

Montar un espectáculo

1. A propiedade intelectual

É preciso comezar por este punto xa que sen o permiso legal do autor/a do espectáculo non se pode comezar a montar un espectáculo, sexan montaxes profesionais ou afeccionadas.

A propiedade intelectual é o conxunto de dereitos que lles corresponden aos autores e a outro tipo de titulares (artistas, produtores, entidades de radiodifusión, canle de televisión) respecto das obras e prestacións creadas por eles. Isto implica que cada persoa ou institución creadora ten unha serie de dereitos sobre a súa obra sobre os que non se pode pasar.

Segundo a *Lei da propiedade intelectual* un autor autor/a é: “a persoa natural que crea algunha obra literaria, artística ou científica” (art. 5).

Segundo esta lei, existen dous tipos de dereito:

1. **Morais.** Dereitos adquiridos polo mesmo feito da creación artística. Teñen un carácter estritamente persoal, son inalienables e irrenunciáveis e teñen a súa razón de ser no vínculo estrito e indisociable entre a obra e o seu autor.
2. **Explotación.** Son de carácter económico e danlles aos creadores a posibilidade de explotar os dereitos da súa obra. Isto implica que poden ceder, vender, traspasar, negociar... ou o que eles consideren pertinente en relación á súa obra. Dentro destes están tamén os dereitos conexos, recoñecidos a quen fai posible a representación dunha obra escénica, (como o director de escena, de orquestra ou os intérpretes). Estes dereitos conexos só se poden cobrar no momento en que a obra se fixa nun soporte físico ou dixital. Por exemplo, se gravamos unha obra de circo que logo se transmite en diversas canles de televisión todos os integrantes da obra deben de recibir unha pequena porcentaxe pactada por dereitos conexos.

Os dereitos de explotación teñen unha duración determinada: 80 anos, a partir da morte do autor/a despois de 1987, e 70 anos, se a morte fose antes de 1987. Mais estes prazos computan desde o 1 de xaneiro do ano seguinte ao falecemento da persoa autora, e non desde o día de falecemento ou divulgación da obra. Unha vez que expiran estes prazos, a obra pasa a ser de dominio público.

Os dereitos de autoría salvagárdanse a través de sociedades de xestión colectiva definidas polo Ministerio de Cultura como “organizacións privadas de base asociativa e natureza non lucrativa que se dedican en nome propio ou alleo á xestión de dereitos patrimoniais por conta dos seus lexítimos titulares”. En España, son:

1. Para dereitos de autoría:
 - **Sociedad General de Autores y Editores (SGAE,** <https://www.sgae.es/>). Posúe un amplo repertorio que se compón de obras dramáticas, coreográficas, composicións musicais e audiovisuais. A súa misión é rexistrar as creacións que declaran os autores, incluíndoas no seu catálogo, para que cada vez que unha obra se interprete, grave, represente, emita ou

proxecto, o autor reciba a compensación que lle corresponda. Tamén emite licenzas aos usuarios das obras do seu repertorio para a explotación comercial; desta forma posteriormente reparte a recadación entre autores e editores musicais.

- Visual, Entidad de Gestión de Artistas Plásticos (VEGAP, <https://vegap.es/>). Xestiona os dereitos de autor dos creadores visuais. Dentro do seu catálogo, encádranse diferentes tipos de obras: debuxo, colaxe, cómic, copyart, performances, arte electrónica, debuxo animado, deseño, escultura, fotografía, gravado e outras obras seriadas, humor gráfico, ilustración, infografía, instalacións, intervencións, pintura, videoarte, etc.

2. Para xestión de dereitos conexos:

- Artistas Intérpretes o Ejecutantes (AIE), defende os dereitos de propiedade intelectual de intérpretes e executantes (<https://www.aie.es/aie/que-es-aie/>).
- Artistas Intérpretes, Sociedad de Gestión (AISGE, <https://www.aisge.es/que-es-aisge>). Xestiona os dereitos de propiedade intelectual de actores, dobradores, bailaríns e directores de escena. Para ser socio desta entidade, as actuacións ou interpretacións dos artistas deben ser fixadas nun soporte audiovisual.

2. Deseño dun espectáculo escénico

2.1.. Equipo de traballo

As artes escénicas son artes **colectivas**. Isto implica que todo o traballo se fai a partir do traballo conxunto entre todas as partes que integran cada espectáculo.

Polo xeral, o equipo de profesionais distribúense en dúas grandes áreas: o equipo artístico e o equipo técnico. E iso se estamos a falar dun espectáculo concreto porque se se inclúe tamén aquí o persoal dun teatro todo é moito máis complexo.

- **Equipo artístico:** profesionais que se encargan de toda a parte de deseño e creación dos medios expresivos artísticos necesarios para a creación do espectáculo.
- **Equipo técnico:** profesionais encargados da elaboración ou manipulación dos elementos físicos da posta en escena.
- **Equipo administrativo:** profesionais que se encargan dos recursos, dos aspectos xurídicos e administrativos ou de márketing, programación e distribución dun espectáculo ou dunha sala escénica.

O equipo artístico dentro dun espectáculo é moi variado e inclúe moitas formas artísticas concretas: a literatura dramática, a escenografía, o vestuario, a música, a proxección dixital, a pintura...

As partes do **equipo artístico** dunha produción escénica son as seguintes:

- *A dirección de escena:* profesional que organiza e relaciona todos os elementos de significación dunha peza en base ás ideas de escenificación. É dicir, dálle sentido concreto a unha posta en escena decidindo e elixindo o xeito de interrelacionar as diferentes linguaxes e traballos dos demais creadores escénicos.
- *A dirección musical* no caso da ópera: a/o profesional que se encarga dos aspectos musicais dunha peza operística.

- *Coreógrafo/a*: creador/a da coreografía dun espectáculo.
- *Axudantía de dirección*: persoa que se encarga de axudar a dirección do xeito que precise: organizando os materiais de ensaio, tomando notas, planificando os ensaios e contidos do seguinte ensaio, enlace con outras seccións técnicas e artísticas da peza...
- *Dramaturgo/a*: persoa encargada da elaboración da narración dramática que ten o espectáculo. Habitualmente fálase da construción do texto dramático. Actualmente hai que falar da figura do *dramaturxista* que, ademais da anterior, realiza infinidade de tarefas dentro da creación dun espectáculo:
 - Configura o contido da historia.
 - Planifica a estrutura dramática da obra.
 - Elabora novos materiais para un texto anterior, achegando novos significados.
 - Nun teatro ou nunha compañía, establece as liñas de programación de espectáculos baseándose nunha serie de ideas que organizan a elección.
- *Escenógrafo/a*: persoa que desenvolve as ideas espaciais do espectáculo baseándose nas ideas de escenificación.
- *Figurista*: persoa encargada de crear os modelos de vestuario dos personaxes dun espectáculo.
- *Iluminador/a*: persoa responsable artístico da iluminación no escenario. Tamén se denomina deseñador de luces ou de iluminación.
- *O/a deseñador/a dos espazos sonoros*: encargado/a do deseño do espazo sonoro da obra.
- *Músicos*: persoas encargadas de executar a música deseñada ou elixida pola área de dirección.
- *Intérpretes/bailaríns/cantantes*: profesionais encargados/as de encarnar, executar a coreografía ou cantar a parte melódica.

Ao **equipo técnico** pertencen as seguintes profesións:

- *Rexiduría*: é un cargo intermedio entre o director de escena e o equipo técnico. Ten a misión de montar as obras conforme ao acordado pola dirección escénica e levar a orde do espectáculo durante o seu transcurso, previndo e avisando a todas as persoas integrantes da montaxe das entradas e saídas ou efectos técnicos correspondentes. Considérase a máxima autoridade no escenario e o responsable directo do espectáculo unha vez comezado.
- *Maquinaria*: tradicionalmente, os/as tremoístas ou "maquinistas" eran o oficial (ou maquinista xefe) e os axudantes que atendían o manexo de tremoias no espazo escénico. As tremoias son aquelas máquinas ou artificios empregadas nas artes escénicas para efectuar os cambios de decoración e os efectos escénicos.
- *Equipo de iluminación*: profesionais que se encargan de colgar, enchufar e controlar todos os aparellos de iluminación, segundo un plano elaborado polo/a deseñador/a de iluminación.
- *Equipo de son*: especialista de son que coordina e manipula os equipos destinados a este uso durante a representación.
- *Área audiovisual*: profesionais que se encargan de toda a parte audiovisual durante a montaxe. Actualmente están collendo moita importancia o uso de tecnoloxía audiovisual como é o videomapping, a holografía, a realidade aumentada, a proxección en tempo real...

- *Utilería*: inclúe o conxunto de membros da atrecería, como conxunto de útiles necesarios para a representación. Pode dividirse entre utileiros/atrecistas para grandes obxectos, e accesorios para cousas pequenas.
- *Xastrería*: profesionais encargados do vestiario dun espectáculo. A súa responsabilidade inclúe ben a confección dos traxes, seguindo as directrices e deseños do deseñador de vestiario, ben o seu mantemento e coidado, ademais de atender os camerinos, preparando o vestiario e axudando no arranxo dos/as intérpretes.
- *Salón de peiteado e caracterización*: especialistas en caracterización. Este traballo realizouno durante moitos séculos o propio actor, sendo a arte da máscara un dos máis antigos do oficio teatral. Desde o teatro italiano do século XVIII, estas tarefas pasaron a mans de técnicos/as que ademais tiñan ao seu cargo o coidado, cepillado e peiteado das perrucas, barbas e outros postizos necesarios para a representación. Nas compañías o habitual é que sexa o elenco quen se maquille a si mesmo.
- *Acomodadores/as e xefes/as de sala*: persoal do teatro encargado de acompañar os espectadores no camiño e na localización da súa localidade. Está coordinado polos/as xefes/as de sala que realizan conxuntamente estas tarefas.
- *Persoal de despacho de billetes*: membro do persoal do teatro que expende na billeteira as entradas requiridas para presenciar a función.

Dentro do **equipo administrativo**, ou xestión dunha compañía ou dun teatro, podemos encontrar as seguintes profesións:

- *Produtor/a*: responsable do financiamento das montaxes teatrais. Antigamente identificábase co tipo do empresario teatral. En España, desde 1985 están coordinados pola AEPT (Asociación Española de Productores de Teatro, <http://www.aept.org/>).
- *Distribuidor/a*: persoa encargada de vender os espectáculos das compañías escénicas ás persoas responsables das programacións escénicas dos recintos escénicos.
- *Dirección técnica*: profesional encargado de todas as seccións técnicas dunha compañía ou dun teatro.
- *Comunicación e prensa*: profesionais que se encargan da promoción, mantemento das redes sociais e páxinas web, comunicación dunha compañía, festival ou recinto escénico. Actualmente coas redes sociais é un dos elementos máis importantes para servir de enlace entre a compañía e o público a partir do deseño e execución do plan de comunicación.

2.2. A creación dun espectáculo: primeiros pasos

Unha das primeiras cuestións que cómpre ter en conta para a creación dun espectáculo é aquilo que se quere contar nas táboas, independentemente da arte escénica que se decida escoller (teatro, danza ou performance).

Cómpre lembrar que as artes escénicas son produto dun tempo presente, xa que só existen no presente, é dicir, están sometidas e integradas nun momento concreto no tempo, tanto persoal coma histórico. Non é o mesmo decidir facer unha obra cuxo tema principal sexa a guerra nun momento bélico ou non. Así pois, a primeira idea é decidir cal é a relevancia do que se quere contar, por que se desexa facer este proxecto e que implica este proxecto na nosa sociedade.

Existen dúas formas básicas para comezar a traballar: a **partir dun texto previo** (texto xa existente) ou a **partir da creación propia dun texto espectacular**.

2.2.1. A partir dun texto previo

Segundo Juan Antonio Hormigón son varios os condicionantes que interveñen na elección dunha peza:

1. Condicións materiais existentes para realizar a escenificación: características para realizar a escenificación (características do espazo arquitectónico, maquinaria e medios técnicos, capacidade de financiación etc.) de que se dispón.
2. Condicións artísticas existentes para a escenificación: elenco real ou potencial co que se conta, existencia de actores e actrices específicos necesarios para incorporar certos personaxes, así como de especialistas imprescindibles etc.
3. Coincidencias estéticas e ideolóxicas entre a obra literaria/dramática e o equipo de realización do espectáculo. Trátase basicamente de responder a pregunta: por que se escolle este texto?
4. Público potencial ao que o espectáculo vai dirixido.

2.2.2. A partir da creación propia dun texto espectacular

Esta vía aparece cando o grupo de creadores/as decide construír un discurso escénico de seu, que nace da visión do grupo sobre algún tema determinado. Este tipo de construción dramática é moi interesante cando as particularidades do grupo son diversas: número de persoas que o integran, idades, intereses persoais e grupais, ideoloxías, estéticas e estilísticas concretas...

Antes de comezar a analizar cales son os principais elementos á hora de construír un espectáculo de creación colectiva é necesario delimitar varios conceptos previos: a **dramatización** e a **improvisación**.

A **dramatización** consiste no proceso de escenificación de historias, é dicir, dar forma escénica a algo que tan só tiña unha idea ou estaba escrita. A expresión “dar forma escénica” refírese ao proceso de converter ese material previo en escénico, é dicir, darlle situación escénica concreta, desenvolver o conflito correspondente entre as personaxes, unha acción dramática determinada a partir de técnicas expresivas concretas.

Unha das técnicas para lograr construír ese paso entre o material de partida (ideas ou material previo) é a **improvisación**. O feito de improvisar significa realizar algunha acción sen a planear con anterioridade. Así, aínda que esta aparece como unha especie de acto natural, tamén pode estar suxeita ou soportada por unha estrutura previa.

A improvisación necesita dos elementos do esquema dramático para poder desenvolverse e alcanzar a súa máxima expresión. Estes elementos son: o tema, os personaxes, o conflito, o desenvolvemento e o espazo-tempo.

Pódese entender a improvisación desde tres perspectivas diferentes:

1. Como xeradora de material dramático. Cando se propón unha situación inicial e se improvisa sobre ela. Unha vez terminada a improvisación coméntase entre o grupo o que sucedeu e, de aí, rescátase material sobre o que seguir traballando ata chegar á forma final.
2. Como exploradora de situacións concretas. Isto implica improvisar sobre situacións concretas: sobre os personaxes da obra, sobre situacións concretas, sobre a escena que estamos a traballar, sobre momentos da obra que se mencionan pero non se explican...
3. Como xénero teatral en si mesma en que os improvisadores/as improvisan en directo con público a través de situacións que o mesmo público propón nese instante. Hai estilos teatrais nos que as improvisacións son definitorios como a *Commedia dell'arte*, o clown, os espectáculos de improvisación, o teatro de rúa...

A **creación colectiva**, que no século XX tivo no colombiano Enrique Buenaventura un dos seus máximos expoñentes, ten dúas acepcións importantes:

1. Connatural ao propio proceso de traballo entre diferentes persoas; polo tanto, sempre está presente nas artes escénicas como unha das súas características: traballo colectivo.
2. Como forma precisa de creación en que o colectivo que a integra é o propio suxeito creador. Aquí a dramatización e a improvisación son dos elementos máis importantes para xerar o material sobre o que se construírá o texto espectacular (aquele texto feito exclusivamente para o espectáculo e que non está feito a priori para a publicación). Isto implica que os/as intérpretes están todos no mesmo plano de traballo, xa que o colectivo vai creando o material, aínda que sempre hai unha ou varias persoas que lle dan a forma final ao que se chama texto espectacular (proposta escénica do espectáculo, non destinada á publicación).

2.3. Fases e áreas de traballo

O obxectivo da organización dos ensaios corresponde principalmente ao levantamento da posta en escena, en relación ás ideas de escenificación que desenvolveron os principais colaboradores das diferentes áreas artísticas.

Segundo isto, danse dúas grandes etapas:

1. **Das ideas dramaturxias aos ensaios:** o obxectivo base será crear o significado da escenificación para elaborar as diversas claves do traballo.
2. **Dos ensaios á estrea:** comeza cos ensaios co elenco de intérpretes ata chegar á estrea, inicio do proceso de exhibición ante o público.

Dentro destes grande bloques distínguense subetapas:

2.3.1. Das ideas dramaturxias aos ensaios

- *Fase dramaturxica (área dramaturxia/dirección)*

Etapa anterior aos ensaios en que se traballa coas ideas da peza, o estudo do texto, do autor, da época, das temáticas contidas na obra, analizarase profundamente o texto ata chegar á idea condutora do espectáculo coa que traballará todo o equipo técnico-artístico-administrativo.

- *Primeiras reunións equipo técnico-artístico-administrativo*

Dependendo do proxecto, nuns poden estar todos os campos de traballo e noutros só uns poucos (habitualmente, escenografía, iluminación e vestiario), comezan as reunións previas para deseñar todo o necesario para a formalización da peza. É imprescindible o papel da produción, que é a encargada de conseguir os medios económicos e materiais necesarios para poder levar a cabo o proxecto. Así comezase a ter os bosquejos de vestiario, de escenografía, materias visuais de apoio, bosquejos de atmosferas de iluminación, maquetas da escenografía...

2.3.2. Dos ensaios á estrea

Unha vez feito o *casting* do elenco que interpretará a peza, comeza o verdadeiro traballo na sala de ensaios. A tarefa principal vai ser o traballo co elenco e a integración paulatina dos diversos elementos de significación da peza.

Distínguense as seguintes fases:

- *Primeiras lecturas (ensaios de mesa)*

Nesta etapa comeza o contacto co material dramaturxico que se desenvolve na anterior fase. Polo xeral, en teatro fanse varias lecturas do texto para ver como soa e analízalo conxuntamente a nivel xeral. É habitual que se fagan correccións sobre ese material previo unha vez que os/as intérpretes comezan a darlle carácter persoal ao texto.

Nesta fase poranse en común as ideas xerais sobre o espectáculo, a idea condutora, os bosquejos artísticos, as maquetas e as indicacións necesarias para comezar co traballo de montaxe, aclarar as dúbidas que xurdan... Dependendo das montaxes e do equipo de dirección nesta etapa poden analizarse polo miúdo as escenas

- *Fase inicial dos ensaios*

Nesta fase comeza a poñerse en pé todo o material dramático. Comezan os análises de cada escena para ver cal é o sentido, as ideas, o subtexto... Trátase dunha análise máis profunda en que todo se discute: o que aparece no texto, o que se oculta ou o que interesa esconder ou destacar... É habitual facer improvisacións sobre as escenas para descubrir material para ir xerando un mundo compartido entre todo o equipo. Polo xeral, estas improvisacións adoitan ter dúas direccións:

a) Para descubrir cuestións que non aparecen no texto, aínda que se indican: pasado dos/as personaxes, momentos en cuestión da obra aos que se aluden pero non teñen presenza escénica, o que pasa entre as escenas, improvisacións para meterse na pel das personaxes, xogos para traballo de elenco...

b) Improvisacións sobre as escenas da obra: fanse para investigar que sucede na escena, que oculta cada personaxe, entender por que se din certas cousas, o movemento da escena... Todo este material serve para montar posteriormente a escena.

- *Fase media dos ensaios.*

Nesta fase, unha vez que as escenas están analizadas e experimentadas, comézase a facer a montaxe case definitiva do material. Adoita facerse unha vez realizado o bosquexo xeral de toda a peza.

É imprescindible a memorización perfecta de toda a peza e ir interiorizando todas as cuestións relevantes para a posta en pé da peza. É moi importante que o elenco traballe cos elementos escénicos definitivos ou case definitivos (escenografía, vestuario, calzado, utilería).

- *Fase final dos ensaios.*

- a) Ensaio técnico

Comezan a aparecer na sala de ensaios todos os elementos artísticos definitivos cos que se vai facer a posta en escena: vestuario, iluminación, utilería, escenografía...

Estes ensaios técnicos non son para ensaiar partes da obra. Implican que todos os elementos e o ensaiado previamente encaixen.

Nun primeiro momento cada sección pode facer os labores individualmente pero o máis importante é o proceso de coordinación do traballo de todos os integrantes. Estes ensaios poderanse interromper para resolver calquera cuestión técnica. Os ensaios técnicos deberían facerse no mesmo espazo da estrea.

É importante tamén o pase técnico de luces. Unha vez feita a implantación do deseño de iluminación, cómpre facer un pase para gravar as memorias de luz e que os intérpretes coñezan as zonas de iluminación precisa para non quedar en sombras, retocar certos movementos ou saber cal é o seu espazo exacto ao que ten que chegar. Este tipo de ensaios adoitan ser moi lentos xa que o traballo coa luz implica moita paciencia e precisión.

- b) Ensaio xerais

Deben emular o resultado final con público. Recoméndase facelos –con público, por suposto- á mesma hora que terá lugar a estrea. Aínda que non é habitual parar un ensaio xeral, é posible facelo, a menos que sexa imposible seguir adiante con el.

- *Estrea*

Todo o traballo feito colle sentido ante a mirada do público. As artes escénicas son iso: o encontro entre os que representan e os que observan. Polo xeral, as estreas están cheas de nerviosismo, tensións, sentimentos amplificadas, caos, inseguridades, solucións de última hora...

3. Os ensaios: tipoloxías, finalidades e organización

3.1. Concepto de ensaio

Un ensaio é realmente o espazo de descubrimento da peza. Nos ensaios cotexaranse as intuicións, análises, discusións... previas co que realmente aparece nos ensaios.

Coa aparición da dirección de escena e a coreografía no sentido contemporáneo, cada escenificación vai ser diferente e singular. Por isto é necesario o ensaio como espazo para montar cada proposta escénica.

A partir do século XX, cada peza esixirá unha nova forma de encarala a diferenza das artes nos séculos anteriores que tiñan un compoñente de continuidade e costume en cada espectáculo. Este tipo de espectáculos era coñecido por toda a compañía que funcionaba a base de repertorios.

Incluso a ópera, un dos xéneros máis tradicionalistas, vén experimentando cambios nas propostas escénicas, determinadas en certa maneira pola creación singular da escenificación. A dirección escénica colabora actualmente coa figura da dirección musical para dar un acabado diferente ás grandes obras operísticas da historia.

Dende Lessing comezou a aumentarse o tempo dos ensaios para poder afondar na propia obra dramática, situación que levaría á súa máxima expresión o Teatro da Arte de Stanislavski ao revolucionar as novas formas de escenificación, e, polo tanto, o tempo de ensaios necesarios.

3.2. Tipos de ensaio

- *Ensaio á italiana*: só se le ou repasa o texto da peza. É un acto memorístico no que o importante é o repaso do texto, dar os pés¹ correctos aos compañeiros, fixalo na memoria, facelo máis fluído. O ideal é facelo ao comezo de cada ensaio. É moi habitual pasar texto antes de cada función nos camerinos. Para que sexa efectivo, unha persoa, habitualmente o axudante de dirección, ten o texto na man e irá indicando os erros cando se produzan.
- *Ensaios técnicos*: dos que xa se falou no punto anterior.
- *Ensaio das escenas*: ensaios nos que se vai montando o espectáculo. Este tipo de ensaios teñen como finalidade fixar as accións, as intencións, o movemento escénico, o sentido xeral e as imaxes escénicas que sosteñen a peza. O ideal é crear un bosquexo xeral rapidamente a modo dos bosquexos dos cadros para logo ir afondando en cada escena.
- *Ensaio xeral*: ensaios en que todos os elementos da peza (interpretación, recursos técnicos e artísticos) se poñen a proba antes da estrea.

3.3. Organización do ensaio

Jaume Melendes no seu imprescindible *Diccionario do teatro* indícanos que non é posible segmentar un ensaio, que non son sempre iguais e que dependen de cada equipo artístico. Mais existen varias cuestións importantes que se deben ter en conta durante os ensaios.

Convocatoria de ensaios. É imprescindible que todos os/as intérpretes dos ensaios teñan a convocatoria da escena que se vai ensaiar, o día e hora, o material que se necesita para ensaiar cada escena. É o/a axudante de dirección quen convoca o elenco a partir das grellas de ensaios.

- Para comezar o ensaio é bo deixar un tempo para que tanto os/as intérpretes ou bailaríns poñan a ton o seu corpo e voz. Pódese partir dun adestramento guiado, ou deixándolles o tempo e

1 DAR O PÉ: dicir ao actor co que se comparte escena a frase ou palabra que lle dá entrada, a continuación da que el ou ela debe intervenir. Tamén serve para dar a entrada a diferentes efectos técnicos do espectáculo.

espazo para que o fagan como desexen. Cada persoa adoita vir de moitas escolas diferentes con métodos diferentes para quecer o seu instrumento de traballo.

- Repasar o texto ou as coreografías antes de comezar o ensaio.
- Comezar a montar a escena parando cando haxa erros. Este é un punto importante. Cando se debe parar un ensaio? Cando aparece o erro ou esperar ata que remate a escena? Non existe unha regra, o que se recomenda é non xerar frustración sobre o elenco cos erros cometidos. De feito, ese concepto de erro non debe entrar na sala de ensaios. Un ensaio é un lugar de experimentación e non de resultados. O resultado tan só é importante cando haxa público real.
- Tras parar a escena é imprescindible dar as notas de dirección. Estas notas axudan a todo o mundo a reconducir o traballo. Mais non só reconducir o traballo, tamén indica as cousas boas que apareceron, cuestións técnicas que mellorar, indicacións para mellorar unha acción ou un significado, cuestións de ritmo...
- Con todas as indicacións anteriores é necesario facer outro pase sobre a escena para ver como o elenco introduce todo o anterior. Se a escena non avanza, é mellor deixala para outra sesión.
- É bo rematar a sesión cun pase xeral de todo o traballado nesa xornada para que todo o mundo leve unha sensación de traballo feito.
- Se o repaso anterior funcionou ben, é bo programar o seguinte ensaio indicando como vai seguir en termos xerais toda a xornada. Se o ensaio non deu o resultado esperado, pode ser bo comezar novamente co mesmo no seguinte ensaio.

3.4. A representación dos espectáculos: a comunicación

Chegou o día da estrea que implica un punto e seguido dentro do proceso artístico. Pero para chegar a ese día existen moitos condicionantes que son imprescindibles para que o acontecemento espectacular teña un bo resultado.

Realmente é moi frustrante ter feito tal esforzo de tempo, recursos e económico para que non haxa apenas público nas salas, polo que é imprescindible a comunicación do noso traballo.

Para isto é necesario ter unha boa comunicación do proxecto. Actualmente a maior parte dos aspectos que se deben ter en conta inclúense no plan de comunicación da empresa.

- Carteleira
- Programas de man
- Páxina web
- Anuncio en medios
- Redes sociais
- Gravacións para anuncios en diferentes medios de comunicación
- Gravación do espectáculo para facer o tráiler e ter a obra para a venda e tamén como documentación dela.
- Fotografías para o deseño do *dossier* de venda e o *dossier* de prensa do espectáculo.

4. Estratexias de traballo en equipo. A resolución de conflitos

As artes escénicas son un traballo en equipo en que cada acción individual depende do traballo doutras persoas. Isto implica un facer en conxunto en que, inevitablemente, xorden as problemáticas básicas de todo tipo de agrupación. É necesario entender que o traballo en equipo necesita de varias estratexias para o correcto funcionamento e manter a estabilidade emocional das persoas que o integran:

1. Definir claramente os obxectivos xerais do proxecto
2. Traballar coas persoas máis adecuadas á tarefa.
3. Favorecer a colaboración.
4. Asegurar que a comunicación flúa a través das canles precisas.
5. Xerar confianza.
6. Impulsar o sentido de pertenza e creación.
7. Cada un é responsable do seu traballo.
8. Centrarse no equipo, non no éxito individual.
9. Planificar as tarefas conxuntamente
10. Xestionar os conflitos

4.1. Resolución de conflitos

Os ensaios ou as representacións son espazos en que a sensibilidade, a tensión e as emocións reprimidas están á orde do día polos nervios que supón expoñerse creativamente ante os demais.

Polo xeral os conflitos nunha produción escénica, coma noutros espazos sociais da vida, entran dentro das seguintes categorías:

1. Atmosfera competitiva.
2. Ambiente non colaborativo
3. Mala xestión da comunicación, debido a malos entendidos, percepción errónea das intencións, sentimentos, necesidades.
4. Expresión inadecuada dos sentimentos
5. Mala capacidade para a resolución de conflitos
6. Abuso de poder na praxe.

Na sala de ensaios son moi evidentes todas as anteriores causas mais para poder solucionarlas é necesario ter unha guía para lidar con todo o anterior.

O máis importante é entender cal é a causa do conflito, detectala para construír sobre ela.

Poden darse varias estratexias xerais para paliar o inevitable. Mais sempre se debe ter en conta que non hai situación perfecta, e máis do 20% do tempo dun proxecto implica conflitos dentro do grupo.

1. Tenta anticipar o conflito. O mellor é ver se é produto dun instante ou se está estancando no propio grupo.
2. Toma a iniciativa á hora de xestionar o conflito.

3. Analiza as mellores estratexias para xestionalo.
4. Sé empático coa persoa que o está a sufrir.
5. Tenta non facelo persoal.
6. Non te enfades inmediatamente. O mellor é respirar profundamente (ou contar ata 10).
7. Tenta cambiar o enfoque negativo pola expresión positiva da crítica.

Ramón Ávila analiza cal debería ser a actitude ao asistir a un ensaio ou a un obradoiro de artes escénicas. Segundo el, á sala de ensaios deberíamos ir “preparados, centrados, abertos, fluídos, disposto e dispoñibles cuns cantos nons e uns cantos sis baixo o brazo”, tal e como indica no seguinte cadro.

Non a todo o que, ao ser dito, bloquea e xera parálise, dúbida e inseguridade.	Si a crear as condición para que o talento individual e auténtico aflore.
Non aos nons represivos ou castradores, os “así seguro que non”, “así non irás a ningunha parte” ou “isto que fixeches é unha merda”.	Si a crear as condicións para que o talento do grupo emerxa.
Non a todos os pequenos nons interiores que nos fan disparar proxectís negativos cara aos demais, mentres, a continuación, esixen resultados, éxito e perfección.	Si ás actitudes propositivas, á linguaxe coidadosa –enérxica cando sexa necesario- pero sensible, honesta e respectuosa cara aos demais.
Non á mentira emocional	Si á honestidade emocional; si a mostrarse auténtico, libre de defensas e vulnerable.
Non ás proxeccións do propio fracaso.	Si á verdade que nos permite chegar a ser quen somos.
Non á dialéctica baseada na violencia.	Si ás atmosferas e ás paisaxes que inspiran e fan fluír a arte.
	Si á arte que pasa, que se dá, que sae do inconsciente.
	Si ao coidado emocional de todas e cada unha das persoas que forman parte dun espectáculo.

Bibliografía:

Apuntamentos IES San Clemente