cual con su carga secreta y emotiva de historia (2004).

Esto evidencia la forma en que se estaban montando las obras en el grupo, el actor es eje fundamental de la creación, ya que es importante el (hacer-estar), esto va transformando el modo en que se escribe la obra, además de evidenciar que las improvisaciones se convierten en el espacio de prueba y error del actor, un espacio de creación íntimo.

Sin duda Nayra el rio de la memoria como lo dice su nombre es un trabajo también de memoria de mirar atrás, sobre todo mirar atrás a nuestros antepasados y su cosmovisión, un pasado extra cotidiano, es donde se estudian muchos ritos, además de revelar los ritos del propio grupo por lo que muchas veces se trabaja no desde la actuación, por el contrario, era un trabajo que los revela también como personas, con la memoria de cada uno que se va revelando en medio del proceso.

Ruptura de la acción en Nayra

El Teatro La Candelaria en Nayra lograr dar un salto en muchos aspectos, entre esos aspectos encontramos una ruptura en el espacio, en la ubicación del público, y sobre todo en los elementos de narración utilizados por el grupo, la acción principal de la fábula no es lineal, se presentan como pequeñas situaciones que parecerían desligadas entre sí. Pero que componen el grueso de la obra, acciones que ocurren en simultaneidad muchas veces, por lo que el espacio es trabajado con bastantes focos, lo que da una mejor dinámica para el público, y a su vez propone un trato diferente a la acción.

Lo primero que pensé cuando leí las entrevistas de algunos de los actores que participaron en la creación de la obra Nayra, respecto a las “mega improvisaciones” que correspondía a estar horas enteras con sus personajes, que de manera implícita en el grupo se engendró una manera diferente de construir el personaje.

Los actores construyeron sus personajes a partir de estar y hacer con el personaje, donde al estar varias horas con el personaje era necesario o simplemente aparecían actividades que ayudaban a los actores a crear su acción y a estar en el espacio, lo que fortalecía directamente al actor y su aporte en la obra.

La ruptura de la acción no está solo en el actor, la fábula se presenta a partir de "micro-situaciones" que suceden en espacios diferentes, no de manera lineal, no es una solo acción que presenta un inicio, nudo, desenlace, sino una serie de acciones que suceden en una multiplicidad de espacios, ahora que sucede con las actividades que componen estas acciones y a su vez la obra.

Nayra es una obra donde el grupo La Candelaria saca su fuerte mundo espiritual, reflejado en una obra con un gran contenido simbolismo, que fue construida a partir de muchos elementos que provienen del chamanismo, de la energía, de ritos de comunidades indígenas, ritos individuales, lo que hace que la actividades y acciones propuesta en Nayra sean extracotidianas, porque son provenientes de un espacio que no son cotidianos, como son ceremonias, rituales, además de unas comunidades poco vistas, claro sin desconocer el alto contenido del espíritu de cada actor. lo que pone a Nayra en un gran aporte a la dramaturgia del actor, permite la construcción de la obra a partir de unas improvisaciones que en su mayoría nace del trabajo colectivo del pretexto intangible que es la energía.

Conclusiones

El estudio precedente me ha permitido analizar la transformación del oficio actoral, este documento ha servido primordialmente para preguntarme de manera más concreta qué aporta un actor en el acto creativo, es el oficio para el que me he preparado en los últimos años. Podría decir que es de gran importancia que cada actor busque de manera cautelosa su identidad, no solo esa identidad de actor en el ámbito creativo, si no en el plano integral del que he hablado, no únicamente en lo artístico, en este momento consideró necesario, que cada actor tenga una vinculación crítica y constructiva a la sociedad colombina, de su entorno socio-político para que su creación sea más completa e integrada, claro que siempre respetando la posición de cada uno.

Es necesario la reinterpretación de elementos aprendidos, que no se dirijan a una construcción solo estética, si no integral, claro que es de gran importancia el rigor, disciplina, constancia, dedicación y generosidad por parte de cada actor en sus construcciones estéticas en relación con el público, pero sobre todo un actor-creador que propone en el dialogo teatral y aporta a la construcción de una identidad nacional al desarrollo local del lenguaje del teatro.

No podría existir una sola dramaturgia para los actores, mas es evidente cuando el actor está reflejando vida, o cuando todo es mecánico, técnico, o esas partituras que podrían ser vacías si el actor lo desea, tienen un trasfondo que encanta e identifica al público. Esto no quiere decir que el actor está en la necesidad de estar todo el tiempo expresando, pueden existir partituras vacías de significación, pero realizadas con toda minucia, tiene que ser clara la intención y el objetivo de cada actividad emprendida.

Con gran esperanza, entusiasmos espero que el oficio del ser actor siga creciendo en esta ciudad y en el país de manera fuerte y autónoma, que siga contribuyendo a un dialogo de la comunidad para una reflexión en paz y armonía, también agradecer a todos los grupos de teatro, a todos los festivales, todas las academias, escuelas, universidades y en general a todas las entidades y personas que siguen aportando a la construcción del teatro colombiano, a su vez a encontrar esta identidad nacional que muchas veces sentimos tan ajena o perdida.

Referencias Bibliográficas

Libros

Barba Eugenio (1995) *Más allá de las islas flotantes*, México D.F editorial, Escenologia

---------- (2005) *La Canoa De Papel*, editorial catálogos S.R.L.

---------- (2009) *El arte secreto del actor*, México, editorial Escenología.

Duque Fernando & Prada Prada Jorge (2004) *Santiago García el teatro como coraje*, Bogotá, Colombia, Investigación teatral Editores.

García Santiago (1994-1) *Teoría y práctica del Teatro*, tomo 1, Bogotá, Colombia, Ediciones Teatro La Candelaria

---------- (1994-2) *Teoría y práctica del Teatro*, tomo 2, Bogotá, Colombia, Ediciones Teatro La Candelaria

Grotowski Jerzy *(1970-1976) Hacia un teatro pobre* siglo, México, XXI editores

Bunnag Tew, (2007) *El Arte Del T'ai Chi Ch'uan Meditación En Movimiento*, Barcelona, España editorial la libre de marzo, S.L.

Ensayos

Buenaventura Enrique (1985) notas sobre dramaturgia, *La dramaturgia del a*ctor, Cali, Colombia, Editorial TEC.

Peter Wade (2002) La identidad, en Serje de la Ossa M & otros, *Palabras para desarmar: una mirada crítica al vocabulario del conocimiento cultural*, Bogotá, Ministerio de Cultura, Instituto colombiano de antropología e historia, p.255-264

San Martin Garate Rodrigo (2000), *El método de las acciones físicas*, Ciudad de México D.F.

Web-grafía

Esquivel Catalina (2014), *Teatro La Candelaria: memoria y presente del teatro colombiano*, Tesis de Estudios doctorales en lengua y literatura catalana y estudios teatrales, Universidad de Barcelona, en https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_283533/ce1de1.pdf, consultado (2016)

Filmografía

Sandro Romero Rey (2006), *Recreación Colectiva*, Documental Señal Colombia, Bogotá, Colombia

Anónimo (2004), Video de la obra Nayra el rio de la memoria, Bogotá, Colombia, Archivo digital del Teatro La Candelaria