

COORDINACIÓN COLECTIVA



La coordinación de representaciones, involucra aspectos importantes como lo son metodologías de representación, improvisación y experimentación del grupo al que se dirige. La posición de la persona que dirige como canalizador del espectáculo, su visión totalizadora y el hecho de poder ver desde fuera el desarrollo de los ensayos, le conceden el arbitrio de participar en la interpretación de los actores de manera directa.

No existe un solo método de interpretación, hay diferentes formas y el modo de trabajar es absolutamente personal y se adquiere mediante conocimientos adquiridos en clases y/o a través de la experiencia. Al igual que no existe un actor igual a otro, no existe una misma forma de acceder a la actuación, a unos les servirá un método ortodoxo y a otros la intuición y la práctica. Lo que es realmente importante es que el actor comunique, mucho más el sentimiento.

Los actores noveles corren por lo general a comunicar emociones, vuelan para sentir en escena, olvidando que por mucho que lleguen a sentir el personaje, por muy perfecta que sea la emoción que les embarga, su principal cometido es comunicar un texto, un papel donde se engloba la emoción como una parte no como una finalidad. Y no importa la forma en que lo logre, ayudar a este actor a conseguirlo utilizando el método más rígido o las más diversas estrategias conocidas.



En la actualidad los directores de teatro (influidos por el cine y la televisión) buscan el realismo en los actores, que su trabajo se parezca a la "realidad" (¿a qué realidad?). Se esfuerzan porque lo que ocurre en un escenario tenga la "magia" de lo cotidiano, la "certidumbre" del naturalismo, y se impacientan por introducir en la mente del actor que va a interpretar las condiciones físicas del personaje, la temperatura y la alimentación. Al otro extremo están los que solo les importa que los actores hablen "claro y fuerte, más rápido o más lento". Los segundos no se percatan que lo que les están exigiendo a su actores sólo un resultado que se va a conseguir en los últimos días del proceso de ensayos.

Muchos directores en la búsqueda de esa fórmula para la excelente interpretación gustan de emplear la palabra verdad, la verdad del actor, etc., cuando más apropiado sería hablar, en este caso, de la verosimilitud de la interpretación. Por ello el trabajo consistiría en hacer creíble, verosímil lo que está sucediendo en un escenario. La muerte de un personaje no puede ser verdad aunque sí verosímil, así como la existencia de la cuarta pared que separa al escenario del público tiene que ser creíble para estos, aunque no exista verdaderamente.

En suma, los diferentes momentos literarios pueden imponer un uso interpretativo que viene determinado por el estilo de la pieza, de qué forma está escrita, de qué recursos dramáticos se vale, qué lenguaje emplean los personajes.

Tu trabajo consiste en que esa unidad estilística de la pieza junto al trabajo de interpretación sea uniforme; que el espectador entre en la convención del espacio, el tiempo y los personajes sin fisuras de ningún tipo.

Al igual que los directores, entre los actores se encuentran dos grandes tipos que pueden aparecer en el montaje de una pieza teatral:

El actor autodidacta, el intuitivo o el que posee un talento innato:

Deslumbra en un primer momento su presencia en el escenario, puede arrastrar consigo una serie de problemas que al no haber perfeccionado su capacidad actoral van a obstaculizar su trabajo.

Podrían ser tales como una mala o defectuosa dicción y colocación de la voz, la repetición de un molde adquirido con la práctica y del que les cuesta salir para efectuar otro tipo de trabajo y se encasillan por falta de preparación.

En los grupos aficionados y estudiantiles con alguna trayectoria, muchas veces ya están adjudicados los papeles a los de siempre porque han funcionado en montajes anteriores y así podemos ver que "la dama", "el galán", "el gracioso" y "el viejo", siempre son interpretados por los mismos actores.

El ferviente del método; el actor que aparece con sus estudios dispuesto a llevar todo ello sin duda a la práctica:

Basado en Stanislavski sus seguidores desarrollaron e impusieron una metodología a lo largo de nuestro siglo que es llevada al límite, y a falta de otras ideas, convierte a los que la practican en sectarios de la misma. Sin poner en duda la validez de muchas de esas escuelas, el problema radica, en el intento de fundamentar estas enseñanzas. Ninguna escuela de pintura o metodología de la enseñanza del canto pretende ser la única.

Después de todo siempre prevalece la misma cuestión en materia de arte:

¿Nace el actor o se hace?

¿Se puede llegar a ser actor sin ningún tipo de estudio?

Vamos por partes y piensa por unos momentos en una persona que quiera ser pianista; nunca podrá acceder a la posibilidad de interpretar al piano sin los conocimientos y la técnica necesarios. Hasta un genio revolucionario como Picasso llegó a adquirir los recursos y la destreza necesarios en el campo de la pintura para luego poder romper con las reglas artísticas convencionales del momento.

El chico o la chica que quieran ser un personaje teatral deberán pasar por lo mismo que el pianista y el pintor; es decir, conocer y ejercitarse en las técnicas que le permitan mejor comunicar y expresar como actores con sus instrumentos pertinentes, su mente y su cuerpo. Aunque existan actores con cierto don especial, naturalidad o presencia, la duda cabe que si no ejercitan su voz, su flexibilidad corporal, si no están a punto en todo momento difícilmente podrán superarlos obstáculos que se le plantean al actor a lo largo de los ensayos, funciones o su carrera, al fin quedará convertido en una simple imagen que dice más o menos bien un texto y sin capacidad de creación. El pintor podrá esperar hasta que le llegue "la inspiración", pero el pianista debe ejercitar sus dedos al piano durante varias horas diarias; al actor le sucede de igual forma, su formación y mantenimiento deberán ser constantes.

Existe ese actor racional; el que se presenta como un brillante analista de personajes pero que, cuando se sube a escena, es incapaz de meterse en la piel de los mismos.



Al igual que hay directores que piensan que cuanto más se hable en profundidad de un personaje, mejor resultado va a obtener de un actor, existen actores que lo discuten todo y en esa discusión matan la posibilidad de la creación intuitiva, espontánea. Algunas sugerencias que permiten analizar el tipo de grupo, momento y recursos disponibles son:

- 1) Cuando se dispone de un grupo de jóvenes actores sin formación, con experiencia o sin ella, en primer lugar hacerles comprender, de una forma paciente, que el personaje no se puede construir de la noche a la mañana, que exige un desarrollo, una búsqueda, un tiempo. La impaciencia hace que se llegue a construir a los personajes desde una forma artificial.
- 2) Mostrar la importancia que tiene el crear el personaje buscando el momento a momento o, si prefiere, la acción-reacción. Nos explicaremos: Los actores noveles al trabajar su personaje y subirse al escenario tienden a colocar un objetivo y una emoción general a un bloque determinado, les resulta difícil entrar en matices.

Pongamos, por ejemplo, que una orden es repetida un par de veces en una frase, los actores tienden a repetirla de igual forma en la segunda ocasión que en la primera; quizás los más avisados cambien el tono con que se pronuncia, produciendo una impresión falsa, teatralizante. Para rectificar esta clase de problemas, simplemente pregunta a tu actor cuál puede ser la causa de repetir la palabra o la orden. En el momento en que responda a esta pregunta lo más probable es que no cometa esos errores ya que ha encontrado la justificación para hablar. Por ello, no permitir que los actores trabajen en bloques que los amarren, darles justificaciones para hablar, para moverse.

- 3) Repetir una y otra vez que las emociones no son la base de una buena interpretación, sino tener claro los objetivos de los personajes, el porqué del movimiento, de sus parlamentos.

Ello se puede conseguir en un actor inexperimentado bajo dos grandes vías: Desde dentro hacia afuera y viceversa, desde afuera hacia dentro; es decir, un trabajo interiorizado tiene que salir al exterior y se manifestará en la voz y en el resto del cuerpo. De la misma forma que un tipo de trabajo externo (una respiración acelerada a propósito o unas flexiones en el suelo) condicionará su físico de tal forma que se pueda llegar a conseguir un estado físico que posteriormente influirá sobre el estado de ánimo. Eso sí, siempre dejando al actor que sea el que decida o pruebe sobre qué tipo de acercamiento quiere realizar en primer lugar.

Recordar que se trata solamente de un método más y que de lo que se trata es de comunicar al público algo verosímil, no es de tu incumbencia si tu actor para conseguir el llanto en escena está atizando un recuerdo de su pasado o una simple cebolla, lo importante es que su cuerpo y su voz estén adecuadas a esa emoción y que convenza al público de que ello está sucediendo allí y ahora. Para ello se pueden seguir estos puntos como guía:

- Exigir rigor a todo el personal a la hora de seguir los pasos de un personaje en escena. El actor conoce a fondo ese análisis y ahora es preciso que no se den por hecho las cosas que acontecen en el espacio y el tiempo donde se mueve ese personaje. Tienen que ocurrir en ese lugar y en ese momento.

- Marcar y discutir las transiciones que el personaje sufre y no permitir que un actor de por hecho un cambio en su pensamiento o una respuesta a otros sin efectuar los procesos mentales correspondientes a esa transición.
- No permitir, a no ser que se trate de una farsa, que los actores "comenten" lo que les sucede a los personajes, es decir, no consientas que sobreactúen.
- Los actores en muchas ocasiones por un exceso de energía o de ganas de hacer cosas "actúan demasiado" y muestran hacia el público de una forma inconsciente lo que un personaje ya ha dicho o hecho, es decir lo representan dos veces. En otras, si se les ha marcado que sólo tienen que escuchar o pensar en escena, enseñan al público como escuchan o piensan, es decir actúan de más.
- Evitar que los actores anticipen como personajes lo que va ocurrir en escena. El actor conoce lo que va a suceder a continuación, el personaje no; por ello no se debe ver que lo que sucede no resulta una sorpresa para él. Consigue que se concentre en algo concreto, opuesto o diferente a lo que vaya a suceder.

Y, sobre todo, cada actor es un universo diferente, cada uno de ellos trabaja de forma distinta y con diferentes ritmos, por todo ello ser paciente y riguroso al mismo tiempo. Cuanto más trabajado se tenga todo desde el comienzo, cuanto menos del trabajo se deje a la improvisación, mejores resultados se obtendrán.

EDUFUTURO

1877 palabras

Referencia

https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=586&id_articulo=12150

https://www.elsotano.com/libro/dirigir-actores-como-crear-actuaciones-memorables-para-cine-y-television_10519523

<https://aprendercine.com/como-dirigir-actores/>

