

La dirección de actores de Cine

Mónica Discépolo

La dirección de actores en cine

1. INTRODUCCIÓN

Desde hace ocho años soy docente en instituciones que forman realizadores audiovisuales (carrera de Diseño de Imagen y sonido de la UBA, Escuela de Cine del Uruguay, Escuela Internacional de Cine y Televisión, Cuba)

Muchas veces me han preguntado si enseño actuación para cine. O ni siquiera me lo preguntan, lo dan por sentado. ¿Qué puede enseñar una profesora de teatro en una escuela de cine? A actuar para el cine. Antes de avanzar en el planteo aclaro que de ninguna manera es así, que lo que trato de enseñar (o mejor dicho, de ayudar a *hacer mejor*) es a dirigir actores.

Y no creo que sea solo una confusión terminológica, creo que tiene que ver con la concepción, tan instalada en las escuelas de cine (por lo menos en las que yo conozco) de que la "actuación" es algo que involucra solo al actor, y que es el actor el responsable de que todo salga bien.

En las Escuelas de cine muchas veces la Cátedra Dirección de Actores es una materia opcional en el final de la carrera; o un seminario intensivo antes de algún rodaje; o una práctica inevitable cuando se da Dirección y Puesta en Escena de Ficción.

Siempre planteo a mis alumnos durante el primer día de clase, que ellos no van a aprender a actuar (si bien en la mayoría de los casos les sirve de mucho pasar por algunos ejercicios que les ayuden a entender algunas experiencias por las que transita el actor), que tampoco deben convertirse en formadores o docentes de actores, pero que si tienen que ser los que estimulen, ayuden, habiliten, acompañen a sus actores para que puedan hacer lo mejor para la película.

Será necesario entonces, tomar de la experiencia teatral todo aquello que indudablemente es patrimonio de cualquier buena actuación, independientemente del soporte que la contenga: capacidad de concentración, de inminencia, posibilidad de transformación, ductilidad emocional. A ello habrá que sumarle las búsquedas más subjetivas e individuales de los directores de cine, quienes con su presencia deben generar confianza y estimular al actor.

Es precisamente aquí donde se puede ubicar a este trabajo: algunas reflexiones sobre la experiencia de otros directores, una propuesta de abordajes al trabajo del actor, en la que los estudiantes de cine, los directores jóvenes, puedan encontrar una plataforma donde pararse, aunque sea momentáneamente, hasta encontrar una forma propia de dirigir a sus actores, y en la que se privilegia la investigación de otros discursos y la síntesis metodológica sobre el desarrollo semiótico.

2. LA ACTUACIÓN EN CINE: ¿PROBLEMA DEL ACTOR O DEL DIRECTOR?

Muchas veces me ha preguntado por qué, si para la actuación en teatro hay tantos directores, teóricos, actores, que han profundizado en su intento de encontrar un método (con todo lo que esto implica de riguroso, de científico, de predecible y causalista), si se ha buscado sistematizar los métodos de actuación que van apareciendo desde la experiencia, ¿por qué no ha pasado lo mismo con el cine?

Si el cine nace con la época en que el arte empieza a constituirse como objeto de estudio; si en este siglo que va desde su nacimiento, hay estudios de su historia, su gramática, su sintaxis, su análisis como lenguaje, su semiótica, su recepción, ¿por qué no se ha desarrollado de igual manera el trabajo sobre la actuación?

¿Por qué no aparece, más que en algunos pocos casos, la figura del director o entrenador de actores (que sí aparece, por ejemplo en la Opera), y sí aparece el responsable del *casting*?

Que una buena actuación es fundamental, es algo que nadie discute, que una actuación fuera de registro, superficial, o exagerada, le quita credibilidad, verosimilitud, es algo que todos hemos experimentado y que por todos los medios tratamos de evitar.

¿Y entonces?

¿Será que la actuación es solo territorio del actor y el director no tiene nada que hacer ahí?

“No creo que un director deba transformarse al Dr. Jekyll en Mr. Hyde, pero si el actor no sabe hacerlo, el director debe darle la pócima para que produzca el cambio”. (Ford, John)

3. LA DIRECCIÓN DE ACTORES: ¿MÉTODO O BÚSQUEDA?

A lo largo del siglo XX, cine y teatro han tenido, respecto de la actuación, algunas búsquedas comunes y otras divergentes. Si la actuación teatral ha reciclado su historia, mezclado géneros, actualizado el rito, desestimado la búsqueda de lo mimético, reformulado el concepto de verdad escénica, etc., el cine ha profundizado durante varias décadas el camino de una actuación que nos emocione, que nos haga olvidar que es una ficción, que oculte los simulacros y nos haga sentir parte de la escena.

Desde distintas propuestas teóricas y formales, que los actores resulten “creíbles”, ha sido un objetivo que la mayoría de los directores de cine y teatro han tratado de conseguir. Pero que un actor sea “creíble” no es algo mensurable objetivamente, y da lugar a muchas miradas, tanto desde la recepción como desde la producción.

Existen estéticas, y sus consiguientes propuestas metodológicas, que relacionan la credibilidad con la cercanía al referente, con la posibilidad de “reflejar” la realidad. En general estas propuestas tienden a que no sean visibles los mecanismos de construcción. Pero entonces “aparecen” otras preguntas: ¿qué es la realidad? ¿Es algo pre-existente o es ella misma una construcción? ¿La realidad es observable a simple vista o es aquello que existe y no podemos ver?

Estas preguntas dan lugar a otra concepción de la “credibilidad”, que se encontraría, para algunas miradas, como la de Peter Brook, en aquello que permite hacer “visible lo invisible”, donde los cuerpos nos remiten en otros cuerpos situados culturalmente, desde lo metafórico, lo alegórico, desde lo instalado en el inconsciente colectivo.

Pero también dan lugar a otras propuestas, donde en lugar de buscar en lo ausente, en lo inferido, se trabaja desde lo “sobre-expuesto”, marcando el artificio, desnudando el simulacro, y donde ya no es sujeto ni alegoría sino “prototipo social”, al decir de Bertold Brecht.

Inevitablemente se pone también en juego el concepto de personaje: ¿El actor desaparece y el personaje es lo único real? ¿El personaje desaparece para dejar solo al hombre/actor?

Estas preguntas han circulado en el último siglo y han dado lugar a métodos, sistemas, técnicas de actuación, fundamentales para posicionarse, estética e ideológicamente en el acontecer teatral, pero sin embargo, no han sido determinantes a la hora de pensar la dirección de actores y la actuación en cine.

Directores excelentes en el trabajo con los actores, tienen cada uno su propia manera, mas ligada a su personalidad, a su experiencia con otras áreas artísticas, a su historia de vida, etc., que a la adscripción a estéticas o métodos determinados.

Por supuesto que están atravesados por su momento y lugar histórico y todo lo que eso implica, concepto de hombre, de cuerpo, de representación, de verosímil, de conflicto, etc., etc.,... pero lo mejor es el plus que se instala sobre eso, lo subjetivo, lo personal, lo intransferible...

En mis clases repito frecuentemente que no hay “recetas”, que no se busque encontrar “la manera” de dirigir actores, que es como un baile entre dos, depende de la música, del acompañante, de la sala de baile...o es como enamorar a alguien... ¿Cómo hago para tener una fórmula para enamorar? A algunos los enamora que le regalen flores; a otros que uno se haga el indiferente...

Cada director, en cada proyecto, con cada actor, deberá encontrar sus propios mecanismos, sus propias estrategias de dirección.

Coincidiendo, por lo tanto, con el planteo de Pedro Almodóvar:

“Es una cosa totalmente personal que implica ser capaz de escuchar a los demás, entenderlos y entenderse a si mismo”

Tal vez porque los tiempos de ensayos son muy reducidos y entonces no llegue a “instalarse” una metodología de trabajo, o porque el encuadre y el montaje “completan” la actuación, o por lo inminente y efímero de lo buscado, en general, la dirección de actores en cine, es mas “acontecimiento” que resultado.

Entonces... ¿no hay nada para enseñar? ¿No hay nada para aprender? ¿No hay nada que sea un punto de partida?

4. LO NO NEGOCIABLE

Hacer cine es un trabajo de equipo, con roles bien definidos, y nada peor para un proyecto que sus participantes no tengan con él un nivel de pertenencia potente.

Los actores generalmente llegan al proceso ya iniciado, y la primer tarea del director será la de seducirlos, enamorarlos, con el proyecto. A menos que el director sea tan importante como para que el actor quiera trabajar con él, (o se ofrezca un trato conveniente económicamente) en la mayoría de los casos hay que apelar a las ganas, la pasión, el entusiasmo. Ese primer vínculo entre actor y director comienza de esta manera: con el director contando el proyecto, tomando un café en un bar, en una entrevista, en una llamada telefónica.

Algunos directores, como Claude Sautet, dicen que en el primer encuentro debe hablarse de cualquier cosa, menos de la película. Como sea, en esos encuentros el director deberá conseguir que el actor confíe en él.

“La base misma de la dirección de actores es la confianza...tiene mucha importancia para mí encontrar actores que tengan la suficiente confianza – en ellos y en mí – como para dejar al descubierto su lado mas vulnerable.”

¿Por qué debería un actor confiar en un director al que no conoce? ¿Por qué exponerse a quedar para siempre grabado o filmado en algo que no le gusta? ¿Por qué tendrá que entregarse (la actuación es siempre un acto de entrega y exposición) ante un grupo de desconocidos?

Por suerte los directores cuentan con una gran ventaja: a los actores les encanta actuar. Pero también les encanta que los tengan en cuenta, que los cuiden.

En el cine el actor tiene mucho menos registro que en el teatro de cómo va el trabajo; es el director el que tiene una visión menos fragmentada, el que puede evaluar una actuación dentro de la totalidad, porque puede ver el resultado en el encuadre al momento de filmar y porque tiene en su cabeza la totalidad del guión y por lo tanto de las transformaciones del personaje. El actor necesita confiar en la palabra del director, en su opinión sobre una escena, o la manera de decir un texto.

Los actores a veces desconciertan a los directores con cosas que parecen insignificantes, casi tontas: si dejo que el pañuelo asome por el bolsillo, si puedo sentarme con las piernas cruzadas, si en esa escena puedo mirar hacia arriba...

Pero son esas cosas, casi mínimas, las que tal vez le den al actor la seguridad que necesitan, o de dónde agarrarse para construir el personaje.

El modo de pensamiento y construcción de los actores no es igual que el de los directores; generalmente, el de los primeros es más detallista, minucioso, a veces obsesivo, y también algunas veces egocéntrico, son posibilidad de mirar el conjunto, y pudiendo sólo preocuparse por sus propios temas. Y es asunto del director articular todas esas individualidades, escuchar sus necesidades y también sus caprichos. A cambio, contará con una sabiduría sobre el personaje que solo encuentra quien le pone el cuerpo, quien le presta sus imágenes, su historia, sus experiencias sensoriales y emocionales. En el caso de David Cronenberg fue un proceso poder entenderlo:

“Al principio veía a los actores como enemigos, porque me parecían que no entendían la presión que yo estaba soportando, todos ellos parecían preocupados por cómo tenían el pelo, el maquillaje y el vestuario, unas cosas, que por descontado, me parecían totalmente banales. Pero con el tiempo comprendí que estaba equivocado. Esas son sus herramientas y son tan importantes para ellos como son para mí la cámara y las luces. Para un director lo que importa es el filme, para un actor es el personaje”

Hay situaciones que son muy difíciles de resolver desde lo racional, sentado ante una computadora, escribiendo es guión, y que se vuelven luminosas cuando encuentran la mirada, el gesto, el tono, la acción que las contiene. Oliver Stone acuerda con este planteo:

“Hay cosas que, simplemente, no puedes escribir, como la manera que tiene un actor de mirar a otro actor. Y esas pequeñas cosas, lo son todo en una película”

decíamos antes que los directores no tienen que enseñar a actuar a sus actores: los actores ya vienen con su propia experiencia, metodología, modos y costumbres. A algunos les gusta y necesitan ensayar, otros sienten que demasiado ensayo atenta contra la frescura y la espontaneidad.

Esto es una de las diferencias con la actuación de teatro; en teatro los ensayos permiten al actor encontrar mecanismos y recursos para poder sostener una actuación orgánica durante muchas funciones, que no se vacíe con el paso de los días; en el cine, es suficiente con que pueda sostenerlo por unos minutos, unas horas en el peor de los casos.

Todo director de teatro ha sufrido intentando reeditar lo que salió en una improvisación, en un ensayo: casi mágicamente, pasa algo luminoso, una energía compartida, un fluir de réplicas, un entendimiento total... Y después, cuando el director intenta recuperar todo eso... resulta imposible. Es inútil conversar, repasar lo que pasó, recordar los textos, los espacios, las acciones. Aunque se haga todo igual... no es lo mismo. Hay algo del territorio de lo que acontece por primera vez, de lo impredecible, de lo que es pura sorpresa y descubrimiento, aun para los actores.

Muchas veces en el teatro, los meses de ensayo son un arduo y lento trabajo para poder recuperar esos momentos misteriosos, y para que puedan recuperarse en cada función de la manera más orgánica y “creíble” posible.

Será por esto que hay directores que no quieren ensayar antes del rodaje; y más aun, algunos o quieren que los actores conozcan los textos de antemano, o se los dan en el momento de comenzar el rodaje, o –incluso- no les hacen saber el desarrollo de la historia para que cada suceso, cada cambio de dirección de los acontecimientos tengan una reacción totalmente espontánea.

Aún en estos casos extremos, que obedecen a una concepción de la actuación del personaje, o a una elección personal, sigue existiendo la dirección de actores; porque sigue existiendo un vínculo construido, una confianza, una elección previa, un entendimiento desde otros lugares.

No se puede dirigir sin establecer una red de vínculos, que se instalan en diferentes niveles:

Director – actor

Actor- actor

Actor- Personaje

Personaje – personaje

Generalmente, sin nos atenemos a los análisis de la estructura dramática, el vínculo que se aborda es el que se da entre personaje- personaje, sin darnos cuenta que en las otra tres relaciones vinculares es donde empieza la dirección de actores en el cine.

5. DIRIGIR: CONSTRUIR UN PUENTE

Existen directores que creen que los actores se dirigen solos. Esto tal vez pueda ser así cuando se trabaja con actores con mucha experiencia en cine, y con un talento especial para saber, intuitivamente, qué es lo que tienen que hacer. Pero aún en las posiciones más extremas, (aquellas en las que no se quiere intervenir para nada en lo que el actor hace) aún ahí, hay decisiones fundamentales del director que no pueden delegarse: la elección de los actores, la seducción hacia el actor, hacer que el actor entienda qué se espera de él.

“Un director debería ser una especie de psicoanalista. Debe ser capaz de meterse bajo la piel de las personas, saber lo que los hace actuar, saber el más leve sentimiento que puedan tener para poder explicarle al actor por qué una escena es tal como es, por qué un personaje hace algo, en caso de que el actor no se haya enterado después de leer el guión”.

Hacer que el actor entienda. ¿Entienda qué?

Entender... ¿vendrá del latín o del griego? ... ¿tendrá que ver con tender un puente entre dos?

Si entender es algo que une, que comunica, que me permite encontrarme con otro, el concepto se amplía y no remite solamente al entendimiento racional o analítico. Muchas veces, lo primero que se asocia con “entender” es una comprensión clara, científica, muy de nuestro pensamiento positivista. Sin embargo, los artistas del siglo XX han insistido intentando pensar y proponer otros resortes perceptivos que no sean los racionales.

Desde que en las primeras décadas del siglo pasado, las vanguardias ponen en crisis la idea de “realidad”, de “verdad”, de “representación”, de la “única mirada” y, en las décadas posteriores, las neo vanguardias trastocan la idea de “soporte” (y con ella la de obra de arte), todos somos una suma de experiencias. Como realizadores y como espectadores, se nos permite “entender” desde otros lugares, desde otras lógicas, aún desde lo que no podemos explicar.

Hay actores que entienden porque pueden analizar las causas y consecuencias de los actos de sus personajes, o porque los relaciona con alguna situación de su propia vida, o porque encontraron el modo de caminar o mover las manos, o porque comprenden la intención ideológica del autor, o porque el olor de la locación es el mismo de la casa de las vacaciones de su infancia.

Y todo es válido. No existen maneras mejores o peores, correctas o incorrectas; todo lo que permita al actor encontrar el camino para la actuación es válido. Desde la introspección e la construcción externa, pasando por todas las variables posibles, el asunto será que el director acompañe y ayude a sus actores en esta búsqueda en común. Al decir de Jean-Pierre Jeunet:

“La dirección consiste en comunicar tus deseos a la otra persona y creo que cada director tiene que encontrar su propia manera de hacerlo. Pero lo fundamental es que te guste hacerlo.”

6. DEL TEATRO AL CINE: NI TODO NI NADA

En este último siglo, el cine, sus narraciones, su lenguaje, sus actores, han sido protagonistas, receptores y productores de matrices culturales, de códigos de comunicación, de verosímiles. Pero antes del cine, la historia de la actuación se construye en el teatro. Nace y se desarrolla con los ritos, con las primeras búsquedas escénicas, con la necesidad de comunicar y adoctrinar, con el apasionado intento de mostrar la “realidad interior” de los hombres.

El cine irrumpe en escena y, en principio, algunos lo piensan como teatro filmado, como una transposición del arte escénico, pero poco tiempo después busca su propio camino, construyéndose como un lenguaje distinto, planteando nuevas necesidades y posibilidades. La cámara y el montaje organizan, dirigen el recorrido de la mirada. Fragmentan y reorganizan el espacio y el tiempo, aparecen los planos cercanos.

La actuación no puede quedar fuera de repensarse en función de un nuevo lenguaje.

6.1 El Primer Plano

Con el primer plano el cine sintetiza los gestos, profundiza la mirada, se apropia de la sutileza de los gestos y los movimientos, descubre una nueva forma de mirar el cuerpo. En este marco, la actuación debe transformarse, y ya desde las primeras épocas comienzan a delinarse las diferencias, sobre todo en relación a la amplitud de los gestos y el manejo de la voz.

Vsevolod Pudovkin, en las primeras décadas del siglo XX, plantea este problema:

“Cuando sostenemos lo absurdo de la teatralización en la interpretación de un actor de cine, no queremos decir que la teatralización sea en sí algo no hermoso o desagradable; comprobamos simplemente el absurdo, y por consiguiente el desagradable sentido de falsedad, de un esfuerzo destinado a mover obstáculos inexistentes./ Una dicción acentuada, el maquillaje teatral y el gesto, por poco amplio que sea, contrastan en la pantalla con el primer plano, que es el enorme acercamiento del espectador al actor, y crean por consiguiente, una sensación de inútil e ilógico artificio./ El primer plano en el film, elimina la contradicción entre el Deseo del realismo en el arte del actor y la exigencia de llegar a un máximo de público.”

Cien años después, el pasaje de un lenguaje a otro, sigue siendo un inconveniente. El actor de teatro necesita llegar con su gestualidad, su voz y su energía a una distancia física que en el cine no existe; muchas veces es difícil poder “achicar” estos elementos, para no caer en la sobreactuación.

Cuando el actor puede tomar conciencia de esto (tal vez con solo verse en una grabación de video alcance) puede encontrar las herramientas para revertir esa situación, y empezar a disfrutar del “restringir”, ganando en sutilezas, en detalles.

El cine como lenguaje permite, a través del primer plano, prescindir de las “declaraciones”, los ademanes exagerados, lo que lleva a la sutileza del rostro y la mirada toda fuerza comunicativa. La emoción en el cine es, muchas veces, la austeridad de los gestos, la intensidad de una mirada.

Refiriéndose a Maria Falconetti en “Juana de Arco”, decía Carl Dreyer:

“Nada es comparable al rostro humano. Es una tierra que uno nunca se cansa de explorar”

Los acercamientos, los planos cortos, no poseen una función demostrativa o explicativa, sino que intentan establecer una conexión emocional entre el público. Así, lo que el teatro intenta con la “cuarta pared”: la ilusión de realidad, el ocultamiento del simulacro y la construcción de la emoción, Dreyer lo busca en los propios elementos del lenguaje cinematográfico.

“...cada pregunta, cada respuesta, pedían naturalmente un primer plano. Era la única posibilidad... el resultado era que el espectador quedaba tan impresionado como lo estuvo Juana recibiendo las preguntas, torturada por ellas.”

6.2. La fragmentación

La falta de continuidad, que puede advertirse en diferentes instancias, es otra diferencia del cine en relación al teatro.

El desarrollo dramático, en la importante y hegemónica estructura del teatro aristotélico, mantiene el ordenamiento de principio, nudo y desenlace, lo que permite al actor seguir un desarrollo de acción coherente a lo largo de toda la obra.

Allí el encadenamiento de causa-consecuencias articula la verosimilitud para él y para el espectador. Esta misma línea coherente es sostén del trabajo energético y emocional, que puede desenvolverse en un espiral creciente o decreciente, en los tiempos y ritmos que la escena necesite.

En las propuestas teatrales no aristotélicas, donde el actor opera con los “saltos” de una narración fragmentada o en la que el devenir de los acontecimientos en escena no coincida con el acontecer de los hechos en la diéresis, se mantiene de cualquier manera la continuidad misma del hecho actoral. Se permanece en el espacio de representación“, en un espacio y un tiempo de veda, donde no hay interrupciones, donde se empieza y se termina, entrando en una especie de movimiento hacia delante que solo un suceso inesperado y profundamente grave podría interrumpir.

En el rodaje la continuidad solo puede construirla el actor en su interior. Los “salto “ en el orden de los planos, por necesidades de producción, los tiempos muertos entre plano y plano, entre toma y toma, hacen que el actor tenga que organizar su manera de pasar el tiempo, pero también tener claro que el esquema de continuidad de su personaje, saber cual escena, filmada hace una semana, es la inmediata anterior a la que se rueda ahora.

Assumpta Serna dice al respecto:

“La transición entre secuencias puede ser instantánea o puede significar un siglo de espacio, de tiempo, de emociones. Por ello, es conveniente que separemos por bloques de secuencia al personaje, identificando los llamados signos de puntuación- fundidos encadenados, personajes nuevos seguidos de lugares conocidos y, unidad de acción-, que son los que separarán un bloque de otro./ Es difícil que durante el rodaje las secuencias sean respetadas en tiempo de filmación y en un mismo día. Según el plan de rodaje, tendremos que interpretar, en un solo día, escenas que pertenece a distintos bloques de emoción, así que un estudio detallado de cada bloque ayudara a su identificación. / Saber las transiciones de escena a escena será clave para la composición del personaje. ¿Cómo lo dejamos? ¿Como lo hallaremos ahora?”

Así como el *script* recupera los signos exteriores para dar continuidad a las escenas, el actor debe hacerlo para encontrar la continuidad emocional de su personaje.

6.3. La relación con el otro

La relación con el *partener*, siempre presente en el teatro (salvo en los espectáculos unipersonales), con el cual se interrelaciona y modifica, dialéctica y permanentemente, en el cine no siempre se lleva a cabo. En algunas ocasiones, los protagonistas de una escena están á kilómetros de distancia entre sí, o los contraplanos de una escena se ruedan un día distinto al que se hicieron los planos. Esta particularidad del cine hace que el trabajo del actor pueda (y a veces deba) basarse en su búsqueda personal, en su propia construcción interna, introspectiva y no estar sustentado solamente en la transformación dialéctica producida por el encuentro con el otro.

De alguna manera esto explica la aceptación y utilización del sistema de Lee Strasberg por muchos de los actores de cine norteamericanos, ya que el trabajo de esta propuesta está asentado en la primera persona y las imágenes propias.

6.4. El tiempo de ensayos

Los actores en teatro tienen, en general, meses de ensayo, y meses de funciones para ir "encontrando" el personaje y la obra; en el cine todo pasa fugazmente, solo algunos encuentros de preproducción, una charla informal, una lectura de texto, una pasada técnica para fijar lugares.

Se podría inferir de todo lo anterior, que la actuación en cine solo tiene desventajas en relación con la teatral, pero no es así.

Podría parecer una gran complicación la falta de continuidad, tanto de la estructura dramática como de las funciones en una temporada, sin embargo también pueden ser una gran ventaja.

Las escenas desordenadas no permiten que el actor se "desentienda" en los momentos menos exigidos: lo obligan a "estar presente" y concentrado en cada momento; el hecho de no tener que repetir su actuación durante noches y noches, le permite recurrir a otros lugares para encontrar lo que su personaje necesita.

Decíamos antes que en el cine es suficiente con que el actor pueda sostener su actuación en una escena unos minutos, cuando mucho unas horas. Encontrar ese momento luminoso y mágico, sin tener que encontrar la manera de mantenerlo durante meses puede ser una instancia liberadora. Otras diferencias del cine en relación al teatro, pasan por cuestiones de producción. Y tal vez sea ahí donde hay que comenzar a pensar la Dirección de Actores.

Volvamos a Pudovkin:

"¿Que se hace en el cine para dar el necesario auxilio técnico al actor en su compleja labor creativa? Hay que admitir que esta ayuda, si tuviera lugar durante la filmación, se desarrollaría de una manera casi absurda. En este sentido, habrán sido las preliminares reelaboraciones del guión por parte del director junto con el actor. El personaje habrá sido discutido, se habrá hablado mucho. El trabajo que en el teatro precede a los ensayos, tiene lugar en el cine, en mayor o menor medida, pero la previa labor práctica del actor, en el sentido de la fusión de la imagen hallada en el trabajo de mesa con su persona física y sus medios de expresión, o sea, el momento fundamental, en el cual se transforma el concepto en acción, no suele hacerse."

Así como se piensa en la pre-producción en las Áreas de Fotografía, Cámara, Sonido, etc., debería pensarse en la Dirección de Actores, diseñando un Plan de Trabajo que fuera resultado de las decisiones (tipo y cantidad de encuentros, abordajes, ensayos, etc.) y no de los imprevistos o la desidia.

Pino Solanas piensa la relación Director-Actores como un juego complejísima motivaciones, donde las transferencias y los conflictos, que son inevitables, solo se resuelven con un director que, con invención, paciencia y afecto, transforme los miedos en pasión compartida:

"El director está como descuartizado entre dos realidades que lo tiran para direcciones opuestas: por un lado los problemas técnicos y de producción, y por otro, los actores que lo necesitan para dar nacimiento a la escena.

Dije que los actores son como ángeles capaces de enriquecer nuestras intuiciones y escenas, pero también que los actores, de todas las personas, son quizás las mas frágiles o sensibles porque su instrumento es el cuerpo y recrean con el al imaginario colectivo. La energía que anima a los personajes es el propio sufrimiento la propia pasión de los actores. Ellos no son infalibles. No son criaturas que uno puede programar para que su emoción e imaginación este disponible cuando lo queramos./ nada mas terrible para un actor que aguarda con la emoción en la garganta el momento de rodaje, ese momento que se hace esperar o que debe retomar cuando la escena continua al otro día. Hay actores que no aguantan esas esperas y su energía o su emoción se derrama antes del rodaje. ¿Que remedio hay contra esto? Por nuestra parte, que las producciones sean mas correctas, etc. Son todas pretensiones lógicas pero muy difíciles de prever"

7. LAS PROPUESTAS DESDE EL CINE: : EL UNIVERSO DE LA MULTIPLICIDAD

Hasta ahora, hemos tratado ciertas cuestiones que no escapan a ninguna Dirección de Actores, independientemente del director, el proyecto y el actor; elegir a los actores, establecer un vínculo subjetivo, conseguir que los actores confíen en su director, hacerle “entender” a cada actor que se necesita de él. Pero también podemos empezar a delimitar las áreas o decisiones que van dando lugar a las distancias posturas de los distintos directores:

Ya desde que se escribe o se lee un guión, los personajes van buscando su cara, su cuerpo, su manera de andar. En algunos casos el personaje tienen desde el principio la primera tarea del director es encontrar a los actores que puedan dar a cada personaje lo que necesita.

7.1. El *casting*

Algunos, como Woody Allen; creen que en el *casting* se juega por completo la dirección de actores.

“la gente suele preguntarme muchas veces cual es el secreto de la dirección de actores y siempre piensan que estoy soltando una gracia cuando les contesto que lo único que debes hacer es contratar gente con talento y dejar que hagan su trabajo.”

Pero la mayoría de las veces, también se busca, en mayor o menor grado de prioridad, a una buena persona, a un buen compañero de equipo.

Para Martín Scorsese, por ejemplo:

“tengo la impresión de que trabajar con actores esta bien si tienes a actores que te gusten como personas. Bueno, por lo menos tiene que gustarte alguno aspectos de ellos...pero tambien hemos oído las historias sobre HITSCHOCK y como odiaba a los actores, aunque yo no acabo de creérmelo todo”

Se busca a alguien que “sintonice” con la manera de trabajar del director, si bien la relación actor- personaje no se plantea en términos de “correspondencia directa”, al decir de Claude Sautet:

“... antes de poder dirigir bien a un actor, es preciso *escoger* al actor adecuado. Y eso requiere un buen número de reuniones, conversaciones en las que se habla de todo: política, infancia, momentos difíciles... Un rato después, se crea un clima de confianza y, de forma indirecta, descubres muchas cosas sobre el potencial del actor, que no puede controlar su imagen en ese momento, porque no está siendo filmado. Acaba revelando aspectos de su personalidad y tienes que recompensarle por haber mostrado su vulnerabilidad haciéndole entender que eso es lo que te interesa. El resto —en otras palabras, saber si el actor se corresponde con el papel— es mucho menos importante de lo que la gente cree, por la sencilla razón de que todo actor quiere actuar y, a ser posible, interpretar un personaje que no se parezca en absoluto a él. De modo que el verdadero problema no es saber si el actor se ajusta al personaje, sino si se ajusta a mí. Además, los actores lo saben. Cuando conocí a Michel Serrault para *Nelly y el señor Arnaud*, acababa de leer el guión y le pregunté si estaba interesado en el papel. Sonrió y, de inmediato, contestó: «¿Y yo? ¿Te intereso?». Es cuestión de personalidad. Puedes conseguir que un actor lea tópicos, pero si tiene una personalidad lo bastante fuerte, no habrá ningún tópico.”

En esta búsqueda del actor ideal es necesario saber con claridad que se es lo que se está buscando, no necesariamente en *fisic du rol*, pero si en la imagen interna del personaje, y estar abierto y receptivo para detectarlo cuando aparece. Como en el caso de Jean- Pierre Jeunet:

“No debes dudar en ver a mucha gente, pero eso implica también el saber lo que estás buscando, porque, de lo contrario, todo está expuesto a la confusión. Sin embargo, si tienes el personaje bien arraigado en la mente, los actores van desfilando y, de repente, el personaje está ahí, delante de tí. Y es una sensación extraordinaria. Tres segundos en su prueba y supe que Audrey Tatou era la Amélie que andaba buscando y tuve que esconderme detrás de la cámara para que no viera mis lágrimas de alegría.”

Para algunos directores, como Bernardo Bertolucci, los actores son los que motivan al director, como elementos misteriosos que ponen en funcionamiento la curiosidad y la fascinación:

“Creo que el secreto de trabajar bien con un actor es saber primero cómo escogerlo. Y, para que salga bien, tienes que olvidar por un momento el personaje en el guión y ver si la persona

que tienes delante te fascina o no. Esto es muy importante, porque durante el rodaje, la curiosidad que sientes por ese actor te impulsará a explorar el personaje de la trama.”

Y algunos directores, como Pedro Almodóvar, buscan al actor de acuerdo a sus características físicas, pero sabiendo que los cuerpos reales y no los de papel, se terminan imponiendo:

“... a menos que escribas un papel con un actor específico en mente, cosa que no me gusta hacer, es imposible encontrar un actor que se ajuste perfectamente al personaje del guión. Así que lo mejor es escoger al actor que más se acerque a las características físicas que se requieren, y a continuación volver a escribir el personaje con arreglo a la edad, acento, orígenes, y sobretodo a la personalidad del actor que has escogido. “

Tim Burton da por sentado que un actor sabe actuar, por eso lo que busca es un entendimiento entre personas y no en términos de técnicas compositivas:

“Nunca pido a los actores que hagan una prueba, porque, realmente, no sirve para nada. No necesito saber si un actor sabe actuar: normalmente saben hacerlo. Lo que necesito saber es si se ajusta al papel, y la respuesta, en realidad, no tiene nada que ver con la interpretación, Lo entenderá en un nivel humano, sin exagerar el personaje. Si has hecho bien el *casting*, ya tienes si 90 % del trabajo como director de actores. Pero por supuesto el 10 % restante es más complejo, porque cada actor es distinto; cada uno tiene su manera particular de trabajar, de comunicarse. Y no puedes adivinar como va a ser“

Se deberá saber quién es el actor adecuado, mas allá de que sea un buen actor. Para David Lynch, la elección de uno u otro actor, da el “tono”, la “diferencia”:

“Encontrar un actor que sepa interpretar un papel específico no es tan difícil; lo difícil es encontrar al adecuado. Lo que quiero decir es que, para un determinado papel, es posible que haya seis o siete actores que te ofrezcan una buena interpretación, pero todos interpretaran algo distinto. Es un poco como la música: puedes tocar la misma pieza con una trompeta o una flauta y las dos te ofrecerán algo maravilloso, pero en dos direcciones distintas. Y tienes que elegir cuál es la mejor opción. “

Oliver Stone cree que los actores tienen un registro de actuación en el que funcionan bien y hay que elegirlos teniendo eso en cuenta:

“Por supuesto, tienes que elegir a los actores adecuados, eso para empezar, porque, por mucho que digan, los actores tienen sus limitaciones y no pueden rebasarlas. Pueden mejorar, pueden, dar de sí un poco más, pero nunca pueden ser alguien que no son... Robert de Niro, con lo bueno que es, tiene su registro, nunca vas a verlo interpretando a una persona cálida.“

Otros, como Takeshi Kitano, intentan buscar actores que no tengan experiencia en papeles parecidos al que van a proponerle:

“... cuando escojo a los actores, evito elegir a la gente especializada en un determinado tipo de papeles, porque es probable que hayan desarrollado “tics” en las interpretaciones que resulta imposible corregir... para interpretar gangster... elijo gente acostumbrada a interpretar a personal de oficina y los resultados son de lo más sorprendente.“

Carl Dreyer buscaba en sus actores, al momento de elegirlos, aquello que no se veía a simple vista, intentaba conocer sus lugares profundos, para poder saber que esperar de ellos:

“... no me implico con personas que no me interesen personalmente. Sólo puedo trabajar con gente que me permita llegar a cierto acuerdo... lo importante no es solo hacerme con las palabras que dicen, sino con los pensamientos que hay detrás de las palabras. Lo que busco obtener es la penetración en los pensamientos profundos de mis actores mediante sus más sutiles expresiones. Porque éstas son las expresiones que revelan el carácter de la persona, sus sentimientos inconscientes, los secretos que viven en la profundidad de su alma. Hay que descubrir lo que late en el fondo de cada persona. Por eso busco actores que puedan responder a esa exigencia... capaces de darme, o dejarme tomar, lo que trato de obtener de ellos, El personaje debe vivirse en cada momento y siempre que se lo esté representando. Los sentimientos humanos y profundos requieren emoción natural en el preciso instante en que aparecen encarnados en nosotros”.

Para Pino Solanas, el *casting* es fundamental, intenta mirar con la cámara, casi sin que el actor lo note, y puede transformarse en el primer ensayo:

“Elegir un actor es un delicado proceso ya que esa elección en sí misma es ya la mitad de la dirección. Hay que conocer no solo lo que él ha hecho como actor, sino su persona, su manera

de ser, su carácter. No hay nada mejor que trabajar con quien uno ya conoce porque los dos podemos ir más lejos. Se trata de achicar los márgenes de error trabajando previamente con los actores. Por eso es que siempre trato de realizar un proceso previo de ensayos tratando de conocer su persona, su, capacidad de juego, su sensibilidad. En esas primeras aproximaciones trató de ser el observador menos comprometido, es decir, ser puramente un espía. Por eso a veces ni participo en los primeros contactos. Alguno de mis asistentes realiza las pruebas "objetivas" con el video. Desde lo que dicen las imágenes... empiezo a interesarme por uno u otro actor. La cámara no omite ni perdona nada. "

Algunas veces, como en el caso de Andrei Tarkovski, se empieza el rodaje sin la certeza de una buena elección:

"La elección de los actores suele ser para mí un proceso largo, doloroso. Hasta mediados del rodaje es absolutamente imposible saber si se ha elegido bien a los actores o si uno se ha equivocado. "

Federico Fellini dibuja a sus personajes antes de buscar a los actores, los personajes ya tienen caras, ojos, narices:

"La parte más rica de la preparación es la elección de rostros y cabezas, es decir, el paisaje humano del filme. El medio nutritivo que dará al filme su propia fisonomía se elabora a partir de esos encuentros y entrevistas, estas conversaciones burlonas, la irrupción de esta multitud de miradas y sonrisas.... Durante este período soy capaz de ver hasta cinco o seis mil rostros, y son precisamente esos rostros quienes me sugieren el comportamiento de mis personajes, sus personalidades. "

Pero sabe que una vez encontradas esas, caras, el actor - o no actor- que hay detrás tiene algo que aportar: "

"A veces la elección, por ser irracional, es desafortunada. Entonces trato de aprovechar ese error. Abandono el personaje que tenía en la mente y lo busco en el actor o la persona elegida."

Desde la mirada que adoptemos, la elección de los actores se convierte en la primera acción del director en lo que concierne a la dirección de actores; ninguna elección es ingenua. Todas están adelantando una metodología de dirección, el lugar de los actores durante el ensayo y el rodaje, y la disposición para una nueva "escritura" del guión a partir del trabajo del actor.

7.2. Los ensayos y el rodaje

Si el terna del *casting* propone diversas propuestas y posicionamientos, mucho más el tema de los ensayos y el rodaje: ¿Qué buscamos en los ensayos? ¿Son necesarios? ¿Trabajo de mesa o entrenamiento corporal? ¿Ensayo de escenas o abordajes? ¿Ensayo de escenas del guión o de escenas inexistentes? ¿Diálogos memorizados o improvisación?

No son muchos los actores que dedican un tiempo a los ensayos por fuera del rodaje; en el caso de Orson Welles, ensaya para fijar movimientos y coreografías (imprescindibles en los planos-secuencia), un trabajo fuera del *set* que le permite exigir precisión:

"Les doy gran libertad y, al mismo tiempo, el sentido de imprecisión. Es una rara combinación. En otras palabras: físicamente, y en la manera de desenvolverse, exijo la precisión de un ballet. Pero su manera de actuar proviene directamente tanto de sus tareas como de las mías. Cuando la cámara empieza a rodar, no improviso visualmente. En este aspecto todo está preparado. Pero con los actores trabajo con gran libertad. Trato de hacerles la vida agradable."

Algo parecido plantean los hermanos Joel y Ethan Coen, una etapa de ensayos sobre escenas no existentes en el filme, que permita a los actores buscar su personaje y sus relaciones, para llegar a un rodaje sin improvisaciones:

"Una vez que hemos elegido el reparto y que empezamos a trabajar en el *plató*, no estamos abiertos a nuevas sorpresas. Por ejemplo, no nos gusta dejar que los actores improvisen. Y esto no quiere decir que los actores no reescriban sus frases en alguna ocasión, o que no se presenten, con sus propias frases, pero eso es algo distinto a improvisar. El único momento en que improvisamos de verdad es durante los ensayos, para sacar determinadas cosas, pero no suele afectar a la escena en sí. Lo que acostumbramos a hacer es pedir al actor que se invente las partes de la escena que no están escritas, los cinco minutos que suceden antes y después de la escena. Nos parece que les ayuda a meterse mejor en la escena."

Para algunos, como Woody Allen, directamente no hay nada que el director tenga que hacer, parecería que los ensayos y la búsqueda de entendimiento son solo una excusa comercial, y las buenas actuaciones, algo natural:

“Muchos directores tienden a dirigir excesivamente a los actores y a los actores les complace, porque, bueno, les gusta que les dirijan en exceso. Les gusta mantener interminables conversaciones sobre el papel; les gusta intelectualizar todo el proceso de crear un personaje... Bueno, creo que sé a qué es debido todo esto. Creo que los actores —y, posiblemente, también los directores— se sienten culpables por hacer algo que les resulta tan fácil y tan natural, de manera que tratan de hacerlo más complejo para justificar el sueldo que reciben.”

De cualquier manera, seguramente Woody Allen hace que sus actores sepan qué busca, reincide muchas veces en el mismo reparto, el mismo es actor de muchos de sus filmes, y escribe sus propios guiones. Volvemos a poner en juego el término “entender”; no hace falta un tratado de psicología ni un método prusiano.

Para David Lynch es cuestión de conseguir que actores y director vayan en la misma dirección:

“Hay que hablar mucho con los actores hasta estar seguro de que os movéis en la misma dirección. Y cuando todo esté en consonancia, todas os palabras y todos los movimientos que hagan los actores saldrán perfectos, con total naturalidad. Los ensayos pueden ayudar a encontrar el tono adecuado, pero hay que tener cuidado. Personalmente, siempre me preocupa perder la espontaneidad de la escena al ensayarla demasiado, no quiero perder la magia que, a veces, surge en el primer encuentro. “

Directores que necesitan empezar por las personas y no por los actores, establecer un vínculo por fuera de la película, de las escenas, de los personajes. Así plantea John Woo su forma de trabajo y encuentros previos al rodaje:

“Pienso que, si quieres trabajar con actores, lo primero que tienes que hacer es enamorarte de ellos. – Si los odias, ni te molestes. Es algo que entendí muy claramente cuando vi “La noche americana “ de Truffaut. Me sorprendió ver cuanto cuidaba a los actores, Y eso es también lo que intento hacer; trato a los actores como si fueran parte de mi familia. Antes de empezar a rodar insisto en pasar mucho tiempo con ellos. Hablamos mucho y trato de ver qué les parece la vida, qué clase de ideas tienen, que tipo de sueños. Habíamos de lo que les gustan y lo que detestan. Trato de descubrir cual es la cualidad principal de cada actor, porque eso es lo que intentaré destacar en la película. Y, por lo general, cuando los actores hablan conmigo, empiezo a mirarlos para tratar de encontrar el mejor ángulo de cámara. ¿Sale mejor este actor desde ese lado o desde arriba o desde abajo? Los observo con detalle. Después, una vez que hemos empezado a trabajar propiamente, hay dos cosas primordiales. La primera, por supuesto, es la comunicación con el actor. Y para conseguirla siempre trato de buscar algo que tengamos en común. Tal vez sea algo filosófico: tenemos los mismos valores morales; o tal vez sea algo más banal: a los dos nos gusta el fútbol. Pero es muy importante, porque muchas veces todo el proceso de comunicación de basará en eso.. Siempre es algo a lo que recurrir cuando surgen los conflictos. La otra cosa a la que le presto mucha atención son los ojos. Cuando un actor está interpretando, siempre le miro fijamente a los ojos; siempre, porque me dice si esta siendo veraz o está fingiendo. “

Para Pino Solanas existe una etapa previa al rodaje donde se pone en juego la búsqueda del actor sobre su personaje. Una búsqueda guiada con tacto y sutileza, para llegar al rodaje con herramientas para saber que esperar, para saber estar alerta a la aparición de la emoción:

“Previamente al rodaje hemos hablado con el actor del personaje, lo hemos buscado, desarrollado las circunstancias y rasgos fundamentales que le despiertes su intuición... Es a partir de esos primeros ensayos que voy espiando y descubriendo. -la disposición y el punto de vista de los actores. Descubrir su aporte, su fantasía, su emoción o, al contrario, sus inhibiciones, el camelo o la interpretación “profesional”. Es solo a partir de esos primeros ensayos que comienzo a intervenir, sea para corregir o sacar cosas que están de más o para reafirmar lo propuesto. Pero en todos los casos trato siempre de estimular, dar confianza y sobre todo, transmitir la emoción. Si el director no es capaz de hacer arrancar el motor emocional de los actores, está perdido. En el rodaje lo importante es contener a los actores. Estar lo más posible con ellos, tener veinte ojos, cincuenta orejas y cien radares para saber intuir, sentir, olfatear como esta el actor, que le está pasando y hacia donde puede llegar. Todo lo que uno soñó, todo lo imaginado, es apenas una hipótesis a corroborarse en ese momento excepcional y mágico que es el momento del rodaje.”

Algunos directores, como John Huston, dejan que los actores le muestren el camino que elegirían por si solos sin influenciarlos con su propia expectativa de los personajes y las escenas:

“Al dirigir actores, intento imponerme lo menos posible. Mientras más se dirige, mas tendencia hay a la monotonía. Si uno dice a todos lo que hay que hacer, termina con un montón de copias de si mismo. Así que cuando empiezo a hacer una escena dejo siempre que el actor me enseñe a comenzar como ha imaginado la escena. Esto no se aplica sólo a los actores. Esto no solo se refiere a los actores., lo que le dije de los animales no era solo un chiste, los animales tienen una gran ventaja como actores, saben exactamente lo que quieren hacer, sin dudas, sin vacilaciones, Si lo observa, se presentan oportunidades francamente extraordinarias, pero hay que descubrirlas. Trato de decirles lo menos posible, porque quiero ver lo que pueden darme. Siempre habrá tiempo después para darme lo que yo he pensado, Al principio, no quiero influenciarlos con mis determinaciones, porque esto cerraría su creatividad individual, eliminaría su capacidad de darme algo nuevo, algo que pueda no haber pensado. Creo que mi tarea es hacer todo lo posible por ayudar al actor,, darle calma, sensación de independencia, de importancia. Haré todo por eso, incluso hablar (que no me gusta mucho), Pero siempre confío en que será el actor el que me enseñe, mas bien que lo contrario. “

Algo parecido plantea John Boorman cuando habla de escuchar a los actores, de estimularlos a que antes del rodaje colaboren con el director, para, llegar al set con todo preparado:

“La clave para dirigir actores es proporcionarles un entorno seguro, un entorno de confianza, donde puedan trabajar. Esto implica proporcionarles una estructura, asegurarse de que no le distraigan otras cosas que suceden en el rodaje. Centrar tu atención en ellos, observarlos de cerca, mostrarles que no vas a dejarles que cometan errores, que no vas a ponerlos en apuros. Así estarán más dispuestos a correr riesgos, que es lo que deseas que hagan. La cuestión es escuchar a los actores, porque los buenos actores siempre tienen contribuciones que hacer., al llegar al rodaje, habrá poca cosa que decir, siempre y cuando lo hayas preparado bien, porque ya sabes donde quieres llegar. En realidad se trata de ir haciendo pequeños ajustes. “

Hay directores que dejan en manos de sus actores textos de los personajes, confiando en que el actor es quien más conoce al personaje, y que inevitablemente lo mas rico aparecerá en el cruce de los dos. Bernardo Bertolucci ha usado esta forma de trabajo:

“Siempre trato de aplicar las reglas del “*cinema verite*” al mundo de la ficción. En la escena de “El último en París”, cuando Brando está en la cama y cuenta cosas de su pasado, fue él quien se lo inventó todo. Le dije: va a hacerte preguntas, responde, como quieras. Comenzó, a decir todas esas cosas perturbadoras y yo era como el público, no podía decir si estaba mintiendo o diciendo la verdad. Pero para eso estaba la improvisación: tratar de tocar la verdad y mostrar que detrás de la máscara del personaje, pude esconderse algo muy cierto.”

Con la misma necesidad de “sacar” de sus actores lo más genuino Olliver Stone propone guiar a sus actores en los ensayos hasta lugares desconocidos que le permitan disponer de una material para luego crear:

“... los actores solo ofrecen una buena interpretación si les obligas a mirar en su interior y salir de su terreno conocido, pero esto requiere tiempo y conversaciones, A los actores les gusta hacerlo porque a la larga, lo que quieren es que la gente los vea como no los ha visto antes, pero no pueden conseguirlo solos, necesitan orientación... como director tienes que encontrar el material en bruto, llevar a esa persona a un lugar donde no haya estado nunca. Y así es como tocas lo mejor de los actores”

Algunos directores, como Win Wenders, no plantean la puesta de cámara hasta ver a los actores moverse en la escena:

“Encuentro la construcción de la escena en la acción. Llego al *plató* sin ideas preconcebidas sobre los planos que voy a rodar y solo después de trabajar con los actores, de obligarlos a moverse por el *plato*, empiezo a pensar dónde voy a colocar la cámara... necesito vivir la escena antes de rodarla.”

Sí muchas veces aparece el temor a perder la magia de las primeras “pasadas”, en el caso de Tim Burton, no implica que el actor no pueda generar, a partir de un objetivo claro, sus propias estrategias para alcanzarlo;

“... comprendí lo importante que es escuchar a los actores. Por supuesto, tienes que dirigirlos, pero lo que importa de verdad es enseñarles cual es su objetivo. Después les corresponde a

ellos decidir como quieren alcanzar ese objetivo... Ensayo muy poco, porque me asusta que la interpretación se convierta en algo demasiado técnico y que perdamos la magia que suele producirse en las primeras tomas. Además pongo empeño en no mirar la escena en el control de video, sino en observar a los actores directamente. De no hacerlo así, me parece que crearía una distancia entre los actores y yo, y en última instancia entre los actores y el público."

Para Jean Pierre Jeunet, es el director el que debe adaptarse a la particularidad de los actores, y darles su oportunidad para mostrar su entendimiento del personaje:

"No hay dos actores iguales y el director tiene que adaptarse a ellos, no a la inversa. Algunos actores necesitan hablar de su papel durante horas, pero otros adoptan una perspectiva contraria y prefieren trabajar de una forma más instintiva. Por lo que a mí respecta, me gusta ensayar un poco o por lo menos hacer una lectura completa, para ver que hace el actor."

Takeshi Kitano propone una estrategia que impide a los actores "actuar", que trata de garantizar la naturalidad de las actuaciones:

"La dirección de actores es algo sencillo y complicado al mismo tiempo. Me parece que el secreto es evitar dar las frases a los actores con demasiada antelación. De hecho, es mejor que ni siquiera las tengan el día anterior. De lo contrario, van a ensayarlas solos, rodando su propia película en la mente, imaginando cosas. Una vez estén en el plato, cuando dé las instrucciones, se sentirán intranquilos, porque las cosas no corresponderán con lo que habían preparado. De manera que la mayoría de las veces, le doy las frases justo antes de rodar, con la esperanza de que no tengan tiempo para memorizarlas. Y, a menudo, la mejor, instrucción que les doy en relación a la actuación es actúa como lo harías en la vida cotidiana, salvo que vas vestido de forma distinta."

Como una propuesta estética diametralmente opuesta, Andrei Traskovski coincide en la necesidad que no sea el actor quien estructure la realidad de su personaje dentro de la totalidad de la película:

"Estoy absolutamente en contra de que sea el actor quien cree la relación entre las partes que él actúa y la película en su totalidad. Su única tarea consiste en vivir y en confiar en el director. La tarea primordial de un director consiste en poner a los actores en un estado anímico auténtico, convincente, Y esto, por supuesto, se consigue con cada actor en forma distinta. Para mí es importantísimo que un actor no haga la pregunta tradicional, tremendamente absurda, de los actores soviético formados en el sistema Stanislavski: ¿Por qué?; ¿Para qué? ¿Con que idea de fondo? En el cine hay una sola cosa importante: la verdad de unos estados momentáneos."

Tal vez sea Jen-Luc Godard el que sintetiza varias de las propuestas anteriores, hablando de un director ideal, que sabe lo que busca, firme y tolerante a la vez, en una producción que le permita no estar diversificado en distintas tareas para poder escuchar a sus actores:

"Creo que los buenos directores de actores son aquellos que tienen una idea muy precisa de lo que quieren, y que se muestran, a la vez, muy firmes y tolerantes, como, la haría un buen entrenador en el deporte. Tienes que presionar a los actores, obligarles a trabajar tan duro como puedan, porque lo necesitan (incluso aunque a algunos no les guste) y al mismo tiempo, tienes que hacerlo con guante blanco, de forma agradable y amistosa, cosa que lamento no haber sido nunca capaz de hacer. Temo haber sido muchas veces demasiado severo con los actores, sobre todo porque estaba demasiado ocupado trabajando en una docena de cosas al mismo tiempo."

8. UNA PROPUESTA DE ABORDAJE

Luego de recorrer los testimonios de tantos directores reconocidos por su talento, su variedad respecto a la forma de encarar la dirección de los actores, y la postura casi mayoritaria de no ensayar en términos tradicionales, podríamos concluir que no hay nada que enseñar, nada que aprender.

Sin embargo, después es trabajar muchos años con alumnos de las carreras de cine y con directores jóvenes de poca experiencia, puedo reconocer como una necesidad real tener algún punto de partida, algunas estrategias. Sin ninguna intención de generalizar, ni de dar un "método", podemos proponer algunas técnicas, algunos abordajes, algunos ejercicios, que ayuden al director tanto para hacerse entender, como para ayudar a su actor cuando la intuición no alcance. En el teatro, la instancia de preparación, de ensayo, tiene durante su desarrollo una misma realidad con. Distintas etapas. Desde el primer encuentro hasta el ensayo general, se transitará por

entrenamientos, improvisaciones, "pasadas de texto", búsquedas dramáticas, marcaciones, etc., pero siempre en los tiempos y el ritmo de trabajo que el grupo decida, en un clima generalmente íntimo, sin gente que no pertenezca al elenco, donde nada externo se imponga como determinante.

En el cine lo primero que tenemos que entender es que existen dos momentos claramente diferenciados: los encuentros previos al rodaje y el rodaje mismo,

Todos sabemos que en el rodaje hay urgencias y tiempos que marcan y determinan lo que suceda en todas las áreas: la luz que se va el costo de alquiler de los equipos, un ruido que aparece en la toma, el plan de rodaje, etc,

A veces se piensa como un imposible ensayar con los actores porque se lo asocia con esta instancia, por supuesto que no podemos en ese momento ponemos a probar cosas, proponer un ejercicio de relajación, o de vínculo, o de improvisación, mientras las nubes se acercan y nos cambian todo el planteo de la fotografía, por eso es fundamental tener un tiempo previo al rodaje para trabajar con los actores.

A ningún director se le ocurriría llegar al rodaje sin haberse reunido previamente con su sonidista, su fotógrafo, su director de arte, etc., tampoco sin haber discutido con ellos criterios estéticos, de producción, ideológicos, ¿porqué entonces no poder disponer de algunas horas, durante algunos encuentros para reunirse con los actores?

Cada uno de estos dos momentos tiene sus propias posibilidades y estrategias, que pueden ser analizados por separado, pero están profundamente unidos en el resultado final.

8.1. El trabajo en el set:

Gente dando vueltas, mil preguntas y cuestiones a resolver por el director, el apuro de los técnicos, las preocupaciones del productor, los actores en un rincón conversando entre ellos (si son varios y tienen la suerte de conocerse...), esperando que alguien les informe lo que esta sucediendo, cuanto falta para rodar, les ofrezca un "cafecito".

Cuando finalmente llega el momento, el director se acerca (buscando ser amable)', les explica en dos minutos la escena, donde tienen que pararse para que entre el micrófono en el cuadro, hacia-donde mirar para que la luz le produzca un brillo en la pupila, les piden que sea una escena emotiva, que esté muy triste porque está sufriendo un abandono, o que esté exultante de felicidad porque se ganó la lotería, o que exprese en su cuerpo la apatía del hombre posmoderno, y que lo sea en lo posible, bien de entrada, porque en 10 minutos se pone el sol...

Pero también puede ser de otra manera,... Sin ningún misterio de técnicas o métodos, solo sentido común. Recordando lo que todos los directores plantean de una u otra manera, en sus testimonios, se busca:

- ✓ Generar un clima de respeto y consideración, por parte del equipo de filmación
- ✓ Darse un tiempo para estar con los actores en medio de las preguntas de todo el mundo y el caos del rodaje.
- ✓ Tener presente la particularidad de cada actor,
- ✓ Apelar a lo "entendido" en común en los ensayos o las charlas previas
- ✓ Ser claro en lo que se pide, hacerlo con firmeza y cordialidad
- ✓ Tomarse el tiempo necesario para que el actor se sienta seguro;
- ✓ Estar atento para detectar los posibles conflictos o malestares
- ✓ Recuperar lo generado por el actor en los ensayos previos.
- ✓ Permanecer alerta, con la cabeza y todos los sentidos, para aprovechar lo que se produzca intuitiva e imprevisiblemente desde los actores durante el rodaje.
- ✓ Estar dispuesto a modificar lo planeado si surge algo superador.

Pero lo que suceda en el rodaje, estará totalmente influenciado por lo construido" anteriormente. Es por ello que, pese a que no es lo mas usual entre los directores de cine, creemos en la importancia del trabajo previo, donde los tiempos no nos apuran, donde el encuentro se da entre personas que pueden escucharse, donde se ponen en juego las subjetividades, los deseos, las historias, los pensamientos de directores y actores. Ese es el lugar donde se puede tender un puente.

8.2. Los ensayos previos:

Cuando los directores hablan del temor a la pérdida de la espontaneidad, de la frescura, como consecuencia de los ensayos, están hablando como si la única forma posible de ensayar fuese repetir, una y otra vez, la escena que va a filmarse.

Esa es sólo una manera de ensayar, seguramente, la menos interesante. "Pasar" la escena ya guionada solo permite trabajar en la superficie, en los comportamientos de los personajes y probablemente la vacíe de la sorpresa y de la inminencia de la primera vez.

Sin embargo existen otros modos de ensayar que operan sobre la escena profunda sobre las redes vinculares, sobre lo que no se verá en la película y sin embargo sostiene a los personajes, a sus cuerpos, a sus imágenes y a su emoción..

Peter Brook se pregunta acerca de lo que significa ser un buen actor, en que consiste esa "diferencia", eso que todos notamos, pero a veces no podemos definir objetivamente, como una "radiación esencial". Y se responde que un actor es un hombre "potenciado", capaz de ser "más" de lo que sea que le toque ser. Un hombre capaz de transitar por distintas emociones y sensaciones, de imaginar y ser ampliamente perceptivo. Un hombre con un cuerpo entrenado que pueda ser instrumento de comunicación y expresión, sin corazas ni limitaciones. Un hombre inteligente, analítico, crítico de sí mismo y de su sociedad, que pueda ser testigo y protagonista, comprometiéndole con su época. Así,

"El actor debe trabajar sobre su cuerpo, de manera tal que su cuerpo se abra, sensible e integrado, en toda su capacidad de respuesta. Después debe ocuparse de desarrollar sus emociones, de modo que tales emociones no lo sean simplemente en el nivel más burdo, porque las manifestaciones en bruto son manifestaciones del mal actor. Un buen actor es aquél que desarrolla en sí mismo la capacidad de sentir, de reconocer y de expresar un muy amplio espectro de emociones, desde las más burdas hasta las más refinadas. Y el actor debe profundizar su conocimiento, y por consiguiente su capacidad de comprensión, hasta el punto en que toda su mente, su pensamiento entran en juego, en estado de máximo alerta, para apreciar cabalmente el significado de lo que está haciendo."

8.3. Entrada analítica

Decíamos anteriormente que un actor puede "entender" de diversas maneras, debido a que los "saberes" no son sólo intelectuales, racionales, analíticos. Es posible cometer el error de confiar excesivamente en el reinado de la razón, o de quedarnos en un análisis a nivel .de texto, más lingüístico que actoral. En este marco se da por sentado que los textos están entendidos, y junto con ellos la tesis de la escena, su estructura profunda, las necesidades y deseos de los personajes, la red vincular que sostiene sus relaciones, sus contradicciones y complejidad Y muchas veces no es así.

¿Cómo hacer, desde el trabajo de mesa, que el actor pueda comprender su personaje y la historia?

Generalmente lo primero que un actor conoce de un proyecto es el guión, y en el guión solo están los textos. Allí, sobre todo en el cine, solo es posible encontrar una pequeña parte del universo de las historias y los personajes.

En el guión está la fábula, el "cuentito", lo que "pasa", pero no siempre queda claro de qué se trata. ¿Para qué el autor escribió este guión? ¿Para qué el director decidió filmarlo? ¿De qué están hablando? .

Y los personajes, ¿Cómo juegan en esta historia? ¿Cómo hacen que avance? ¿Cuáles son los deseos, los intereses, los miedos que los hacen actuar? ¿Cómo se transforman? ¿Cuándo? ¿Por qué? |

Y los vínculos entre los personajes, ¿Como se establecen? ¿De manera estable? ¿Bajo que condiciones?

¿Será posible, en un trabajo de mesa, resolver las tensiones que se generan a partir de lo no dicho, de lo inferido pero no explicitado en el texto?

8.3.1. Propuestas de trabajo:

Algunas de estas propuestas se realizarán con los actores, otras, tal vez, sirvan al director para definir ejercicios pertenecientes a las otras "entradas".

8.3.1.1. Leer el guión, pensar, conversar, discutir:

- ✓ ¿Que pasa? (contarlo como se contaría el argumento de un cuento a un niño)
- ✓ ¿De que habla? (en términos que rebasen lo anecdótico)
- ✓ ¿Qué sensorialidades corresponderían a esa historia? (de que color es, que olor tiene, etc., no tiene que necesariamente coincidir con los parámetros objetivos realistas)
- ✓ ¿Hace recordar a alguna película, producción plástica, música, que hayan conocido?
¿Por qué?
- ✓ ¿Cuál es el universo en que se desarrolla? (desde la época hasta cualquier particularidad objetiva de tiempo y espacio, incluido clima)
- ✓ ¿Hay alguna circunstancia particular que recorte ese universo? (el día que se desata la 2ª guerra mundial, cuando los marcianos invaden la tierra)
- ✓ ¿Cuáles son los conflictos centrales de la historia?
- ✓ ¿Qué personajes los sostienen? ¿Se resuelven o se transforman?
- ✓ ¿En cuántas partes puede dividirse el guión? ¿Esta división tiene que ver con el cambio de conflictos? ¿O con quien mueve la acción? ¿O con alguna otra cosa?
- ✓ ¿Quiénes son los personajes?
- ✓ ¿Cuál es su CD preferido, la película de la que no se olvida, el libro o la historia que más lo impactó?, ¿Cuál es la característica que no "pega" con lo que se esperaríamos de él? (o cualquier tipo de pregunta que no sea "contar" su historia, sino hacer un recorte que apele más al detalle que a la generalidad)
- ✓ ¿Qué desea cada personaje? De la vida, de otros personajes.

Proponer unidades conflictivas cada vez más pequeñas, de maneras concéntricas (y ver qué pasa en cada una de ellas -o en las que nos interese - con los objetivos de los personajes y los conflictos que estos implican.

Los objetivos son deseos, necesidades, aquello que no puedo o no quiero evitar aun a riesgo de entrar en conflicto con los demás, con lo que me rodea o conmigo mismo.

8.3.1.2. Lectura del texto en voz alta

"El primer contacto con el papel, con la primera lectura es un momento comparable al del primer acercamiento de dos futuros enamorados, amantes o esposos...en estos casos, tan afortunados como raros lo mejor es olvidar todas las reglas, las leyes, los métodos y sistemas y entregarse íntegramente a la naturaleza creadora".

Además de poder esperar siempre el milagro de que todo se dé intuitiva y maravillosamente en la primera pasada de texto, la lectura nos sirve para ver los problemas, algunos técnicos de dicción y otros de interpretación y comprensión, y poder preparar algún entrenamiento o marcación específica para tratar de resolverlo.

Hablábamos de la entrada analítica, de las "circunstancias dadas" de una historia. Podríamos afirmar ahora, que esas mismas circunstancias pueden no solo "decirse" sentados a una mesa, sino también "pasarlas" por el cuerpo.

Porque un actor puede entender analíticamente que su personaje cruza la estepa siberiana, pero también puede trabajar la sensación de los pies helados

Las imágenes sensoriales apelan a la memoria sensorial del actor, y por lo tanto operan en ese lugar fronterizo, difuso, que separa al actor del personaje. En la entrada analítica la separación se mantiene más clara, aquí empieza a borrarse la nitidez del límite, y en la entrada del cuerpo se hace casi intangible (por más transformación que sufra el "cuerpo", éste es siempre el del actor). j

Los objetos son maravillosos aliados para recuperar / construir memoria sensorial, por su capacidad de condensación, de transferencia, de desplazamiento de significado. Las imágenes no solo le sirven al actor para recuperar una sensorialidad adecuada a las necesidades de la historia, son operativas también para encontrar – expresar – sostener las necesidades emocionales de su personaje.

¿Puede forzársela emoción? ¿Puede provocarse deliberadamente? ¿Puede un actor consciente y voluntariamente obligarse a "ser feliz" o "tener pánico"?

Estas preguntas han sido parte fundamental de las búsquedas de los teóricos teatrales a través de todas las épocas

Tal vez, en esta época posmoderna, donde los criterios de verdad han entrado en crisis podríamos agregar otros interrogantes tales como: ¿es necesario que el actor "sienta verdaderamente" emoción para transmitirla al público? Y, en todo caso, esa "emoción verdadera", ¿debe corresponderse "temáticamente" con la del personaje?

Porque, en realidad, ¿quién se emociona, el actor o el personaje?

Los mecanismos que provocan las emociones son misteriosos y personales.

Pero todos hemos experimentado alguna vez que al recordar olores, sonidos, imágenes visuales, texturas, sabores, nos colocamos en estados emocionales sin que nos lo proponamos conscientemente ni explícitamente.

8.4. Entrada por las imágenes

¿De qué hablamos cuando hablamos de imágenes, y más si estamos hablando de actuación?
¿Podremos encontrar alguna forma de trabajo en que no estén involucradas?

¿Podríamos decir que no estamos trabajando imágenes cuando pensamos en un trabajo de mesa si la historia se desarrolla en el siglo XV o en la actualidad? ¿No estamos generando imágenes cuando accionamos con nuestro cuerpo para llegar "corriendo a salvar a la muchacha antes de que el tren la atropelle"? ¿Es posible construir cualquier "otra" realidad sin que las imágenes se nos impongan? Aún más, ¿podemos estar sin generar imágenes en nuestra vida cotidiana?

Cuando hablamos de "entrada por imágenes" estamos queriendo decir que vamos a proponer trabajos, abordajes, ejercicios para poner en funcionamiento deliberadamente la producción de imágenes, ya sea recuperando algunas anteriormente transitadas o generando nuevas.

¿De quién son las imágenes?, ¿de los actores o de los personajes?

¿Puede existir un personaje como ente autónomo, como una construcción externa, como objeto, o siempre se dará un cruce inevitable con el actor?

¿De dónde podría sacar un personaje una galería de imágenes más que del actor que lo está actuando?

El actor no tiene otro lugar donde ir a buscarlas que no sea en sí mismo. El actor puede actuar sólo con su cuerpo, sus emociones, sus imágenes, sus recuerdos, su manera de mirar y entender al mundo. Y desde ahí creará otros cuerpos, otras emociones, otras imágenes, otros recuerdos, otras maneras de mirar y entender el mundo, pero solo desde ahí, nunca desde la nada... ni desde el texto solamente.

Cuando hablamos de imágenes hablamos de sensorialidad, y hablamos de imaginación.

Un actor puede recuperar la sensación del calor del sol en su piel, como lo sintió, realmente en la playa un mediodía de verano, pero también puede imaginar la sensación de sus manos encendidas por el fuego, aunque nunca haya vivido tal experiencia; hace una operación más o menos intuitiva de sumatoria de experiencias (un calor extremo, alguna quemadura en algún otro lugar, la representación de esa sensación o de ese dolor en otras películas, cuadros o relatos, la escucha de diversas narraciones orales sobre lo que se siente en esos casos, etc.).

8.4.1. Propuestas de trabajo:

8.4.1. 1. Construcción del universo sensorial del personaje o la situación

✓ Proponer a los actores ir construyendo las imágenes visuales, auditivas, olfativas, táctiles y gustativas que correspondan al personaje o la situación. Es un trabajo personal, de búsqueda interior, guiado por el director que va acompañando con sugerencias y estímulos verbales.

8.4.1. 2. Construcción de galería de imágenes de la historia previa

✓ Sin pautarlo previamente, los actores personajes, van construyendo "fotos" de momentos en común. Deben aparecer detalles y no los conceptos o generalidades. De este modo arman espacios, objetos, colores, etc. conocidos y transitados en común por sus personajes.

8.4.1. 3. Búsqueda de emociones homólogas con la primera persona del actor

✓ El actor busca en su propia historia una situación personal que lo haya conectado con una emoción parecida a la requerida para el personaje. Para recuperar esta emoción, construye la red de imágenes sensoriales que, al ser presentificadas, la provocan.

8.5. Entrada desde el cuerpo

Si no podemos hablar de actuación sin estar poniendo en juego las imágenes del actor, tampoco podemos hacerlo fuera de la presencia del cuerpo. El actor es un instrumentista, que sabe el modo de "tocar" para conseguir la mejor interpretación, pero también es su propio instrumento.

El cuerpo es, en definitiva, donde también se alojan las ideas y las emociones, las imágenes y los pensamientos, las reflexiones y la imaginación.

En consecuencia, para hablar de la entrada desde el cuerpo, vamos a hacer un primer recorte, que nos coloca en un cuerpo pensado desde la acción, en relación con el tiempo y el espacio.

El método de las "acciones físicas" es un método de análisis activo para el actor, y está basado en la improvisación. En este marco, el personaje / actor acciona con un objetivo, para la resolución del conflicto existente, en un determinado entorno. Estos elementos constituyen la estructura dramática y son los que permiten, a través de una línea de acción coherente, avanzar desde la acción sobre el desarrollo de los personajes y de la historia.

Es el cuerpo "haciendo" el que pone en funcionamiento los deseos, las intenciones, las emociones.

Es un cuerpo "en situación", estructurado desde el comportamiento, accionando funcionalmente.

El cuerpo es también la posibilidad de "construir" o "recrear" un personaje desde sus elementos externos, la manera de respirar, una forma de moverse, una característica física determinada. Un pequeño detalle en la forma de mover las manos, el tono justo de la voz, la manera de caminar, pueden hacer que el actor "entienda" a su personaje mejor que desde cualquier otro método.

Otra manera de pensar la entrada desde cuerpo, es la del cuerpo accionando no •' •

en lo que tiene que ver con la acción física de la fábula ni en la construcción exterior

del personaje, sino como objeto significativo, como elemento de lenguaje, como metáfora de elementos de la estructura profunda del guión.

Un cuerpo al que se le va a pedir en términos de tonos musculares, de ritmos, de energías, de restricción, de focalización de energía, de relaciones espaciales, y no un cuerpo con el que sólo voy a trabajar en la improvisación de comportamientos o acciones físicas cotidianas de la historia.

Un cuerpo al que se le "traducirán" los verbos que están puestos en juego en la estructura profunda del guión, desarmando las metáforas del lenguaje para volverlos a convertir en materialidad.

8.5.1. Propuestas de trabajo:

8.5.1. 1. Improvisación a partir de objetivos de acción

✓ Dentro de determinadas circunstancias dadas, el actor acciona para conseguir un objetivo. Trabaja sobre la base del "¿Para qué?". La improvisación es una forma de análisis activo de la estructura dramática.

8.5.1. 2. Construcción de la "exterioridad" del personaje.

✓ Trabajar sobre distintos "modificadores" del cuerpo: tonos musculares, articulaciones, centros de energía, *tics*, asimetrías, máscaras, calidades de movimiento,

✓ Considerar la voz como una materialidad, por lo tanto, pasible de ser modificada.

8.5.1. 3. Buscar los verbos de la escena y transformarlos en verbos del cuerpo o del espacio.

✓ Trabajar sobre los verbos de la estructura profunda y no los de la fábula. No pertenecen a las acciones de la escena, sino a aquellas relaciones de los cuerpos que tienen que ver profundamente con los vínculos (ej. si una mujer siente que su pareja está "todo el tiempo sobre ella", que "no la deja respirar", se transformarán estas metáforas en acciones: el actor que interpreta a su pareja descargará su peso sobre ella, de alguna manera le impedirá respirar.) No son acciones que vayan a quedar en el hacer de la escena, pero sí ayudarán a los actores a entender mejor los vínculos y relaciones entre los personajes.

9. CONCLUSIÓN

Dirigir es intuir "algo" que todavía no existe, "algo" de lo que se tiene solo algún recuerdo (aunque no haya existido antes) o alguna premonición (aunque nunca llegue a realizarse). O tal vez, intuir sea "sacar" afuera, en forma de palabras, imágenes, sonidos, ritmos, lo que durante toda nuestra vida se ha ido decantando (emociones, recuerdos, lecturas, informaciones, la voz de otros, lo que vivimos y lo que no vivimos, lo que escuchamos o nos contaron, lo que nos abrió la cabeza o nos dejó indiferentes, lo que amamos y lo que nos espantó, lo que no entendimos, lo que nos iluminó), casi sin damos cuenta.

Y para que esa intuición se transforme en algo concreto se deben hallar los materiales, descubriéndolos o reconociéndolos. En el cine esos materiales son la luz, las imágenes, los sonidos, el encuadre, el montaje.

Dirigir es "saber" que hay un lugar hacia dónde ir, pero también saber que el camino no es recto, que está lleno de meandros; que cada vuelta es un nuevo paisaje, pero que de fondo tiene el anterior, que se retrocede, se da vueltas, se avanza, y otra vez se vuelve a empezar. Que a veces, solo a veces, se llega al mar. Otras veces se sigue haciendo recovecos para siempre.

Dirigir es un acto político. Es ponerse al mando. Es tener la última palabra. Es la desesperación de la decisión solitaria, es saber que confían en uno. Es el miedo a no merecer esa confianza.

Es también ser el único que sabe lo que pudo haber sido y no fue, lo que quedó en el camino, porque no supimos hacerlo aparecer.

Los actores son mediadores fundamentales para ese paso de lo intuido a lo real.

La Dirección de Actores en Cine puede y debe nutrirse de lo que otros han transitado, investigado, transformado en métodos o teorías. Pero siempre será algo personal e intransferible.

"Nunca he creído en una verdad única, ni propia ni ajena. Creo que todas las escuelas, todas las teorías pueden ser válidas en determinado lugar, en determinado momento. Pero a la vez he descubierto que uno solo puede vivir si posee una absoluta y apasionada identificación con un punto de vista./ Sin embargo, a medida que pasa el tiempo, y vamos cambiando y el mundo va cambiando, los objetivos se modifican y los puntos de vista cambian. Cuando reflexiono sobre tantos años de ensayos escritos, de ideas expresadas en infinidad de lugares, en incontable ocasiones, hay algo que me golpea con contundente certeza. Para que cualquier punto de vista sea útil, uno debe comprometerse con él totalmente, debe defenderlo incluso hasta la muerte. No obstante, al mismo tiempo, hay una voz interior que nos murmura: no te lo tomes tan en serio, afírmalo con fuerza, abandónalo con ligereza. "(Brook).

Bibliografía

Brook, Peter. *Provocaciones, 40 años de exploración en el teatro.*
Pudovkin, Vsevolod. *El actor en el film.*
Solanas, Fernando. *La Mirada. Reflexiones sobre cine y cultura*
Serna, Asumpta. *El trabajo del actor de cine.*
Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo.*
Tirand, Laurent. *Lecciones de cine*