
Trabajo interno y externo del actor

JOSÉ LUIS DOMÍNGUEZ GUADARRAMA

En la creación del personaje, el actor recurre a elementos subjetivos y objetivos al momento de desarrollar su trabajo. Estos recursos de los que echa mano son conocidos como el trabajo exteno e interno del actor. El primero se refiere a su voz, la dicción, el volumen, los tonos, las inflexiones, así como a la gesticulación; el segundo concierne a la psicología del personaje y los componentes de esta como la conducta y sus emociones.

El trabajo externo desempeñó un papel preponderante desde la época del teatro griego hasta fines del siglo XIX. Varias son las causas atribuibles a tal predominio. Por principio podemos señalar que durante la época griega, así como en el teatro medieval, las representaciones se llevaban a cabo al aire libre, en grandes espacios, donde le era necesario al actor elevar el volumen de su voz para poder ser escuchado. Tales condiciones de trabajo provocaron que se hiciera un gran hincapié en la proyección y modulación de la voz en detrimento del apoyo emotivo. Si agregamos a esto que los actores griegos —dadas las grandes dimensiones del espacio teatral— para resaltar su presencia recurrían a una máscara más grande de lo normal, a una túnica larga que otorgaba volumen al cuerpo, y a los coturnos, especie de zancos, tenemos entonces, sin duda

alguna, que todo este vestuario ocasionaba que sus movimientos se tornasen pausados y cadenciosos y de ninguna manera naturales. De aquí que la interpretación del texto resultase asimismo fuertemente afectada, con un mayor predominio del trabajo corporal y del uso de la voz, que en el interno.

No obstante, a nuestro juicio, señalaremos que la causa principal del predominio del trabajo externo en los periodos señalados es la preponderancia del verso en los textos dramáticos. Efectivamente, el verso, por ser considerado en la literatura de ese entonces el lenguaje artístico por excelencia, requería y requiere para su interpretación de un tono recitativo. Esto trae como consecuencia la aparición —exagerada, si se quiere— de la gesticulación exacerbada y los grandes ademanes, lo cual contribuye a lograr un estilo de actuación afectado, alejado del estilo naturalista. Cabe señalar que la prosa viene a tomar amplia posesión en el trabajo de los dramaturgos a principios del siglo XX, como consecuencia del nacimiento del estilo naturalista de actuación.

El estilo recitativo, grandilocuente y exacerbado sigue predominando sobre el escenario después de la época medieval, no sin encontrar algunas reacciones en su contra. Hamlet, por ejemplo, pide a los cómicos que van a representar a su palacio mayor mesura en su trabajo; o como, en pleno periodo romántico, Cirano de Bergerac se burla de un actor de su época por la ampulosidad a la que recurre.

JOSÉ LUIS DOMÍNGUEZ GUADARRAMA. *Actor y Profesor-investigador de la Facultad de Humanidades de la UAEM.*

Hacíamos mención al principio que el trabajo interno se refiere a la psicología del personaje. Lo relevante en este caso consiste en que las reacciones del actor se mantengan al mismo nivel de intensidad de aquellas que se manejan y expresan en la vida diaria.

Quien sienta las bases y despierta el interés por esta forma de trabajo fue el duque de Meiningen (1826-1914) y quienes la retoman y profundizan —cada uno de ellos por su lado— fueron Copeau (1897-1949) y Stanislavski (1863-1938). Con este último la enseñanza actoral se convierte en algo modular para la formación del ejecutante. Por supuesto, esto no quiere decir que en épocas



Elizarrás.

anteriores no se impartiese ocasionalmente algún tipo de enseñanza especializada. De hecho sabemos, por ejemplo, que durante los certámenes de teatro en Grecia los poetas dramáticos impartían cierto adiestramiento a sus actores; o durante el teatro isabelino, donde dada la proliferación de compañías provocó que algunas de ellas, protegidas por los mecenas, recibieran entrenamiento para que estuvieran en condiciones de competir con las otras.

Ambos medios de expresión: el interno y el externo, poseen cualidades imprescindibles que el ejecutante requiere para el conveniente desempeño de su

labor. Por tal motivo, las actuales escuelas de actuación recurren a ambas técnicas para entrenar al futuro actor. Y ya depende de la obra a interpretar si se hace énfasis en uno u otro medio. Por ejemplo, una obra de Ibsen requiere un total trabajo interno, a diferencia del trabajo externo necesario en el caso de una interpretación de algunas de las obras de Ionesco

El trabajo externo resulta más accesible de transmitir al estudiante de actuación por el hecho de trabajarse con un material objetivo como el cuerpo humano, el cual puede ser moldeado con ejercicios físicos. Por ejemplo, para adquirir elasticidad resultan adecuados los ejercicios de acrobacias o esgrima.

Dentro de esta categoría se incluyen también el entrenamiento de la voz, la cual resulta factible de perfeccionar trabajando con un especialista en la materia, de tal manera que el futuro artista amplíe las posibilidades de manejar el volumen, las inflexiones y demás cualidades.

Por su parte, el trabajo interno, como ya se

mencionó, se refiere a la conducta y a las motivaciones del personaje a interpretar, lo cual significa que no se trata de algo concreto que abordar, sino de elementos subjetivos. De aquí que para desarrollar estos elementos se requiere de un método que posibilite no únicamente la comprensión de la conducta humana, ya que no se trata exclusivamente de enseñar al alumno a razonar y conocer los conceptos al respecto, puesto que tales razonamientos caerían en la pura abstracción, en la pura teoría, y por tanto carecerían de los necesarios resultados prácticos del estudiante sobre el escenario. De aquí que lo importante sea el



entrenarlo para que conozca y amplie su propio aspecto emotivo y, por tanto, que esté capacitado para hacer uso de él con mayor facilidad y desenvoltura.

Este tipo de entrenamiento se posibilita y se expande grandemente con las improvisaciones, pues de esta manera se entrena al actor para que responda ante estímulos ficticios en cualquier situación breve que se le imponga sin la intervención de un texto memorizado. Para dar tal respuesta, el actor recurrirá a sus propios medios de expresión con el fin de resultar natural y convincente. Esto último no significa, por supuesto, que ante un texto que haya sido previamente memorizado los medios expresivos del intérprete sean obtenidos de alguien o algo ajeno a él. Muy por el contrario, una improvisación, en la cual se tiene poco tiempo disponible para preparar el ejercicio y ejecutarlo, justamente lo obliga, una vez que está ubicado dentro de la situación a desarrollar, a no premeditar lo que va a decir. De esa manera tiene que recurrir a su intuición y al subconiente para responder a los estímulos que se le presentan, y cuando lo hace con un texto memorizado, su respuesta se vuelve de la misma

manera en algo espontáneo al tiempo que propio y personal.

La respuesta espontánea a los estímulos puede ser tanto verbal como gestual y corporal, dependiendo del ejercicio que se haya planteado. Así, el hecho de que el diálogo se maneje sin previa memorización no impedirá —en el mejor de los casos— que la respuesta surja justificada y, por tanto, que fluya sin premeditarla, es decir, de manera espontánea.

El desarrollo del espectro emotivo del actor no es, por supuesto, la única cualidad a desarrollar en el entrenamiento con improvisaciones. Se pueden señalar que estos ejercicios también son un medio adecuado para el desarrollo de la concentración, la imaginación, la desinhibición, así como de otras facultades necesarias al actor. Es de hacer notar, de cualquier manera, que al darse la primera cualidad mencionada, se desencadenan como consecuencia el resto de ellas como, interactuando entre sí en cualquier orden. Lo importante es que todas ellas representan cualidades imprescindibles para el trabajo actoral: forman parte de su proceso creativo •

