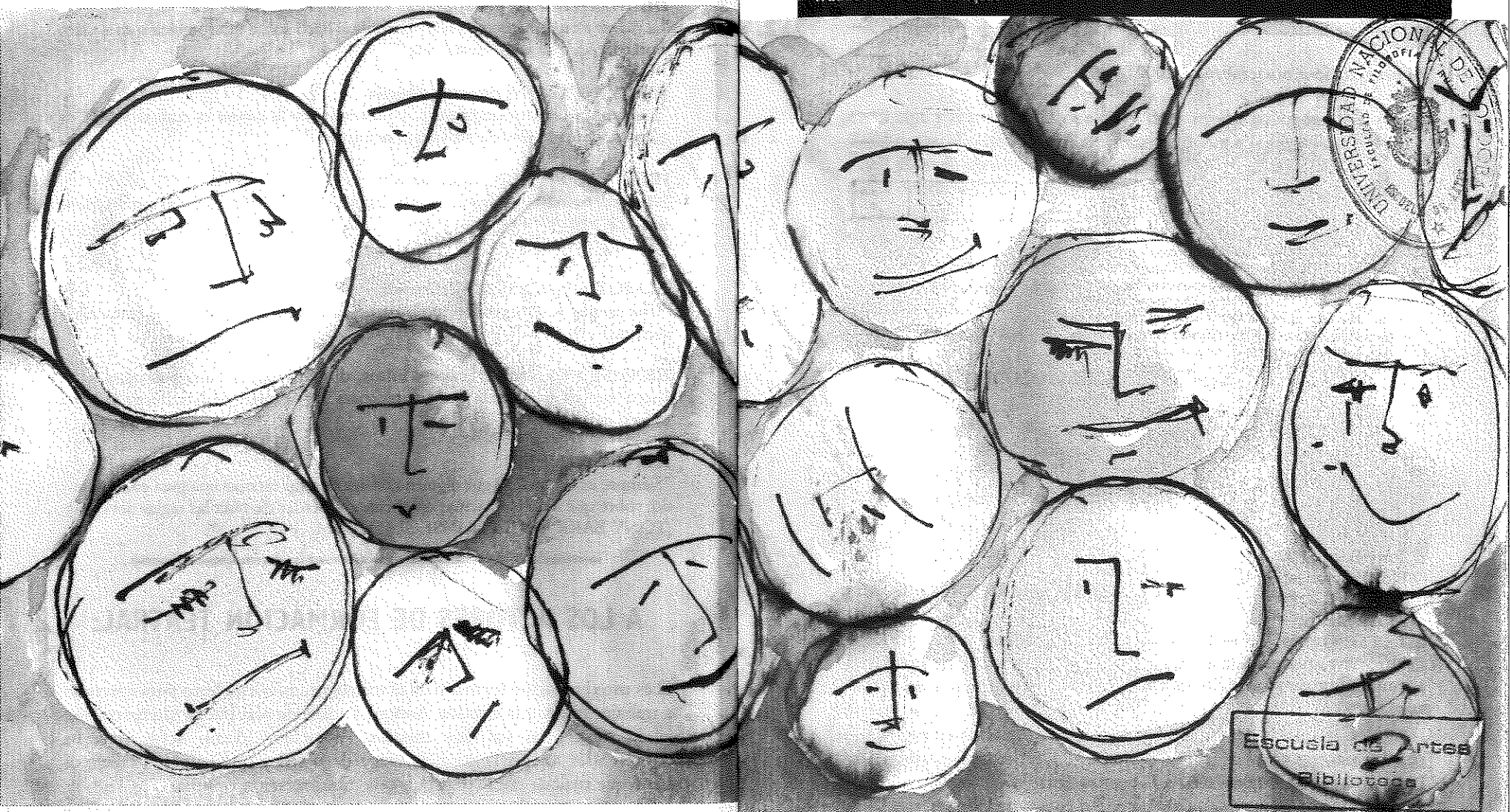


BIBLIOTECA DE ACTORES 1

Actuando para la cámara

Tony Barr

Traducción de Marta Heras



PLOT
ediciones

Manual de actores para cine y TV
con ejercicios de Eric Stephan Kline

Título original: Acting for the Camera
Ilustración de cubierta: Marta Suarez
Diseño de cubierta: Juan Carlos Sastre

ESCUELA DE ARTES - BIBLIOTECA

Signatura	79143
Topográfica	B 27 E
Nº de Inv.	7656
Autor	
Prestito	
Nº de fol.	
Fecha de Ingreso	13-7-05

--	--	--	--	--

Primera edición: noviembre de 2002

Todos los derechos reservados. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Tony Barr, 1997
© Plot Ediciones, S. A., 2002
San Rogelio, 8
28039 Madrid
Tel/Fax: (34) 91 450 57 70
<http://www.plotediciones.com>
e-mail: libros@plotediciones.com

ISBN: 84-86702-53-4
Depósito legal: M. 39.060-2002
Fotomecánica: Preimpresión 2000
Imprenta: Ibérica Grafic
Impreso en España

Índice

Prefacio	7
Prólogo	9
Agradecimientos	13

UNO: LA ACTUACIÓN

1. El cine y la escena: las dos caras de la misma moneda	17
2. El desarrollo de los estilos de actuación en el cine	21
3. El planteamiento	25
4. La definición de la actuación	29
5. Escuchar y sentir	33
6. El personaje	41
7. El centro de atención y la concentración	47
8. La energía	51
9. Las emociones	55
10. La espontaneidad	69

DOS: EL TRABAJO CON EL PERSONAJE

11. La preparación	75
12. Los hechos y las condiciones	85
13. La imaginación	95
14. Aprenda el papel, no las frases	99

Intermedio	109
------------	-----

TRES: LAS HERRAMIENTAS

15. El ritmo y el cambio	113
16. La dinámica	127
17. El movimiento	131
18. La necesidad	135
19. La selectividad	141
20. La personalización	155
21. Las imágenes de objetos animados e inanimados	157
22. El ejercicio del absurdo: la heterodoxia	161
23. La comedia y el drama desde el punto de vista del actor	163

24. Las lecturas en frío y las audiciones	169
25. El trabajo con el director	175
26. Trabajar o no trabajar de fuera adentro: ésa es la cuestión	181
27. En dos palabras	185

CUATRO: LA MAQUINARIA DEL CINE Y EL VIDEO

28. El primer día en el plató	189
29. El estudio y el plató de cine	193
30. Algunas particularidades del cine	195
31. El rodaje de una escena	215
32. El estudio de televisión	271
33. El programa con varias cámaras	275
34. Las escenas peligrosas	277

CINCO: LA CARRERA EN EL CINE Y EN EL VIDEO

35. Los comienzos de su carrera	283
36. Asociaciones profesionales de actores y entidades del sector	291
37. La estrella	295
38. Ejercicios para actuar ante la cámara	303

<i>Epílogo</i>	353
<i>Sobre el autor</i>	355
<i>Glosario</i>	357

Prefacio

Los actores siempre están buscando el maestro o el libro que tenga la mágica propiedad de transformarlos de jóvenes y prometedores talentos en genios. Cuando estaba empezando, yo era uno de esos actores, y también leí lo mío. Sigo haciéndolo, y uno de los libros que acabo de leer es *Actuando para la cámara* de Tony Barr.

No hay mejor maestro que actuar. Ya se trate de un trabajo en Broadway, en un pequeño teatro de provincias, en el repertorio de verano o en un café-teatro; ya sea en una película importante para la MGM, una pequeña película no sindicada o un ejercicio de estudiantes en prácticas; de una película comercial o industrial o de un documental o una cinta religiosa; donde sea y como sea, lo mejor que puede hacer el actor es actuar.

Las preguntas que tienen que plantearse los actores son: "¿Cómo puedo hacerlo mejor? ¿Y con más rapidez?" Y aquí es donde entran en juego los maestros y los libros.

He leído muchas cosas sobre la actuación y los actores. Desde luego, a lo largo de mi vida he hablado lo bastante sobre estas cosas como para llenar varios volúmenes, porque el tema de la interpretación no ha dejado de fascinarme nunca. Al final todo se reduce necesariamente a lo siguiente: "¿Qué es lo que he comprendido verdaderamente y puedo poner en práctica de todo lo que he aprendido?"

Cuando Sir John Gielgud estaba haciendo *Las edades del hombre*, le preguntaron qué era para él lo más difícil de actuar, a lo que respondió: "Simplificar." En *Actuando para la cámara*, Tony Barr ha dado a la actuación una forma elocuentemente simple. Se lee de un tirón, es fácil de comprender y está maravillosamente expuesto. Ahora he comprendido lo que hago.

Ed Asner

Prólogo

En 1960, mi amigo David Alexander, un director de mucho talento, me preguntó si estaba interesado en fundar una escuela de interpretación con él. Acepté la oferta.

Una de las principales razones que me decidieron es que Hollywood estaba llena de charlatanes y estafadores que se hacían pasar por profesores, publicistas, agentes, etc., y los incautos novatos no tenían modo de saber cuándo estaban siendo embaucados por estos desaprensivos que se aprovechan de las personas confiadas e inocentes. Una escuela con una reputación bien establecida sería sin duda algo muy positivo.

Comenzamos el Taller (David lo dejó poco después para dedicarse por entero a la dirección) y nos dedicamos a enseñar interpretación tal y como nos la enseñaron a nosotros y la habíamos aplicado en nuestros años en el teatro. Nuestros maestros habían utilizado literalmente a Stanislavsky; nosotros nos servimos de Michael Chekhov, Lee Strasberg, Robert Lewis y varios otros exponentes mayores y menores de lo que ha dado en llamarse "el Método". Y David tenía su propia técnica.

Pronto me di cuenta de que cada profesor tenía sus técnicas preferidas y que de manera consciente o inconsciente prescindía de las técnicas de actuación y enseñanza que no encajaban en un determinado molde. Yo tampoco estaba libre de culpa, y me concentraba principalmente en los ejercicios de intención y de evocación de emociones. Tardé unos cinco años en darme cuenta de que algo faltaba y de que nuestras enseñanzas, por eficaces que pudieran resultar ocasionalmente, eran demasiado limitadas.

Con los años me di cuenta también de que era prácticamente imposible encontrar trabajo como actor profesional de teatro viviendo en Hollywood; las carreras y la subsistencia dependían de la televisión y las grandes películas. Se hizo dolorosamente evidente que mi planteamiento pedagógico no era correcto. Me compré un equipo de vídeo y empecé a estudiar las peculiaridades del trabajo en el cine para enseñar a mis alumnos lo que aprendiera sobre la diferencia entre el escenario y la cámara. Los impulsos internos (esto es, las emociones y las reacciones sensoriales) del actor son los mismos sea cual sea el medio en el que trabaje, ya que dadas unas circunstancias determinadas el mismo estímulo provocará la misma reacción en una persona, independientemente del

medio. Por ejemplo, si yo mato a su madre sus sentimientos serán los mismos para la televisión que para el Hollywood Bowl.

En el teatro, el actor tiene que trabajar por mediación de su compañero de reparto para proyectar hasta la última fila del teatro, por lejos que esté. Con la cámara, en un primer plano la última fila de la sala está en realidad sobre el hombro del actor fuera de cuadro. En un plano máster la última fila está a pocos metros de distancia, donde esté el objetivo. Es decir, la única diferencia técnica importante reside en la *distancia de comunicación*. En escena se mide sobre un espacio teatral, irreal. En la cámara, si se trata de una escena entre dos personas sentadas a una mesa, sólo es necesario proyectar hasta el otro actor. Si se encuentran en los extremos opuestos de una habitación, tienen que cubrir esa distancia; en una escena de amor, el público está prácticamente en la cama con los actores. *Para la cámara sólo es necesario comunicarse dentro de un espacio real.*

El medio cinematográfico también tiene técnicas específicas, necesidades técnicas específicas, necesidades y aptitudes técnicas específicas, y esta mecánica afecta al trabajo del actor. Por lo tanto, éste debe estar completamente familiarizado con ellas para poder tenerlas en cuenta automáticamente mientras concentra toda su atención en la actuación.

Este libro está escrito fundamentalmente desde el punto de vista de mis propias experiencias en Hollywood, porque vivo y trabajo aquí desde 1947. Pero su planteamiento es igualmente válido para las personas que hacen películas en Nueva York, San Francisco, Alemania, Francia o cualquier otro lugar en el que el trabajo del actor sea registrado por una cámara. Y lo que es más importante, *si estuviera enseñando para el teatro, empezaría por el mismo sitio: ¡deje de actuar, empiece a escuchar, simplifique sin perder la pasión!*

Ya existen buenos libros de actuación que se ocupan de las diferentes filosofías de la interpretación, la relación del actor con la comunidad, etcétera. Por lo tanto, me he limitado a tratar los aspectos prácticos de actuar ante la cámara. He incluido además alguna información básica sobre Hollywood y los estudios que ayudará a los actores que vienen a hacer carrera aquí. Espero que el libro también sea de utilidad e interés para los lectores que desarrollan sus carreras en otros lugares.

El término *actor* se utiliza en este libro de manera genérica para designar tanto a los actores como a las actrices. Lo mismo ocurre con las palabras *director, productor y autor*, dado que las mujeres de talento por fin tienen abiertas las puertas en todos los terrenos del mundo del

espectáculo. Para simplificar, utilizaré el término *actor* cuando hable en general y *actor o actriz* cuando hable de manera más específica. Del mismo modo, utilizaré el pronombre *él* cuando hable en términos generales.

A continuación encontrará una serie de críticas, discusiones e ideas seleccionadas a partir del trabajo realizado desde que empecé a concentrarme en el trabajo para la cámara. He aprendido mucho desde entonces, y espero que usted también lo haga.

Agradecimientos

Este libro no estaría completo sin el reconocimiento de la ayuda y el estímulo que he recibido de las siguientes personas:

Loreen Arbus
Ed Asner
Robert Cohen
Sharon Gless
Diedre Hall
Jeffrey Hayden
Arthur Hill
Jerry London
Karl Malden
Quinn Martin
David Paymer
Ted Post
Eva Marie Saint
Elliot Silverstein
David Swift
Henry Winkler

Gracias muy especiales a los actores Joanne Kasch y Heath Kizzier por permitirme utilizar sus fotografías para el libro. Y gracias a mi socio, Sal Acquisto, un hombre de mucho talento, y a mi maravillosa secretaria y amiga Jennifer Meynard.

Para esta edición revisada, tengo que añadir también mi agradecimiento a mi fiel amigo y socio Eric Kline, que empezó a dar clases para nosotros en el Film Actors Workshop (Taller de Actores de Cine) en 1980 y es uno de los mejores profesores y preparadores de actores que conozco. Eric ha diseñado los ejercicios que aparecen al final del libro y que ahora constituyen una parte importantísima de éste.

UNO

La actuación

El cine y la escena: las dos caras de la misma moneda

1

La misión fundamental del actor es comunicar ideas y emociones al público. Con esto en mente, le resultará más fácil comprender cuál es la diferencia esencial entre actuar para la escena y actuar para la cámara. Se trata de algo muy sencillo.

En el teatro la distancia entre usted y el público puede variar desde un par de metros hasta dos galerías, y es su obligación comunicárselo todo a las personas situadas en las partes más distantes de la sala. Por lo tanto, la energía ha de ser mayor, el volumen de voz más elevado, los gestos más marcados, y las pequeñas sutilezas pueden perderse fácilmente. Por otra parte, en escena se puede permitir uno muchas cosas, porque el público, incapaz de captar las sutilezas, dará por sentado que están ahí incluso cuando no sea así. Una actuación simplemente "marcada", o compuesta meramente de gestos, miradas y movimientos superficiales sin ningún impulso genuino tras ellos, puede parecerle real a todas las personas del público, excepto las sentadas en las primerísimas filas.

Cuando se trabaja en el cine, el público se encuentra por lo general a pocos metros de distancia (la posición del objetivo), de manera que comunicar las ideas y emociones no es más difícil que comunicarse con alguien sentado al otro lado de la mesa. La cámara está prácticamente encima de tus narices y el micrófono prácticamente encima de tu frente. Y por la naturaleza misma de este medio, el director y el montador (según estimen conveniente) pueden hacer que al público le resulte imposible mirar otra cosa que no seas tú y tu cara en un momento de crisis emocional. En la sala de cine su imagen es muchas veces mayor que el tamaño natural y el mínimo matiz de cada uno de sus gestos es magnificado. En la televisión, su primer plano llena la pantalla y concentra toda la atención del público en su rostro, y también

aquí todos los matices son apreciados y hasta cierto punto amplificados.

Al estar tan próximo al público en el medio cinematográfico, es más fácil comunicarle lo que está pasando, y como toda su atención ha sido dirigida hacia usted, no necesita gran cosa para ser eficaz. Además, el montaje contribuye a dramatizar lo que está ocurriendo al desplazar bruscamente el centro de atención del público de una persona o cosa hacia otra. En una película bien montada, los cortes vienen motivados por estímulos. En la mayoría de los casos esos estímulos son los que afectan a la persona a la que ha cortado el montador. El montaje supone ya de por sí una articulación del efecto del estímulo; no es necesario forzarlo reaccionando con la contundencia de un martillo pilón, porque parecerá ridículamente exagerado. Por lo tanto, el estilo de ademanes desmesurados necesario para conseguir naturalidad en el teatro resulta superfluo e incluso desaconsejable en el cine. Además de esto, todo lo que haga que sea poco sincero en lo referente a los pensamientos y sentimientos del personaje será evidente para el público. La cámara no permite engaños. O eres sincero o no lo eres.

Por ejemplo, en una escena una mujer entra en su casa. Su marido le dice que ha llamado su hermana para decirles que su querida madre ha fallecido la noche anterior. El público puede imaginar el impacto emocional que tendrá la noticia gracias a su propia familiaridad con este tipo de cosas. Cuando el director y el montador obligan al público a mirar a la mujer cortando a un primer plano de ella, el público compartirá sus sentimientos, sean los que sean, aunque ella no haga absolutamente nada. Si hace algo poco sincero, destruirá las emociones que empezaban a manifestarse entre el público, porque su reacción no será creíble. Si se limita a hacer lo que haría en la vida real, o incluso un poquito menos, logrará la máxima efectividad. ¡La clave está en la sencillez sin perder la pasión! (Con pasión aquí me refiero a la energía emocional, no sexual).

Resulta fácil aceptar la palabra "sencillez", pero no es una cualidad fácil de conseguir. Ser sencillo exige confianza en uno mismo. Exige estar lo bastante seguro de su trabajo como actor para confiar en que sabe cómo desenvolverse, que lo que va a hacer será apropiado y genuino y que el público va a recibirlo.

¿Por qué los actores viven con el terror a la posibilidad de que el público no comprenda lo que sienten? El público está de su parte y hace la mitad de la tarea. Ése es su "trabajo"; paga dinero para identificarse con usted. Ha seguido toda su actuación hasta este momento, así que sabe lo

que siente. Ha encendido el aparato de televisión o ha ido al cine para sentirse conmovido. Por consiguiente, no le está poniendo en tela de juicio. El público tiene sentimientos, todos ellos universales, y si es usted *veraz* comprenderá lo que debe de sentir cuando le impresiona un estímulo determinado. ¡Le atribuirá los sentimientos que le parece que debe tener! Así que puede confiar en la simplicidad. ¡Tiene que ser simple!

Hay una anécdota maravillosa que viene muy al caso. Greta Garbo protagonizaba una película titulada *La reina Cristina de Suecia*. Es la historia de una joven reina, hermosa e inteligente, que ama su país y a la que adoran sus súbditos. La reina se enamora del emisario de España y renuncia al trono para poder regresar a España con él. Va a reunirse con el español en su barco y lo encuentra moribundo tras un duelo con el malo de la película. Él muere. Aquí acaba la película. No había ningún diálogo escrito, ninguna indicación escénica. Ella no sabía qué hacer. Nada de lo que se le ocurría le parecía adecuado. Por último, Rouben Mamoulian, un director de mucho talento, tuvo una idea. Le pidió que no dijera nada, limitándose a avanzar despacio hacia la proa del barco y quedarse con la mirada perdida en la distancia durante noventa pies de película (un minuto), "sin parpadear siquiera". Ella lo hizo y él acercó lentamente la cámara hasta un primer plano, manteniéndolo de principio a fin. Eso fue todo.

Esperó a la salida del público de la sala después de la primera proyección de la película. Algunos decían que parecía "¡tan vulnerable!"; otros decían que era "¡tan fuerte!", otros que era "¡tan valiente!" Las personas del público le atribuían los sentimientos que querían que ella sintiera, sin que ella hubiera hecho nada para hacerles sentir de una manera u otra. ¡Se enfrentó a sus propios sentimientos sobre la muerte y lo hizo de manera simple! ¡El público *participó!* ¡Hizo el trabajo por ella!

Si está usted escuchando de verdad con los cinco sentidos y si reacciona mínimamente a los estímulos, el público no podrá evitar compartir su experiencia y no le faltarán recursos emocionales ni verbales. No tiene que intentar ni por un instante actuar y decirle al público: "Miradme, ¿a que estoy sintiendo mucho?"

Recuerde siempre que la sencillez es la esencia de una buena actuación cinematográfica. Ed Asner me citó una frase muy apropiada. Cuando estaba haciendo *Las edades del hombre*, le preguntaron a Sir John Gielgud qué era para él lo más difícil de actuar. Respondió: "Simplificar."

Recuerde también que "simple" no quiere decir muerto. Quiere decir simple *sin pérdida de la pasión*. Si han matado a su madre, sentirá lo mismo

ya sea para la pantalla de televisión o para el Hollywood Bowl. La única diferencia está en su manera de hacerle frente.

Lo que nos lleva a un conocido dicho de Hollywood: "*Menos es más.*" Tonterías. *Menos es menos.* Repito: *la pasión es la misma; lo que se hace con ella es distinto para la cámara que para la escena.* Quizás el dicho debería ser "*Menos exteriorización es más eficaz.*" ¡Mueva esa maravillosa energía en su interior!

El recordar que en escena tiene que trabajar por mediación de otro actor para llegar hasta la última fila de la sala —es decir, a través de un espacio artificial, un espacio teatral— le ayudará a conseguir la simplicidad necesaria. *Frente a la cámara, tiene que salvar una distancia real.* No es necesario que se preocupe de la última fila de la sala; *sólo necesita alcanzar al otro actor.*

En su libro *Confesiones de un actor* (Simon & Schuster, 1982), Laurence Olivier habla de sus comienzos en el cine y sus idas y venidas entre el teatro y el plató de cine:

En aquella época, actuar para el teatro y actuar para el cine eran considerados dos oficios totalmente distintos, incluso dos profesiones distintas. Ahora sabemos que no se trata en modo alguno de una valoración real; la verdad es infinitamente más sutil. Ambos requieren los mismos ingredientes, pero en distintas proporciones. Para apreciar las diferencias exactas pueden ser necesarios varios años de trabajo en medio del desconcierto; en cada caso hay muchas sutiles variaciones dependiendo del carácter del actor. Tardé muchos años en aprender a actuar para el cine; por lo menos durante diez de estos años sufrí grandes penalidades, por puros prejuicios e ignorancia. Después de eso, *fue necesario que volviera a aprender a actuar en escena, aunque incorporando la veracidad que exige el cine y reduciendo con ello la teatralidad.* (las cursivas son mías)

Una última reflexión: en escena puede ofrecer una interpretación. ¡Delante de la cámara, más le vale tener una experiencial!

El desarrollo de los estilos de actuación en el cine

2

Todos hemos visto películas hechas en los primeros tiempos del cine. La gente se movía a mayor velocidad de la normal porque las cámaras eran de manivela y no existía un método para coordinar con precisión la velocidad de la cámara con la velocidad de proyección. En la mayoría de los casos los actores eran personas sin preparación alguna que eran atractivas o podían ser contratadas por unos honorarios razonables. Como no había sonido, a los directores y los actores les parecía que había que exagerar los gestos y las expresiones faciales para comunicar los sentimientos del actor. Había mucha gesticulación y grandilocuencia. La actuación teatral no estaba todavía muy alejada de la época del melodrama, así que incluso ahí el estilo exagerado que llamamos de histrión estaba en boga entre muchos actores.

Ese estilo prevaleció durante muchos años, y el público llegó a aceptar las convenciones y se dejó conmovir por ellas. A medida que avanzaba la década de los años veinte se fue manifestando una inclinación gradual hacia un mayor naturalismo, pero la actuación seguía sin ser comparable al comportamiento real de la gente. Las cosas no empezaron a cambiar hasta la llegada del sonoro en 1927. Fue entonces cuando no les quedó más remedio que cambiar.

Poco tiempo antes, cuando el sonido fue ofrecido por primera vez a la industria cinematográfica, la mayoría de los productores de Hollywood (para entonces los cineastas ya se habían trasladado a Hollywood desde Nueva York, donde el cine había dado sus primeros pasos) habían rechazado que el sonido pudiera ser una ventaja. Muy al contrario, a muchos la simple idea les parecía totalmente ridícula.

Los hermanos Warner no opinaron lo mismo. Tenían un guión titulado *El cantante de jazz*, basado en una obra de Broadway, y querían

que un cantante llamado Al Jolson interpretara al protagonista. Para el papel tenía que cantar canciones populares y entonar himnos como cantor solista de la sinagoga de su padre. Los Warner asumieron el gran riesgo. Instalaron nuevo equipamiento en las numerosas salas de cine que les pertenecían y rodaron las partes cantadas de la película con sonido.

Fue una bomba. Al público le encantaba el sonido. No cabía duda de que no sólo iba a tener éxito, sino que iba a adueñarse de toda la industria.

Pero surgieron serios problemas. Muchas de las más grandes estrellas de Hollywood "no sabían hablar". Tenían voces terribles. Ceceaban. Tartamudeaban. Todo eso no importaba cuando las películas eran mudas, pero cuando el público empezó a escuchar las películas, sus carcajadas retiraron a unos cuantos actores de la pantalla. Los estudios empezaron a pelearse por encontrar actores que fueran atractivos, que supieran actuar y también hablar.

Los directores y productores recurrieron a Broadway, convenciendo a los actores de teatro más experimentados para que se pasaran a la industria del cine. Las actuaciones se hicieron más realistas, pero en su mayor parte seguían siendo un tanto exageradas. Las primeras películas sonoras pueden identificarse fácilmente por su estilo de actuación artificioso y teatral.

A principios de los años treinta las cosas empezaron a cambiar. La depresión seguía haciendo sentir sus efectos y el público pedía películas de evasión como antídoto para sus infortunios. Los musicales y los dramas con personas atractivas en escenarios lujosos estaban a la orden del día. Se utilizaba a más personas con talentos específicos pero con escasa o nula formación actoral, como cantantes y bailarines. Hombres y mujeres jóvenes y apuestos se convirtieron en estrellas a costa de John Barrymore, George Arliss y Wallace Beery. La interpretación se simplificó, puesto que muchos de los intérpretes no tenían formación ni talento como actores. Obtenían los mejores resultados cuando no se esforzaban demasiado.

Hacia el final de la década de los treinta la actuación cinematográfica ya había alcanzado la mayoría de edad. Los guiones de mayor calidad exigían más de los intérpretes. Las películas estaban protagonizadas por Henry Fonda, James Stewart, Clark Gable, Spencer Tracy, John Wayne, Katharine Hepburn, Greer Garson, Claudette Colbert, Joan Crawford y Olivia de Havilland: buenos actores que trabajaban con simplicidad y honestidad, incorporando sus propias personalidades a su trabajo en

lugar de intentar transformarse en los personajes. Los guiones se escribían a la medida de sus talentos y personalidades concretas y no se hacían muchos esfuerzos por cambiar a los actores, sobre todo porque el público pagaba millones de dólares por verlos tal y como eran. Y lo más importante, los intérpretes empezaron a parecerse más a personas y menos a actores que interpretan un papel, con lo que la identificación del público resultaba más fácil.

En el teatro se produjo una evolución paralela, basada en el trabajo de Konstantin Stanislavsky en Rusia. El Group Theatre de Nueva York era su principal exponente, y del Group procedía el estilo muy naturalista de primeros actores como por ejemplo John Garfield y Franchot Tone, dos de los pocos actores de teatro con una magnífica formación que consiguieron llegar a ser estrellas de cine. Su estilo era esencialmente el mismo que el de Tracy, Gable y otros actores de cine, pero su formación escénica era mucho más teatral. Varios excelentes actores de carácter (entre ellos Roman Bohnen, Art Smith y Morris Carnovsky) también pasaron del Group a las películas. Curiosamente, pocas mujeres hicieron esta transición.

El estilo naturalista prevaleció hasta mediados de los cuarenta, cuando un solo actor desencadenó una especie de revolución interpretativa. Marlon Brando hizo *Un tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams, en Broadway y luego para el cine, bajo la dirección del director realista Elia Kazan. Brando era un supernaturalista. Su ritmo era deliberado; se tomaba su tiempo para pensar y entrar en combustión. Era apasionado pero no desmesurado. Docenas de actores y actrices intentaron imitar su estilo, pero la mayoría no lo consiguió porque Brando era único. La consecuencia fue un estilo de actuación que se acercaba todavía más a una simplicidad y realismo absolutos.

A principios de los cincuenta se produjo otra revolución: la televisión. Los actores fueron llevados al hogar; estaban sólo a pocos metros de distancia del espectador. La pantalla de televisión era pequeña comparada con la pantalla de cine, así que los directores de las primeras series dramáticas de la televisión como "Studio One", "Philco Television Playhouse", "Kraft Television Theatre" y "Playhouse 90" se acercaban más a las caras de los actores que los directores de los largometrajes. El primerísimo plano se popularizó enormemente, y la pequeña pantalla se llenó con los rostros de los actores. La más ligera exageración de la expresión facial era perceptible e incluso desagradable, así que los actores tuvieron que aprender a simplificar las expresiones físicas.

Poco después, directores de televisión como John Frankenheimer, Ralph Nelson, Arthur Hiller, Norman Jewison, Delbert Mann, Mark Rydell y Sidney Lumet se pasaron al cine, adoptando el estilo de televisión que habían estado utilizando para la pantalla grande. A medida que las estrellas de televisión se convertían en estrellas de cine también fueron incorporando sus planteamientos, y muy pronto todos los medios basados en la cámara utilizaban el mismo planteamiento básico. La actuación simple, sincera y centrada sobre todo en escuchar pasó a ser el planteamiento dominante.

En la emisión televisada de los Oscar en 1980, Sir Alec Guinness dijo, al recibir un Oscar especial, que cuando empezó a trabajar en el cine se dio cuenta de que no tenía que hacer nada, y lleva veinticinco años haciéndolo: ¡ser simple!

El planteamiento

3

La mayoría de los profesores de actuación comienzan proponiendo algún tipo de ejercicio.

Puede tratarse de juegos teatrales, ejercicios de memoria sensorial, ejercicios de emoción y memoria, ejercicios de imaginación o concentración o cualquier otra cosa. Sólo después de un exhaustivo estudio de los supuestos fundamentos pueden empezar los alumnos a trabajar en escenas.

Como yo me pasé muchos años pensando y enseñando de este modo, estoy familiarizado con el proceso y con el ritmo al que progresan los estudiantes, y he llegado a la conclusión de que esos métodos no son los más eficaces y requieren demasiado tiempo. Cuando los alumnos dedican los primeros meses, o en algunos casos años, a los ejercicios, éstos adquieren una importancia totalmente desproporcionada en relación con su utilidad; tienden a pasar a ser las cosas más importantes que hay que llegar a dominar. En consecuencia, cuando los alumnos pasan a las escenas, con demasiada frecuencia se concentran en los ejercicios que les ayudarán a adquirir los valores sensoriales y emocionales necesarios para la escena, y el proceso de escuchar pasa a segundo plano, cuando de hecho escuchar es el aspecto fundamental del trabajo del actor. Entonces a los actores les resulta muy difícil relegar estos ejercicios al lugar que les corresponde como herramientas de aprendizaje y olvidarse de ellos al interpretar una escena.

Siempre resulta reconfortante oír a los actores y actrices que respetan e insisten en la importancia de escuchar. En una edición del programa "Sixty Minutes" de la CBS estaban entrevistando a Anthony Hopkins. Habló de la primera película en la que trabajó, *El león en invierno*, en la que interpretaba al hijo de Katharine Hepburn. Cuando estaban ensayando y

hablando de la actuación, Hopkins dijo: "¡Tengo que hacer algo! ¡Tendría que estar haciendo algo!" Ella le dijo: "¡No! ¡No lo hagas! No hagas nada. No actúes. No actúes. *Actuar es reaccionar. Limitate a escuchar y reaccionar.*" (Las cursivas son mías; muy poca gente habla en cursivas). *No lo olvide: con mucha frecuencia está usted escuchándose a sí mismo, su actividad interior.*

Las emociones del actor se liberarán más rápidamente con el trabajo en escenas que con los ejercicios si este trabajo está correctamente planteado. Cuando puedo enseñar a los actores a escuchar con los cinco sentidos y a trabajar a partir de su propia persona de acuerdo con los estímulos y las reacciones que componen una interpretación, las fuentes de la emoción se aprovechan con mucha más rapidez y eficacia.

No quiero decir con esto que los ejercicios sean inútiles o innecesarios. Cuando los actores llegan a un punto muerto en su evolución, como les ocurre a la mayoría de ellos, o cuando encuentran un momento de un papel con el que no consiguen conectar, necesitan disponer de alguna herramienta; es entonces cuando esos ejercicios resultan de gran ayuda. Pero si trabajamos desde el principio a partir de escenas y entrenamos adecuadamente el instrumento de escucha, los ejercicios ocupan el lugar que les corresponde como herramientas y no se entrometen en la interpretación.

Los profesores deben tener en cuenta el factor temporal cuando preparan a actores para las industrias del cine y la televisión. Una persona decide hacerse actor y se apunta a un curso como el mío. A los pocos meses ese actor se pone a buscar agente y acude a "castings", y pronto ese actor joven e inexperto empieza a conseguir papeles. La razón de su rápido éxito es que en los medios cinematográfico y televisivo muchas veces las cualidades de un actor son más importantes que la medida de su talento. La naturaleza íntima de la cámara es en gran parte responsable de este criterio. Que el actor se mueva bien, tenga una voz bien educada o sea capaz de interpretar en profundidad a un personaje de O'Neill o Miller o Shakespeare no tiene tanta importancia; lo fundamental es que tenga las cualidades que el director busca para ese papel en particular. Por lo tanto, nuestra responsabilidad pasa a ser la de ayudar al actor a desarrollar esas cualidades, y liberarlo para que pueda expresar plenamente su talento natural. De este modo estará lo mejor preparado posible para representar un papel una vez conseguido gracias a su cualidad personal. Por esa razón decidí plantearme el aprendizaje como lo hago y utilizar la cámara desde el primer momento para preparar a los alumnos. Si alguna vez se me

ocurre empezar a dudar siquiera de mi planteamiento, ejemplos como los siguientes me devuelven rápidamente a la realidad.

Una joven atractiva, pero no excepcionalmente hermosa, empezó a asistir a mis cursos inmediatamente después de diplomarse en la facultad. Era buena actriz para ser una principiante de diecinueve años, con una personalidad encantadora; alegre, adorable e inteligente. Cuando llevaba estudiando conmigo tres o cuatro meses, me enteré de que necesitaban una actriz para interpretar un papel en una serie nueva de la Universal, y ella parecía perfecta para el personaje. Sin demasiada fe en que fuera a pasar nada, la envié allí, y hete aquí que consiguió uno de los papeles secundarios de la serie.

Un joven llevaba estudiando conmigo poco menos de un año. Era probablemente uno de los actores jóvenes menos prometedores y más envarados que había encontrado en mis clases desde hacía mucho tiempo. Pero tenía una cualidad imposible de ignorar, a medida que veías cómo una chica tras otra se sentía atraída por él. Dejó el Taller y un par de meses después conseguía un papel de coprotagonista en una serie emitida por la NBC.

No tengo un curso para adolescentes, pero ante la insistencia de su abuela, en una ocasión acepté a una chica de quince años y medio en una de mis clases normales. Recordaba un poco a un ratoncito, pero después de dos clases me di cuenta de que era un ratoncito fuera de lo común. Tímida e introvertida, tenía una capacidad extraordinaria para aceptar y vivir situaciones imaginarias. Esas cualidades, junto con un magnífico talento incipiente, hacían de ella una actriz sumamente especial. Después de unos seis meses firmó un contrato con uno de los agentes más importantes de Hollywood, y muy poco tiempo después estaba interpretando papeles de estrella invitada en importantes series de televisión.

Puede que parezca que he seleccionado tres casos de los cientos e incluso miles que han trabajado con nosotros a lo largo de los años. Lo cierto es que hay muchísimos alumnos que se encuentran trabajando como profesionales en muy poco tiempo. Puede que no consigan papeles estelares, puede que no consigan demasiados papeles secundarios, pero consiguen trabajo. Es muy improbable que se les pida que improvisen o que hagan un ejercicio de concentración o de memoria sensorial; por lo tanto, me parece que la mejor y más importante formación que pueden recibir es trabajar con escenas de manera que estén preparados para lo que tendrán que hacer cuando reciban esa primera llamada.

La definición de la actuación

4

Hay muchas definiciones de la actuación, y probablemente cada una de ellas esté en función del planteamiento del profesor que hace la definición. Pero demasiadas de estas definiciones son demasiado abstractas. Cuando les pido a los nuevos alumnos que definan qué es actuar, recibo respuestas como: "Actuar es crear". "De acuerdo", digo, "ponte ahí de pie y cree." ¿Sabe lo que hay que hacer? ¿Cuál es el proceso a seguir? Boleslawski, el famoso maestro y director polaco, decía: "Actuar es la plenitud del alma humana que cobra vida gracias al arte." Muy bien. Levántese y ayude al alma humana a cobrar vida gracias al arte. ¿Le dice esta definición qué tiene que hacer? Me parece que no. Por lo que a mí respecta, si no puedo usarla no me interesa.

Para formular una definición precisa de la actuación resulta útil observar la estructura de la conducta humana. En la vida real respondemos a una serie de estímulos que se presentan uno tras otro y que crean en nosotros un impulso de avance, ya sea en los planos del pensamiento, la emoción, la experiencia sensorial, la actividad física o en cualquier combinación de éstos. Cómo reacciona el individuo ante estos estímulos dependerá de la clase de persona que sea y de su estado mental, emocional y físico en el momento de recibir el estímulo. *Lo importante es que los humanos respondemos a los estímulos repitiendo continuamente una pauta de acción y reacción.* Por lo tanto, como en teoría la interpretación refleja el comportamiento humano en la vida real, el actor que interpreta su papel también tiene que reaccionar a los estímulos de cada momento. Las reacciones crean el impulso para el movimiento de avance que da vida a un personaje; como mínimo, proporcionan la energía motriz en todos los aspectos del comportamiento y las acciones humanas. Así que para empezar a definir la actuación, digamos que *actuar es responder a los*

estímulos, que pueden ser reales o imaginarios. Por ejemplo: te sientas encima de una chincheta, das un salto y gritas: "¡Ayyy!" Esa es una pauta real de acción y reacción. O bien oyes las palabras "Te quiero" en las circunstancias imaginarias de una escena y tu corazón late más deprisa.

Evidentemente, no todas las personas que responden a los estímulos son actores. Todos reaccionamos continuamente; si no lo hacemos es que estamos muertos. Por lo tanto, en la actuación tienen que intervenir otros factores importantes. El más obvio es que en la actuación las circunstancias son imaginarias. De manera que *actuar es responder a los estímulos en circunstancias imaginarias*. Un paso más allá es la necesidad de usar la imaginación para actuar, para poder *crear* en esas circunstancias imaginarias. Además de esto, hay que elaborar estas reacciones para que no sólo sean veraces, sino también interesantes y teatrales. Así que ahora estamos *respondiendo a estímulos en circunstancias imaginarias de manera imaginativa*.

Como su material de trabajo es la teatralidad, ya sea en el teatro o para cualquiera de los medios sobre soportes ópticos, tiene que prestar atención a la dinámica de lo que hace para que en su trabajo haya subidas y bajadas, cambios e intercambios. De lo contrario la actuación resulta aburrida, plana e insustancial; la clase de interpretación que cabe esperar de un lego en el oficio, pero no de un actor profesional. Así que la definición puede ampliarse diciendo que *actuar es responder a los estímulos en circunstancias imaginarias de manera imaginativa y dinámica*.

El personaje del guión que responde a los estímulos es fundamental, porque la forma que tome la respuesta a un estímulo dependerá del individuo, y el personaje es el individuo con el que usted trabaja. Hay que tener en cuenta todos los aspectos de ese individuo: el tiempo y el lugar en los que vive, su manera de vestir, su manera de hablar, su manera de moverse. En otras palabras, tiene que mantenerse fiel al estilo del personaje. Si lo es, la definición de la actuación será la misma para cualquier forma o estilo dramático. Por lo tanto, está usted *respondiendo a los estímulos en circunstancias imaginarias de una manera imaginativa y dinámica que es fiel al estilo del personaje y su entorno; veraz en cuanto al momento y el lugar*.

Mantenerse fiel al estilo del personaje es un punto muy importante de esta definición de la actuación. Este elemento es una garantía de que el planteamiento será siempre *contemporáneo a su época*, ya que ser fiel a un estilo supone tener en cuenta las actitudes, costumbres, etc. de la época en la que se desarrolla el drama. De modo que el drama contemporáneo siempre tendrá un aspecto contemporáneo; siempre será veraz de

acuerdo con los criterios vigentes ... y al fin y al cabo ahí es donde el público vive, ¿verdad?

La definición no estará completa si no tenemos en cuenta el fin último de la actuación. A menos que las reacciones comuniquen ideas y emociones a un público, no tienen ningún valor, ya que la obligación principal del actor es para con el público.

Por lo tanto, el actor no sólo debe actuar sino *comunicar*. La definición completa de la actuación pasa a ser: *Actuar es responder a los estímulos en circunstancias imaginarias de una manera imaginativa y dinámica que sea estilísticamente veraz en cuanto al tiempo y el lugar, con el fin de transmitir ideas y emociones a un público*.

Si esta definición es correcta, entonces el primer objetivo es desarrollar su cuerpo —su instrumento— para que tome conciencia de todos los estímulos. En segundo lugar, su instrumento tiene que ser capaz de absorber todos los estímulos sin bloqueos ni rechazos. Y en tercer lugar, su instrumento tiene que estar lo bastante liberado emocional, sensorial y físicamente como para responder a los estímulos que se presenten.

El cuerpo del actor es extraordinariamente complejo. En prácticamente todos los casos un actor empieza su preparación con un instrumento que puede compararse a un piano con al menos veinte o treinta teclas inoperantes. La misión del profesor de actuación es liberar todas esas teclas para que puedan ser tocadas fácilmente y a voluntad: un proceso realmente difícil, y que puede llevar una vida entera llegar a dominar.

La interpretación depende de dos elementos fundamentales. El primero es un instrumento libre, desprovisto de bloqueos emocionales, rigidez intelectual o embotamiento sensorial; Idealmente, durante los primeros meses, puede que años, de su formación, el actor tendría que concentrarse casi por completo en alcanzar esa libertad. El segundo elemento, igualmente importante, es el oficio y la técnica de la interpretación. Una vez más, es necesario dedicar muchos años a este aprendizaje. Uno solo de estos elementos sin el otro dará como resultado una interpretación plana, indisciplinada o sin interés; los dos son verdaderamente necesarios para conseguir una interpretación plenamente lograda.

Recuerde que sólo puede comunicarse con el público a través de los sentidos. El público no puede saborearlo, tocarlo u olerlo; sólo puede verlo y oírlo. Por eso la expresión física es tan fundamental para conseguir

comunicar con el público. Cualquier cosa que quiera que el público capte tiene que ser captada a través de estos dos sentidos. Puede pensar o mirarse el ombligo hasta agotarse; si no le da a los espectadores algo que puedan ver u oír, no podrá comunicar con ellos. Y hay que recordar que con expresión física nos referimos a *cualquier cosa, por sutil que sea, que el público pueda captar*. Una pausa, un movimiento de los ojos, tardar un instante en tomar aliento: son expresiones físicas tan válidas como lanzar una silla al otro extremo de la habitación.

Ahora que ya sabe lo que es actuar, ¡cuidado con cómo lo hace! Una vez un joven actor se acercó a Spencer Tracy, uno de los mejores actores de cine de todos los tiempos, para hacerle varias preguntas sobre la actuación, y por último le preguntó si había alguna cosa que le pareciera especialmente importante. Tracy lo miró un momento y dijo: "Bueno, actuar está muy bien, siempre que no te pillen haciéndolo."

Escuchar y sentir

5

Si tuviera que responder a la pregunta "¿Cuál es la técnica más importante para un actor?" no lo dudaría ni un segundo. La respuesta sería tajante: *escuchar*.

Para evitar malentendidos, tengo que definir lo que entiendo por *escuchar*. Me refiero a escuchar con los cinco sentidos. Es decir, escuchar es algo más que simplemente "oír" con las orejas: es también lo que se ve; *son las reacciones de todos los sentidos: tacto, gusto, vista, oído y olfato*; y, muy importante también, es lo que se percibe intuitiva y emocionalmente y lo que se ha experimentado y percibido en el pasado.

El sentido del diálogo queda reforzado por todas las demás cosas que se "oyen". Se oye la voz de alguien que habla; se oye el significado literal de las palabras; se oyen también las inflexiones y, por lo tanto, el sentido real subyacente de lo que ha dicho esa persona. Se "oye" un dolor de cabeza o de muelas; se "oye" el calor o el frío; se "oyen" los sentimientos y el estado de ánimo del otro actor; se "oye" el olor de la otra persona, los andares de la otra persona, su manera de sentarse. Cuando se está escuchando de verdad, se "oye" todo lo que es posible percibir, y todas las cosas que "oímos" nos afectan en alguna medida. Así que *escuchar es también percibir*. "Oyes" tus propios pensamientos, tu actividad interior, y no das la misma importancia a todas las cosas que oyes. Cuando estás "oyendo" más de un estímulo en un momento determinado, uno de ellos será dominante.

En una entrevista en *Los Angeles Times*, Morgan Freeman, nominado para el Oscar por su maravillosa actuación en *Cadena Perpetua*, dijo: "Actuar es en su mayor parte reaccionar, y sólo se reacciona si se está escuchando. Creo que si hay un talento en la actuación, es el talento de escuchar."

A los actores nos resulta difícil dejarnos llevar y escuchar con plena confianza en los efectos de ese proceso. Tendemos a preocuparnos por nuestra siguiente frase o la siguiente acción, y por lo tanto tendemos a limitar nuestra implicación con los otros actores, un proceder muy peligroso. Lo cierto es que si escucha usted de verdad, ya ha recorrido al menos el ochenta por ciento del camino para dar lo mejor de sí mismo en su interpretación.

En clase hacemos un sencillo ejercicio de escucha. Lo aprendí durante una serie de sesiones especiales dirigidas por un psicólogo extraordinario, el doctor Nathaniel Branden. Branden dirigió siete sesiones con un grupo seleccionado de nuestros alumnos, poniendo a prueba algunas de las técnicas que utiliza en la psicoterapia para intentar encontrar las que pudieran ser útiles para los actores sin llegar a entrar en una terapia seria. Este ejercicio destacó por encima de todos durante estas magníficas sesiones:

Dos actores se sientan en el suelo frente a frente, lo más cerca posible el uno del otro sin llegar a tocarse, adoptando cualquier posición que les resulte cómoda. Uno de los actores es el oyente y el otro el que habla. El oyente no tiene obligación alguna en este ejercicio, excepto la de mirar directamente a la otra persona y escuchar con toda su atención. No tiene por qué dar ningún tipo de respuesta, pero si siente la necesidad de hacerlo, o si tiene alguna reacción espontánea, estupendo. Es decir, el oyente no tiene ninguna necesidad ni deseo de actuar, se limita simplemente a escuchar.

Se le da entonces al actor que habla una serie de frases incompletas. En cada caso, el actor repite la primera parte de la frase dictada y luego la completa. Vuelve a repetir luego la primera parte con un nuevo final, repitiendo este procedimiento hasta que el profesor le da otra frase incompleta. Por ejemplo, el profesor podría decir: "Lo bueno de ser actor es..." El hablante podría decir entonces: "Lo bueno de ser actor es que me da la oportunidad de alcanzar fama y renombre." El hablante continúa hasta que el profesor cambia la frase incompleta. La nueva frase es: "Cuando era pequeño..." y el hablante podría decir: "Cuando era pequeño, odiaba ir al colegio."

Por cierto, los actores reciben instrucciones de inventar un final si no se les ocurre ninguno real; el contenido no tiene importancia siempre que no se rompan la continuidad y el ritmo del ejercicio. En algún momento del proceso, el hablante revelará de manera consciente o inconsciente determinados sentimientos relativos a algunas de las cosas

que está diciendo. El oyente, que no tiene otra obligación que la de escuchar, percibirá en la mayoría de los casos esos sentimientos, por sutiles que puedan ser. Y también en la mayoría de los casos el oyente empezará a reaccionar: puede que se ría o sonría; puede que lllore; puede menear la cabeza con incredulidad. *El oyente aprende que si confía en el proceso de escuchar, percibirá cosas que de otro modo no podría percibir.* Y lo más importante, a menudo *empezará a sentir*, porque el mismo proceso de escuchar generará emociones, y en la mayoría de los casos el mayor problema de los actores es generar emociones genuinas en circunstancias imaginarias.

El oyente se da cuenta también de que ocasionalmente sentirá el impulso de expresarse físicamente movido por los sentimientos generados durante el ejercicio, y es maravilloso darse cuenta de que esos impulsos se producen al *escuchar al otro actor*. Esta es una parte fundamental del trabajo del actor (y una parte que se pasa por alto con demasiada frecuencia), ya que la otra persona es una de las fuentes más importantes de estímulos en prácticamente cualquier escena de cualquier guión u obra teatral. El actor responde también a los numerosos estímulos procedentes de su interior. Pero a la larga, las mejores escenas son generalmente aquéllas en las que el intercambio entre los actores es rico y pleno, imaginativo y sobre todo real; la mejor manera de conseguirlo es escuchando con toda atención.

No nos engañemos; nos aterra la posibilidad de olvidar la siguiente frase, y el proceso necesario para recordar y decir nuestras palabras no sólo aleja nuestras mentes de lo que está ocurriendo en la escena, sino que además nos impide "oír" todo lo que está pasando. Una ventaja maravillosa de actuar en el cine es que si sale mal puede repetirse, y en realidad al director le basta con una buena toma. No hay nada terrible en tener que repetir una escena (siempre que repetir no quiera decir treinta veces para hacer algo simple). Y escuchar es cien veces más importante en el cine que en el teatro, porque en el cine el primer plano más interesante a menudo no es el del actor que habla, sino el del actor que escucha. Si observa el trabajo de cualquier buen actor en un buen largometraje o programa de televisión, pronto se dará cuenta de que sus mejores momentos son aquéllos en los que sus labios no se mueven en absoluto, en los que está escuchando al otro actor y permitiendo que le afecten todas las circunstancias que le rodean en ese momento. Lo cierto es que, si como actor sabe usted escuchar bien, atraerá al montador, que sentirá la tentación de cortar a su primer plano. ¿Hace falta decir más?

El valor de la improvisación, utilizada como ejercicio de clase o como técnica de ensayo por algunos directores profesionales, no reside en que ayude a los actores a darse cuenta de su posible ingenio como guionistas, sino en que les ayuda a comprender hasta qué punto son capaces de escuchar y de responder a lo que han escuchado con sus cinco sentidos. ¿Cuántas veces ha oído decir a alguien a quien quiere de verdad, en un momento de duro esfuerzo o de desesperación o dolor, "estoy muy bien" y ha sentido que se le llenaban los ojos de lágrimas porque lo que ha oído es exactamente lo contrario? ¿Cómo puede confiar entonces en las palabras que se dicen? ¿Cómo puede afirmar nadie entonces que lo más importante de una obra teatral o de un guión es el diálogo? Tonterías. Lo más importante es lo que está por debajo del diálogo; lo que mueve a decir las palabras. Lo más importante son *las implicaciones de lo que se ha dicho*, lo que se oye con los cinco sentidos. Sólo escuchando con los cinco sentidos podrá saber cuál es el verdadero significado de las palabras oídas, o si era verdaderamente necesario decirlas.

Aunque Tony Barr haya dicho: "Las palabras no son importantes", no debe tomarlo como una licencia para cambiar las frases como le parezca. Los diálogos de un buen guionista son concisos, coherentes y en consonancia con los antecedentes del personaje. Tienen su propio ritmo y textura emocional, y cualquier cambio podría hacerles mucho daño.

Hace poco estábamos haciendo en clase una escena en la que una mujer está preocupada porque el hombre con el que está viviendo ha ido a visitar a su hijo, que vive con su ex-mujer. Inquieta ante la posibilidad de que él pueda querer reanudar su relación con su ex-mujer, le acusa de querer hacer precisamente eso. El hombre quiere a su mujer y no tiene ninguna intención de dejarla. Los ánimos se enardecen y la discusión alcanza su punto de máxima tensión. En cierto momento el hombre improvisó: "¡Si eso es lo que crees, jódete!"

Paré la escena. La improvisación había dado a la escena y a la relación un tono totalmente distinto. En primer lugar, la mujer nunca podría haber seguido interpretando el resto de la escena después de esa frase. No podría decir lo que el autor había escrito para ella y seguir siendo creíble y despertando las simpatías del público. En segundo lugar, la frase daba al hombre una cualidad que contradecía lo presentado hasta entonces, con lo que era imposible interpretar la escena de manera equilibrada también desde su punto de vista. El actor se había dejado llevar por un sentimiento genuino, pero un sentimiento que no era acertado para la escena porque era lo que sentía él, no el personaje.

Todavía no se había "amoldado" totalmente al papel. (Véase el capítulo 14, sobre amoldarse al papel.)

Es importante aprender el diálogo tal y como está escrito. Si tiene dificultades con una frase o una palabra, hable con el director, que hará entonces el cambio o dirá al guionista o al productor que lo hagan.

Volvamos al tema de escuchar con los cinco sentidos. Ésa es la primera preocupación del profesor, ya que es lo más básico que tiene que aprender el actor. El profesor debe hacer escenas simples al principio, sin complicar mucho las acciones. Mejor aún, puede dejar que los actores permanezcan simplemente sentados durante las escenas, para que no tengan que preocuparse de tener que hacer pequeñas acciones. Toda la atención del profesor debe estar dirigida a comprobar si los actores oyen y perciben los estímulos, ya sea un diálogo, una mirada o cualquier otra cosa. Hay que detenerlos cuando pasen algo por alto y atraer su atención sobre ello. Esto les ayudará a cobrar conciencia de la necesidad de escuchar con más atención. Cuando hayan aprendido a escuchar, el profesor puede empezar a trabajar con ellos para animar también físicamente las escenas.

Esta sencilla secuencia ayudará a entender lo que quiero decir.

Un hombre está interesado en una mujer.

ÉL

¿Cuándo vas a volver a casa?

ELLA

En cuanto acabe el semestre.

No son palabras vacías. Lo que están diciendo es que ella no va a estar cerca para que él pueda continuar su cortejo. Él se sentirá entonces afectado por esta afirmación en un grado que dependerá de su interés por ella.

ÉL

Me hubiera gustado que vinieras a San Francisco conmigo la semana que viene para ver el estreno de una nueva producción de *Hamlet*.

Estas palabras dan a entender un interés por ella, y dan a entender también una proposición. Hay que tener claro lo que siente ELLA ante estas implicaciones antes de que dé su respuesta.

ELLA

¿Oh?

"¿Oh?" no es más que una palabra. Pero antes de que ÉL pueda saber cómo reaccionar, tiene que percibir, por la expresión de su cara y su manera de decir esa palabra, si ELLA se siente complacida, hostil, apasionada o divertida, porque su actitud determinará la situación emocional de ÉL en ese momento. (Véase el capítulo 14 para una explicación más pormenorizada de este proceso.)

Es importante que los actores se tomen el tiempo de asimilar los estímulos que les afectan antes de reaccionar. Eso quiere decir que el actor no tiene que precipitarse a decir su siguiente frase en el momento en que el otro actor termina de hablar; no tiene que saltar en cuanto oiga su "entrada" para conseguir velocidad. Yo nunca utilizo la palabra "entrada" en mis cursos. Por lo que a mí respecta, no existe tal cosa. No existen en la vida real: ¿espera usted a que le den la entrada antes de hablar? Y si no existen en la vida real, ¿por qué tendrían que existir para el actor? Estos momentos se consideran normalmente como *pausas para pensar*, que suena a momento muerto. En realidad son momentos plenos y dinámicos en los que el actor procesa los estímulos y permite que provoquen su reacción.

Hay un puente que enlaza el estímulo con la reacción. El actor tiene que tomarse tiempo para oír el estímulo, asimilarlo, permitir que lo afecte y luego reaccionar; es decir, tomarse tiempo para cruzar el puente. Puede que sea instantáneo o puede que tarde un buen rato, dependiendo de las circunstancias, pero tiene que hacer frente al estímulo antes de poder dar una respuesta, igual que en la vida real. Recuerde que con mucha frecuencia el estímulo le llegará antes de que el otro actor haya terminado de hablar, y por lo tanto empieza a cruzar el puente, puede que incluso lo atraviese, mientras el otro actor sigue hablando, con lo que estará listo para reaccionar antes de que haya terminado. En ese caso, cualquier pausa sería un error. Y el director no tendrá que pedirle que "esté atento a su entrada".

Hay un ejemplo perfecto de la importancia del puente en el libro de William Goldman *Las aventuras de un guionista en Hollywood*. Habla de un momento en *Marathon Man*, en una escena entre Roy Scheider y Laurence Olivier, en la que durante el ensayo Olivier hizo una pausa después de que Scheider dijera: "Sé que tarde o temprano irás al banco." El director quería suprimir la pausa, así que Olivier propuso que la frase de Scheider

fuera: "Sé que irás al banco tarde o temprano", para poder tener tiempo de asimilar "banco" —el estímulo para su siguiente frase, "Quizás ya he estado allí"— cuando Scheider acabara de hablar, con lo que la pausa ya no sería necesaria. Dio resultado.

Probablemente parezca algo bastante obvio, pero se pasa por alto con demasiada frecuencia. El productor/director de una serie de televisión de mucho éxito me dijo hace poco que el mayor problema que tenía con los nuevos actores es que tenían miedo a tomarse su tiempo. ¿No será porque el actor principiante oye con demasiada frecuencia al director gritar "atento a tus entradas", cuando el verdadero problema es que el actor no está escuchando de verdad? Las pausas son maravillosamente dramáticas y eficaces si tienen la duración correcta. Son malas si son demasiado cortas y mortales si son demasiado largas, porque una pausa así rompe el ritmo del momento y todo se detiene mientras el actor se regodea "actuando" a diestro y siniestro.

¿Cuánto dura una pausa? No lo sé. Depende de una sola cosa: ¿cuánto tiempo vas a tardar en atravesar el puente del estímulo a la respuesta? Como es lógico, eso dependerá del estímulo y de cómo le afecte. Si le pregunto su nombre y está usted bien sobrio, el puente será muy corto. Si le pregunto cuánto es 3.756 multiplicado por 2.312 el puente será más largo. En el ejemplo anterior, Laurence Olivier sólo necesitaba un segundo aproximadamente para cruzar el puente. En *El honor de los Prizzi*, cuando los jefes de la Familia le dicen a Jack Nicholson que quieren que mate a su mujer, se toma exactamente veintisiete segundos antes de reaccionar. Es mucho tiempo para un silencio sin ninguna acción. Y con razón; ¡menudo puente tiene que atravesar! Y el público esperará mientras lo atraviesa, porque comprende lo difícil que es ese momento para él.

El público no se va a ir a su casa porque se tome una pausa, siempre que esté justificada. ¡Confíe en sí mismo! ¡Tómese el tiempo de cruzar el puente!

Muchas veces les digo a mis alumnos que si tuviera que enseñar Shakespeare para la escena, empezaría exactamente por el mismo sitio: con veracidad, con sinceridad y escuchando como base del trabajo, teniendo siempre presente que la distancia de comunicación no es la que media hasta el otro actor, sino *a través del otro actor hasta la última fila de la sala*, circunstancia a la que se tiene que adaptar.

El análisis y comprensión del personaje es una parte muy importante de la preparación de un actor. Para mí la gran pregunta es: "¿En qué debe consistir el personaje?"

A lo largo de este libro verá repetirse que el actor tiene que interpretar momento a momento y elaborar de este modo su interpretación. Tengo que aclarar aquí que tomados en su conjunto, todos esos momentos abarcan prácticamente todo lo que convencionalmente se conoce por "el personaje" y lo que el público necesita saber sobre él.

La mayoría de los actores llevan consigo mucha información mental, procedente de un análisis intelectual exhaustivo. Deciden cómo van a sentirse acerca de esto o aquello, y lo que los ha hecho ser así. Lo que diría en tal circunstancia y lo que diría en tal otra. Nos encontramos ante un argumento intelectualizado imaginado por el actor. No lo bastante bueno, en mi opinión. A veces los actores parten del supuesto de que el autor ha escrito unas acotaciones escénicas maravillosas que están grabadas sobre piedra y son por lo tanto inamovibles. No es así; el actor tiene que aportar cosas de sí mismo al papel, porque es el actor imaginativo el que toma iniciativas interesantes y da aliento emocional a la historia. Eso es lo que hace que el trabajo de un buen actor sea único.

En clase prescindo todo lo posible de la palabra "personaje" y utilizo en su lugar el término "papel". Y por una buena razón. Cuando un actor piensa en interpretar a un personaje se mete en el interior de otra persona, una persona imaginaria. Se introduce con calzador en la piel de ese otro ser y pierde de vista su propia persona; se distancia del papel. En mis clases le digo al actor que él es todas las cosas, que ha nacido con todos los sentimientos y todos los sentidos y todas las intuiciones, pero que muchos de ellos han sido guardados bajo siete llaves debido a las

exigencias de su entorno y su cultura. Ahora, como actor, tiene que liberar todas esas cosas. Si puede aceptar que es usted todas las cosas —y tiene que hacerlo si pretende ser actor— entonces tiene que aportar al papel las partes de sí mismo que son congruentes con lo que está escrito, de manera que trabaje a partir de sí mismo en todo momento, no a partir de alguna persona imaginaria en cuya piel se esfuerza por entrar. No obligue al personaje a entrar en usted; encuentre al personaje en su interior.

Es una idea difícil de aceptar. Lo fue para mí. ¿Pero no es cierto que a fin de cuentas sólo puede aportar su propia persona a su trabajo? ¿Y no es más probable que reaccione con mayor veracidad si sabe que la respuesta que se espera de usted es lo que siente de verdad y no lo que cree que siente algún personaje imaginario? Una vez que ha completado su preparación y que se ha amoldado al papel, reaccionará sinceramente a los estímulos, que es lo que quieren el autor y el director. Estará trabajando a partir de sí mismo, pero el público verá al personaje; habrá dejado a un lado las partes de su persona que no son adecuadas para el personaje y utilizará sólo las que lo son. Pero será su propio ser el que trabaje, *siendo el personaje, no fingiendo serlo*. Otra razón para trabajar a partir de uno mismo es que lo único que tiene que es único y especial es su propia persona. No hay nadie como usted, y esto hace de usted una mercancía muy original y hermosa. Nadie ha alcanzado nunca el éxito siendo otro Tracy, otra Hepburn u otro Dean o Bancroft o Streep o Hopkins o Hanks o Ryan. Todos los actores que han tenido verdadero éxito han sido únicos, han trabajado a partir de sí mismos.

Primero tiene que estudiar el papel a fondo para poder comprender plenamente los sentimientos que necesita experimentar. Después tiene que ser capaz de sintonizar con esos sentimientos, para poder comprender, apreciar y sentir plenamente lo que hace el personaje en respuesta a lo que le ocurre a él y alrededor de él. Hasta que no pueda sintonizar plenamente con esos sentimientos no podrá empezar a sentirlos en usted, que es, por supuesto, su objetivo fundamental. Un actor no puede ser egocéntrico, egoísta, indiferente a los demás. Si lo es ¿cómo va a poder identificarse con algún otro? Y si no puede identificarse con otra persona, ¿cómo va a poder interpretar a otra persona? Ábrase a los demás. Intente comprender sus sentimientos. Póngase en su lugar y trate de empezar a sentirse como pueden sentirse ellos. Creo que sólo cuando ese proceso resulte fácil y se produzca de manera natural, casi por sí solo, podrá empezar a interpretar con verdadera eficacia una gran variedad de papeles.

En este libro hablo *sobre* el subconsciente y el lugar que ocupa en la preparación y la actuación. Como afirmo en otro lugar, como no es posible utilizar el subconsciente, no veo por qué habría que trabajar con él.

¿Dónde busca entonces el actor la información que necesita? ¿Con qué trabaja? Creo que la respuesta está en examinar atentamente el trasfondo de la escena; esto es, la necesidad básica que impulsa al personaje en cada escena. La suma de todos estos trasfondos individuales es la que compone lo que el público percibe como el personaje. Los actores tienen que hacer caso de lo que los demás dicen de ellos, por supuesto, pero lo que una persona dice acerca de otra puede ser totalmente erróneo, así que hay que tener mucho cuidado al usarlo.

Veamos el caso de Hannibal Lecter en *El silencio de los corderos*. ¿Qué es el "personaje"? Bueno, basándonos en su actitud hacia las otras personas (esto está en el guión, así que no se trata de una cualidad discutible), parece controlar la situación, una característica importante. El guión nos dice claramente que es inteligente, un pensador de cierta talla. También nos dice que es un astuto conocedor del ser humano, de lo que da pruebas en su trato con el personaje de Jodie Foster. Si eso es cierto, tiene que tomarse tiempo para juzgar a la gente: eso se puede interpretar bien. Es indiscutiblemente peligroso y malvado, *pero no es eso lo que interpreta el actor ni es así como se ve a sí mismo*. Para nosotros es un caníbal, pero desde su punto de vista es un gourmet, y el resto de nosotros carecemos de sofisticación culinaria. Por lo tanto, para él tomar una vida no es un delito grave, ya que sólo está haciendo lo mismo que todos los seres vivos: comerse a otros seres vivos para su sustento. El guión nos dice muy claramente que es un hombre orgulloso y autoritario. ¿Cómo camina? No lo sé. ¿Tiene importancia? Los factores que determinarán su manera de andar son su condición física, que por el guión parece normal, ya que no se indica nada en sentido contrario. Como es una persona autoritaria, inteligente y culta, probablemente tendrá un porte agradable al caminar, lo que me parece una buena descripción de Anthony Hopkins.

Parece que hemos encontrado casi todo lo que necesitamos para comprender e interpretar al personaje, sin suposiciones ni sondeos intelectuales, usando simplemente lo que nos ofrece la historia. Todo lo que se le pide al actor es que tenga la sensibilidad y el talento suficientes para ver todo eso.

Nada del otro mundo. Sólo hace falta ser un gran actor.

No se me echen encima. Por supuesto que seleccionar es importante.

Por supuesto que es importante tomar las decisiones adecuadas, sobre todo cuando no hay nada indicado en el guión. Pero estas decisiones deberían estar basadas en lo que ya sabe sobre el personaje, basándose a su vez en lo que está escrito en la historia. Y por supuesto los actores y directores que trabajan juntos pueden mejorar un personaje partiendo de lo que está escrito. Pero si observa con atención verá que esas elecciones están casi siempre basadas en lo que ya estaba en la historia. ¿Pueden el actor y/o el director cambiar totalmente un personaje apartándolo del guión? Por supuesto, pero esa es la excepción, no la regla.

Veamos ahora la estructura emocional del personaje. Será una vez más la historia la que marque la pauta: indicaciones sobre cuándo está dolido, cuándo enfadado, cuándo divertido o cuándo le hacen llorar. Añada a esto las partes cuidadosamente seleccionadas de *sí mismo* que aporte al papel, y tendrá una vida emocional bien definida que interpretar.

Por ejemplo, en una de nuestras clases estábamos haciendo una escena de *Rain Man*. La mujer que interpreta a la novia de Charlie escucha asombrada cuando Charlie le dice que va a quedarse con su hermano, Raymond, al que ha sacado de la institución donde ha vivido desde la muerte de su padre. ¿Se siente horrorizada? Sí. ¿Puede interpretar eso? Sí. ¿Es eso lo único que puede interpretar? No. ¿Podría ser que la idea le pareciera tan ridícula que se echara a reír? Creo que sí. Puede darse cuenta de la seriedad del asunto un momento después, así que a menudo puede haber más de una posible respuesta emocional para un determinado estímulo. Esas posibilidades son las que proceden de *usted*, y si actúa a partir de su *yo remodelado* algunas partes de su persona se integrarán en la interpretación. ¡Déjelas hacer! Lo peor que puede pasar es que el director diga: "No creo que eso sirva." O "¡No haga eso!" ¡No va a despedirle! Es mucho más barato y rápido decir: "¡No haga eso!"

Como los actores tienen que trabajar desde ellos mismos, lógicamente se deduce que si das a interpretar el mismo papel a cinco actores distintos, probablemente te encontrarás con cinco interpretaciones distintas, todas ellas válidas. Cada interpretación procederá de los ajustes que hace el actor para amoldarse al papel tal y como él lo entiende, para luego actuar a partir de esta personalidad remodelada.

No lo olvide, el noventa por ciento de todas las respuestas que necesita las encontrará en el trasfondo que determine para cada escena.

Una advertencia adicional importante: no tenga miedo de actuar a la contra de lo que está escrito. Yago no puede actuar como un malvado en

todo momento, porque Otelo sería tonto si no se diera cuenta. En *El silencio de los corderos*, Anthony Hopkins no interpretaba la maldad, la interpretaba a la contra, lo que le hacía aún más aterrador. ¿Quién es más peligroso, alguien que es claramente un malvado o un sociópata, o alguien que puede caminar a tu lado sin llamar la atención en absoluto? Si se actúa *dentro* del personaje es muy probable que se acabe ofreciendo una interpretación estereotipada. ¡Utilice la imaginación!

El centro de atención y la concentración

7

En términos sencillos, *centro de atención* y *concentración* hacen referencia a la dirección e intensidad que elige dar a su herramienta de trabajo. No puede usted sentirse afectado ni reaccionar si sólo concentra parte de su atención en los estímulos más importantes dirigidos hacia usted. Si al interpretar un papel está pensando en los problemas que tiene en casa o en si al público le gustará o no su interpretación, es evidente que su personaje sólo está vivo a medias. Es realmente como estar medio muerto; sus sentidos, su mente, sus emociones, no están totalmente ahí con usted. Ha creado un pequeño monstruo, y el pobre va cojeando por ahí con una pierna, un brazo, un ojo y medio cerebro. Por supuesto, no sentirá ninguna emoción y sus sentidos estarán embotados. Concédale una oportunidad al pobre; concédale toda su atención.

El capítulo 5 trataba de la importancia de escuchar, que es el fundamento mismo de la atención. La capacidad de concentración resulta esencial para escuchar. Hay que aprender a dirigir la atención hacia los distintos elementos de la escena si se quiere ofrecer una interpretación mínimamente aceptable, no digamos una genial.

La capacidad de concentración necesita ejercitarse con frecuencia. Dedíquele tiempo. Dirija su atención hacia un objeto determinado, una persona determinada o una determinada idea; lo que sea, pero intente ver cuánto tiempo es capaz de mantener la atención concentrada en eso y nada más que eso antes de que algo se interponga y le distraiga. Le ayudará estudiar la persona u objeto en cuestión; intentar comprenderlo, examinar sus detalles. Siga haciéndolo y se dará cuenta que con el tiempo puede concentrarse durante periodos cada vez más prolongados sin que le molesten las influencias externas.

El actor de cine tiene una gran ventaja sobre el actor de teatro en cuanto al tiempo de concentración. La película se rueda de manera fragmentaria; la naturaleza del medio exige este procedimiento. Es poco frecuente rodar una escena que dure más de dos o tres minutos en un plano máster, y es algo excepcional que se rueden un plano máster de siete u ocho minutos sin fragmentarlo en partes más pequeñas. Pero éste es aproximadamente el límite hasta el que es necesario mantener una concentración prolongada. Cuando el director grita "corten", todo su montaje puede desmoronarse momentáneamente si es que tiene que hacerlo. Es mejor que no sea así; es mejor si se mantiene al menos parcialmente conectado con el papel y la historia hasta la toma siguiente o la escena siguiente. Pero cuando esté haciendo una toma necesitará toda su concentración.

Encontrar un centro de atención en la escena le ayudará a establecer y mantener esa concentración. De un momento al siguiente pasará a interesarse por unas cosas más que por otras, y lo más probable es que esté especialmente interesado en una cosa o persona por encima de todas las demás. Ese centro de atención exige su concentración, y el concentrarse en algo concreto le ayudará a encontrar la energía que necesita para representar la escena y ayudará a su instrumento a sensibilizarse a los estímulos que le lleguen a lo largo de la escena. También le resultará más fácil conjurar a esos pequeños diablillos tan resbaladizos, evasivos y furtivos que llamamos emociones.

No puede haber una buena actuación sin una atención y concentración intensas. Hasta el personaje supuestamente relajado y desenfadado tiene un centro alrededor del cual gira su vida o su estilo de vida en ese momento. Encuéntralo, dirija a él su atención, concéntrese. Recuerde que la cámara está prácticamente delante de sus narices; se dará cuenta de cuándo está distraído o desatento mucho más fácilmente que el pobre tipo sentado en la segunda galería que lo ve actuar en escena. A él se le escapan las sutilezas que le traicionan, pero a la cámara no.

Aunque el actor sólo tiene que concentrarse y prestar atención durante breves periodos de tiempo cuando está trabajando en una película, también está la otra cara de la moneda: el actor de cine no puede aislarse. En escena, sobre todo en los teatros con proscenio, el público está a oscuras y la luz dirigida hacia el escenario contribuye a crear en el actor la sensación de estar en el mundo representado por el decorado en el que se mueve. No hay distracciones propiamente dichas; entre bastidores todo el mundo está en silencio, el público está en silencio

(aunque esperemos que no durante nuestras escenas más divertidas) y se ha hecho todo lo posible para contribuir a producir en el actor la impresión de que el único mundo es el de la escena.

Pero en el cine hay infinidad de distracciones. Es imposible ignorar que hay una cámara dirigida hacia usted y un operador detrás de ella. Probablemente haya otro hombre al lado de la cámara, manipulando el mando del enfoque. Hay también un hombre con las manos sobre la palanca del trávelin, preparado para accionarla y mover la máquina y a los hombres que están sobre ella más o menos en el mismo instante en el que usted se dispone a llegar a su gran momento. Luego hay otro tipo a un lado, sentado sobre una plataforma rodante de la que sobresale un largo tentáculo. A pocos centímetros de ese tentáculo cuelga un micrófono, que el hombre hace oscilar y girar, acercándolo o apartándolo de usted. Más arriba, sobre una plataforma muy bien iluminada para que no lo deje de verlos, están los electricistas que apuntan los focos y ponen gelatinas y filtros hasta el momento mismo en que esté usted listo para rodar. Y al fondo, detrás de la cámara, hay un primer ayudante de dirección muy nervioso al que por supuesto la oficina de producción está diciendo que el director está tardando demasiado. Hay un director que le observa inquieto; hay un director de fotografía que le observa, aunque probablemente sólo esté viendo el efecto de las luces y las sombras sobre su rostro. Hay técnicos, un jefe de utilería y electricistas alrededor de la cámara (puede que zampándose unos bollos) y muy probablemente un productor, un productor asociado, un director de "casting" y unos cuantos amigos de prácticamente todas las personas que intervienen en la producción. Todas estas personas están a una distancia de entre cinco a diez metros de usted, y si no es capaz de desentenderse de las personas y la maquinaria que le rodea y concentrarse en el otro actor, el decorado y la escena, su interpretación será inconexa e ineficaz.

No se preocupe por ello. La concentración se parece mucho a conducir un coche: cuando lo has hecho muchas veces encuentras cada vez más fácil cerrar el paso a todas las distracciones y crear tu propio mundo privado.

Todos tenemos que aprender a adquirir la capacidad de trabajar a pesar de las distracciones o los desastres. Un verano estábamos representando *Un espíritu burlón* en Provincetown, Massachusetts. En el tercer acto, durante el exorcismo del fantasma de la primera esposa del protagonista, nuestra Madame Arcati tenía que encontrar a oscuras el camino hasta el arco del proscenio y luego apoyarse en él para que las

lucen al encenderse la revelaran en actitud triunfal tras una victoria tan especial. Pero la actriz no encontró en la oscuridad el arco del proscenio.

Yo era el director de escena y desde bastidores oí un terrible batacazo; nuestra actriz se había apoyado donde no había proscenio. Hubo una pausa; era evidente que el actor que estaba en escena también había oído el batacazo, porque enseguida una voz masculina preguntó en tono quejumbroso: "¿Está usted bien, Madame Arcati?" Y un segundo después oímos la voz de la actriz retumbando desde el anfiteatro, donde había caído desde el escenario: "Sí, por favor encienda las luces y ayúdeme." Las luces se encendieron, el primer actor la ayudó a subir de nuevo al escenario, a un metro de altura, y sin perder otro instante nuestra Madame Arcati siguió con la actuación. Al menos una parte del público creyó que todo era intencionado, tan airoso supo salir ella de la situación, y la obra apenas sufrió por el percance.

Quedarse en blanco—olvidarse de las frases— puede deberse a varias cosas, pero la causa más frecuente es la falta de concentración, que provoca una interrupción en el proceso de escucha. Cuando la mente divaga fuera de la escena es probable que las frases se olviden. (Esto suponiendo que la escena se haya aprendido bien en primer lugar.) Uno de los mayores desafíos para el actor es desarrollar su poder de concentración hasta el punto de ser capaz de permanecer absorto en su papel sin interrupciones causadas por una mente errabunda durante todo el tiempo que requiera la escena.

Una advertencia a propósito de la tensión. A menos que se encuentre relajado dentro del papel que interpreta, experimentará ciertas tensiones, tanto físicas como emocionales. Son inevitables. Esas tensiones interferirán en el proceso de escucha, formando un sólido muro que los estímulos y las emociones no podrán atravesar.

Tiene que aprender a relajarse, a confiar en sí mismo tan plenamente que no existan tensiones de ningún tipo excepto las del personaje. Sólo entonces podrá escuchar de verdad. Y sólo entonces podrá su instrumento ser lo bastante libre para permitir que sus cualidades personales más peculiares e interesantes entren a formar parte de la interpretación ("una consumación que hay que anhelar con devoción", citando a un autor desconocido).

¿Cómo aprender a relajarse? *Concentrándose*. La mayor parte de la tensión se produce porque otras cosas ajenas a la escena ocupan su mente, por lo general la preocupación sobre la calidad de su actuación. Cuanto más intensa sea su concentración, generalmente enfocada en la otra persona, a la hora de escuchar, más relajado se sentirá.

La energía

8

En todos estos años como profesor he oído muchas veces las preguntas: "¿Qué es la energía? ¿Cuánta necesito? ¿De dónde la saco? ¿Cómo es posible que tal actor parezca tener una energía tan tremenda cuando no está haciendo nada?"

Creo que no cabe ninguna duda de que hay determinados intérpretes que entran en escena y captan tu atención, quieras o no. Estos intérpretes tienen invariablemente un fuerte sentido de la autoridad, aunque puedan estar interpretando a personajes con una grave carencia de autoridad, y tienen una gran cantidad de energía perceptible. Te hacen sentir que va a ocurrir algo y esperar sus reacciones. Cada una de sus miradas, cada uno de sus movimientos tienen sentido e impacto, y sin embargo no son más que personas. No han sido dotados de ningún órgano especial para crear esa energía. (Ya entraremos en el tema de la autoridad en otro lugar.) ¿De dónde procede la energía?

Yo creo que *la energía es la consecuencia directa del grado de interés que sientes por lo que está ocurriendo*. Si el contenido de la escena, lo que está ocurriendo en su vida ficticia, es lo bastante importante, lo escuchará con la intensidad suficiente, absorbiéndolo y reaccionando con la intensidad suficiente para crear la energía necesaria.

Hemos atravesado un periodo (utilizo la palabra "atravesado" porque espero que se haya acabado) en el que la "naturalidad" se confundía con la realidad. Los actores, esforzándose por ser naturales, se hurgaban la nariz, se rascaban el trasero y consumían grandes cantidades de energía en tener cuidado de no consumir grandes cantidades de energía. Se daban tono, se rascaban y se negaban resueltamente a permitirse sentir algún interés, salvo en los momentos profundamente emotivos, en los que cualquier cosa menos intensa que tirar platos y sillas por todas partes les

parecía totalmente inaceptable. Quizás este tipo de cosas sea el mayor malentendido nacido del planteamiento propuesto por Stanislavsky, o el Método. Montgomery Clift dijo una vez que había aprendido que para actuar en el cine hay que *hablar en voz baja y pensar a gritos*.

Si observa a una persona que está observando o escuchando con toda su atención, no podrá apartar los ojos de ella. Su atención se desviará de la persona que observa o escucha distraídamente, pero resulta difícil apartarla de alguien que parece interesado en lo que ocurre. El público reaccionará de la misma manera al observarle en una escena. Si a usted le importa, al público también le importará. Y si le importa lo bastante, habrá energía en su manera de escuchar, en su manera de reaccionar y hasta en la manera en que decida no reaccionar.

No debe optar nunca por no interesarse por los estímulos que presenta la escena. Por ejemplo, un hombre y una mujer están en un restaurante. Tras una breve pelea, el hombre dice que se marcha. Si la actriz decide interpretar que no le importa que se vaya, habrá vaciado la escena de su energía. Habrá tomado una decisión que la vacía de energía a ella y aburre al público. A menos que la historia *exija* que no le importe, *opte siempre por interesarse por lo que está ocurriendo todo lo que sea razonablemente posible dentro del contexto de la historia*.

Es sumamente importante que las expresiones físicas reflejen su grado de implicación emocional. La energía interna, que es la consecuencia de su implicación, necesita ser expresada físicamente, ya que esta implicación tiene que generar una respuesta física para poder transmitir de manera articulada sus sentimientos al público.

Nos encontramos con un buen ejemplo de la importancia de la expresión física adecuada cuando dos de mis alumnos eligieron una escena de *Everything in the Garden*, de Edward Albee. La escena comienza con el marido que acaba de abrir un paquete envuelto en papel marrón corriente, dirigido a su nombre, que contiene una sustanciosa cantidad de dinero en efectivo. El hombre está pasmado, busca nervioso un cigarrillo, no lo encuentra, abre cajones y entonces encuentra otro montón de dinero. Busca por ahí y encuentra otro montón, e incapaz de seguir contentándose, llama a su mujer. Ella entra en la habitación hablando de los preparativos que están haciendo para los cócteles y los invitados que están a punto de llegar. Él le pregunta por el dinero. Ella acaba por admitir que lo ha enviado y colocado allí para que él lo encuentre. Luego le ofrece una explicación tras otra sobre cómo lo ha conseguido, ninguna de las cuales es aceptada por él. Por último sale a relucir la verdad: ha

estado trabajando como prostituta por las tardes para ganar más dinero para la familia.

La actriz decidió hacer su entrada hablando en tono despreocupado de cócteles e invitados para dejar que más tarde el contenido de la escena la ayudara a ir aumentando la intensidad hasta el momento culminante. Pero le faltaba energía, y el principio de su escena era mucho más flojo de lo que debería haber sido. Cuando hablamos de las vidas de estas dos personas, pronto quedó claro que si ella había dejado por ahí el dinero para que él lo encontrara y le había enviado un paquete anónimo, sería por lo tanto consciente de que el tema iba a salir a relucir de un momento a otro. Estaría preocupada por la reacción de su marido al saber que se dedicaba a la prostitución, como le ocurriría a la mayoría de las esposas. Por lo tanto, debe de ser bien consciente de que cuando sale de la cocina, hablando de cócteles e invitados, va a tener que hacer frente a la cuestión del dinero, y en consecuencia debe estar anticipando lo que se va a decir y lo que va a ocurrir. Si le preocupa el tema, sus ritmos internos estarán activados; en su fuero interno su atención no estará centrada tanto en los cócteles y los invitados como en su marido, sus reacciones y las explicaciones que ella va a darle.

La actriz lo comprendió; empezamos de nuevo la escena y su entrada tuvo entonces un tono totalmente distinto e hizo despegar la escena con un principio mucho más dinámico, pero que dejaba espacio de sobra para el desarrollo de la dinámica subsiguiente. Lo que hizo la actriz fue cambiar su actitud emocional antes de su entrada; estaba preocupada por lo que estaba a punto de ocurrir. El resultado fue un gran aumento de la energía y una escena mucho más interesante.

El profesor puede dejar esto claro con bastante facilidad eligiendo una escena fuerte y diciendo a los actores que tienen que hacerse a la idea de que no les importan demasiado los estímulos de la escena; que no les importa que el marido haya encontrado a otra mujer, o que la mujer acabe de tener un aborto y que ya nunca podrá ser madre, o lo que sea. Después de representar esa escena, los actores representan la misma escena haciendo el ajuste de que las circunstancias de la escena les importan muchísimo. Los alumnos se darán cuenta de la diferencia.

Añadiré algo con lo que estarán de acuerdo todos los buenos profesores, los buenos directores y los buenos actores: para generar energía a cualquier nivel, es importante que el instrumento del actor esté en buena forma. Me parece asombroso que los actores, que sólo tienen sus cuerpos como única herramienta de su oficio, como único

instrumento del que disponen para ejercer una carrera a la que han decidido dedicar sus vidas, maltratan esos instrumentos. No sólo los destruyen físicamente con el abuso del alcohol, los cigarrillos o las drogas, sino que hacen estragos en el funcionamiento de sus instrumentos por los malos hábitos de sueño, los malos hábitos alimenticios y la negativa a hacer ejercicio: es decir, haciendo con sus propios instrumentos lo que ningún músico inteligente haría con su clarinete, su violín o su piano. ¿Se imagina a un concertista de piano dejando su Steinway bajo la lluvia y la nieve hasta que tenga que usarlo para una actuación y haga que lo suban al escenario? ¿Sin volver a afinarlo siquiera? ¿Se imagina a un violinista haciendo lo mismo con su Stradivarius? Y sin embargo, el actor duerme mal, consume drogas, come mal, abusa de la bebida, fuma demasiado, deja que su cuerpo se vuelva flácido y puede que incluso grueso, hasta tal punto que su instrumento ya no se parece en nada al instrumento con el que empezó, que pensó que iba a estar a su disposición toda la vida. Qué terrible derroche... y que estupidez.

Antes de que se vaya, permítanme recordarle que he utilizado la palabra "exceso". No es mi intención que nadie piense que he dicho que el actor tiene que vivir como un monje. Nada de eso. Podría ser peor que lo contrario. Es muy necesario ejercitar todos los sentidos; las nuevas experiencias son muy necesarias para que su instrumento pueda entrar en contacto con prácticamente todas las cosas. Así que diviértanse, pero recuerden que es posible que para el siguiente papel que les toque interpretar tengan que tener un aspecto y una voz sanos. Los actores que se cuidan bien tienen un aspecto más joven y atractivo, y por lo general cosechan más éxitos y disfrutan de una carrera más prolongada.

Las emociones

9

El problema más difícil al que hace frente el actor es el de generar una emoción real. Estoy partiendo de la base de que para conmover (es decir, para impresionar al público a nivel emocional) la actuación ha de estar basada en que el actor experimente personalmente emociones reales, por lo menos hasta cierto punto.

Como la libre expresión de las emociones es generalmente un tabú en nuestra cultura, cuando alcanzamos la edad adulta ya hemos conseguido cerrar la puerta a nuestros instrumentos emocionales de manera que no respondan a los estímulos. Desde que somos pequeños oímos decir "no grites, no llores, sé un buen niño, sé una buena niña", hasta el punto de que empezamos a sentir que no está bien llorar o enfadarse o —y esto es lo más trágico de todo— sentir una alegría pura y desmesurada. Nos abrumba tanto la culpabilidad por dar rienda suelta a los impulsos con los que hemos nacido que los encerramos cuidadosamente bajo siete llaves en un rincón bien oculto y tiramos la llave.

... Todos los niños sanos nacen completamente equipados, con todas sus emociones y sentidos operativos y sensibles. De bebés nadie nos tiene que enseñar a llorar porque tenemos los pañales mojados y estamos incómodos o porque tenemos hambre y nos duele el estómago; nadie tiene que enseñarnos cuándo y cómo reír cuando algo nos complace; no necesitamos ayuda para enfadarnos como demonios cuando nos retiran el pecho o el biberón antes de que nos sintamos satisfechos. Todos somos unos animalillos muy libres al nacer, y lo que tenemos que hacer cuando decidimos ser actores es volver a aprender a ser animales para luego, gracias a nuestro oficio y nuestro talento, disciplinar a ese animal de manera que consiga impresionar eficazmente al público.

Los sentidos pueden ayudar mucho a liberar las emociones; quizás más que ninguna otra cosa, excepto escuchar y sentir. Ésa es la razón de que tantos de los buenos y grandes profesores de interpretación propongan a los jóvenes actores lo que generalmente se conocen por ejercicios de memoria sensorial.

No basta con que los sentidos vuelvan a despertar y estén a su disposición para la actuación; además tienen que ser sensibles, porque en muchos casos son un camino directo a las emociones. Si recuerda con mucha claridad el olor y los detalles concretos de una cámara mortuoria, es más probable que vuelva a experimentar la pena ante la pérdida de un ser querido que si intenta recordar a esa persona en términos generales. Lo que dispara la emoción es el sonido de la voz del ser amado al decir algo, o la expresión de su rostro; la emoción raras veces se libera pensando: "Yo quería a mi madre, yo quería a mi madre, yo quería a mi madre."

No olviden que la reacción emocional no es más que una de las cosas necesarias. Tiene que haber también una respuesta física, una respuesta intelectual y una reacción sensorial; es decir, tiene que reaccionar el instrumento entero. La emoción por sí sola no constituye una buena actuación.

Y ya que hablamos de la expresión física de las emociones, una de las cosas que siempre desaconsejo es utilizar el rostro como herramienta de interpretación. No lo haga. Su cara está en relación tan íntima con el resto de su persona que es prácticamente imposible que no haga las cosas por sí sola, y sin su ayuda, cuando sus emociones o sus sentidos hayan sido afectados. Confíe en ella; hará lo que haya que hacer, y lo que es más importante, no hará lo que resulte superfluo. El actor que actúa con su cara pierde su atractivo en el cine, porque la atención del público está dirigida de tal modo y las expresiones físicas tan amplificadas, en virtud del tamaño o el centro de atención o de ambas cosas, que la actividad facial exagerada resulta grotesca.

No me crea sin más ni más; observe a sus actores y actrices preferidos de más éxito. Verá que hacen muy poco, y sin embargo te das cuenta de todo lo que está ocurriendo detrás de sus rostros y en todo su instrumento. Alan Bates le dijo a Dick Cavett en una entrevista: "La cámara registra el pensamiento." Es casi exactamente así. Lo que ocurre en realidad es que el pensamiento provoca alguna reacción, por sutil que sea, y *eso* es lo que nota el público. Este consumado actor de teatro comprende la naturaleza específica de actuar para el cine.

Todo se reduce a una sola cosa: interprete la verdad. No exagere. No intente articular nada que no sea sincero. Y sea simple.

Hay personas que en la vida real tienen rostros muy expresivos. En ellos una gran actividad facial es natural y absolutamente sincera. Es muy posible; pero la realidad auténtica puede no ser la realidad adecuada para una actuación. Siempre que interpreten a personas que tengan un rostro muy expresivo, se encontrarán en una buena posición. Pero no es una expresión física que comparta todo el mundo. Por lo tanto, está totalmente fuera de lugar para cualquier otra clase de persona, limitando de este modo los papeles que pueden interpretar esos actores. Siempre se puede animar el rostro si es eso lo que se quiere, pero es muy difícil simplificar la expresión facial si no es posible hacerlo en la vida real.

Uno de los defectos más comunes de los actores mediocres o inexpertos es que el tono emocional de sus escenas parece perder consistencia; se fortalece o se debilita según el actor esté escuchando o hablando, descansado o cansado, o más o menos identificado con el papel en ese momento. Es decir, la escena carece de un hilo conductor ininterrumpido a nivel emocional. Además, los actores inexpertos pueden experimentar bruscos cambios emocionales, y esos cambios a menudo desmienten la veracidad de las emociones de que se trate.

En mis clases yo utilizo una analogía: las emociones son como un coche que va cuesta abajo. Van cogiendo velocidad e intensidad a medida que se acercan al pie de la cuesta (o momento culminante) a menos que haya algo que reduzca su velocidad o las empuje en otra dirección. Si se pisan los frenos de un coche que va cuesta abajo, no se detiene inmediatamente; sigue moviéndose mientras aminora la velocidad, o por lo menos patina. Si se gira el volante de un coche, éste no girará en ángulo recto, sino que describirá un arco, con lo que habrá un intervalo de tiempo antes de que tome una nueva dirección.

Lo mismo ocurre con las emociones. Si está experimentando una emoción genuina, ésta no puede interrumpirse bruscamente ante la presión de un nuevo estímulo; es necesario un cierto tiempo para que la nueva emoción ocupe su lugar. Todos lo hemos visto alguna vez: un actor se está riendo a carcajadas y de pronto deja de reírse y se queda serio. Si se fija en los demás, o mejor aún, si se fija en sí mismo la próxima vez que sea testigo de algo verdaderamente gracioso, se dará cuenta de que su sentimiento de diversión no cesa de golpe, incluso después de que haya dejado de reírse de manera audible; el sentimiento permanece aunque alguna distracción (estímulo) haya apartado su mente de lo que le ha

hecho reír para concentrarla en otra cosa. La palabra *transición* se refiere evidentemente al paso de un estado a otro, y si recuerda la analogía del coche que va cuesta abajo, hará las transiciones con sinceridad e impresionará al público con ellas.

A propósito de experimentar una emoción genuina, *ésta tiene que afectarle hasta la médula misma de los huesos*. Si su identificación no es así de completa, no se moverá correctamente y no responderá correctamente a los estímulos. El lenguaje de su cuerpo delatará el hecho de que no está totalmente comprometido con lo que está ocurriendo en ese momento, y lo crea o no, hasta en su primer plano se echará algo en falta.

Todo papel está compuesto por muchas transiciones de una emoción o pensamiento al siguiente. El actor está siendo bombardeado por estímulos que tiene que oír, luego asimilar y por último reaccionar a ellos. Pero más adelante es alcanzado por otro estímulo que genera una emoción o pensamiento distinto, y tiene que realizar la transición del uno al otro.

Recuerde que hay un puente que une un sentimiento con el siguiente. Usted está a un lado. Ocurre algo que le impulsa hacia el otro lado. Tiene que oírlo; tiene que absorberlo. Entonces le afectará y le empujará a cruzar al otro lado del puente, que es donde le está esperando la nueva emoción. Para que eso ocurra, tiene que tomarse el tiempo de hacer frente al estímulo que llega hasta usted, y que luego le impulsa a cruzar el puente... pasando por la transición.

Como he señalado, a veces el puente se cruza casi al instante. Pero en la mayoría de los casos el proceso dura unos breves momentos, y debe tener miedo de tomarse ese tiempo. El público no se aburrirá si está verdaderamente identificado y le importa lo que está ocurriendo; incluso trabajará para usted cuando atraviere la transición, así que no hay por qué apresurarse. *Tómese el tiempo de asimilar los estímulos que le lleguen*.

Veamos un ejemplo. Acaba de recibir una carta en la que le comunican que ha ganado un concurso; el premio son dos viajes a París con todos los gastos pagados para usted y la persona amada. Corre a contárselo a su marido, emocionada ante la perspectiva. En lugar de reaccionar con alegría, su marido le dice con tristeza que está gravemente enfermo y no puede ni soñar con hacer un viaje largo. Ahora tiene usted que cruzar el puente que lleva de la alegría a la tristeza, la desesperación o el temor.

Eso no puede hacerse instantáneamente. El estímulo (su revelación) le alcanza, le afecta; la alegría disminuye, la nueva emoción empieza a

asomar y acaba sustituyéndola. Todo eso requiere un tiempo, y tiene que darle ese tiempo para que ocurra. El público también lo ha oído; se identifica con sus emociones, siente con usted, y como en la vida real la transición llevaría tiempo, el momento no parecerá real si no se toma usted el tiempo que es previsible que se tome.

¿No parecería muy tonto que una actriz estuviera llorando amargamente, con los ojos anegados en lágrimas y moqueando, al creer que su perro ha sido atropellado y de repente lanzara una exclamación de alegría cuando el perro entra saltando en la habitación y no mostrara efectos residuales de las lágrimas, el moqueo, la respiración agitada y otros síntomas físicos y emocionales que acompaña a su pena?

A propósito, esto me lleva a lo que quizás sea una digresión, pero una de las cosas que más me irritan es el llanto seco. No recuerdo haber visto nunca a un ser humano vivo llorando sin derramar por lo menos una lagrimita. Sólo los actores y las actrices hacen ruidos extraños y se sorben los mocos mientras lloran en seco. La cámara es demasiado íntima como para que cuele ese camelo. Si no puede llorar, no lo finja, a menos que pueda interpretar toda la escena de espaldas a la cámara o pedirle al encargado de maquillaje que le eche algo en los ojos para hacerlos lagrimear, de manera que todos sus sollozos y otras contorsiones puedan parecer al menos un poco reales. Si todo lo demás falla y su situación se lo permite, pídale al director que el encargado de maquillaje le ponga un par de gotas de glicerina en la cara en los primeros planos, para que parezca que ha derramado lágrimas. El director puede desglosar el máster que acompaña a los primeros planos para guardar el "raccord" con éstos.

Cuando haya terminado esa actuación, le aconsejo que busque ayuda. En nuestras clases de interpretación intento ayudar al actor a ser capaz de llorar cuando es necesario. Si no lo consigue... bueno, quizás necesite la ayuda de alguien ajeno a las clases de interpretación. Aprenda a desbloquear sus conductos lacrimales para que estén disponibles cuando los necesite como actor. Quizás pueda lograrlo con un profesor de interpretación; quizás necesite un psicoanalista o un psicólogo u otra persona que le dé un puñetazo en la nariz. Pero más le vale hacer algo al respecto para que la próxima vez la cámara esté registrando algo que está ocurriendo realmente.

El llanto se delata además de otra manera que, sorprendentemente, mucha gente pasa por alto. Antes de llorar, los ojos de la mayoría de las personas se humedecen, el rostro cambia de color y la nariz empieza a enrojecer. No hay modo de simular esos síntomas, y si no se presentan

antes de que empiece a llorar, los espectadores más perspicaces se darán cuenta de que está fingiendo. Comprenderán intelectualmente que se supone que está usted llorando, pero no se sentirán conmovidos, y nuestra obligación es, por supuesto, conmover al público. Puede que no sean conscientes de la razón por la que no se sienten conmovidos, pero una parte de ellos sabe lo que ocurre cuando la gente llora y sabrán que no le está pasando a usted.

Una de las causas reales de la incapacidad de un actor para llorar es que a menudo *intenta* llorar; intenta representar una emoción que una persona en la vida real casi siempre va a intentar reprimir o contrariar. En la vida real, un estímulo le hace sentir ganas de llorar y trata de no hacerlo. Como actor tiene que hacer lo mismo, porque es su esfuerzo por contener el llanto el que hace que el público sienta ganas de llorar. Luego, cuando pierde la batalla y aparece una lágrima, es posible que el público llore con usted porque lo habrá implicado en su problema y lo estará sintiendo con usted (pero desde su segura distancia de espectadores). El esfuerzo por no llorar forzará sus sentimientos hacia el interior, y esa energía reprimida le ayudará a conseguir las lágrimas. Por supuesto, este resultado presupone que su instrumento de trabajo está lo bastante libre para aceptar el estímulo y reaccionar ante él; un instrumento que sentirá deseos de llorar o de enfadarse cuando aparezca el estímulo adecuado de manera que pueda haber un esfuerzo por reprimirlo.

Intentar forzar una emoción es un error muy común entre los actores. El actor intenta contarle al público lo que está sintiendo cuando no lo está sintiendo realmente, creando los síntomas de la emoción cuando no hay nada real que los provoque. Este artificio no engaña al público, que sencillamente no se sentirá conmovido por lo que está ocurriendo. Ni tampoco el actor.

No tiene que intentar convencer al público de que está sintiendo algo. *Tiene que convencerse a sí mismo*. Y no puede convencerse a sí mismo a menos que esté ocurriendo realmente. Si lo está sintiendo de verdad, entonces ocurrirá lo que es más apropiado, el público se sentirá convencido, se identificará con esa emoción y se dejará conmover por ella.

Es muy difícil representar más de una emoción en un momento determinado. No obstante, a menudo nos encontramos ante la necesidad de comunicar al público que lo que está en la superficie es diferente a lo que está por debajo de ella.

En una escena que hicimos hace poco en clase, una joven esposa está seriamente preocupada porque su marido ha estado faltando al trabajo. Se ha obsesionado con la necesidad de recibir correo y se dedica a escribir a gente de todo el mundo y hasta encarga revistas que nunca lee. Al principio de la escena ella no quiere que él se dé cuenta de lo preocupada que está. Por lo tanto, tiene que intentar aparecer relajada ante sus ojos. Más avanzada la escena entablan una discusión, de manera que sus sentimientos reales puedan salir a la superficie.

El problema para la actriz es que si sólo actúa como si estuviera relajada no habrá conflicto subyacente; y existe una tensión subyacente. Lo que hay que hacer entonces es encontrar la manera de que la tensión subyacente afecte a sus expresiones físicas desde el principio de la escena, de manera que en su desenvoltura haya una nota discordante que pueda ser percibida por el público pero no por el otro personaje. Por consiguiente, al prepararse la actriz tiene que averiguar primero cuáles son sus *verdaderos* sentimientos en la escena, dándoles rienda suelta durante varios ensayos. Después, en los ensayos siguientes tiene que empezar a condensar y contener sus verdaderos sentimientos para impedir que su marido se dé cuenta de lo que siente realmente. Este conflicto creará determinadas tensiones que se manifestarán físicamente, haciendo comprender al público que hay algo *por debajo* de su actitud aparentemente despreocupada ante el hecho de que su marido esté en casa cuando tendría que ir a trabajar. Cuando hablo del ritmo y de las expresiones físicas interrumpidas (capítulo 15) paso revista a algunas de las cosas que comunican más claramente al público precisamente esta dualidad de emociones. Estudie ese capítulo con mucha atención.

La estructura emocional de una escena bien escrita dependerá de la serie de estímulos que se le presenten al personaje. Cada uno de los estímulos tiene que proporcionar algún nuevo impulso emocional para que haya una aceleración; de lo contrario el "coche" pronto llegará al pie de la colina y empezará a reducir la velocidad.

Los problemas empiezan cuando el actor no es totalmente consciente de la importancia de los estímulos que se presentan en cada momento de una escena. Si, por ejemplo, tiene una necesidad y busca la satisfacción de esa necesidad y no puede conseguirla, esa frustración genera una reacción emocional. Si continúa intentando satisfacer esa necesidad y continúa sintiéndose frustrado, la emoción generada por la frustración será cada vez más intensa, con lo que habrá una progresión emocional hasta que el siguiente estímulo reduzca su intensidad o la haga cambiar de dirección.

Vamos a tomar como ejemplo la escena siguiente. Un hombre y la mujer con la que vive están discutiendo porque ella quiere conducir un taxi como él. Él quiere convencerla de que no lo haga.

INT. APARTAMENTO - NOCHE

NICK

¿Que vas a hacer qué?

TONI

Voy a empezar a conducir un taxi.

(Ella le presenta un obstáculo para su objetivo o necesidad; esto le hace sentirse frustrado.)

NICK

¡Te has vuelto local!

(Él representa un obstáculo para la necesidad de Toni, que a su vez se siente frustrada y enfadada.)

TONI

¿Por qué? ¿Qué tiene eso de locura?

(Ella se niega a ceder.)

NICK

¡Porque eres una mujer!

(Él tampoco cede. Este esquema se repite durante casi toda la escena.)

TONI

¿Y eso qué quiere decir? ¿Que no valgo para conducir un taxi porque soy una mujer?

NICK

¡No, maldita sea! Quiere decir que no es el trabajo más adecuado para una mujer.

TONI.

¡Hay mujeres conduciendo taxis en este mismo momento!

NICK

¡Muy bien! ¡Pero no son tú! Y ellas no me importan. ¡Pero tú sí que me importas, y es demasiado peligroso!

TONI

Puedo cuidar de mí misma.

NICK

No con una pistola en la cabeza o un cuchillo en el cuello. No con un tipo que pesa tres veces más que tú.

TONI

Voy a hacerlo.

NICK

¡No, no vas a hacerlo!

TONI

¡Sí que voy a hacerlo!

NICK

Si empiezas a conducir un taxi, se acabó la historia.

TONI

¿Y eso qué quiere decir?

NICK

Quiere decir que si te metes a taxista no vamos a vivir juntos.

(Este estímulo toma una nueva dirección, provocando en ella una nueva acción.)

Lo mira fijamente un momento, luego se dirige furiosa al armario, busca en su interior y saca una maleta. Durante el diálogo siguiente ella está haciendo el equipaje

airadamente y NICK no presta atención a lo que está guardando en la maleta mientras continúa con su arenga.

(El hecho de que ella haga la maleta es un signo más de la negativa de ella a aceptar sus razones, que le hace sentirse aún más frustrado y furioso.)

NICK

Hay tipos que pesan noventa kilos que han sido hechos pedazos por algún matón que quería su dinero. Tipos a los que algún idiota se les ha echado encima y los ha machacado y luego les ha echado la culpa del accidente. Salen del coche con un gato o un bate de béisbol en las manos y van a por ti. ¿Qué mierda vas a hacer cuando pase eso? ¿Eh? ¿Qué vas a hacer?

[Ella no dice nada, sólo sigue haciendo la maleta.]

Maldita sea, hálame. ¿Qué vas a hacer si algún tipo te agarra e intenta arrastrarte a algún callejón oscuro? Te dirá que vive en algún sitio por las afueras, y cuando llegas allí no hay ninguna casa ni nada y el tipo se te echa encima y te pones a gritar y nadie te oyes. ¿Qué vas a hacer entonces, eh? ¿Eh?

[Ella no responde y sigue guardando cosas.]

Escúchame bien. Te quiero. Pero lo digo en serio: no vamos a vivir juntos si empiezas a conducir. Así que ya puedes quitarte la idea de la cabeza ahora mismo, y deja de hacer la maleta porque los dos sabemos que no vas a llegar hasta el final. No vas a conducir un taxi y no vas a marcharte.

TONI

[Ha terminado la maleta, la cierra de golpe y echa los cierres.]

Tienes razón. Eres tú el que se va.

[Le lanza la maleta a la barriga.]

(Éste es un nuevo estímulo. Un punto de inflexión en la escena. El impulso que ha dirigido la escena hasta este momento cambia ahora de dirección.)

NICK

¿Qué?

TONI

Estaba haciendo tu maleta, no la mía.

NICK la mira, mudo de asombro, mientras ella va a la cocina, da golpes por ahí mientras pone la cafetera y empieza a hacer un café.

NICK tira al suelo la maleta, camina furioso hasta el sofá y se sienta, con los ojos clavados en la televisión, que ha estado encendida durante toda esta escena.

(Su acción estimula en ella nuevos sentimientos. Ahora cambia de rumbo.)

TONI lo mira, se da cuenta de que no piensa irse a ningún lado y que va a salirse con la suya a fin de cuentas. Reprime una sonrisa, se dirige hacia el sofá y se sienta a su lado.

Hemos vuelto al punto de partida, la importancia de escuchar con los cinco sentidos, porque sólo cuando todos los sentidos están alerta a los estímulos y sus implicaciones puede reaccionar el actor.

La ira a veces plantea un problema interesante. Hace poco estábamos haciendo una escena de *Capítulo dos*, de Neil Simon, en el Taller. En ella, George está muy preocupado porque no es capaz de comprometerse totalmente con su mujer recién desposada, Jenny. Hay una amarga escena en la que él se enfada mucho, aparentemente con su nueva mujer, pero en realidad consigo mismo, porque se siente culpable por estar llorando todavía a su esposa, muerta recientemente. Cuando acabó la escena, uno de los alumnos, que no conocía la historia, preguntó por la relación entre los dos, porque George parecía tan terriblemente enfadado con ella que daba la impresión de odiarla.

Era una cuestión interesante, porque lo que tenemos en la escena es una *ira indirecta*, del tipo que alguien descarga sobre otra persona que no es realmente la causante de su enfado. El actor había interpretado la

escena mirando de frente a Jenny, dando rienda suelta a su cólera mientras la miraba directamente a los ojos. Le hice volver a repetir la escena, esta vez apartando los ojos de ella y dirigiéndolos a la maleta que está deshaciendo en primer lugar. Ahora la escena adquiriría una textura distinta; el simple hecho de que no pudiera mirarla nos revelaba que no estaba enfadado con ella —o no sólo con ella— sino también con algo más. Como el público conoce la historia hasta ese momento porque acaba de ser testigo de ella, puede deducir acertadamente que está furioso consigo mismo.

Esta clase de cólera indirecta se produce con mucha frecuencia, tanto en la vida como en el drama. Es útil recordar que cuando eso ocurre, no miramos a la otra persona tanto como lo haríamos si ella fuera la causa fundamental de nuestro enfado. Es mejor aún, al representar una escena así, que se identifique con la historia hasta el extremo de que le sea imposible mirar al otro actor porque su cólera va en gran medida dirigida contra sí mismo. En otras palabras, hágalo porque lo siente así y no porque sea una técnica que ha leído en algún libro.

Siempre me preguntan cómo saber hacia dónde mirar. Como regla general, el centro de atención visual y el centro emocional coinciden. Es decir, si mi centro emocional está en usted porque estoy enfadado contigo, entonces le miraré a usted. Si estoy enfadado con otra persona o cosa, mi centro emocional estará en esa persona o problema, y por lo tanto me sentiré más inclinado a apartar la mirada de usted, probablemente para concentrarla en alguna actividad que encontraré o inventaré. Obviamente, hay otros factores. Cuando nos sentimos culpables, por ejemplo, no queremos mirar a los ojos de la otra persona, así que apartamos la mirada; también aquí inventando quizás alguna excusa para ello. Pero por lo general, si está totalmente concentrado y participando en la situación, el centro de atención visual vendrá por sí solo.

Lo que no se puede hacer es interrumpir el contacto visual sin razón. Recuerde que cada vez que aparta la mirada del otro actor está interrumpiendo el contacto entre los dos. Si tiene una necesidad imperiosa de aclarar alguna cuestión, el apartar la mirada le hace perder fuerza. Observe con qué poca frecuencia los buenos actores apartan la mirada del otro actor sin razón, y con qué poca frecuencia parpadean siquiera; algo que también interrumpe el contacto entre usted y el otro actor.

Con frecuencia al actor le resulta difícil conseguir generar las emociones porque en la vida real le avergüenza revelar que es capaz de

sentirlas. Un buen ejercicio es ponerse de pie frente a un grupo de personas y decirle a cada una de ellas al menos una vez: "Tengo derecho a llorar" si su problema es la incapacidad de llorar, o "Tengo derecho a ser feliz". (Puede que descubra que ésta es la más difícil de todas; no se sorprenda si es así.) Este ejercicio en realidad está relacionado con el trabajo del doctor Branden que mencionaba en el capítulo 5. Muchas veces no expresamos una emoción porque nos han enseñado que no está bien hacerlo, y necesitamos aprender a creer que todas las emociones o las reacciones sensoriales, sean las que sean, nos pertenecen y forman parte de nosotros, *y tenemos derecho a experimentar y expresar todas y cada una de ellas.*

Ninguna parte de su ser merece ser mirada con vergüenza o culpa. Si quiere ser actor, es importante que reconozca que es una persona completa e individual compuesta por todas las cosas humanas y que su expresión de esas cosas, sobre todo al actuar, es buena y sana y natural. Si quiere ser actor, es importante que su instrumento esté plenamente a su disposición y que sea capaz de servirse de él con total libertad, facilidad y alegría.

Hablamos mucho de la emoción en la interpretación, pero es importante saber que asimilar la emoción no es actuar. Las escenas más difíciles de interpretar son aquellas en las que hay poca emoción o ninguna en apariencia; sin embargo, estas escenas son necesarias y a menudo bastante reveladoras. No tenga miedo de que una escena sea simple. Tarde o temprano le llegará la oportunidad de gritar y tirarse de los pelos. La emoción es una parte fundamental de la actuación; el exceso de emoción no.

Ninguna otra forma artística exige tanta apariencia de espontaneidad como la interpretación. Observará que he insistido en la palabra "apariencia", porque lo que el público está viendo es algo que ha sido ensayado. El resultado final de toda la preparación y los repetidos esfuerzos del actor es hacer que su trabajo parezca estar ocurriendo por primera vez. No creo que ninguna definición de la actuación ni ningún profesor de actuación discrepe en este punto.

Sin embargo, la definición de *espontaneidad* dará lugar a diferencias de opinión. Muchos creen que la única responsabilidad del actor es abrirse a los sentimientos que se generan en una representación (no solamente en los ensayos) y reaccionar de manera espontánea. Por definición eso quiere decir que el actor está reaccionando como él mismo, no como su ser "remodelado" para el papel, y que sus reacciones pueden variar de una actuación a otra o, en el caso del cine, de una toma a otra.

Puede que se pregunte: "¿Por qué va a variar la actuación? Se trata del mismo ser humano, ¿no?" Bueno, la respuesta es: "No, no lo es." La manera de responder a un estímulo determinado o un momento determinado de su vida no sólo depende de todas sus características personales, depende también de lo que le haya ocurrido recientemente, porque a cada momento le alcanzan nuevos estímulos. Por lo tanto, su manera de reaccionar a un estímulo determinado podría variar de un momento al siguiente.

Voy a poner un ejemplo. Supongamos que está haciendo una escena de una película y acaba de rodar el máster. La noche anterior ha dormido bien y se sentía fresco al despertarse. Ha llegado al estudio y todo el mundo se ha mostrado amable con usted. Se ha dirigido a maquillaje, ha disfrutado de una taza de café y una charla agradable con

el maquillador, luego se ha presentado en el plató, donde le han tratado como a un miembro de la realeza. El director ha entrado y ha alabado su trabajo del día anterior, y usted ha atacado la escena del máster como subido a una nube. Después de terminar el máster, el director, el director de fotografía y el equipo empiezan a prepararlo todo para su primer plano.

Mientras ocurre esto su agente entra para decirle que el resto de su papel ha sido reducido a la mitad ¡porque la estrella ha exigido que le dieran sus frases! Desde luego, no se siente usted igual que antes de que llegara su agente con estas magníficas noticias.

Ahora tiene que ir a rodar su primer plano. ¿Puede reaccionar espontáneamente? Por supuesto que no, porque su manera de reaccionar a los estímulos, sintiéndose tan enfadado como se siente en este momento, sería totalmente distinta de su manera de reaccionar a los estímulos en el máster. Sus reacciones supuestamente "espontáneas" serían totalmente distintas en cada uno de los planos, lo que haría imposible el montaje de la escena, porque sólo una parte de su actuación está verdaderamente relacionada con el papel.

Lo que quiero dejar claro es que *la espontaneidad no quiere decir su espontaneidad personal*; quiere decir *la espontaneidad del personaje*. Por lo tanto, para que su conducta sea verdaderamente espontánea y correcta durante una interpretación, tiene que prepararse para poder creer lo que exige el papel, sentir lo que exige el papel y ser sensible a los estímulos como lo exige el papel; no como podría hacerlo usted personalmente. Eso quiere decir sensible de un modo que viene determinado por las circunstancias anteriores de la vida que está interpretando, así como por todos los hechos y condiciones que han sido presentados por el guión.

La espontaneidad, por lo tanto, sólo es auténtica y real cuando está usted *totalmente* identificado con el papel. Eso significa que habrá tenido que poner algunas partes de su persona en algún cesto por ahí para que no entren a formar parte de su actuación.

Ya oigo las protestas de algunos actores, clamando que les estamos impidiendo ser ellos mismos. Pero se equivocan; tendrán que seguir gritando. Porque lo cierto es que es el personaje el que está vivo en la pantalla, no el actor. Y, por mucho que el actor haga su aportación personal al papel, tiene que recordar siempre que el resultado final de la fusión de la propia persona con el papel es la creación de una nueva persona, o personaje.

Todo esto no significa que tenga usted que bloquear sus reacciones. No olvide que probablemente habrá más de una toma para cada plano. Su actuación puede variar en cierta medida en cada ocasión, pero no es un problema si está usted simplemente reaccionando a los estímulos que se le presentan. ¡El director sólo necesita una toma buena!

DOS

**El trabajo con el
personaje**

Aquí ofrezco algunas soluciones a los problemas que acabo de plantear en el capítulo sobre la espontaneidad.

Hay muy pocas cosas más importantes para el actor que la preparación para un papel. Es esencial leer y releer el guión para llegar a adquirir una buena comprensión de la historia en todos sus detalles. Leer y releer el guión es también esencial para determinar qué lugar ocupa el personaje dentro del sentido y el propósito generales de la historia. Por tanto, la manera en que decida abordar un papel no puede ser una mera cuestión de su gusto personal como actor ni de cómo le gustaría comunicarse con el público; tiene que tomar las decisiones generales sobre la base de lo que quiere comunicar el autor. Un actor puede perfectamente destruir una historia muy buena interpretando un papel de tal manera que reste credibilidad a la historia; ha ocurrido muchas veces cuando las estrellas se empeñan en interpretar los papeles a su manera, en lugar de como pretendían el autor y el director.

Si estudia con atención lo que dicen de usted los otros personajes en el guión, aprenderá muchísimo sobre sí mismo y el efecto que produce a su alrededor, además de conseguir comprender mejor sus relaciones con esas personas. Y si estudia *no las palabras que pronuncia sino las implicaciones de esas palabras*, empezará a hacerse una buena idea de cómo va a abordar el papel.

Lo que hace es tan importante como lo que dice, porque el *hacer* le dice al público mucho más de lo que podría revelar ninguna palabra. Si estudia con atención cómo reacciona físicamente a los estímulos que se le presentan, empezará a reunir valiosas ideas para la construcción de su papel.

Hay una pregunta muy importante que siempre tiene que hacerse: "¿Por qué digo o hago esto en este momento en particular? ¿Por qué no hace una hora o hace dos parlamentos o dentro de tres parlamentos? ¿Cuál es el estímulo concreto que ha hecho que ocurra esto *en este momento*?" Al estudiar sus reacciones en estos términos, empezará a localizar el hilo conductor que une todos los momentos de la persona en la que tiene que transformarse y garantiza su coherencia y vitalidad.

Las reacciones no se producen nunca en un limbo; ninguna reacción se produce simplemente porque el autor haya escrito las palabras. Una reacción sólo puede darse cuando las condiciones y los estímulos son de tal índole que hacen la reacción *inevitable* en ese momento. Eso incluye la frase que usted dice, su mirada o la acción que realiza.

Asegúrese de examinar atentamente los estímulos que causan una determinada reacción. El ejercicio frase a frase que se describe en el capítulo 14 es esencial para este tipo de examen, en especial para los principiantes. (También es un buen ejercicio para los profesionales, para recordarles que hay muchas conexiones entre el estímulo y la respuesta que a veces tienden a pasar por alto.)

La preparación inmediatamente antes de la actuación es un proceso mucho más importante y difícil para el actor de cine que para el de teatro. Una vez que ha completado la preparación general (tal y como se describe al principio de este capítulo), la interpretación en escena ofrece prolongados ensayos y mucho tiempo de preparación antes de que se alce el telón, después de lo cual hay una actuación ininterrumpida. En el cine las cosas son muy distintas. Las escenas se ruedan en breves secuencias e incluso fuera de secuencia; el actor tiene que encontrar modos de alcanzar los necesarios niveles físicos, sensoriales y emocionales en un lapso de tiempo muy breve. No va a disponer de una hora antes de cada escena para maquillarse, pasarse con el traje, tocar los objetos de la escena y todas esas cosas. Habrá ocasiones en las que sólo tenga unos cuantos segundos o minutos entre dos escenas, y continuamente le sacarán de su concentración las necesidades técnicas o las actividades de los miembros del equipo, los ejecutivos y otras personas presentes en el plató. Es por lo tanto esencial que encuentre las herramientas que provocan en usted respuestas rápidas y plenas.

El ritmo es una herramienta importante. Por supuesto, todas sus demás herramientas deben estar disponibles y deben ser utilizadas, pero si todas ellas fallan, lo que en casi todos los casos resultará de enorme utilidad es *moverse al ritmo que requiera su estado sensorial y emocional de acuerdo*

con las exigencias de la toma siguiente. Si sabe usted qué nivel emocional requiere el comienzo de una escena, entonces debería saber también qué ritmo requiere, ya que ambas cosas van de la mano (véase el capítulo 15). Si dedica solamente medio minuto de preparación caminando al ritmo adecuado o trabajando con un objeto escénico dentro del ritmo adecuado, ayudará a generar la emoción necesaria y a conseguir que alcance la intensidad que debe tener cuando el director diga "Acción". De ese modo debería ser capaz de alcanzar un nivel adecuado de actividad interior además de la actividad física, incluso cuando la toma empiece en el momento culminante de una escena, como ocurre con frecuencia cuando un director hace "pick-ups" (repite partes de una toma).

Tiene que buscar con diligencia las herramientas que funcionen en su caso, y tiene que ser siempre consciente de que la escena empieza cuando el director dice "Acción". No dispone de cinco minutos de exposición del primer acto para ponerse a tono.

Un manera excelente de prepararse es estudiar la escena inmediatamente anterior a la que se va a rodar, para saber cuál era exactamente su situación emocional. Entonces sabrá por dónde empezar exactamente al principio de la nueva escena. Si la toma va a empezar en cualquier otro momento que no sea el principio de la escena, añada a esto una rápida repetición en privado de los momentos inmediatamente anteriores al comienzo de la toma. De ese modo podrá alcanzar el nivel requerido de manera que toda su actuación fluya sin interrupciones, con las subidas y bajadas adecuadas. Cada momento se situará en su nivel emocional correcto. Cada movimiento formará parte de una serie lógica de expresiones físicas, adecuadamente relacionadas emocional, física y sensorialmente.

Lea cuidadosamente el guión; eso le ayudará a comprender cuáles son esos valores. Averigüe qué está intentando decir el autor, estudie luego los distintos personajes para ver cómo se relacionan con el tema y cómo contribuyen a darle forma. Suponiendo que la historia esté bien escrita, debería resultarle bastante fácil diferenciar esos elementos.

Examine ahora su papel en particular. ¿Cómo puede su actuación contribuir a articular las ideas del autor? Supongamos que se trata de una obra antibelicista y el autor echa gran parte de la culpa a los militares. Usted interpreta a un comandante. Si decide interpretarlo como una persona cálida y compasiva, ¿estará siendo fiel de este modo al propósito del autor? Es posible... pero también es posible que lo que en realidad

quiera el autor sea mostrar la culpabilidad de los militares por medio de este personaje, y usted le ha quitado el aguijón. Quizás haya elegido un planteamiento basado en cómo le gustaría que le vieran y no en lo que es necesario para que la historia resulte eficaz.

En más de una ocasión grandes estrellas han alterado la interpretación de una novela y un guión deformando sus personajes de acuerdo con sus necesidades personales y distorsionando la historia hasta hacerla irreconocible. En la mayoría de estos casos la película es un fracaso.

Busque el diseño estructural del guión. La historia tendrá subidas y bajadas; las escenas llegarán a un punto culminante para luego reducir su intensidad. Busque esa dinámica; si no es fácilmente visible, profundice más, o intente incluso incorporarla a la historia mediante su actuación. Si puede hacerlo, todas las escenas serán más emocionantes y el autor y el director le estarán agradecidos.

Hace tiempo, Karl Malden acudió al Taller para dar una conferencia. Contó una anécdota de su vida que explica por qué los actores y directores, además del público, le tienen en tanta estima como actor. Había firmado para un papel y disponía de varias semanas antes del comienzo del rodaje. Como tenía por costumbre, leyó libros y artículos sobre temas relacionados con la profesión de su personaje y se pasó horas y horas pensando en ese hombre, sus orígenes, sus carencias, etcétera. Una mañana salió al jardín y empezó a entretenerse con las plantas. De repente se dio cuenta de que esto era algo totalmente impropio de él, porque rara vez trabajaba en el jardín, y por un rato fue incapaz de darse cuenta de por qué estaba allí. Pero pronto cayó en la cuenta de que su personaje era el tipo de hombre que disfrutaría haciendo arreglillos en el jardín. Era su identificación con el personaje la que le había movido a adoptar una pauta de comportamiento distinta de la suya, pero propia del personaje que estaba a punto de representar, *que había asimilado como propia*. Esta clase de perfeccionismo en la preparación es la que guía al actor hasta su objetivo más esencial: estar tan metido en el papel que todas las reacciones espontáneas procedan del personaje y no del actor.

Cuando se prepare para un papel, no caiga en la tentación de interpretar el final de la historia al principio. Por ejemplo, al final de la obra *Romeo* es, según todos los criterios, un personaje trágico de gran sensibilidad y una tremenda profundidad emocional. Pero al comienzo de la obra él y sus amigos no son más que un puñado de adolescentes libidinosos en busca de diversión. Si se interpretara del

principio al fin como una tragedia, los momentos divertidos del principio de *Romeo y Julieta* no estarían allí y la obra carecería de dirección.

Diseñe su papel momento a momento y asegúrese de elegir cuidadosamente cada momento y cada opción para que la suma de todos ellos forme una imagen coherente.

Los actores tienen tendencia a intentar interpretar continuamente todas las facetas de un papel, creyendo que así el público se dará cuenta de la maravillosa profundidad de su actuación. Obviamente, esto es un error. En la vida real nunca nos ocupamos a la vez de todas las facetas de nuestra persona; por lo general sólo nos ocupamos de lo que nos impulsa en un momento determinado.

Supongamos que se quiere construir una casa. Se compra un terreno. (Ése es usted.) Contrata a un arquitecto, hablan de la clase de casa que quiere y él le prepara un juego de planos. (Ése es el guión.) ¿Tiene ya una casa? No; solamente un terreno y algunos planos. Sigue entonces adelante. Llega un camión y descarga un montón de ladrillos en su terreno. ¿Tiene ya la casa? No. Lo único que tiene es un terreno, planos y un montón de ladrillos. Llega otro camión y descarga un montón de sacos de cemento en su terreno. ¿Ya tiene casa? No; sólo un terreno y algo de material. Ahora descargan un montón de arena en su terreno y algo de madera. ¿Ya tiene casa? No; sólo un terreno, planos y muchos materiales. ¿Qué hace entonces? Construye los cimientos. Esa es su preparación. Los cimientos determinan el tipo de casa, su forma y su tamaño: todos los aspectos básicos. ¿Tiene ya casa? No; un terreno, unos cimientos y muchos materiales. ¿Qué hace entonces? ¿Tira un puñado de ladrillos sobre los cimientos? No. Coge un ladrillo —uno solo— y lo coloca en el sitio que le corresponde. ¿Ya tiene casa? Todavía no. Un terreno, unos cimientos, un ladrillo en su sitio y muchos materiales. Así que coge otro ladrillo y lo coloca en su sitio. Todavía no hay casa: sólo unos cimientos, un par de ladrillos en su sitio y un puñado de material. Así que coloca otro ladrillo en su sitio y luego otro y otro hasta que, ladrillo a ladrillo, ha colocado todos los ladrillos en sus lugares correspondientes. Cuando ha terminado de colocar cada uno de los ladrillitos en su lugar y ha añadido la madera y los cristales, retrocede un poco y ¿qué es lo que tiene? Una hermosa mansión de múltiples facetas y numerosas dimensiones. ¿Cómo la ha construido? ¡Ladrillo a ladrillo! No puede construir toda la casa con cada uno de los ladrillos, y no debería intentarlo. La forma de una casa, el auténtico carácter de la casa, se hace

evidente sólo cuando todos los materiales de diferentes clases han sido cuidadosamente colocados, uno por uno, en sus correspondientes huecos.

Lo mismo ocurre a la hora de construir el papel. Interprete momento a momento; cada momento realizará su aportación a la totalidad. La totalidad no puede interpretarse continuamente; será claramente visible para el público cuando haya finalizado la actuación completa. Si trata de interpretar todos los valores a la vez, sólo creará confusión y monotonía.

¿Cómo interpreto a un personaje que no me gusta? Es una pregunta que no deja de surgir en las clases. Durante una sesión, uno de mis alumnos estaba haciendo una escena en la que no acababa de dar a su trabajo visos de realidad. Yo le hice varias críticas, ninguna de las cuales parecía dar resultado. Por alguna razón yo era incapaz de darme cuenta de la auténtica dificultad, y hasta que él no musitó algo así como "este tío es un verdadero mierda" no se me encendió la lucécita en la cabeza. Al parecer odiaba al personaje, y por lo tanto era incapaz de justificar nada de lo que hacía.

Evidentemente, no puede tomar partido a favor o en contra del papel que está interpretando mientras lo está interpretando. No puede condenarse (¡y tiene que ser usted!) y esperar hacer y decir las cosas con convicción. Un personaje no se odia a sí mismo; Hitler creía en lo que estaba haciendo; Ricardo III creía en lo que estaba haciendo; Lucrecia Borgia creía en lo que estaba haciendo; Hannibal Lecter (*El silencio de los corderos*) creía en lo que estaba haciendo, y ninguno de ellos se odiaba a sí mismo mientras lo estaba haciendo.

Si espera que el público suspenda su incredulidad, primero tiene que hacerlo usted; tiene que creer en quién es. Tiene que encontrar razones válidas para hacer las cosas que hace o decir las cosas que dice, razones que acepte como correctas y racionales. La regla es, entonces, que acepte quién es usted y que le guste ser quien es; sólo entonces podrá empezar a ser convincente y a dar riqueza a su interpretación.

¿Cómo puede hacerlo? Encuentre las cosas que le gustan a la persona a la que está interpretando, las cosas que ama, con las que simpatiza o por lo menos comprende. (Toda persona tiene que estar luchando por alcanzar algún objetivo positivo para ella.) Seguro que hay cosas que le gustan al personaje que también pueden gustarle a usted personalmente. Y seguro que hay cosas que no le gustan al personaje que pueden gustarle a usted personalmente. Encontrar cosas en común con el personaje le ayudará a comprenderlo; *la comprensión* es el primer paso hacia

la aceptación. Una vez aceptado el personaje, ahora puede creer en sus objetivos y sus métodos e interpretarlos con convicción.

La preparación es eso exactamente: para prepararse, no para actuar. Tiene que absorber la preparación, permitir que modele la clase de persona que va a ser usted y luego disciplinarse para hacer a un lado las ideas de la preparación cuando empieza la escena, para poder concentrarse por completo en escuchar. Si la preparación es válida, determinará su manera de reaccionar ante los estímulos que reciba en la escena. En otras palabras, *puede trabajar a partir de su propia persona remodelada en lugar de intentar ser otra persona, el "personaje". Todo esto le ocurre a su personalidad remodelada.*

Recuerde: TRABAJE SIEMPRE A PARTIR DE USTED MISMO

1. ¿Qué clase de persona es usted (de acuerdo con la historia)? Es decir, dé validez a la historia con su preparación. ¿Es usted voluble? ¿Arrogante? ¿Sumiso? ¿Beligerante?
2. ¿Qué más información sobre usted puede deducir de la historia?
3. ¿Ha vivido alguna vez una situación como la que describe la historia? Si es así, ¿cuáles eran sus sentimientos? ¿Qué es lo que hizo? ¿Cómo reaccionó? Si no es así, ponga a trabajar su imaginación: ¿qué sentiría si viviera realmente esa situación? ¡CONSIGA CREÉRSELA CON TODA SU ALMA! ¡COMPROMÉTASE CON ELLA!
4. ¿Cuál es su situación emocional al principio de la escena? ¿Qué ha ocurrido inmediatamente antes de que el director grite "Acción"? En la vida real, siempre estamos haciendo algo hasta que lo acabamos o pasamos a hacer otra cosa, o hasta que algo nos interrumpe. Sin embargo, muchos actores no cobran vida hasta que no oyen la primera frase del diálogo. ¿De dónde viene? ¿Qué estaba haciendo inmediatamente antes del principio de la escena? Coreografie entre treinta y sesenta segundos de actividad para implicarse en la realidad de la situación antes de que se pronuncie la primera frase del diálogo.
5. ¿Qué es lo que le *impulsa* durante la escena? En otras palabras, ¿qué es lo que necesita conseguir? Haga que sea positivo; elija alternativas que le den energía? Opte siempre por involucrarse todo lo que sea lógica y verosímelmente posible dadas las circunstancias.
El principio de Rocky: aunque Rocky esté peleando para la Liga

Deportiva de la Policía y un trofeo de veinte dólares, pelea como si lo hiciera para el título mundial de los pesos pesados.

6. ¿Cuál es su estado emocional al principio de la escena? ¿Cuál es el ritmo de esa emoción? ¿Más rápido de lo normal? ¿Más lento? ¿Normal?

7. ¿Cuál es el obstáculo u obstáculos?

Externos: ¿Quién o qué se interpone en su camino? Estudie las frases de la otra persona, para sensibilizarse al tipo de oposición al que tiene que enfrentarse. Es importante comprender no sólo lo que se dice sino también lo que no se dice. Por ejemplo: el lenguaje corporal, la expresión de los ojos de la otra persona, la pausa fuera de lugar, etc.

Internos: ¿Qué ideas, puntos débiles o experiencias recientes están dificultando la satisfacción de sus necesidades?

EL TRASFONDO DE LA ESCENA

Es importante que el actor mantenga en cada momento de su actuación la mayor claridad y articulación posibles. Eso supone que su trabajo debe ser simple en todo momento, con lo que al final la suma de todos esos momentos "simples" compondrá una caracterización rica y llena de matices.

La manera más rápida y mejor de conseguirlo es encontrar el *trasfondo de la escena*. Por *trasfondo* entiendo lo que impulsa la escena; *lo que tiene que conseguir en la escena*. Busque el impulso más básico. Por ejemplo, el impulso podría ser que necesita convencer a alguien de que le preste dinero; o que necesita evitar la conversación sobre un tema doloroso; o que necesita conseguir que una novia abandone a otro amante, etc. Si se ha preparado bien, no necesitará más para conseguir plasmar el momento. Eso es todo lo que tiene que interpretar, hasta que el siguiente estímulo fuerte dirija su atención hacia otro *trasfondo*.

Por supuesto, un personaje tiene muchas facetas, pero en una historia bien escrita esas facetas se van articulando de una en una a lo largo de toda la obra, así que no tiene que interpretarlas todas continuamente. Construya su papel momento a momento, del mismo modo que construiría una casa ladrillo a ladrillo. ¿Lo recuerda? Si lo hace así, su actuación será clara, fuerte y dinámica.

BUSQUE AHORA EL TRASFONDO DE LA ESCENA.

Determine, en los términos más sencillos posible, cuál es la fuerza fundamental que le impulsa en la escena. ¿QUÉ NECESITA CONSEGUIR EN ESTE MOMENTO DE SU VIDA? Expréselo con un verbo. Por ejemplo, en *Kramer contra Kramer*, en la escena en la que Ted va a reunirse con Joanna, que lo ha llamado aproximadamente dos años después de abandonarlos a él y al hijo de ambos, Billy, el *trasfondo* de la escena para ella queda claro con la frase: "Quiero volver a estar con Billy." El *trasfondo* es entonces para ella: "Necesito conseguir que me conceda la custodia de Billy." Para él, esa frase de ella determina el *trasfondo* de su escena, que es: "Necesito impedirle que me quite a Billy." Para cada uno de ellos, eso constituye el "tronco" de la escena. Los diálogos posteriores toman lo que en apariencia son direcciones distintas, pero que no son más que ramas que brotan del tronco.

Una vez localizado el *trasfondo* de la escena, permita que le impulse durante su desarrollo. No piense en los elementos de la preparación que ha utilizado para estar dispuesto para este momento. *Limítese a interpretar el momento*. Es posible que aparezca otro estímulo que cambie el *trasfondo* de la escena. Cuando ocurra así, pase a ese otro estímulo y *deje que lo impulse*. Pronto aprenderá cómo hacerlo con rapidez y facilidad.

Recuerde: domine la tentación de intelectualizar demasiado su trabajo para intentar darle una apariencia de mayor profundidad y hondura. No añada elementos que no formen parte del momento con la intención de "enriquecer" la actuación. Este consejo resultará especialmente valioso cuando esté haciendo una prueba para un papel y disponga de muy poco tiempo para prepararse. Interpretar el *trasfondo* le dará un centro de atención, le dará energía y le ayudará a generar las emociones que necesita más rápidamente que ningún otro método que yo conozca.

En otras palabras, no se puede ganar un Oscar con una sola escena o parte de una escena, así que no lo intente. Simplifique; interprete el *trasfondo* y el resto se resolverá por sí solo.

Sydney Pollack, uno de los mejores directores de actores de la industria, decía en una entrevista: "Yo les digo a los actores: 'Mirad "La cámara indiscreta", luego cambiad de canal y luego volved. Veréis lo falsas que parecen las actuaciones, porque las reacciones reales con mucha frecuencia consisten en no hacer nada.' Siempre es algo simple. Los actores tienden a pensar que si haces más, estás haciendo más."

CÓMO MARCAR SU GUIÓN

Hay un método sencillo y maravilloso para marcar el guión, que resultará una ayuda mágica en su preparación. Por lo general los actores cogen el guión y subrayan sus frases. ¡Mal hecho! Estudie las frases y las acciones de la otra persona; *encuentre el desencadenante de su siguiente respuesta —el estímulo— y subrayelo*. Estudie luego sus reacciones a esos estímulos, con lo que hace que se produzcan esas reacciones. Al hacerlo irá aprendiendo el papel siguiendo un esquema de reflejos condicionados, de manera muy parecida a los perros de Pavlov. Al "oír" un estímulo éste lo afectará y empezará a "salivar". ¡Y ahí está su próxima frase! ¡Se acabaron las pesadillas!

Los hechos y las condiciones

12

He hablado de actuar momento a momento en lugar de intentar interpretar una escena en su totalidad. He hablado de actuar a partir de la propia persona y no de algún personaje imaginario. Es importante recordar que el autor ha establecido determinados hechos y condiciones que usted tiene que comprender y utilizar mientras se prepara para actuar momento a momento, ya que son ellos los que determinan su situación emocional, intelectual, sensorial y física en un momento determinado. Esos hechos y condiciones no pueden pasarse por alto.

En *Hamlet*, por ejemplo, ¿podemos ignorar el hecho de que el padre de Hamlet ha muerto hace poco, y Hamlet sospecha que ha sido asesinado? ¿Podemos ignorar el hecho de que una figura fantasmal ha aparecido sobre el parapeto en la primera escena? ¿Podemos ignorar el hecho de que hace frío sobre el parapeto? ¿De qué Hamlet quiere a su madre y odia a su padrastro? Estos hechos y condiciones determinan de manera muy importante cuál será su reacción ante cualquier estímulo cuando interprete a Hamlet.

Veamos una situación en la que una pareja joven ha regresado de su luna de miel la noche anterior al comienzo de la escena. Son las siete de la mañana. Están profundamente enamorados, y la noche anterior han disfrutado de una maravillosa sesión de amor. Ahora el hombre tiene que volver al trabajo.

ESCENA

ÉL

Buenos días.

ELLA

Buenos días.

EL TRABAJO CON EL PERSONAJE

ÉL
¿Cómo te encuentras?

ELLA
Estupendamente.

ÉL
Te creo.

ELLA
¿Qué quieres desayunar?

ÉL
Lo que sea.

ELLA
Voy a hacerte unos huevos revueltos.

ÉL
Estupendo.

ELLA
¿Vas a ir hoy al trabajo?

ÉL
Tengo que ir.

ELLA
Oh.

ÉL
¿Quieres que me quede en casa?

ELLA
Como tú quieras.

ÉL
No puedo.

LOS HECHOS Y LAS CONDICIONES

ELLA
Ya te lo he dicho: como tú quieras.

Veamos ahora la misma escena con otros hechos y condiciones. Están casados. El hombre ha llegado a casa alrededor de las cuatro y media de la mañana, con claros signos de haber disfrutado de una cita romántica. La pareja se ha peleado amargamente y él ha acabado durmiendo en el sofá. Ahora se han levantado y él tiene que irse al trabajo.

ESCENA

ÉL
Buenos días.

ELLA
Buenos días.

ÉL
¿Cómo te encuentras?

ELLA
Estupendamente.

ÉL
Te creo.

ELLA
¿Qué quieres desayunar?

ÉL
Lo que sea.

ELLA
Voy a hacerte unos huevos revueltos.

ÉL
Estupendo.

EL TRABAJO CON EL PERSONAJE

ELLA

¿Vas a ir hoy al trabajo?

ÉL

Tengo que ir.

ELLA

Oh.

ÉL

¿Quieres que me quede en casa?

ELLA

Como tú quieras.

ÉL

No puedo.

ELLA

Ya te lo he dicho: como tú quieras.

¡Una escena bien distinta! Tanto es así que la primera vez que la leí en clase, uno de mis alumnos estaba empeñado en que las frases eran distintas. No lo eran. Pero las circunstancias subyacentes al diálogo lo coloreaban de tal forma que la escena parecía estar compuesta por diferentes frases.

Cada escena tiene que ser atentamente estudiada para dilucidar qué hechos y condiciones están explícitos y cuáles están implícitos. Luego tienen que ser asimilados y entrar a formar parte del actor de manera que sus respuestas estén teñidas por estos elementos fundamentales.

Si todavía no está convencido, interprete la escena con un tercer conjunto de hechos y condiciones: la tarde anterior el hombre y la mujer se enteraron de que él padece una enfermedad terminal.

ESCENA

ÉL

Buenos días.

LOS HECHOS Y LAS CONDICIONES

ELLA

Buenos días.

ÉL

¿Cómo te encuentras?

ELLA

Estupendamente.

ÉL

Te creo.

ELLA

¿Qué quieres desayunar?

ÉL

Lo que sea.

ELLA

Voy a hacerte unos huevos revueltos.

ÉL

Estupendo.

ELLA

¿Vas a ir hoy al trabajo?

ÉL

Tengo que ir.

ELLA

Oh.

ÉL

¿Quieres que me quede en casa?

ELLA

Como tú quieras.

EL TRABAJO CON EL PERSONAJE

ÉL

No puedo.

ELLA

Ya te lo he dicho: como tú quieras.

¿Una escena distinta? Por supuesto.

Una sola frase como "¿Vas a ir hoy al trabajo?" puede ser una invitación sexual, un airado desafío o una búsqueda compasiva de la manera de ayudar a un hombre moribundo. *Lo importante son las implicaciones del diálogo, no el diálogo mismo.*

Pruebe a interpretar el mismo diálogo con los siguientes hechos y condiciones:

1. ÉL está solo en su apartamento. Entra ELLA. ÉL no la ha visto nunca y no tiene ni idea de quién es ELLA.
2. ÉL está en la cama con una mujer. ELLA es su mujer, que entra al principio de la escena.
3. ÉL ha pasado la noche en el apartamento de ELLA. Ahora ÉL no consigue encontrar la dentadura postiza y no quiere que ELLA se entere de su existencia.

Intente hacer el mismo ejercicio con otra escena:

ELLA

¿Qué hora es?

ÉL

Es temprano.

ELLA

Te gustaría que lo fuera.

ÉL

¿A ti no?

ELLA

Intento no pensar en eso.

LOS HECHOS Y LAS CONDICIONES

ÉL

Hagamos como si fuera anoche.

ELLA

Anoche estábamos en otro mundo.

ÉL

Mi camisa tiene una mancha.

ELLA

Envíala a la lavandería.

ÉL

Ya lo he hecho. No pudieron quitarla.

ELLA

Las camisas no son lo más importante en este momento.

ÉL

Desde luego. ¿Qué hora es?

ELLA

Es temprano.

Veamos los siguientes conjuntos de circunstancias:

1. ÉL está a punto de irse de la ciudad durante un periodo de tiempo indefinido para ocupar un nuevo puesto. ELLA no va a reunirse con ÉL hasta que ÉL pueda encontrar una nueva casa para los dos.
2. ELLA se va de la ciudad para un prolongado viaje por Europa, que forma parte de su trabajo.
3. ELLA se va de la ciudad para un prolongado viaje de trabajo por Europa en el que acompaña a su jefe, un "playboy".
4. ELLA está a punto de ingresar en el hospital para una biopsia de mama.
5. ÉL y ELLA están a punto de salir de casa camino del tribunal, donde su hijo mayor está siendo juzgado por asesinato.

6. Haga la escena con dos hombres y establezca su propio conjunto de circunstancias.

Aquí tiene otra escena de diálogo "neutral":

ÉL

¿Qué mantel quieres que use?

ELLA

El nuevo.

ÉL

¿La plata buena?

ELLA

¿No te parece que es mejor?

ÉL

No sé por qué.

ELLA

Yo lo prefiero.

ÉL

Bueno, si tú lo prefieres...

ELLA

Y pon las copas de vino de borde plateado.

ÉL

¿Qué tal un poco de champán?

ELLA

Vas cogiendo la idea.

ÉL

Quizás me tendría que poner el esmoquin.

ELLA

Mmm... No, eso sería exagerar un poco.

Las circunstancias podrían ser:

1. Es el primer aniversario de un matrimonio muy feliz.
2. Un agente inmobiliario va a traer a la casa a un comprador muy rico que está interesado en comprarla a un precio escandalosamente elevado.
3. ÉL acaba de ser despedido.
4. Han decidido divorciarse.
5. Acaban de decidir divorciarse, y el jefe de él, convencido defensor de la felicidad conyugal, va a venir a cenar con su mujer.
6. ELLA acaba de recibir un ascenso y ha pasado a ser el superior de ÉL con un sueldo mayor.

Verá que realizando algunos pequeños ajustes puede utilizar cualquiera de los grupos de circunstancias en cualquiera de las escenas.

Puede parecer algo obvio y demasiado simplista, pero hay actores que ignoran algunos hechos y condiciones muy importantes. Lo crea o no, incluso hay algunos profesores que enseñan que no tienen importancia y que el actor tiene que trabajar sólo a partir de sus sentimientos personales en un momento determinado.

En las páginas precedentes he hablado bastante de "palabras", pero tengo que decir otra cosa importante sobre esos pequeños diablillos. Los actores se enamoran de las palabras. Las interpretan todo lo que pueden, porque son muy tentadoras. Si "el viento aúlla" quieren ponerse románticos. Si lo que está escrito es "te quiero", quieren ponerse románticos. ¿Pero y si esas dos pequeñas palabras aparecen como en la anécdota que se cuenta del adinerado rey de los cereales que se casó varias veces, y en la noche de bodas de su último matrimonio le dijo a su mujer: "Mira; te quiero, te he querido desde el primer momento en que te ví y siempre te querré. No volvamos a hablar del asunto." ¿Cómo decir eso de manera romántica?

No hablamos con palabras. *Hablamos con ideas*. Las palabras no son más que herramientas que utilizamos para expresar esas ideas. Así que no se preocupe de las palabras. Si está hablando con ideas, las palabras se resolverán por sí solas. Las que necesiten acentuarse serán acentuadas porque no podrá comunicar sus ideas *sin* acentuarlas.

A menudo les digo a mis alumnos que "tiren las palabras". Créame, no se pierden. Son las herramientas que necesita para comunicar sus ideas, y estarán allí cuando se las necesite. *No diga palabras; diga ideas!* El ritmo de

su diálogo mejorará, y toda su actuación estará más claramente articulada. No obstante, nada de todo esto significa que no tenga que aprenderse las frases y decirlas como están escritas. Pero una vez que se las ha apropiado, se convierten en las palabras idóneas para pronunciar en ese momento. Si tiene un problema grave con el diálogo, hable tranquilamente con el director y consiga su ayuda para hacer los cambios. Si se niega o no puede hacerlos, está usted obligado a usarlas tal y como están.

Las palabras no son importantes; lo importante es lo que está por debajo de las palabras, lo que las hace surgir.

La imaginación

13

Al revisar la edición original de este libro, me di cuenta de que no había prestado la bastante atención a uno de los aspectos más importantes del oficio del actor: la imaginación. ¡Qué gran palabra! Sin imaginación la especie humana todavía estaría subida a los árboles, y allí arriba hay pocos teatros y cines.

Por si no se ha dado cuenta, estamos continuamente poniendo en práctica nuestra capacidad de imaginar. Cuando leemos un libro, nuestra imaginación nos ayuda a visualizar lo que estamos leyendo. Escuchamos música, y nuestra imaginación nos ayuda a construir un camino desde la abstracción hasta una imagen muy real compatible con la música. Nos imaginamos teniendo éxito. ¡Millonarios! ¡Atractivos! ¡Inteligentes! ¡Por supuesto, la mayoría de nosotros sabe que somos todo eso!

Cuando leemos un guión, tenemos que ser capaces de ver el escenario y a los personajes en nuestra imaginación. Tenemos que ser capaces de sintonizar con los personajes del guión utilizando nuestra imaginación para identificarnos con ellos. Tenemos que imaginar que todo es verdad, de manera que finalmente podamos interpretarlo con eficacia.

Aunque preferiría con mucho utilizar aquí un guión de cine para su examen, en interés del conocimiento general de la historia utilizada voy a hablar de *Hamlet*. Todo el mundo conoce la historia... o debería conocerla.

La imaginación de una persona le dice que Hamlet es un buen hijo que quiere a su madre de una manera puramente filial y no puede soportar que se haya casado con su tío, Claudio. Otra persona, basándose en la misma historia, afirma que Hamlet es un hijo obsesionado por la belleza de su madre y que la ama como mujer, como un verdadero Edipo. Otra podría decir que en realidad a Hamlet no le importa tanto su madre en

este momento de su vida, que sólo le importa que sea infiel a su amado y difunto padre. Mi imaginación me dice que la primera posibilidad es la cierta, porque Shakespeare era un dramaturgo que sabía muy bien lo que hacía, y si hubiera querido hacernos creer cualquiera de las otras dos lo habría dejado claro en el texto. Pero puede que su imaginación le diga que mi imaginación anda muy desencaminada en este punto.

¿Cuál es la respuesta entonces? Haga su elección y atégase a ella. Si puede validar esa opción con su actuación, estupendo: es una opción. Ningún autor puede explicarle todo lo que necesita usted saber sobre el papel que va a interpretar. Puede darle muchísimos indicios, pero luego usted tiene que tomarlos, poner a trabajar la imaginación y proponer lo que a usted —y al director— les parezca adecuado.

Desde luego, es posible que tenga que poner a trabajar a su pobre imaginación para llegar a creer que el fantasma de su padre es real y que no es usted un chiflado que ha tenido una extraña alucinación.

Cuando estudia usted *Hamlet*, una vez que su lectura le ha dado una visión inicial de todos los elementos de la obra, su imaginación tiene que ponerse a trabajar en serio. ¿Es usted un joven terriblemente deprimido y apático? ¿Es usted un suicida? Si es así, ¿de dónde sale su mordaz diálogo con Claudio en su escena inicial? Quizás sea usted un joven airado y esta escena inicial esté mucho más viva de lo que creía, y sea usted una persona mucho más fuerte y dinámica de lo que indicaría un estado depresivo.

¿Por qué detesta que Claudio sea el amante de su madre? Su imaginación puede visualizarlo haciéndole el amor, haciendo cosas que a usted le parecen abominables. ¡Al ver las imágenes picantes, tiene usted que odiar a Claudio!

¿Cómo se mueve usted? ¿Ve a Hamlet en su imaginación yendo y viniendo por las habitaciones, subiendo al parapeto, o sentado en un taburete rumiando sus penas, moviéndose sólo cuando es absolutamente necesario?

¿Qué sentimientos le inspira Ofelia? En ningún momento de la obra se alude directamente a una relación física, pero ¿hay alguna en su imaginación? Quizás tendría que haberla, sobre todo si le parece que eso le ayudará a relacionarse con ella de una manera que fortalezca su relación con ella y hacer que su muerte sea aún más trágica para usted. Usted y su imaginación pueden decidir.

¿Cómo imagina su relación con los soldados? ¿Amistosa, compartiendo francachelas y persiguiendo juntos a las muchachas? ¿O se

los mantiene a distancia porque es usted un príncipe y por lo tanto no puede codearse con vulgares soldados? Ellos le admiran como soldado y cortesano; ¿le ayuda eso a decidir? Ponga a trabajar su imaginación. Imagine lo que ocurre fuera del alcance de sus ojos y sus oídos con Rosencratz y Guildenstern. De hecho, tiene que hacerlo si quiere conseguir el estado emocional e intelectual adecuado en las primeras escenas que interpreta con ellos. En la mayoría de los casos, ese uso de la imaginación es absolutamente necesario como parte de su preparación antes de cada una de las escenas que interprete.

"¡Ajá!", dirá alguno. "Nos está pidiendo que hagamos cosas que complican la simplicidad del momento a momento. ¡Nos está pidiendo que usemos cosas que no podemos comunicar al público!" Pues no. Son cosas en las que podría estar pensando *mientras está interpretando ese momento*. Son cosas que le impulsan durante ese momento. En todo caso, harán que esté usted aún más concentrado en el momento.

No dé nada por supuesto. Deje deambular a su imaginación por todo el guión; juegue con los personajes hasta que tenga una idea realmente clara de quiénes son. Deje que su imaginación consiga comprender con claridad lo que será de Dinamarca si el tirano y asesino permanece en el poder y no recibe su castigo ni en este mundo ni en el otro. Eso podría ayudarle enormemente a formarse una opinión sobre Claudio y haría más intensa su rabia ante su incapacidad de matarlo.

A riesgo de que le pongan una camisa de fuerza, intente imaginar que es usted otras personas un ratito cada día. Juegue con su propia persona y deje que todo en usted, sus ideas, sus sentimientos, sus ademanes, acuse los efectos. Es muy divertido. Lo que es más importante, estará usted desarrollando siempre un poco más la capacidad de su instrumento y transformándose en un artista —y una persona— más pleno y versátil.

Sólo, una imaginación vívida y eficaz puede ponerle en contacto con lo que sienten los demás. Y necesita eso para entrar en contacto con la persona que está interpretando; para meterse dentro de esa persona. Practíquelo, juegue con ello, diviértase con ello. Es algo que facilita muchísimo la actuación.

Aprenda el papel, no las frases

14

La pesadilla recurrente del actor es que un día se encontrará ante el público, o ante una cámara, y le darán una entrada y no conseguirá recordar lo que tiene que decir. Olivier decía que cada función era una tortura, porque tenía miedo de no recordar su siguiente frase. Mi hermana participó en una obra teatral en la escuela secundaria; hasta ahí llega su experiencia teatral. Pero hasta el día de hoy —y acaba de cumplir ochenta años— sigue teniendo la pesadilla recurrente de que no recuerda sus frases.

Hay un viejo chiste muy famoso sobre la memorización que voy a mencionar sólo porque pone en evidencia los peligros de aprenderse las frases sin más, sin relación alguna con el estímulo, el personaje, etcétera.

Son tres hombres maduros que llevan varios años sin trabajar y son contratados para actuar en una obra del repertorio de verano. Como tienen menos de una semana para aprenderse los papeles, empollan como locos hasta la noche del estreno. Esa noche todo va bien hasta la mitad del tercer acto, cuando el diálogo se interrumpe de golpe. El director de escena, que era además el apuntador, les sopló la siguiente frase, pero los actores lo ignoraron. Uno de los viejos retrocedió unas cuantas frases, retomó la escena y la llevó hasta el mismo punto... y silencio otra vez. Una vez más el director de escena les sopló la frase, frenético; otro de los hombres retrocedió unas cuantas frases y volvió a llevar la escena hasta el mismo momento, donde volvió a quedarse estancada. El director de escena trepó por dentro de la chimenea y le susurró la frase directamente al tercer viejo, que estaba apoyado en la repisa. Ese viejo miró al director de escena directamente a los ojos y le dijo: "Ya sabemos la frase, maldita sea, ¿pero quién la dice?"

Aprenderse las frases es la cosa más sencilla del mundo si lo que quiere es "aprenderse las frases". Pero en realidad no debería usted nunca "aprender frases". Como he dicho, *las palabras en sí no son importantes; lo que tiene importancia es lo que las provoca*. Si se aprende las frases, está respondiendo a un pie en lugar de a un estímulo. El triste resultado es que aprenderá una serie de palabras que pronunciará cuando le den el pie y que carecerán de conexión y de profundidad.

Lo repetiré otra vez: las palabras en sí no son importantes; *lo que tiene sentido es lo que provoca su aparición*. Por lo tanto, si el actor se relaciona adecuadamente con el estímulo que provoca una respuesta verbal, es consciente de la verdadera importancia que tiene para él el estímulo y responde a las consecuencias implícitas en él, será inevitable que dé la respuesta verbal adecuada. Esto es cierto ya sea el estímulo algo que se dice, algo que se hace, el tiempo que hace, un dolor de muelas o una emoción o idea. El procedimiento de subrayar los estímulos que provocan sus frases en lugar de subrayar las frases mismas es de gran ayuda en el proceso de memorización.

Desde luego, no hay mucho peligro de que olvide sus frases si ha aprendido con los cinco sentidos la pauta que conecta los estímulos con las respuestas que generan. Además, si se ha condicionado para responder a los estímulos y no a los pies, será más receptivo a lo que el otro actor *hace* y no sólo a lo que dice; será más sensible a las inflexiones y entonaciones de sus frases, y será también consciente de las sutiles expresiones físicas que revelarán lo que quiere decir realmente con esas frases.

Lo que importa es lo que una persona quiere decir cuando nos habla, *no las palabras que pronuncia*. Por ejemplo, si alguien le está mirando intensamente a los ojos y dice "te quiero", se generarán determinados sentimientos. No sentirá usted lo mismo ante estas palabras si ahora el actor las pronuncia mirando hacia otra persona o su reloj de pulsera. Piense también en las muchas variaciones sobre esas palabras, pasando de la cólera al ridículo, la incredulidad, etcétera.

Es decir, si está abierto a todos los estímulos que le alcanzan en un momento determinado, los asimilará e influirán en usted; y sus respuestas, y desde luego las respuestas verbales, vendrán a usted sin esfuerzo. Por supuesto, si está nervioso porque teme olvidar las frases y sólo piensa en la que viene después, habrá bloqueado su capacidad para recibir estímulos y su trabajo resultará insípido, carente de imaginación y, lo peor de todo, realmente insensible al otro actor. En esencia, una gran

actuación está basada en las conexiones adecuadas entre estímulos y respuestas del actor que interpreta el papel.

En las películas los mecanismos de respuesta no tienen la oportunidad de operar de la misma manera que en escena. Puede que esté haciendo una escena con un actor en un plano máster y que todo vaya sobre ruedas. Después, para sus primeros planos es posible que el otro actor ni siquiera esté allí; puede que sus frases las lea el "script" o el director, en cuyo caso tiene que reaccionar a lo que el actor hacía en el plano máster y en sus primeros planos, si se han hecho antes que los suyos. No puede responder a lo que le hubiera gustado que hiciera o lo que recuerda vagamente que hizo; tiene que incorporar su actuación a la suya propia, y eso no es fácil.

En caso de que alguien se pregunte por qué es necesario todo esto, recuerde simplemente que cuando el montador, el director y el productor hayan terminado de montar los fragmentos de la película, el público verá al otro actor diciendo sus frases o haciendo algo y luego le verá a usted respondiendo a eso. Si no reacciona adecuadamente a lo que ha dicho o hecho el otro actor, va a parecer que sale usted de otra película.

En el Taller de Actores de Cine hacemos un ejercicio que es una demostración perfecta de lo que estoy diciendo, además de mostrar la manera adecuada de aprender un papel. Como he dicho, prefiero la frase "aprender un papel" en lugar de "aprenderse las frases" porque no hay que sentirse nunca a aprender frases, ya que están relacionadas con un papel que abarca la totalidad de la persona, los estímulos, la importancia de éstos y también las frases.

Tomamos quince o veinte frases de una escena y ponemos cada frase en una tarjeta distinta, incluyendo también las acotaciones escénicas importantes. Doy a cada actor todas sus frases. Los actores pueden haber leído la historia una o dos veces o no haberla leído en absoluto; el ejercicio da resultado en ambos casos.

Se hace un resumen a los actores para que sepan a grandes rasgos quiénes son los personajes, cuál es la relación entre ellos y cuáles son las necesidades de cada personaje. Luego el primer actor mira su primera tarjeta, que puede ser simplemente una acotación escénica. Supongamos que dice: "Él se acerca a la puerta del apartamento, la mira un momento, hace ademán de llamar con los nudillos y luego cambia de idea. En lugar de eso, agarra lentamente el tirador, lo gira y ante su sorpresa la puerta se abre. Mira al interior, ve a la chica y habla."

Luego se le pide al actor que nos diga qué estímulo ha "oído". Puede que diga: "Bueno, 'oigo' que ésta no es mi casa, porque titubeo un poco antes de llamar a la puerta. Sé que mi ex -mujer vive aquí, así que tengo que dar por sentado que es correcto que entre. Además, como no he llamado a la puerta, 'oigo' que hay en mí algo de insolencia. Todo esto me hace sentirme un poco bravucón, así que podría decir: "Tendrías que cerrar la puerta."

Luego el actor mira su frase para ver si su conjetura es correcta. Si es así, entonces ha encontrado determinadas cualidades del personaje que puede asimilar fácilmente, bien porque son afines a las suyas o porque las comprende intelectualmente. Si se ha equivocado, puede ser aún mejor, porque al equivocarse en su conjetura cobrará conciencia de que sus propias reacciones personales son distintas de las del personaje en ese momento, y por lo tanto sabrá que hay una parte de su persona que no encaja en este papel; algo que es muy importante saber. Pero hay también una parte de él que *sí* encaja, y es con esa parte con la que tiene que trabajar al interpretar el papel. Este proceso de eliminación se prolonga durante todo el ejercicio, con lo que el resultado final es que el actor ha descartado las partes de su persona que no son compatibles con el papel y utilizará las partes que sí lo son. *Es decir, está remodelándose para el papel.* No se espera de los actores que adivinen las frases. El ejercicio sólo tiene el objetivo de ver si reaccionan personalmente de la misma manera que el personaje.

A continuación el actor lee la frase. En este caso, dice: "No deberías dejar la puerta sin cerrar. Alguien podría secuestrarte y pedir un rescate enorme por ti." El actor no iba desencaminado con su respuesta, lo cual es bueno.

La actriz repite la frase del actor exactamente como la ha dicho él. Es importante que no cambie la lectura; es decir, no debe comentar o juzgar la frase sino leerla exactamente como él la ha dicho para hacerse una idea de su significado más allá de las palabras mismas. ¿La ha dicho con sarcasmo? ¿Con ira? ¿Con amor? Ella repite la frase en voz alta, luego dice en alto lo que "oye". Puede que "oiga" que él sigue siendo apuesto; que sigue siendo insolente. Puede que "oiga" que ella todavía le quiere. Nos dice que la excita que él esté allí y que le gustaría abrazarlo y darle un beso y decir algo muy simple, como "Hola, Harry".

Luego mira su tarjeta y lee la frase escrita en ella. La tarjeta dice: "Ella se lo queda mirando un momento y luego dice: 'La próxima vez tendré cuidado de que la puerta no pueda abrirse si yo no quiero.'"

Es evidente que la actriz se ha equivocado en su conjetura. Su personaje muestra hostilidad hacia el hombre; está enfadada porque hace mucho tiempo que no lo ve. Por lo tanto, el papel es el de una mujer de emociones más explosivas, más fácil de herir y más sensible que la propia actriz; así que ésta tiene que cambiar su orientación para el papel en un aspecto muy importante.

Después, el actor repite la frase de la actriz y declara lo que "oye". No se alegra de verme. Siente hostilidad y no soy bienvenido. Eso me hace sentir la necesidad de congraciarme con ella para que se sienta mejor, para conseguir que me reciba bien, así que creo que diré algo como: "Estás guapísima con esa blusa." El actor mira la tarjeta y la frase es: "Sólo quería ver a la cría."

Por lo tanto, el actor se ha equivocado en su conjetura, lo que está bien, porque en apariencia el personaje no está tan dispuesto a transigir como el actor. El personaje es agresivo y hostil y o bien no entiende de cortesías o se niega a ejercitarlas, quizás por temor a parecer débil. Así que una vez más hemos dado en la diana de un aspecto muy importante de la personalidad que es diferente a la personalidad del actor en la vida real. (Recuerde que todos nosotros somos capaces de albergar todos los sentimientos y actitudes. Lo que somos en la vida real ha sido determinado por nuestro condicionamiento, pero con un entrenamiento adecuado podemos apropiarnos de los sentimientos y actitudes que exija el papel.)

La actriz repite la frase del actor y elabora las implicaciones que tiene para ella: "Oigo que sigue mostrándose hostil; "oigo" que sigue mostrándose desagradable. "Oigo" que no quiere verme y que no siente ningún amor por mí, ni siquiera cariño. Todo eso me hace sentirme furiosa y herida, y creo que por lo tanto querría quitármelo de encima y que podría decir algo como: 'Cierra la puerta al salir.'" Luego la actriz mira la frase, que dice: "Las crías son las de los animales. Marilyn no es un animal, es una niña."

En general, las observaciones de la actriz eran acertadas. Había sentido la falta de cordialidad y la hostilidad y había atacado, de manera que aunque las palabras no fueran las mismas, los impulsos, sentimientos y percepciones eran los correctos: era una buena conjetura.

En clase sigo este procedimiento con entre quince y veinte réplicas, después de lo cual hemos localizado muchísimos datos concretos importantes sobre el personaje, diferenciando al mismo tiempo las reacciones del personaje de las del actor. De este modo conseguimos con

mucha rapidez una imagen general que es un reflejo fiel del papel.

A continuación repetimos todo el ejercicio sin verbalizar el proceso de pensamiento, tomándonos el tiempo de elaborarlo en silencio. El actor dice su frase, la actriz la repite mentalmente tal y como ha sido pronunciada, hay una pausa mientras la actriz se dice mentalmente lo que ahora vamos a llamar el *subtexto*, y luego la actriz da su respuesta en voz alta. Es decir, va a recibir el estímulo, repetirlo, asimilarlo, va a dejar que la afecte y sólo entonces responderá. Hacemos así las quince o veinte réplicas y luego volvemos atrás y repetimos el ejercicio en tiempo real, como si estuviéramos haciendo una prueba para el papel.

Por último, guardamos las tarjetas que hemos estado utilizando hasta entonces (después de la primera repetición, el actor mira las tarjetas cuando está listo para hablar, para decir así la frase correcta). Sin las tarjetas, los actores intentan representar la escena lo mejor que pueden. Lo asombroso es que en casi todos los casos ya se han aprendido el setenta y cinco por ciento de la escena sin que nadie se haya tomado en ningún momento el tiempo de memorizar las frases. Y lo que es más importante, lo que se ha aprendido es toda la secuencia de estímulo, asimilación, efecto y respuesta, de manera que las respuestas del actor empiezan a estar condicionadas. Al mismo tiempo, se está condicionando para reaccionar como exige el papel. A partir de este punto, resulta mucho más fácil comprender la historia y responder a los estímulos que presente. La actuación se basa en los resultados alcanzados mediante este procedimiento.

Repetimos: Lo importante no son las palabras. Lo que importa es lo que provoca su aparición. Lo mismo puede decirse de cualquier respuesta, ya sea verbal o física, y el actor tiene que asegurarse de que realiza el proceso completo y no se limita a responder a un "pie".

El estímulo que provoca una respuesta podría aparecer en mitad del discurso de la otra persona. Por lo tanto, es posible que el actor quiera responder mucho antes de que la otra persona haya terminado de hablar.

Por ejemplo, supongamos que en la escena anterior las últimas frases de la chica fueran: "Cierra la puerta al salir; los gastos no están incluidos. Hace frío y el gas está muy caro." Él habrá recibido su estímulo al principio mismo del discurso, cuando ella ha dicho: "Cierra la puerta al salir", porque ése es el rechazo al que él reacciona. No está interesado en el precio del gas en el apartamento o en si los gastos están o no incluidos. Por lo tanto, puede haber asimilado el estímulo "Cierra la puerta al salir" y cruzado el puente que le conduce hasta su respuesta mucho antes de

que ella haya terminado de hablar. Puede intentar interrumpirla, o cuando menos no necesitará una pausa para pensar y asimilar el estímulo cuando ella haya terminado de hablar. Es decir, estará listo para hablar en el momento en que ella deje de hacerlo o haga una pausa. En este caso la necesidad del actor de responder provocará alguna expresión física, aunque puede que él no hable hasta que el otro actor deje de hablar; un retraso que el actor tiene que justificar. (Véase el capítulo 5, Escuchar y sentir.)

Usando términos de los que no soy partidario, será capaz de "darle la réplica". Digo que no soy partidario de ese término porque, como he dicho, *no se dan réplicas; se responde a los estímulos*. Si una escena está bien escrita y sus procesos de asimilación y respuesta son atinados, no habrá problemas de ritmo ni el director tendrá que gritar "atento a tu pie". El ritmo será correcto y las pausas estarán ocupadas por la actividad interior, que será lo bastante dinámica para captar la atención del público.

Voy a repetirme una vez más porque es sumamente importante que lo recuerde: *no aprenda nunca las frases, aprenda el papel*. Esto significa que tiene que aprenderse todo el proceso de estímulo-asimilación-efecto y respuesta. De este modo memorizará las frases, y las memorizará de tal manera que no las olvidará nunca.

El ejercicio que acabo de describir resulta tedioso y lento al principio; lo sé. Usted lo sabrá a los pocos minutos, pero los resultados merecen la pena, y cuando lo haya hecho cuarenta o cincuenta veces se dará cuenta de que todos los procesos que intervienen en él ocurrirán con mucha rapidez, y finalmente será capaz de hacer el ejercicio entero sin acordarse de que está haciendo un ejercicio. Todo el proceso desde la recepción del estímulo hasta la respuesta, verbal o de otra índole, ocurrirá en tiempo real. Las transiciones serán limpias, claras y bien articuladas en todos los sentidos, tanto para usted como para el público, y su actuación será totalmente sincera. Habrá algunas pausas, pero estarán cargadas de significado y puede que sean los momentos más claramente articulados de toda la escena.

Veamos otra escena. Una joven ha decidido que quiere ser taxista. Sabe que al encargado de las rutas no le gusta que las mujeres conduzcan taxis, pero de todos modos la ha contratado porque ella ha sido lo bastante astuta como para darle la impresión de que iba a tener problemas si la rechazaba a causa de su sexo. Ella se presenta al trabajo y lo encuentra de pie junto a un viejo taxi desvencijado. Su primera frase es "Buenos días".

Ella no se siente precisamente feliz de verla. Preferiría no tener que verla en absoluto. El actor siente que le gustaría decirle que se vaya a la mierda. Mira su frase; es "Sí." Sus sentimientos son los adecuados.

Ella "oye" su rechazo, que es lo que esperaba. A la actriz le gustaría echarle una bronca. Mira su frase. "¿Dónde está mi taxi?" Como no hace ningún esfuerzo por mostrarse amistosa o hacerse la graciosa, no andaba demasiado desencaminada. El personaje está haciendo a un lado sus verdaderos sentimientos, eludiendo la posibilidad de empezar su nuevo trabajo con una discusión.

Su pregunta le recuerda al actor que ella va a conducir uno de sus taxis; su estómago rezuma bilis. Le gustaría decirle que no hay ninguno, pero no puede, porque la ha contratado. Lee su frase: "¿Está segura de que quiere hacer esto?" Ha dado en el blanco.

La actriz se da cuenta de sus sentimientos, desde luego. Una vez más, le gustaría echarle una bronca. Lee su frase y ve que lo que dice en realidad es: "¿Qué tiene de malo que quiera conducir un taxi?" Ha acertado en su suposición de cómo reaccionará ella.

A él no le gusta la pregunta, que le da la oportunidad de intentar desalentarla una vez más. "Eres una tía, y una tía no tiene que conducir un taxi."

Una observación hostil y ofensiva. Ahora la actriz tiene verdaderas ganas de echarle la bronca. Su frase es: "¿No? ¿Y dónde tiene que estar?" La frase es una especie de ataque, de manera que ha vuelto a dar en el blanco.

La pregunta irrita al hombre todavía más. Ella ha hecho una pregunta, y el actor quiere decirle lo que piensa de verdad. Lee: "En la cocina..."

Mientras lo dice, la actriz sabe lo que viene detrás. Su boca quiere articular las palabras que vienen a continuación. De hecho, el guión exige que ella las diga al mismo tiempo que él: "... y en la cama." La frase la irrita de verdad, y quiere proseguir su ataque. Y eso es lo que hace. "Myerson, eres un machista. ¿Es que tienes a tu mujer atada al fogón? ¿Descalza y preñada?"

Ahora es ella la que se muestra ofensiva. Al actor le parece que no tiene que aceptar la ofensa, sobre todo porque desde el primer momento él era reacio a que ella trabajara allí. Acierta. "No te pases de lista", dice. "Yo te he contratado y puedo despedirte."

A la actriz le gustaría seguir atacando. Lee su frase. "No vas a hacer eso. Soy demasiado mona." Esta vez la actriz se ha equivocado. Su papel está escrito de manera que ella tome las riendas en este punto dando por

terminada la discusión con humor. Un detalle importante: ella tiene sentido del humor.

Él no se traga lo del humor. Sigue sin quererla allí. Su frase es: "Eres demasiado listilla, eso es lo que eres. Aquí tienes tu taxi." Señala el montón de chatarra que está junto a ellos.

Ahora a la actriz le gustaría echarle la bronca de verdad, pero como el personaje ha decidido no continuar la discusión, ella quiere responder con alguna ironía. Mira la tarjeta y lee su frase: "Lo mejor de lo mejor, ¿eh?" Exactamente en el blanco.

En la escena precedente, los actores han comprendido rápidamente quiénes son y cuál es la relación entre ellos. Les resulta fácil comprender los sentimientos que se inspiran mutuamente y los que les inspiran las circunstancias en las que se encuentran. En consecuencia, pueden conjeturar correctamente lo que ocurre en cada momento de la escena.

Haga el ejercicio con escenas sencillas primero, con escenas en las que el intercambio de réplicas no dependa de un conocimiento específico de la materia, como complicados discursos médicos o discursos políticos. Con el tiempo verá que hasta la historia más complicada se beneficia de este planteamiento, y que aunque no va a adivinar las frases palabra por palabra, los procesos de pensamiento adecuados, el impulso adecuado, las intenciones adecuadas y las expresiones físicas adecuadas estarán todos presentes. Habrá encontrado las partes de sí mismo que dan validez a la historia y será capaz de trabajar desde su "nuevo yo"; de hecho, la actuación se abrirá paso en su trabajo, aunque las frases puedan no ser exactamente las mismas. Después, con los ensayos las frases encontrarán su lugar.

¿Tendrá que memorizar alguna vez de manera maquinal? Por supuesto; cuando hay información técnica complicada o un parlamento muy largo, tendrá que sentarse a memorizarlo. Pero también aquí, si se empapa usted de su personaje, la información también exigirá investigación, y muy pronto, si de verdad está pensando como el personaje, toda la información empezará a venir por sí sola y no como un proceso de pura memorización maquinal, que es la peor manera posible para un actor de aprender a dar forma a las ideas y emociones del autor.

El planteamiento descrito en las páginas anteriores presenta otra ventaja muy importante. Y voy a repetir algo que ya dije al hablar sobre el personaje (véase el capítulo 6) porque es importante. En mis clases utilizo la palabra *papel* más que *personaje*. La razón es la siguiente. Cuando un actor piensa en interpretar a un personaje, intentará ser otra persona

y habrá una personita en un rincón de su cerebro haciendo las cosas un instante antes de que él imite a esa persona al ofrecer su actuación. No puede ser usted otra persona; no dispone del instrumento de otra persona. Sólo dispone del suyo propio.

Como ya he dicho, si somos personas normales nacemos con todas las aptitudes normales, físicas, intelectuales, emocionales y sensoriales. Pero de niños nos desentendemos de las partes de nosotros mismos que no merecen la aprobación de los demás y las encerramos en algún rincón perdido. Nos convertimos en los adultos que somos. Ahora, si queremos ser actores, tenemos que volver a dejar en libertad a todos esos repugnantes animalejos para poder disponer de ellos en los papeles que interpretemos, porque no habrá demasiados papeles que encajen perfectamente con nuestra persona tal y como somos. Este estudio del papel frase a frase nos ayuda a encontrar las partes de nosotros que se ajustan al papel cuando acertamos en nuestras conjeturas de lo que va a pasar, lo cual es estupendo. Pero encontramos también partes que *no* encajan cuando nos equivocamos en nuestras conjeturas. Cuando eso ocurre, tenemos que prescindir de las cosas que no encajan y sustituirlas por las cosas que sí lo hacen; mediante este proceso de eliminación nos quedaremos sólo con lo que es adecuado para el papel. Es decir, *tenemos que remodelarnos para el papel para poder luego trabajar siempre a partir de nuestra propia personalidad remodelada*. Se acabó lo de intentar ser otra persona.

Intermedio

Si sólo pudiera dedicar un tiempo limitado a un alumno, lo que hemos visto hasta aquí sería todo lo que intentaría abarcar. Si el alumno ha aprendido a escuchar con los cinco sentidos y a concentrarse totalmente en la escena, y si ha liberado el instrumento emocional de manera que sea capaz de responder plenamente, habrá aprendido las cosas más importantes que tiene que saber para ser un buen actor de cine. Si en el proceso de estudio ha aprendido a confiar en sí mismo de manera que no se sienta obligado a "actuar", sino sólo a escuchar para abandonarse por completo a los estímulos que le afecten, habrá conseguido lo que muy pocos actores llegan a dominar en toda una vida de trabajo. Las técnicas discutidas hasta aquí son los métodos más rápidos y eficaces de conseguir los resultados necesarios. Si su actuación está basada en las ideas de las páginas precedentes será real, tendrá energía y conseguirá conmover.

Lo que sigue son herramientas para el actor, que sólo deben utilizarse cuando haga falta una herramienta. Existe el peligro de que las herramientas se conviertan en muletas en las que se apoye el actor en sustitución de la realidad más amplia de simplemente escuchar y confiar en sus respuestas. Cuando eso ocurre, el actor está pensando en las herramientas mientras trabaja, y por lo tanto está siempre a un paso de distancia de las circunstancias de la escena. La consecuencia es una merma del realismo que resulta tan esencial para un medio tan íntimo como la cámara.

TRES

Las herramientas

Si hay algo a lo que un público no puede negarse a responder, es al ritmo y los cambios rítmicos.

En la raíz misma de nuestra supervivencia se encuentra el latido del corazón y los cambios en su ritmo cuando nos afectan las emociones. Por consiguiente, el ritmo es el fenómeno más básico reconocible y el más eficaz del que disponemos. Si sabemos por anticipado que el siguiente número que van a sacar en un sorteo de lotería puede hacernos ganar un premio de quince millones de pesetas, se nos acelerará el pulso. Y este cambio en el ritmo del latido cardíaco y del pulso acompaña a cualquier reacción que experimentemos ante cualquier estímulo importante. Cuando nos enfadamos nuestro pulso se acelera. Cuando estamos tristes, su ritmo se hace más lento.

El ritmo es una parte tan básica de nuestra constitución que hasta atribuimos ritmos a objetos inanimados. Una corona sugiere un ritmo bastante lento y majestuoso; una máquina de escribir sugiere un ritmo rápido y repiqueteante; una butaca sugiere un ritmo lento y calmado. Incluso abstracciones como las estaciones del año entrañan un sentido del ritmo: el verano, lento; el invierno, rápido; la primavera, moderada. Del mismo modo, las emociones sugieren ritmos distintos: la alegría, la ira y el terror sugieren un ritmo rápido; la tristeza, un ritmo lento.

Cada persona tiene un ritmo personal básico. A partir de esa línea de base la persona se moverá más deprisa o más despacio, hablará más deprisa o más despacio, pensará más deprisa o más despacio, según los estímulos que la afecten.

En la mayoría de los casos le contratarán para interpretar papeles que se ajusten bastante a su temperamento en casi todos los aspectos. Cuando se produce esta "selección por tipos", no es necesario que cambie su

ritmo básico personal. Pero lo que sí es necesario es que su instrumento físico sea lo bastante libre y sensible para cambiar de ritmo con los diferentes estímulos que lo alcancen. Si la expresión física resultante de un estímulo no es rítmicamente congruente con ese estímulo, no convencerá al público de que lo que está sintiendo es real.

Por ejemplo, cuando se enfada se mueve más deprisa; se "mueve airadamente". Cuando está triste, se mueve más despacio de lo normal. Por lo tanto, cuando está actuando es imperativo que *responda a cada estímulo con un ritmo que sea congruente con el efecto emocional lógico del estímulo.*

Me he dado cuenta de que los actores principiantes no comprenden estas relaciones. Se enfadan mucho en una escena, pero no cambian el ritmo de su marcha. El resultado es que la actuación puede parecer excelente del cuello para arriba, pero el resto del cuerpo revela que es una mentira. La verdadera razón es que el actor no está realmente identificado con la emoción, o si lo está su instrumento no está respondiendo con entera libertad.

En la vida real casi siempre respondemos rítmicamente; cambiamos la velocidad de los movimientos, sean los que sean, dependiendo de cómo nos sentimos, el tiempo que hace, etcétera. Cuando hay disparidad entre el ritmo de la emoción de una persona y el ritmo de sus movimientos, la causa reside en el hecho de que hay un conflicto de algún tipo; quizás la persona no quiera revelar (o no pueda) que está enfadada. Por lo tanto, intentará evitar hacer precisamente lo que su cuerpo le pide a gritos que haga: es decir, moverse con rapidez. El resultado de este tipo de conflicto es la tensión, que provocará otros cambios físicos que serán evidentes para la cámara. Recuerde que los ritmos interno y externo van de la mano y no pueden separarse sin esfuerzo.

Si este tipo de control y conflicto es oportuno para el papel que está interpretando, tiene que dar forma al conflicto mediante alguna expresión física o cambio de ritmo, o ambas cosas. La tensión puede hacer que manipule su taza de café o su cigarrillo de manera distinta. Puede provocar un movimiento cortado en seco. Ocurrirá algo que el público sabrá captar, con lo que se dará cuenta de que está usted enfadado pero que está controlando su cólera. De este modo, el hecho de que su ritmo no haya cambiado con el estímulo es en sí mismo una articulación del conflicto.

Un cambio de ritmo es sólo una de las muchas expresiones físicas posibles, pero probablemente sea la más eficaz. Si está usted caminando

y de repente no hace nada más que cambiar el ritmo de su paso, el observador creará que ha sido afectado por algún estímulo; es decir, que algo ha ocurrido. En términos puramente físicos, si camina usted a paso bastante vivo y luego aminora el ritmo durante un par de pasos, es inevitable que el público llegue a la conclusión de que hay un elemento de incertidumbre en lo que está usted haciendo, simplemente porque llega a conclusiones basadas en los cambios de ritmo. Hasta una pausa es un cambio de ritmo.

Por razones que nunca he podido comprender, es muy difícil convencer a los actores jóvenes de la importancia y la peculiaridad del ritmo como herramienta del actor. Le aconsejo que observe atentamente a la gente y que vea por sí mismo cómo sus ritmos básicos con frecuencia dan pistas sobre su personalidad, y cómo los cambios de ritmo le dirán cosas sobre una persona aun en el caso de que no la conozca. No es difícil adivinar la naturaleza de una conversación que se desarrolla a algunas mesas de distancia en un restaurante si puede usted detectar los cambios de ritmo en la manera de hablar de la gente.

Uno de los métodos infalibles de hacer saber al público que un estímulo le ha alcanzado es interrumpir una acción. Supongamos que está lavando los platos y que su marido lleva tres horas de retraso. Mientras seca los platos, se abre la puerta principal. Si deja usted de secar el plato sólo medio segundo y luego vuelve a empezar, el público sabrá que ha oído abrirse la puerta y que esto tiene importancia. Si no deja de secar el plato, el público supondrá o bien que no ha oído abrirse la puerta o que no le importa.

Recuerde, el *cambio* es lo más evidente para el público. El cambio de ritmo es clara e inmediatamente evidente; un cambio de voz es por supuesto evidente, y hasta un cambio en la dirección de su centro de atención visual es evidente. En el mismo ejemplo, si está lavando los platos, se abre la puerta y usted se vuelve hacia ella y espera, el cambio en el centro visual, unido quizás al cambio en el ritmo de lavado de los platos, revelará al público que esa puerta que se abre es importante.

En una actuación, el actor astuto se asegurará de que, si resulta conveniente, tiene la oportunidad de volver la cabeza y cambiar la dirección de su mirada cuando ocurre o se dice algo verdaderamente importante. Por ejemplo, un actor que ha estado mirando por la ventana mientras interpreta una escena con otro actor dará mucha importancia a las palabras "Ya es hora de que hablemos" dirigidas a él simplemente volviéndose y mirando al otro actor antes de responder. El actor hábil

sabe cuándo se ha dicho algo importante y aprovechará la oportunidad de cambiar su centro visual al recibir ese estímulo. El gran actor lo hará sin utilizar la estratagema de manera consciente. Su oficio está tan bien desarrollado que estas cosas ocurren por sí solas.

Para el director de cine es importante que usted recuerde esto porque, como he dicho, los planos más importantes en el cine son con frecuencia los del oyente que reacciona más que los del hablante. Si el director puede cortar a su primer plano cuando se vuelve, conseguirá un momento más dramático. Pero para usted, el actor, es importante recordar que ésta es una de las maneras en las que puede articular para el público la importancia del momento, y al fin y al cabo ésta es su función primordial como actor: *articular*, de manera que sea capaz de *comunicar ideas y emociones al público*.

La palabra *articular* se utiliza en su sentido más amplio, no sólo en su sentido de articulación verbal. Un gesto, una ceja que se alza, una pausa, un cambio de ritmo: todas estas cosas articulan ideas y emociones; de manera que cuando utilizo sea palabra me estoy refiriendo a cualquier cosa que deje claro ante el público lo que está usted experimentando.

Dos de mis alumnos prepararon una escena de *Té y simpatía* en la que la mujer reprocha a su marido el haber tratado muy mal a un chico sensible. Le dice que la noche anterior hubiera deseado haber ayudado al chico a demostrarse a sí mismo que era un hombre, y termina la escena diciéndole a su marido que lo abandona.

Evidentemente, al principio de la escena la mujer está profundamente trastornada. Pero la actriz no estaba llevando a la escena toda esa inquietud subyacente. Le aconsejé que comenzara su preparación caminando rápidamente por el plató y que pensara en las circunstancias que la impulsaban en la escena. Luego, después de hacer eso un rato, que empezara la escena.

Lo hizo exactamente así. Después de haber estado moviéndose con rapidez —con enfado— unos momentos, su rostro empezó a arrebolarse ligeramente. Poco después de empezar la escena, manteniéndose continuamente en movimiento, era incapaz de contener el flujo cada vez más intenso de emoción que empezó a generar a medida que avanzaba la escena. Era el estado emocional perfecto para ella en ese momento, y el simple *expediente de moverse al ritmo de la emoción consiguió generar esa emoción*.

La misma actriz se sorprendió de lo que había ocurrido, y más tarde se dio cuenta de que había aprendido varias lecciones importantes. Una

era que es importante que la actividad emocional y el ritmo internos tengan la intensidad adecuada al principio de una escena. Otra era que *una manera de ayudar a alcanzar un nivel emocional determinado es dar al momento una expresión física con un ritmo congruente con esa emoción*. Aprendió que se puede trabajar de lo físico a lo emocional —de lo exterior a lo interior— pero, en último término la verdad y el sentimiento interiores tienen que ser reales.

Un ejercicio que hacemos con los principiantes para demostrar los efectos del ritmo en la conducta es tomar a dos personas y decirles: "Sois los dos personas con ritmos internos muy lentos." Luego intentamos definir lo que eso supondrá en cuanto a las reacciones y movimientos de esas personas. Los resultados de la discusión son siempre básicamente los mismos: esas personas se mueven lentamente y no responden con rapidez a los estímulos a nivel intelectual o emocional, por importantes que sean éstos. Luego doy a los alumnos una improvisación en la que el marido, al llegar a casa del trabajo, le dice a su mujer embarazada que ha encontrado a otra mujer y que va a dejarla.

Cuando tanto el marido como la mujer han aceptado unos ritmos personales lentos, la respuesta de la mujer es generalmente del orden de: "Bueno, de todos modos no estaba contenta con el matrimonio, así que no pasa nada." (A la actriz generalmente le gusta eso porque le exige muy poco a todos los niveles.)

Luego le digo a la mujer que es una persona de ritmo rápido. Eso redefine su personaje; se deja arrastrar fácilmente por sus emociones, piensa con rapidez y se mueve con rapidez. Ahora, cuando su marido de movimientos lentos o tardo de reflejos llega a casa, la escena es totalmente distinta; por lo general la mujer se muestra ultrajada y acusadora, y el marido intenta aplacarla con calma y tranquilidad.

Cuando hacemos la escena una tercera vez y cambiamos el ritmo del marido para que sea también rápido, esas dos mismas personas se encuentran con una escena totalmente distinta, que generalmente acaba convirtiéndose en una encarnizada e interesante pelea. La base de la improvisación sigue siendo la misma; lo único que ha cambiado son los ritmos básicos de los personajes. Pero esos ritmos básicos están tan relacionados con las respuestas emocionales, sensoriales, físicas e intelectuales que cambian toda la naturaleza de las vidas de los personajes. Éste es un ejemplo sencillo de una herramienta muy profunda.

Veamos lo que ocurre en la siguiente escena:

El escenario es el apartamento de una familia de clase media. Hay un

escritorio y una silla, lo que nos indica que probablemente esta habitación sea el despacho del hombre de la casa.

Oímos abrirse una puerta fuera de escena. ÉL llama:

ÉL

¡Betty, estoy en casa!

Se abre la puerta y entra ÉL en la habitación. Anda a paso ligero y evidentemente está bastante alegre.

ÉL canturrea mientras se dirige al escritorio, balanceando una imaginaria raqueta de tenis mientras avanza. Luego se detiene y hace oscilar varias veces la raqueta mientras recrea el gran momento del partido que acaba de ganar. En ese instante entra ELLA en la habitación.

ELLA también está alegre. Entra a paso vivo y se detiene al verlo reviviendo su partido.

ELLA

¡Ni Jimmy Connors podría haber devuelto esa última!

ÉL se vuelve hacia ELLA.

ÉL

Tienes razón. Y Lester tampoco pudo. Le pillé desprevenido.

[ÉL se acerca a ella, le da un alegre beso y luego va hacia el escritorio. Empieza a mirar el correo.]

¿Dónde están los chicos?

ELLA

Tommy está en su liga de béisbol y Meredith en clase de ballet.

ÉL

Tienen unas vidas muy ocupadas, ¿verdad?

Se interrumpe en seco. Mira fijamente una carta que tiene en la mano, luego se acerca despacio a la silla y se sienta.

(Hasta este momento, las dos personas han estado moviéndose con bastante viveza. Su ritmo es animado, más bien rápido, en consonancia con su buen humor. Ahora ÉL aparentemente está conmocionado por la letra que tiene en la mano. Su estado de ánimo cambia y también su ritmo, que es ahora más lento que antes.)

ELLA se da cuenta del cambio.

ELLA

¿Qué pasa?

(Preocupada, ELLA avanza titubeante un paso hacia él. Pero su ritmo es ahora también más lento, mientras espera su respuesta. El problema que presiente probablemente ha hecho latir más deprisa su corazón, pero ELLA podría estarlo controlando y moviéndose lentamente para evitar dejarse llevar por el pánico. Veremos cómo este conflicto entre los ritmos interno y externo se manifiesta en alguna forma de tensión en su cuerpo.)

ÉL

Nada.

ELLA

Por favor, Jim. Es algo de esa carta.

ÉL

No es nada.

ELLA

(Irritada)

¡Siempre me haces lo mismo! Cuéntame lo que te preocupa por una vez, por favor, ¿quieres?

(Como ELLA está irritada y ya no controla sus emociones, su ritmo tendría que volver a acelerarse. Cuando ELLA se mueve hacia él, veremos que efectivamente ha cambiado.)

ÉL

(También irritado)

¡Tú no te tienes por qué preocupar por esto!
¡Olvidate del asunto!

(Ahora los dos ritmos se han acelerado.)

ELLA

¡No! ¡Quiero saber lo que dice esa carta!

ÉL

¡No tiene nada que ver contigo!

ELLA

¡Todo lo que te afecta tiene que ver conmigo! ¡Soy tu mujer!

ÉL la mira largo rato. Luego asiente.

(ÉL ha realizado una transición. Se da cuenta de que tiene que decirse lo. La decisión le preocupa y le entristece. Asiente con lentitud. Sus palabras cobran un ritmo un poco más lento.)

ÉL

Es de alguien... que está en la cárcel.

ELLA se le queda mirando, conmocionada.

(El ritmo de ella será ahora más lento debido a la conmoción que le ha producido la declaración de su marido.)

ELLA

¿En la cárcel? ¿Quién?

(ÉL titubea.)

Jim... ¿quién?

ÉL

Mi primera mujer.

ELLA

¿Qué?

ÉL

Mi primera mujer.

ELLA

¿Qué primera mujer?

ÉL

Nunca te lo he contado. No me pareció necesario. No... tenía miedo de contártelo cuando nos casamos, y después nunca me parecía el momento adecuado.

ELLA

¿Estuviste casado antes y nunca me lo habías dicho?

ÉL

Lo siento.

ELLA se levanta furiosa y camina por la habitación.

(Al enfadarse ahora, su ritmo se acelera de nuevo. Previendo lo que viene a continuación, el ritmo de ÉL también se acelera, su pulso late más deprisa, como es lógico en estas circunstancias. Pero ÉL quiere parecer tranquilo, así que combate el impulso de acelerar el ritmo y parece mantener la calma durante un rato. Este conflicto —el impulso hacia un ritmo más rápido que se contiene— genera tensiones en él que el público podrá detectar, ya sea en sus movimientos, en la forma que dé a sus palabras o en ambas cosas.)

ELLA

¿Lo sientes? ¿Me cuentas que has estado casado antes y lo único que puedes decir ahora es que lo sientes?

ÉL

¿Qué más puedo decir? Fue hace más de quince años.

ELLA

¡Yo tenía derecho a saberlo!

ÉL

Lo tenías. Y fue una idiotez no decírtelo desde el principio.

ELLA

¡Gracias! ¡Por lo menos lo reconoces!

Hay una pausa mientras ELLA se esfuerza por recobrar la compostura y ÉL aguarda el resto de la tormenta. Después de un momento, ELLA respira profundamente y se vuelve hacia él. Habla con lentitud.

(Puede que ELLA hable despacio, pero su corazón late con mucha rapidez. Una vez más tenemos el conflicto entre los ritmos interno y externo, y veremos ese conflicto manifestarse de alguna manera. Pueden ser los puños apretados o una postura de la cabeza demasiado rígida o lo que sea, pero nos daremos cuenta si la actriz está verdaderamente afectada.)

ELLA

¿Por qué está en la cárcel?

ÉL

Dice que por robo a mano armada. Dice que un testigo se equivocó al identificarla.

ELLA

¿Por qué te escribe a ti?

ÉL

No tiene a nadie más.

ELLA

Comprendo. ¿Y qué es lo que quiere?

ÉL

[Pausa.]

Necesita que alguien le pague la fianza.

ELLA *se lo queda mirando.*

ELLA

¿Cuánto?

ÉL

Veinticinco mil dólares.

ELLA pierde la calma. Se vuelve rápidamente, va al otro extremo de la habitación.

(Ahora ELLA se estará moviendo al ritmo de su latido cardiaco interior. Se moverá más deprisa, airadamente, a causa de sus sentimientos.)

ELLA

No.

ÉL

Lo siento. Tengo que ayudarla.

ELLA

¡No!

ÉL

[Pierde el control.]

¡Tengo que hacerlo!

(Ahora ÉL ha soltado los controles y su ritmo es más rápido, porque sigue su ritmo interno sin reprimirse. Se moverá con más rapidez cuando se acerca a ELLA.)

ÉL

Escúchame. Me ayudó mientras yo hacía la carrera de Derecho. Se hizo cargo de todo hasta el día en que conseguí mi primer empleo. Ahora me necesita y tengo que ayudarla.

ELLA *lo acepta.*

(Con esta aceptación ELLA se sentirá más calmada. Quizás resignada sea la palabra. En cualquier caso, su ritmo será más lento. ÉL se dará cuenta y en consecuencia también su ritmo será más lento.)

ELLA

De acuerdo.

Pausa.

Una pregunta.

ÉL

¿Sí?

ELLA

¿Has estado... viéndola?

ÉL

No la he vuelto a ver desde el día en que me dejó.

ELLA asiente y se acerca a él. Se abrazan.

(Ahora los dos están relativamente tranquilos. Por lo tanto, sus ritmos serán más lentos cuando se muevan; el ritmo de su diálogo también será ligeramente más lento.)

Esta escena es más dinámica que la mayoría. Verá que hay muchos cambios de ritmo causados por las emociones de los personajes. Además, cuando cambia el ritmo de una persona la otra se da cuenta. Eso provoca alguna reacción en la segunda persona, porque, como he señalado, un cambio de ritmo es una de las maneras más claras de comunicar una idea o emoción al espectador. En este caso, tanto el otro actor como el público se ven afectados por los muchos cambios en la escena.

Observe a las personas que le rodean. Vea si puede hacerse una idea de sus sentimientos por el ritmo de sus movimientos. Creo que se dará cuenta rápidamente de la estrecha relación entre las emociones y el ritmo físico.

Sea consciente de que las actuaciones que he perfilado no son más que una posible manera de hacer la escena. Cualquier escena puede ser

interpretada de muchas maneras, dependiendo de los personajes implicados y de la interpretación del director. Recé por que le toque un buen director que le ayude a optar por las mejores posibilidades.

Una buena escena (y, ni que decir tiene, un buen guión de cine o televisión) incorpora siempre algún cambio o dinámica. En la mayoría de los casos al final hay algo distinto de lo que había al principio; de no ser así, no tendría mucho sentido escribir e interpretar la escena. Las mejores escenas son aquellas en las que hay alguna subida o bajada de la energía emocional, algún movimiento hacia o desde el momento culminante. Muy pocas escenas pueden funcionar si los niveles de emoción y de energía permanecen estables.

El cambio es el que aporta dinamismo. No todas las escenas tienen que alcanzar siempre una culminación dramática; la exposición es necesaria, y desde luego hay momentos en las vidas de los personajes en los que se muestran meditabundos, deprimidos o experimentando una emoción muy intensa del principio al fin de una secuencia corta. Sin embargo, pueden producirse otros cambios dentro de la escena que le confieran dinamismo. Si puede encontrar un cambio de actitud o de sentimiento de manera que no sea usted exactamente la misma persona ni se encuentre en el mismo estado al final de la escena que al principio, habrá encontrado una dinámica. Muchas veces la elección está en manos del actor. Si tiene alternativa, más vale buscar siempre los cambios y alteraciones dentro de la escena, por sutiles que puedan ser, porque *los cambios y alteraciones captan la atención del público y hacen que se sienta afectado. Además, dan más movimiento e impulso a la historia.*

Estudie cualquier buen guión y verá que al final de la historia los personajes son personas muy distintas de quienes eran al principio. Los personajes tienen dinamismo, al igual que la escena o la obra.

Tiene que descubrir la dinámica inherente el papel de manera que pueda ofrecer al público toda la profundidad, la emoción y el interés que

le sea posible integrar en su actuación. Busque los cambios; busque los estímulos que pueden provocar cambios. Una vez que los haya encontrado, no sea perezoso; aunque lo más fácil de hacer, lo que exige menos energía de usted, sea permanecer al mismo nivel. Dedíquese a encontrar las cosas que le exigirán más trabajo; dedíquese a seleccionar las respuestas que provoquen un cambio en su actitud, sus sentimientos o sus ideas. Recuerde que *el cambio proporciona dinamismo, y el dinamismo proporciona dramatismo.*

En este punto, estoy seguro de que se oirán voces gritando: "¡No, no, es el conflicto el que proporciona dramatismo!" No voy a discutirlo; el conflicto es uno de los motores fundamentales del drama. Pero el conflicto no siempre es grande y enérgico; también puede ser muy sutil, y por sí solo no puede intensificarse hasta llegar a una culminación impresionante a menos que todos los implicados —el actor, el director y el guionista— sean conscientes de que la dinámica es una parte esencial del conflicto. El conflicto tiene un principio, un desarrollo y (normalmente) una resolución. Así que forma parte de la dinámica. Un conflicto que permaneciera siempre al mismo nivel resultaría aburrido en muy poco tiempo.

Supongamos que un estímulo provoca un cambio en usted. Este cambio por sí solo podría aportar dramatismo. Sin duda el conflicto interno es tan dramático como un conflicto externo, a condición de que el conflicto interno sea real y el actor lo haya expresado físicamente de algún modo para que el público sepa lo que está pasando.

También es cierto que puede haber drama *sin* conflicto. Para que una escena de amor sea dramática, ¿acaso los actores tienen que hacer el amor airadamente o estar en desacuerdo sobre cómo tienen que hacerlo? Yo creo que no. Pero la escena de amor será más dramática si hay cambios en la intensidad, en la dinámica, en una dirección u otra.

Vamos a repetirlo: siempre que sea posible, busque el cambio, ya sea un cambio en las expresiones físicas, en el estado emocional de su personaje o en su manera de pensar. Encuentre todas las posibilidades de cambio e intégreles en su actuación.

Hace poco estaba viendo un episodio de una serie de televisión en la que estaba trabajando en la ABC. En este episodio un agente de estupefacientes clandestino recibe la orden de trabajar como pareja de uno de los protagonistas. El agente secreto no quiere un compañero porque siempre había trabajado solo. El episodio trataba de su resistencia a trabajar con un compañero mientras intenta desesperadamente atrapar al jefe de un cártel de narcóticos.

Un papel emocionante resultaba mucho menos eficaz de lo que tendría que haber sido porque el actor (o el director) había decidido interpretar sólo una de las dimensiones del personaje: la intensidad. En consecuencia, a falta de algo de humor, de ligereza y de cambios en los niveles de intensidad, casi todas las cosas de la obra provocaban en él la misma clase de respuesta. Así que nos encontrábamos con una interpretación que estaba continuamente a un nivel alto de emoción, con lo que los momentos verdaderamente significativos no tenían ocasión de destacar por encima de los demás. El resultado era una interpretación monótona que no era necesariamente mala, pero que tendría que haber sido excepcionalmente buena y no lo era.

Asegúrese siempre de adoptar su ritmo y dinámica propios. Con demasiada frecuencia ocurre que un actor con fuerza atrae a todos los demás hacia su órbita, con lo que todos los demás actores de la escena pierden su individualidad. Ese peligro está siempre presente. No permita que una estrella le avasalle; mantenga su propio ritmo, su propia manera de abordar el momento. Sus escenas tendrán más fuerza y su interpretación más impacto.

Hace poco, en una de mis clases dos de los alumnos hicieron una escena muy íntima en la que el hombre y la mujer analizaban los sentimientos que albergaban el uno hacia el otro, bastante atormentados debido a las circunstancias de su amor. Cuando acabó la escena, el actor me dijo que le parecía que tendría que haberse movido hacia algún sitio durante la actuación. Le pregunté por qué y dijo que no lo sabía; simplemente le parecía que la escena era un tanto lenta, y que habría quedado mejor si hubiera añadido algo de movimiento.

Para empezar, tenemos que distinguir entre dos clases de movimiento. En primer lugar está el movimiento físico. En segundo lugar está lo que yo llamo la dinámica emocional —o los cambios y alteraciones emocionales— que puede ser tan eficaz como el movimiento físico. Si está ocurriendo algo importante a nivel emocional entre dos personas, tiene que haber una sensación de movimiento, aunque físicamente ambas personas permanezcan relativamente estáticas.

El movimiento físico tiene que proceder siempre o bien de una necesidad inherente al personaje o del propósito de hacer avanzar la historia. No debe ser nunca la consecuencia de que al actor o al director le parezca que la escena resulta aburrida sin él. En realidad, si la escena es aburrida la culpa es del actor o del director, suponiendo que la historia en sí sea interesante para empezar. En ese caso, recurrir a movimientos intempestivos sólo ocultará los verdaderos problemas que hay que afrontar.

Si se mueve sin una buena motivación, el movimiento es arbitrario y distraerá y desconcertará a los espectadores, aunque no sean capaces de decir qué es lo que les molesta exactamente. En esencia, se resume en que no debe hacerse nunca ningún movimiento a menos que sea inevitable

debido a lo que está ocurriendo en la escena. Si es la consecuencia de una necesidad física, como por ejemplo levantarse a coger una taza de café, ir a preparar una copa (un recurso muy socorrido) o correr al teléfono a llamar a una ambulancia, estupendo. Si es la consecuencia de una necesidad surgida de un sentimiento fuerte, mejor aún. Lo que veo en la mayoría de los actores jóvenes es que aunque los sentimientos pueden ser auténticos en una escena, su instrumento no está lo bastante liberado para permitir al cuerpo responder de manera plena y creíble a las necesidades generadas por esos sentimientos. Es muy difícil quedarse quieto cuando se está enfadado. Es muy difícil quedarse quieto cuando se experimenta una profunda ansiedad o una gran alegría. Hay muchos sentimientos que nos impulsan a movernos, y todo el instrumento del actor debe estar lo bastante libre para realizar los movimientos que exigen esos sentimientos.

La economía es un concepto muy importante en la actuación. Si el movimiento no es inevitable, no tendría que ocurrir. Esto significa que el movimiento con una motivación adecuada no sólo es deseable, es imprescindible. El movimiento sin una motivación adecuada no sólo es desaconsejable sino destructivo. La respuesta a cuándo y cómo moverse la encontrará el actor en nuestro concepto más elemental de lo que es actuar: creer en las circunstancias imaginarias, someterse a esas circunstancias imaginarias, "oír" los estímulos que le lleguen, ya sean internos o externos, asimilar esos estímulos, permitir que le afecten y luego hacer lo que le parezca necesario hacer en vista de la impresión recibida.

En el típico episodio televisivo con demasiada frecuencia vemos a dos actores inmóviles, o bien de pie y hablando durante toda la escena o sentados y hablando durante toda la escena, ya se trate de una escena de simple exposición o de un momento importante. En algunos casos, por supuesto, la ausencia de movimiento puede ser lo adecuado. Pero en otros casos el movimiento es necesario pero no está presente.

La razón principal es con frecuencia muy simple. Una vez descartada la posibilidad de que el director no tenga sentido del movimiento o de que uno o ambos actores sea incapaz de andar y hablar a la vez, la razón más común de la naturaleza estática de la escena es que la televisión presenta exigencias abrumadoras al director a causa de la breve duración del rodaje. Es más sencillo representar y rodar una escena en la que no hay ningún movimiento que coreografiar y rodar el movimiento. Por lo tanto, muchos directores optan por la salida más fácil y dirigen

prácticamente todas las escenas de la misma manera, con los personajes en posiciones estáticas en todo momento.

Por otra parte, he visto programas en los que el director, frente a los habituales problemas de tiempo que son la pesadilla de las series televisivas, movía los actores y la cámara de una manera que no sólo era necesaria a causa de lo que estaba ocurriendo en las escenas sino también interesante. El movimiento daba a las películas dinámica visual además de dinámica emocional. No es imposible para el director representar al menos las escenas más importantes con algo de movimiento; sólo hacen falta imaginación, energía... y talento. Como siempre, el director tiene que cuidar que ese movimiento no sea arbitrario ni gratuito, sino una consecuencia de lo que está ocurriendo en la escena.

"Intención", "objetivo" y "necesidad" significan todas la misma cosa. Pero "intención" y "objetivo" son conceptos básicamente intelectuales, y yo prefiero que los actores sean impulsados por los sentimientos, así que utilizaré la palabra "necesidad".

En la vida pasamos de una necesidad a otra a cada momento. Nos proponemos conseguir algo y luego pasamos a otra cosa cuando nos alcanza el siguiente estímulo. Nuestra necesidad podría ser atarnos el cordón del zapato; luego podría pasar a ser comprender por qué llora el bebé; luego consolar al bebé, y así sucesivamente.

Del mismo modo, cualquier papel que interprete un actor tiene una necesidad principal en el transcurso de la historia y muchísimas necesidades menores que lo llevan de un momento al siguiente, y en último término a la satisfacción de la necesidad principal del papel, o *meollo* (spine), como se le llama a menudo.

Veamos un ejemplo evidente. Casi todo el mundo tiene la misma necesidad básica: encontrar la tranquilidad de espíritu. Sin embargo, cada persona tiene distintas ideas sobre en qué consiste la paz de espíritu. Supongamos que para mí es tener un millón de dólares. (Es importante escoger siempre una necesidad dinámica para dar impulso al personaje y a la escena. Utilice siempre el infinitivo; piense siempre en la necesidad de "conseguir algo".) Pero "tener un millón de dólares" es demasiado general; tengo que desglosarlo en algo más concreto que pueda interpretar momento a momento.

Podría elegir muchísimas maneras de ganar ese millón de dólares. Mi necesidad podría ser hacer saltar la banca en Las Vegas; o podría ser dedicarme a los negocios o casarme con una millonaria.

Supongamos que se trata de esta última. Para casarme con una

millonaria, primero tengo que conocerla, de manera que ajusto muchas de las acciones de mi vida a la "necesidad de conocer a una millonaria". Una vez que la haya conocido, mi problema es conseguir que se case conmigo; ahora mi necesidad pasa a ser "conquistar a la millonaria". Para poder hacer eso puede que tenga que escoger entre la necesidad de "halagarla" o "divertirla" o "seducirla" o "insultarla" o muchas otras posibilidades, dependiendo de la clase de mujer con la que me vaya a casar. Supongamos que decido concentrarme en la necesidad de seducirla. Ahora he dado con una serie de necesidades representables, como "divertir", "halagar", "desarmar", "embriagar"; para acabar en último término con una necesidad sencilla y directa que llevará a la satisfacción de mi necesidad principal: "encontrar la paz de espíritu consiguiendo un millón de dólares". Lo que se interpreta es la unidad última o menor de la necesidad.

Cualquier buen papel que interprete estará estructurado básicamente de la misma manera. Tendrá una necesidad o necesidades principales, pero de un instante al siguiente habrá necesidades menores que satisfacer. Es importante, por lo tanto, que sepa usted cuál es su necesidad inmediata en un momento determinado y que busque luego su satisfacción.

No puede usted interpretar *todas* sus necesidades a la vez; como he dicho en otro lugar del libro, tiene que construir su papel ladrillo a ladrillo, igual que se construye una casa. Al final, cuando todos los ladrillos hayan sido puestos en su lugar, uno a uno, la estructura entera será visible e identificable. Si intenta interpretar varias necesidades a la vez, o si intenta interpretar varias emociones a la vez o varias actitudes vitales a la vez, se estará planteando a sí mismo un problema irresoluble.

La mayoría de los guiones ofrecen la oportunidad de experimentar las diferentes emociones dominantes; todo lo que tiene que hacer el actor es buscar los momentos adecuados para concentrarse en una u otra. Por ejemplo, veamos una escena de *I Never Sang for My Father*. En esta escena un hermano y su hermana discuten lo que acaba de ocurrir con su desconsolado padre. Su madre ha muerto hace unos días, y el dolor de los hermanos es muy real. La discusión es el resultado de sus diferentes actitudes hacia su dominante padre; es bastante fuerte al principio de la escena. Si los actores dan rienda suelta a su pena durante toda la escena, la discusión perderá fuerza y la escena carecerá de impacto. Sin embargo, los actores tienen que encontrar un momento en la escena, si es posible, en el que puedan expresar claramente su pena sin debilitar la discusión.

Ese momento llega al final mismo de la escena, cuando la hermana dice: "¡De repente echo tanto de menos a mamá!" Hasta entonces, la discusión puede dominar toda la escena. Con ese único momento al final se le recuerda al público el dolor que sienten los personajes sin perder nada del impacto. En realidad, el momento es aún más conmovedor porque ha sido contenido.

Ser consciente de su necesidad en cada instante es una de las facetas más importantes de su trabajo. Esto le dará a usted un objetivo, y a la escena su impulso emocional. La mayor parte de su energía procederá de la intensidad con que interprete su necesidad y *de lo importante que sea para usted satisfacer esa necesidad*.

Como ejercicio, puede interesarle desglosar cada papel y cada escena para cobrar conciencia de la necesidad principal y de cualquier necesidad secundaria que le impulse en el transcurso de la escena. Pero una vez que esté listo para actuar, esas conceptualizaciones deben dejarse a un lado. Recuerde: nos impulsan las necesidades, nos disponemos a satisfacer esas necesidades y el esfuerzo por satisfacerlas es el que contribuye a dar impulso y dinamismo al drama. Los obstáculos provocan una reacción; la reacción provoca alguna otra cosa, proporcionándonos dinamismo. Así que busque los obstáculos y frustraciones; hágales frente y generará momentos emocionantes.

Recuerde también que cuando se disponga a satisfacer una necesidad primordial probablemente tendrá que servirse de varias necesidades menores, como ilustrábamos más arriba. Esto es particularmente cierto si fracasa en sus primeras tentativas. Un incidente de la vida real que ocurrió mientras escribía esto es un ejemplo perfecto de lo que digo: una mujer había salido a la cornisa del noveno piso de un edificio con la intención de saltar. Todos los esfuerzos por disuadirla fracasaron, hasta que por último un sacerdote llegó hasta ella. La necesidad principal de él era "conseguir que ella vuelva a entrar". Su primera necesidad menor era "convencerla de que la vida merece la pena de ser vivida". No tuvo éxito con eso. Intentó entonces "hacerla sentirse culpable por abandonar a su familia". Una vez más, sin éxito. Probó con todas las necesidades que se le ocurrieron hasta que por último decidió "hacerla reír". Le dijo que si saltaba la arrestarían porque iba contra la ley. Ella lo miró y preguntó: "¿Bajo qué cargo?" "Ensuciar la vía pública", dijo él. Ella se rió y dijo: "Muy bien, reverendo. Usted gana." Dicho esto, volvió a entrar en el edificio.

Una intención o necesidad principal; una primera necesidad menor o subnecesidad, malograda; una nueva necesidad o planteamiento

secundario, malogrado; por último, una necesidad que da resultado. ¡Cuánto más interesante será su trabajo si puede integrar en él todos estos cambios y desplazamientos mientras se esfuerza por satisfacer sus necesidades! El cambio y el dinamismo son palabras mágicas y están a su disposición para utilizarlas a medida que elige sus necesidades y subnecesidades.

En los primeros tiempos de la televisión yo trabajaba para la CBS. La cadena acababa de cerrar el trato para "Perry Mason", que iba a ser una serie filmada, y se estaban haciendo pruebas a actores y actrices para los papeles protagonistas. Para ahorrar tiempo y dinero, las pruebas se hacían electrónicamente y se grababan en cinescopio y no con una cámara de cine, y yo estaba ayudando al productor a dirigir las pruebas, ya que él no estaba familiarizado con la televisión en directo ni con el sistema de varias cámaras.

Sólo había un papel femenino presente en todos los episodio, el de la secretaria de Perry Mason, Della. Uno de los agentes más famosos de Hollywood llegó con una actriz a la que yo no había visto nunca, pero que claramente no era adecuada para el papel.

No podía creer que fueran a hacerle una prueba en serio, pero como la decisión no dependía de mí, preparamos la escena, observando impresionados cómo interpretaba una sola necesidad: la de seducir. Se trataba de una simple escena de exposición con Perry Mason, su jefe, y la seducción no tenía nada que ver allí. Pero era evidente que la joven dama no era capaz de comprender otra cosa. El actor que hacía la prueba con ella se pasó toda la escena mirándola incrédulo, y me gustaría que hubiéramos guardado la grabación para la posteridad.

La necesidad de seducir es un arma tremenda si está a su disposición, pero desde luego no es la respuesta para todo.

La necesidad viene frecuentemente determinada por una situación sensorial o emocional. Si en la escena hace frío, por ejemplo, *no interpreta usted que tiene frío; interpreta que se calienta*. Interpreta a contracorriente del estímulo, y lo que da realismo al momento es ese esfuerzo por superar un malestar o un obstáculo. No interpreta usted que le duele la cabeza; interpreta el alivio del dolor. No interpreta que está llorando; interpreta cómo contiene el llanto. *Es necesario crear primero el verdadero sentimiento o problema sensorial, y hacer luego lo que sea necesario para superarlo*.

La necesidad también puede estar condicionada por el otro actor. Lo que usted ha previsto que sea su necesidad en un momento determinado

puede no ser lo adecuado debido a la aportación del otro actor. Así que recuerde que tiene que permanecer abierto y sensible a todas las personas y cosas que le rodean.

Supongamos que va a interpretar una escena en la que está reprendiendo a su mujer por gastarse demasiado dinero en ropa. Va a rodar la escena por la mañana con una actriz con la que no ha trabajado nunca. El diálogo tal y como está escrito le da la impresión de que ella se mostrará a la defensiva e incluso hostil cuando empiece usted a atacar, así que su necesidad de reprenderla conservará mucha fuerza durante toda la escena.

Ese es el plan. Ahora llega usted al plató y empieza los ensayos. En lugar de mostrarse hostil y a la defensiva, la actriz empieza a moquear, se le empañan los ojos y toda su actitud es de disculpa y no de ataque. ¿No cambiará entonces el planteamiento de su necesidad? Lo más probable es que sí.

Probablemente la palabra más repetida del vocabulario de un actor sea *motivación*. Siempre hay una razón detrás de lo que hacemos; siempre hay una *motivación*. Puede que nos motiven la codicia, el amor, el odio, la venganza, el deseo, el miedo, la ansiedad o muchísimas otras necesidades o actitudes emocionales. La motivación es un estímulo interno, que es el catalizador de una necesidad, y es esa necesidad la que tiene que interpretar el actor y no la motivación, más profunda y a veces subconsciente.

No tiene usted dinero y lleva veinticuatro horas sin comer. Ve un billete de veinte dólares tirado en la acera. Tiene usted mucho hambre; su necesidad es *coger el dinero*, así que se dirige hacia él. Se le ocurre la idea de que el dueño puede estar por ahí cerca, buscando su dinero; esa idea es otro estímulo. Pone el pie encima del billete, ocultándolo; su necesidad es *ocultarlo de la vista*. Una vez más, el infinitivo: "ocultarlo de la vista".

Veamos otro ejemplo. Se sienta usted encima de una chincheta. Se levanta de un salto. Su necesidad es sacarse la chincheta. Su necesidad última es detener el dolor. Evidentemente no tiene ganas de tomarse el tiempo de procesar la idea "necesito detener el dolor, así que quizás sea mejor que me saque la chincheta". Interprete la necesidad inmediata; es mucho más sencillo, y por lo tanto más rápido.

No debe hacer nunca nada sin una razón, la que usted quiera. Tiene que saber siempre por qué hace o dice algo. A veces la razón está clara; a veces es difícil de definir. Si no está seguro de su necesidad (o motivación), pregunte al director. En la mayoría de los casos, intentará ayudarle.

Fíjese que he dicho "en la mayoría de los casos". A veces le preguntas al director cuál es tu motivación y te responde: "Tu sueldo. Hazlo y ya está." No es tan infrecuente como parece. Los directores se han hartado de los actores que son demasiado perezosos para hacer sus deberes o demasiado perezosos para pensar por su cuenta o, peor aún, de los actores que están obsesionados con la "motivación". Muchos directores detestan la palabra. Si un director quiere que cruce el escenario en un momento dado, su obligación es hacerlo. Puede que necesite el movimiento para el ritmo de la escena o para poder colocar la cámara para lo que viene a continuación de su cruce.

¿Le parece raro que le diga eso a un actor? En el cine, los directores tienen muy poco tiempo, en el mejor de los casos. Se supone que los actores tienen que ser capaces de resolver su propia actuación basándose en la historia y en los deseos del director. El director esperará que usted sea capaz de hacerlo. Si tiene que pasarse mucho tiempo discutiendo con usted cada uno de sus movimientos, no le quedará tiempo para dirigir. Y se sentirá de lo más impaciente y perderá el entusiasmo por usted como actor. ¿Tengo que decir más?

En contadas ocasiones es posible que se encuentre en una situación en la que el director de cine o de televisión tiene tiempo para ensayar y para el examen pormenorizado del guión con los actores. Esos momentos son maravillosos, y cuando ocurran no tiene que temer discutir las necesidades o cualquier otro aspecto de su papel. Pero son situaciones excepcionales, así que más le vale estar preparado para resolver sus propios problemas con muy poca o ninguna ayuda exterior.

La selectividad

19

En la vida real estamos siendo bombardeados continuamente por alternativas. Basando nuestras decisiones en quiénes y qué somos y en cuáles son nuestras necesidades, hacemos una elección y pasamos a ponerla en práctica. Puede ser algo simple, como tomar una tostada de harina integral en lugar de una tostada de harina blanca; puede ser complicado, como dejar un empleo y dedicarse a otra carrera, o puede ser extremadamente traumático a nivel personal, como la decisión de divorciarse.

Como el actor está obligado a tomar a una persona imaginaria e infundirle vida, debe ser consciente de que la persona tiene que hacer elecciones. Y lo que es todavía más importante, el actor debe ser consciente de que algunas elecciones son más interesantes y más eficaces que otras.

Recuerdo un episodio de la serie de televisión "The Man and the City", protagonizada por Anthony Quinn. Quinn es uno de los actores más imaginativos e inteligentes que he visto trabajar en mi vida, y observar sus esfuerzos en las primeras pruebas, donde teníamos la oportunidad de ver las selecciones antes de que se montaran en la película final, era una experiencia de lo más interesante. Hay un momento en particular que destaca como prueba de la capacidad de este actor para la espontaneidad y para tomar decisiones tremendamente eficaces.

En la escena, Quinn, con prisas como siempre para atender a sus obligaciones como alcalde de la ciudad, llegaba en su coche al Ayuntamiento. En la acera frente al Ayuntamiento había un cartel sobre un poste que decía "Reservado para el alcalde". Pero había un coche aparcado en el sitio del alcalde. Enfadado, Quinn toca la bocina mientras espera un momento en segunda fila. Mira a su alrededor, y luego, muy

irritado, deja el coche en doble fila y empieza a subir las escaleras del Ayuntamiento. Hasta ese momento, Quinn estaba haciendo exactamente lo que estaba previsto y exactamente lo que se esperaba de él. Pero en ese momento de la toma, Quinn hizo una elección: volvió a bajar las escaleras, cogió el cartel y lo puso en el asiento del automóvil mal aparcado. Luego, muy satisfecho, subió corriendo las escaleras del vestíbulo. (El operador lo grabó todo porque se le había advertido que siguiera a Quinn y que estuviera preparado para las sorpresas.)

Podría haber hecho muchísimas cosas cuando decidió regresar y amonestar al dueño del coche. Podría haber dado una patada a la rueda o a la puerta o escupir en el parabrisas; o quedarse ahí de pie echando pestes unos momentos. Pero lo que hizo decía lo necesario con mucho humor, no rebajaba su talla como alcalde de la ciudad y producía en el público una impresión excelente.

Eso es lo que yo llamo selectividad. Y si observa el trabajo de cualquier actor verdaderamente bueno lo verá hacer cosas interesantes e inesperadas y cuidadosamente concebidas para construir su personaje ladrillo a ladrillo mediante estas cuidadosas selecciones; muchas de ellas espontáneas, pero espontáneas desde el punto de vista del personaje.

Con frecuencia la selectividad puede suponer la diferencia entre una actuación aceptable y una interesante y genial. La actuación de Anthony Hopkins en *El silencio de los corderos* era genial porque decidió *alejarse en su actuación de la evidente locura del personaje*. Por lo que a él respecta, era una persona normal; en absoluto la clase de hombre que te haría salir corriendo si te lo encontraras por la calle.

El actor verdaderamente imaginativo e intuitivo sabe que hay numerosas respuestas posibles a un estímulo, y ha aprendido, conscientemente o gracias a una intuición desarrollada, qué alternativas elegir.

Voy a hacer una pequeña digresión para hablar de la intuición. Muchas personas sostienen la consabida teoría de que estudiar actuación puede destruir el talento y que un actor tiene que basarse en su intuición. Las afirmaciones más comunes son "o lo tienes o no lo tienes" y "los actores nacen, no se hacen."

Es maravilloso tener la intuición de su parte. Pero también es muy arriesgado, porque tarde o temprano querrá recurrir a ella y no la encontrará por ningún sitio. En ese momento, más le vale tener a mano su buen hacer y su oficio para ayudarlo a atravesar los terrenos accidentados que le esperan; para ayudarlo a encontrar la manera de interpretar algo cuando le falle la intuición.

También es cierto que la intuición de un actor no es necesariamente algo innato. El término "intuición" se utiliza con frecuencia cuando el proceso que se está produciendo es en realidad un reflejo condicionado. A medida que aprende, sus experiencias se integran en su personalidad. Como recurrirá a ellas sin pensarlo, parecerán respuestas intuitivas. No hay ningún problema si quiere llamar a eso intuición, porque la semántica es lo de menos. Sea consciente, sin embargo, de que esta intuición es algo en desarrollo que se va haciendo más hermosa y más plenamente desarrollada a medida que usted adquiere oficio y experiencia. No se trata de envejecer, sino de mejorar.

Volvamos ahora a la selectividad. Cuando usted lee una escena, se hace inmediatamente alguna idea sobre cómo tendría que interpretarse esa escena. Aunque yo animo a los actores a seguir sus impulsos, puede que el primer impulso no siempre sea el mejor. Por eso propongo a los alumnos de mis clases avanzadas un ejercicio en el que trabajan en una escena que requiere más de un ajuste básico: emocional, intelectual o de la personalidad. Primero ensayan la escena tal y como la ven para averiguar adónde los lleva ese planteamiento. Luego, si hay alguna duda, prueban algún ajuste emocional o de personalidad radicalmente distinto para observar el resultado. Después de ensayar dos o más ajustes, estudian conscientemente las posibles respuestas a los principales estímulos de la escena y prueban a ensayar con varias de ellas. Durante este proceso, no tiene importancia que se decidan por la opción equivocada, porque el profesor sabrá (eso esperamos) que se ha decidido usted por la opción equivocada, lo discutirá con usted y lo guiará hasta que alcance una capacidad infalible de elegir las buenas opciones.

Evidentemente, en último término habrá que hacer las selecciones finales, pero a la larga este proceso consigue dos cosas muy importantes. En primer lugar ayuda a desarrollar la selectividad. En segundo lugar, las actuaciones serán más ricas, más interesantes y más conmovedoras, porque es inevitable que encuentre algunas alternativas que pueden no habersele ocurrido al principio.

Se puede ensayar de este modo en el marco de una clase. *Cuando se trabaja profesionalmente para el cine o la televisión, por lo general no hay tiempo para esta clase de experimentos. Tiene que hacerlos en casa como parte de su preparación, o simplemente como un ejercicio.* Y cuando esté trabajando, una vez que haya hecho su elección, crea en ella con toda su alma. Láncese a ello con toda la autoridad de la que sea capaz. Esté convencido de que es la única manera lógica e inevitable de interpretar el momento. Si el director insiste

en alguna otra opción, ésa debe pasar a ser la única manera lógica e inevitable de interpretar el momento.

Si alguna vez se aburre en los ensayos, lo más probable es que esté cometiendo algún error en su planteamiento. Una manera infalible de acabar con el aburrimiento es hacer lo que acabo de describir. No "bloquee" los ensayos repitiendo literalmente cada movimiento y cada lectura de las frases que ha estado utilizando. Encuentre algún giro radical en el personaje, seleccione algo distinto y abra su instrumento al nuevo factor o factores. Vuelva a ensayar libremente de esa manera; observe lo que ocurre. Puede que haga algunos descubrimientos maravillosos. O puede que no ocurra nada más y descubra que su planteamiento había sido exactamente el adecuado desde el principio y que ninguna de las nuevas aportaciones tiene sentido. Hasta eso tendría que ser un gran consuelo para usted, así que el esfuerzo debería merecer la pena.

No tema parecer ridículo cuando ejercite su capacidad de selección. No puede parecer ridículo cuando está experimentando de manera inteligente y razonable. Puede que las cosas que haga no den resultado; es posible que llamen la atención por ser totalmente inadecuadas para la escena, para el papel o para ambos. Pero el tiempo de ensayo es el momento para ensayar y experimentar y cometer errores en su esfuerzo por encontrar los valores óptimos de la historia y estimularse para poder dar lo mejor de sí mismo.

La amenaza que impide a algunos actores llegar a ser más competentes es la pereza, para la que no hay excusa. Sentir las cosas requiere energía; analizar y pensar requiere energía; ensayar una y otra y otra vez en busca de la mejor actuación posible requiere energía, pero no conozco ninguna otra manera de hacer un profesional de un actor aficionado.

A continuación detallo algunas cuestiones a las que hay que prestar atención a la hora de seleccionar.

Interprete a contracorriente del diálogo. Si el autor ha escrito una escena de tal manera que los sentimientos e intenciones del personaje se declaren abiertamente en el diálogo, intente interpretar otros valores. En otras palabras, interprete a contracorriente de lo que está escrito. Tendrá la posibilidad de hacerlo con frecuencia, porque si lo que se afirma en las palabras es lo bastante claro y categórico, el interpretarlas directamente puede exagerarlas, hacerlas parecer trilladas o insulsas. El *alejarse* de ellas en la interpretación puede dar mayor interés al momento y más profundidad al personaje.

Si se está interpretando una escena de amor y en el diálogo se dice de manera inequívoca "te quiero", aunque quizás no sean ésas las palabras exactas, el actor no necesita interpretar los aspectos románticos del amor; puede interpretar muchísimos otros elementos y ocuparse en muchísimas pequeñas acciones u otras expresiones físicas. Podrá conseguir así que la escena sea más divertida, más interesante y más dinámica.

Supongamos que un hombre y una mujer están cenando juntos. El hombre dice: "Yo no sabía lo que era de verdad el amor hasta que estuvimos juntos en Hawái. De repente sentí cosas que no había sentido nunca y supe que por fin había comprendido lo que significa el verdadero amor." Ahora, ¿tiene que mirarla a los ojos con expresión romántica mientras dice estas frases? Por supuesto que no, pero así es como atacarían la escena la mayoría de los actores inexpertos. Las palabras se acercan peligrosamente al lugar común; si el actor las pronuncia mirando con aire ensoñador a los ojos de su compañera, podría fácilmente pasarse de la raya. Resultaría mucho más interesante y conmovedor si, por ejemplo, el actor interpretara la escena con una risa cálida, como agradablemente sorprendido ante el descubrimiento; o incluso mientras sigue comiendo, dejando que su manera de comer se vea ligeramente afectada por lo que hace y dice.

En *The Gingerbread Lady*, de Neil Simon, hay una escena entre Evy, la protagonista, y uno de sus amigos, un actor homosexual. En el guión está muy claro que es homosexual; esa característica no depende únicamente de que el actor encuentre posturas y maneras de hablar afeminadas.

Como no hay duda de que el personaje es "gay", interprete como interprete el papel, ese elemento de su personaje no necesita ser acentuado. Probablemente sus actitudes físicas mostrarán un cierto grado de afeminamiento, pero no hace falta exagerarlo. De hecho, si se exagera se corre el riesgo de que el personaje se convierta en una caricatura y pierda el necesario realismo. En lugar de eso, el actor puede y debe interpretar el verdadero tema de la escena: está destrozado porque ha sido despedido de una obra durante el periodo de ensayos y sustituido por un actor que él considera inferior. El hecho de ser homosexual no tiene prácticamente nada que ver con el problema real de la escena, que es que después de muchos años sin demasiado éxito como actor, siente que es un fracasado y que es muy posible que su carrera esté acabada. Es una idea devastadora, y es esa idea, ese temor, la que le impulsa durante la escena. Si el actor interpreta su aspecto "homosexual" durante la escena,

puede muy bien transformarla en un chiste de locas en lugar de una escena de profundo patetismo. Además, probablemente perderá el único elemento que ofrece algo con lo que todo el público puede identificarse.

No se pierda en ensueños cuando esté hablando del pasado. Una trampa muy peligrosa es el impulso de fantasear o perderse en ensueños cuando el diálogo se ocupa del pasado. En *Tiburón*, por ejemplo, Robert Shaw, en una reunión con Richard Dreyfuss y Roy Scheider, empieza a hablar de una de sus experiencias de la guerra. Comienza a relatársela a los otros hombres, pero a medida que avanza en su relato, revive el horror del momento en el que él y cientos de hombres, flotando en el océano después del hundimiento de su barco, fueron rodeados y atacados por un gran grupo de tiburones hambrientos. Su centro de atención va y viene de los oyentes a su persona, hasta que está casi totalmente enfrascado en el horror del pasado. Hasta que no se acerca al final de la historia no se esfuerza por volver al presente, a los otros hombres.

En este caso, caer en la ensoñación sería totalmente erróneo, porque Shaw está hablando del pasado por razones muy concretas del presente. Por lo tanto, *la misma energía e impulso emocionales que le han hecho evocar el pasado se prolongarán durante el relato de lo que ocurrió*, por lo menos al principio. Podría ser aceptable que la dirección emocional cambiara si durante el relato el personaje se siente más profundamente conmovido por los acontecimientos del pasado que por los que le motivan en el presente. Si eso empezara a ocurrir, el personaje lucharía contra esos sentimientos para poder seguir el impulso con el que inició su parlamento. Luego podría o no sentirse totalmente abrumado por los nuevos sentimientos generados.

Repetimos: no fantasee y no caiga en ensueños. Recuerde la necesidad; recuerde que *evoca usted el pasado por razones relacionadas con el presente*, y no simplemente para tener la ocasión de pasar unos momentos sumido en ensoñaciones o sensiblerías.

Encuentre el humor en el drama y el drama en el humor. Los actores tienen tendencia a interpretar el drama serio con mucha seriedad, y eso puede ser un error. Tiene que intentar encontrar el humor hasta en el drama más terrible. Con ello hará más interesante su papel y proporcionará al público un momento de alivio, con lo que éste se sentirá más fácilmente conmovido por sus momentos más dramáticos; será cada vez más receptivo a estos momentos.

Un examen atento de cualquier buen drama revelará que el autor ha integrado algo de humor en la historia. *Hamlet* es un ejemplo perfecto. La escena del segundo acto con Polonio está llena de humor, aunque ocurre en pleno dolor y frustración de Hamlet. Hamlet bromea con el viejo, y poco después bromea con Ofelia, antes de que empiece la actuación de los Cómicos.

Hasta a las brujas de *Macbeth* se las permite ser divertidas. Le conviene aprender a reírse de los desastres que le ocurren en su papel; el público disfrutará más viéndolo cómo les hace frente y usted tendrá más fuerza.

Cuando yo era niño, mis padres asistían a un teatro de San Luis en el que una compañía interpretaba una obra teatral en "yiddish" distinta cada domingo por la noche. En la mayoría de los casos eran obras musicales, y sospecho que la mayoría de las historias eran una combinación de historias originales, material de la tradición familiar "yiddish" y cosas que probablemente estuvieran plagadas de las funciones de Broadway en cartel. Descubrí que mi madre tenía la fórmula mágica. Siempre decía: "Si no puedo reír y llorar en la misma noche, no es una buena función." Hay verdadera magia en esas palabras.

Piense en ello. Los mejores dramas tienen sus momentos de humor. Las mejores comedias tienen sus momentos cálidos, sus momentos empalagosos y sus momentos de sentimentalismo. De manera que usted, el actor, debe intentar encontrar el humor en sus papeles dramáticos y el corazón en sus papeles cómicos. Podría tratarse de selecciones cruciales. Evidentemente, me estoy refiriendo a papeles en los que tenga la ocasión de hacer esas selecciones. Si el papel está escrito para imposibilitar esta clase de planteamientos, tendrá que atenerse a la interpretación del autor.

No interprete el subconsciente. Como éste ha pasado a ser un mundo de psiquiatras de salón, el actor, sobre todo el actor del "método", intentará inventar un profundo sustrato psicológico para su personaje. A muchos les parece un procedimiento adecuado. Pero esto lleva con frecuencia al actor a intentar interpretar el subconsciente que ha inventado.

Se trata de un error muy grave. El subconsciente está fuera de nuestro alcance *por definición*. ¿Cómo podríamos entonces interpretarlo? La gente no reacciona a los estímulos momento a momento con sus impulsos subconscientes; reacciona a nivel consciente. Por lo tanto, lo que tiene que determinar el actor es cómo se comportaría el personaje a nivel *consciente*, y olvidarse totalmente del subconsciente.

Veamos un ejemplo: supongamos que una mujer tuvo una relación muy mala con su padre, que la pegaba de pequeña. El padre se marchó de casa cuando ella era muy joven, así que ella tiene muy pocos o ningún recuerdo concreto de aquellos terribles incidentes. Lo que sí que tiene es un odio profundamente arraigado hacia los hombres. Pero al crecer en una sociedad en la que la relación hombre-mujer es algo deseable, no es consciente de ese odio.

En su relación con los hombres, sus selecciones momento a momento bien podrían ser las que castren a su acompañante masculino en mayor o menor grado. Si le dijeran a esa mujer que odia a los hombres, podría quedarse mirando a su interlocutor con gran incredulidad, porque que ella sepa, le encantan los hombres y le encanta el sexo. Ha tenido muchas aventuras para demostrarlo. A nivel consciente ella cree que quiere a los hombres y que la mayoría de sus acciones son consecuencia de ese sentimiento. La verdad, sin embargo, es que sus acciones son castrantes y destructivas, como consecuencia de la relación de amor-odio con su padre.

Voy a repetirlo: *no puede, no debe interpretar los impulsos subconscientes* del personaje; tiene que interpretar los *impulsos conscientes momento a momento*. Hacer un profundo estudio psicológico del personaje puede ser una monumental pérdida de tiempo y podría descarriar gravemente su interpretación. Además, si dedica una gran cantidad de tiempo y reflexión a la elaboración de una vida subconsciente, probablemente ésta se inmiscuya en la actuación porque resultará extremadamente difícil no tenerla en cuenta. ¿No está convencido? Muy bien. ¿Cuándo ha pensado por última vez en un oso blanco? ¿Nunca? Bien. Ahora, durante los siguientes treinta segundos, *no piense en un oso blanco*. ¡Lo atrapé!

En último término, será su comportamiento a nivel consciente el que le diga al público quién es usted subconscientemente. Intentar interpretar el subconsciente le involucra en un actividad interna que sólo tiene sentido para usted y deja al público a oscuras, porque no es posible comunicar un impulso subconsciente. Además, si está ocupado con el subconsciente no podrá ocuparse a la vez del mundo consciente que está viendo el público y en el que usted vive dentro de su papel.

Si acepta la interpretación habitual de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee, decidirá que George es masoquista y Martha sádica. Si el actor interpreta conscientemente a George como un hombre que quiere ser castigado —esto es, interpreta su impulso subconsciente— la actuación será un fracaso, ya que conscientemente él niega que disfrute del castigo

que Martha le inflige. Cuando ella le dice: "Te casaste conmigo por eso" él se siente profundamente ultrajado. La magnitud de su ultraje es excesiva a causa de la verdad subconsciente. Cualquiera persona que no fuera masoquista probablemente se reiría ante una afirmación tan ridícula en lugar de sentirse ultrajada. Es el *agravio excesivo* de George a nivel consciente el que revela al público que hay *algo por debajo* del nivel consciente que confirma la afirmación de Martha; eso y el hecho de que siga casado con ella.

Cuando hablo en mis clases de esta cuestión del subconsciente, utilizo siempre como ejemplo *Atracción fatal*. En esta película, Glenn Close interpretaba a una mujer obsesionada con Michael Douglas. ¿Sabe por qué Glenn Close era como era? La respuesta casi tendría que ser no, porque en la película hay apenas unas sutilísimas referencias a su padre. Puede hacer conjeturas; puede elaborar el argumento que le parezca para explicarlo, pero ¿qué más da? Hace lo que hace porque quiere a Michael Douglas; eso es todo. Lo más probable es que ella *no sepa* las verdaderas razones, porque estarán en su subconsciente, a menos que haya pasado años analizándose. Pero si lo ha hecho, y si la terapia ha tenido éxito, no haría lo que hace y no habría película.

Si la actriz decidió inventar razones para su conducta y éstas la ayudaron a ofrecer la maravillosa interpretación que ofreció, estupendo. Creo que hay que usar todo lo que sea útil. Sin embargo, como no es posible comunicar esas razones al público porque no hay nada que las describa en el guión, todo ese ajeteo dándole vueltas en la cabeza podría fácilmente enredar y confundir su interpretación en lugar de beneficiarla. Si no puedes comunicárselo al público, ¿para qué tomarse la molestia? Su trabajo tiene que ser simple si quiere que sea eficaz. Tiene que interpretar el momento, ¿recuerda? ¡Ladrillo a ladrillo! Su preparación debería estar basada en lo que ofrece la historia, en lo que usted puede interpretar y el público comprender.

Tiene que darse cuenta de que en cualquier momento de la vida real casi siempre estamos pensando y ocupados con una sola cosa a la vez. El estímulo dominante en cada momento, sobre todo en los momentos de gran intensidad emocional, es el que atrae nuestra atención. Para ilustrar esto, tengo algunas monedas en la mano mientras me dirijo a la clase; jugueteo con ellas, luego las lanzo al aire y las dejo caer al suelo. Luego le pregunto a la clase si estaban pensando en alguna otra cosa aparte de las monedas cuando las dejo caer. La respuesta es siempre negativa, porque era algo extraño y que por lo tanto había apartado su atención de todo lo

demás. Que es lo que tendría que hacer un estímulo fuerte cuando está usted actuando. Inténtelo.

Evite la autocompasión. Si siente lástima de sí mismo, nadie más la sentirá; se trata de una regla fundamental. Al esforzarse por crear emociones profundas, muchas veces los actores se ponen quejumbrosos. Esta clase de autocomplacencia emocional es debilitadora, y es importante recordar que la mejor manera de evitar convertirse en víctima de esta manera es seleccionar una intención dinámica que representar.

En el capítulo 18 hablaba de utilizar el infinitivo para definir su necesidad, de manera que lo que está intentando conseguir tenga una base dinámica. Si interpreta la necesidad de resolver el problema en lugar de interpretar que se siente abrumado por éste, minimizará el riesgo de recurrir a la autocompasión, que le debilitaría (a menos que sea eso lo que exige el papel, por supuesto).

Comuníquese por medio de los objetos escénicos y los actores. Recuerde que la responsabilidad del actor es en último término la de comunicarse con el público, no simplemente con el otro actor o consigo mismo.

Una de las maneras más eficaces de comunicarse con el público es mediante el uso de los accesorios. Su manera de manipular un objeto, los cambios que introduce en su manera de manipular un objeto, su manera de relacionarse emocionalmente con un accesorio: todos esos recursos resultan enormemente eficaces a la hora de comunicar ideas al público, porque son cosas que el público puede ver.

Si un personaje femenino ha perdido hace poco a su marido y todavía le llora, la actriz que interpreta el papel tiene que hacer que esa pena sea real para el público. Si es capaz de ponerse en contacto con el sentimiento y de experimentar una verdadera sensación de pesar al interpretar el papel, no cabe duda de que el público se dará cuenta de sus sentimientos. Si puede además reforzar la articulación de esa idea de algún modo, mejor aún.

Supongamos que está vaciando el escritorio de su marido. Encuentra su pipa. Se la queda mirando largo rato, luego se acaricia suavemente la mejilla con ella. Se sienta despacio, sosteniendo la pipa contra su cara, oliendo el aroma familiar, recordando. Es más probable que el público se sienta conmovido por esta clase de utilización de los objetos que por cualquier frase del diálogo que pueda haber escrito el autor. Lo que es más importante, la actriz

puede descubrir que al manipular el objeto desencadenará una oleada de emoción que hará el momento más real para ella y por lo tanto más eficaz de cara al público.

Lo que hace puede ser mucho más revelador que lo que dice, porque *lo que hace* dice la verdad sobre sus sentimientos con mucha más precisión que las palabras que pronuncie. Mentimos mucho con las palabras; decimos la verdad con nuestro lenguaje corporal.

Una nota adicional sobre el uso de accesorios. Con demasiada frecuencia los actores fuman o beben en una escena en la que fumar o beber no es una parte necesaria del momento. Estas actividades son reales, desde luego, pero si se convierten en un recurso contra la inseguridad, sería muy aconsejable intentar trabajar sin ellas. Cuando se utilizan accesorios, el actor debe tener cuidado de que su uso dé mayor intensidad al momento y no interrumpa el curso de la escena.

Supongamos que un hombre tiene un discurso como éste:

HOMBRE

¡Acabas de dar a entender que te he mentado esta mañana! ¡Yo nunca te he mentado, pero tú siempre has desconfiado de lo que te decía, y sin razón! ¡Tú lo diré una vez más y luego no volveré a hablar nunca de ello!

Puede ver fácilmente lo que le ocurriría a este discurso si el hombre se interrumpiera para encender un cigarrillo después de la primera frase, "¡Acabas de dar a entender que te he mentado esta mañana!" El discurrir del diálogo se vería interrumpido por un acto sin sentido: no guarda relación con la escena ni es necesario para ayudar al hombre a operar una transición. El parlamento nace de un solo impulso; requiere pocas o ninguna pausa para pensar, y por lo tanto cualquier interrupción del ritmo de ese impulso chocará al público.

Ya que estamos con el tema de interrumpir el ritmo de un discurso, permítame señalar que hay ocasiones en las que puede tener una serie de discursos que en realidad forman un único discurso interrumpido por las frases del otro personaje. Veamos este diálogo:

HOMBRE

¡Acabas de dar a entender que te he mentado esta mañana!

MUJER

Tengo que marcharme.

HOMBRE

Nunca te he mentado...

MUJER

Yo sólo sé lo que Jim me ha dicho.

HOMBRE

... ¡pero tú siempre has desconfiado de lo que te decía, y sin razón!

MUJER

Nunca he desconfiado de ti.

HOMBRE

Te lo diré una vez más...

MUJER

¡No quiero oírlo!

HOMBRE

¡Y luego no volveré a hablar nunca de ello!

Las frases de la mujer no son un estímulo para lo que dice el hombre. Su estímulo es el sentimiento que alberga en su interior; eso es lo que le impulsa. Si actúa esperando sus pies antes de decir las frases, la escena avanzará a trompicones; estará fuera de ritmo. Si aborda la escena como una serie de discursos en lugar de uno solo, reducirá el impacto del momento. Si, por el contrario, considera sus frases como un único discurso y las pronuncia de ese modo, el ritmo no se romperá y el nivel de energía se mantendrá.

La mujer debe interrumpir el discurso del hombre; es responsabilidad *de ella*, no de él, que su discurso quede interrumpido. En la vida real no esperaríamos a que ella hablara ni contaríamos con que va a hablar; él querría decir todas las cosas que tiene que decir aquí. Si ella no le interrumpiera él seguiría hablando.

Aquí tenemos que producir esa impresión. En realidad él debería

interrumpirla cada vez que ella llega al final de una frase, de manera que el diálogo se superponga ligeramente de principio a fin. Lo que cuenta no es lo que ella dice; si perdemos parte de sus frases no tendrá importancia. Lo que cuenta en esta escena es el sentimiento existente entre los dos, que proporciona la dinámica que impulsa la escena.

Otra manera importante de comunicar las ideas al público es el contacto físico con los otros actores. Es sorprendente el número de actores y actrices jóvenes que se muestran reacios a tocarse. Supongo que una de las razones principales es que en nuestra cultura no siempre se nos alienta a hacerlo. Sin embargo, al principio de nuestro Taller alentamos decididamente el contacto físico e intentamos romper cualquier barrera que puedan tener nuestros alumnos que inhiba su libre utilización. Establecer contacto físico con otros actores ayuda a construir la relación emocional, que es una parte necesaria de la actuación.

Nos quedamos bastante sorprendidos la primera vez que probamos a hacer un ejercicio de tacto en una clase hace algunos años. Di a los alumnos escenas para memorizar e interpretar, lo que hicieron de la manera habitual. Luego les hice sentarse con sus compañeros y explorarse mutuamente las manos, los brazos, el cuello, el rostro y el cabello con los ojos y las puntas de los dedos, mientras se hacían preguntas personales el uno al otro (no relacionadas con las escenas). Cada actor lo hacía durante cinco minutos y luego intercambiaban los papeles.

Luego volvieron a hacer sus escenas y el efecto fue sorprendente. Había mayor profundidad emocional y una impresión más fuerte de que las personas conocían de verdad a sus maridos y mujeres, amantes y amigos. Y había mucho más contacto físico realista entre los actores.

Tocar a una persona (o no tocarla) puede ser extremadamente significativo, y la manera exacta en la que se establece el contacto puede decir mucho más sobre una relación o sobre los sentimientos de una persona que el diálogo.

Muchos profesores de interpretación creen que la manera más segura y fiable de sentir una emoción es recordar algo que le haya ocurrido a usted y que generó esa emoción en algún momento del pasado. Esto puede tener valor como ejercicio al principio de su aprendizaje; es cierto que ayuda a liberar emociones que de otro modo podrían no estar dispuestas a salir a la superficie.

El problema surge cuando un actor decide incorporar el ejercicio a una escena. Por ejemplo, puede decidir que la manera de llorar en una escena es recordando la muerte de su madre. Supongo que si se concentra adecuadamente en esta tragedia personal, las lágrimas brotarán, pero ¿qué pasa con la relación con el otro actor y con los estímulos concretos que está recibiendo el actor, que no tienen nada que ver con su madre ni con ningún miembro de su familia? ¿Y si está llorando porque su jefe le acaba de despedir?

Si no hay otra manera de hacer brotar las lágrimas, supongo que tenemos que aceptar la "personalización" y la "memoria emocional" como últimos recursos. Sin embargo, *escuchar* resulta mucho más difícil porque el centro de atención del actor está en su ser interior, dirigido hacia algo que no guarda relación con la escena, con lo que deja fuera los estímulos que tendría que estar recibiendo del otro actor.

No cabe duda de que el actor verdaderamente genial dispone de un instrumento lo bastante libre *para responder a los estímulos que le presentan la historia y el otro actor*. Si no puede identificarse hasta ese punto y reaccionar en consonancia, entonces es posible que su aprendizaje tenga alguna laguna al nivel más básico, y debería acudir a un buen profesor de interpretación por su propio bien.

Es posible que se produzca una transferencia muy valiosa de lo personal y real a la vida imaginaria del personaje. Pero en último término la única manera infalible es estar seguro de que las respuestas se producirán en la actuación como resultado de los auténticos estímulos existentes en la historia, y no como resultado de pensar en una experiencia personal sin relación con aquélla. Si una vez lloró por su perro muerto y ahora está interpretando una escena en la que matan a su perro y usted llora, desde luego puede atribuir al perro imaginario algunas o todas las cualidades del perro real sin menoscabo de su actuación. Pero cuando el perro se convierte en su madre es cuando yo empiezo a poner en cuestión la validez de este planteamiento.

El verdadero valor de utilizar su propia experiencia reside en el hecho de que tiene usted un conocimiento de primera mano de determinadas emociones, determinados sentimientos, determinados anhelos. Es importante que el actor experimente todo lo posible, de manera que su instrumento sea consciente de todas las teclas que hay que tocar. Esto no quiere decir que tenga que salir a matar a alguien en el caso de que le toque interpretar a un asesino. Evidentemente, como en cualquier trabajo creativo, tiene que utilizar la imaginación, al mismo tiempo que ejercita el gusto y el juicio.

Aquí tiene un ejemplo perfecto de una transferencia personalizada que es necesaria: como no puede matar a alguien de verdad para saber lo que se siente, tiene que recurrir al sentimiento de *querer* matar a alguien, que es un sentimiento que casi todo el mundo ha experimentado en algún momento de su vida. Si no puede recordar conscientemente cuándo lo sintió, debería ser capaz de imaginar una situación en la que le entrarían ganas de matar a otra persona.

Hemos tenido alumnos que afirmaban que nunca podrían matar a nadie, pero tras algunos minutos de interrogatorio siempre hemos sido capaces de crear unas circunstancias imaginarias en las que el alumno admitía a regañadientes: "Bueno, sí, lo mataría." Como con todas las demás emociones, el instinto asesino está en todos nosotros; sólo tenemos que encontrarlo.

Recuerde que el uso de la "personalización" para generar emoción sirve ante todo para ayudar a liberar su instrumento. Sería una pena que tuviera usted que usarlo como muleta durante toda su vida profesional.

Las imágenes de objetos animados e inanimados

21

Uno de los chistes más populares sobre lo que pasa en las clases de interpretación dice: "Hoy el profesor me ha dicho que sea un sauce, y en las agencias de actores no hay demasiada demanda de buenos sauces."

Es cierto; si es usted un bonito sauce y eso es todo lo que saca en claro del ejercicio, las perspectivas para su carrera no son demasiado halagüeñas. Sin embargo, le debo a este ejercicio —le debo a una herramienta que es enormemente valiosa— unos pocos minutos de atención.

La utilización de lo que generalmente se llaman *imágenes* (aunque no es un término muy preciso) se debe a varias razones, todas ellas de mucho peso. En primer lugar, estimulan la imaginación. En segundo lugar, como explicaré enseguida, son las herramientas más rápidas y eficaces que pueden encontrarse cuando es necesario realizar cambios de importancia en una actuación para la que sólo se dispone de un tiempo limitado.

Lo que buscamos al utilizar una imagen es la esencia de esa imagen. Por ejemplo, hemos oído decir de la gente, "es un oso", "es una vaca", "es un ratón". Es evidente que nadie quiere decir que la persona a la que se alude sea literalmente ninguna de estas cosas. Lo que quiere decir es que la persona tiene las *cualidades* del animal al que se alude.

Del mismo modo que los objetos animados tienen cualidades, también las tienen los objetos inanimados. Como señalamos en el capítulo sobre el ritmo (véase capítulo 15), la palabra "corona" genera ideas concretas en la mente de la persona que la oye. Desde luego tiene su propio ritmo, bastante distinto del ritmo que evocan "máquina de escribir" o "electricidad".

Lo mismo puede decirse de los ritmos de los animales. Seguramente el ritmo de "gato" y el ritmo implícito en la palabra "ratón" son muy distintos.

Los objetos y los animales tienen también implícitas determinadas actitudes emocionales y sensoriales. La volubilidad o estabilidad emocional de la vaca es muy distinta de la del conejo. Se moverán de manera distinta, pensarán a distintas velocidades, responderán a los estímulos a diferentes velocidades, sentirán las cosas de manera distinta y tendrán vidas emocionales totalmente distintas.

¿Qué ocurre entonces cuando un actor adopta una imagen? Buscará lo que yo llamo las esencias: el ritmo, la libertad emocional, la capacidad intelectual y las actitudes sensoriales y físicas. Esas esencias tienen que ser asimiladas por el sistema del actor de manera que éste se transforme no en un conejo, sino en una persona parecida a un conejo; no en un oso, sino en una persona parecida a un oso; no en una corona, sino en un miembro de la realeza. El resultado de la total asimilación de las esencias es que cambiarán los ritmos del actor, cambiarán sus actitudes físicas, cambiarán el tiempo y la naturaleza de su mecanismo de estímulo-respuesta y cambiará la expresión de sus sentimientos. En realidad, todas las características del actor se verán afectadas al adoptar la imagen.

Si intentara usted realizar todos estos cambios uno a uno resultaría una tarea ímproba, y lo más probable es que cada cambio le impidiera concentrar su atención en la realización de cualquier otro cambio. Pero mediante el simple uso de un concepto, el de la *imagen*, puede influir simultáneamente en todo su instrumento sin necesidad de preocuparse por mil detalles. Respira usted sin pensar en ello, pero si intentara hacer funcionar el mecanismo de la respiración a nivel consciente, es muy posible que perdiera por completo la capacidad de respirar.

La imagen es una herramienta extraordinaria. Pero no es más que una herramienta; no es más que una entre muchas herramientas. Y tiene que ser utilizada de tal modo que ningún espectador diga: "¡Oh, míralo; es una máquina de escribir!"

Recuerde también que los objetos y los animales significan diferentes cosas para las diferentes personas. No hay absolutos a la hora de definir lo que significa "conejo"; es muy posible que usted y yo tengamos ideas radicalmente distintas sobre la esencia del conejo. Por lo tanto, es importante recordar que las imágenes son herramientas altamente personalizadas. Si el director dice que este personaje es un toro y usted utiliza el toro como imagen pero los resultados no son los que busca el director, desde luego tendrá que pedirle más detalles y encontrar luego la imagen que genere los necesarios resultados. La imagen que elija no le importa a nadie más que a usted. Si la está utilizando correctamente,

absolutamente nadie sabrá lo que está usando. Tenga una caja llena de imágenes listas para las emergencias.

Supongamos que llega usted al estudio con un buen ensayo mental, con una idea muy clara de cómo piensa abordar el trabajo del día. Se ve a sí mismo interpretando a un personaje lleno de vida y de humor, de risa fácil y movimientos rápidos. Sus procesos mentales son rápidos porque piensa usted deprisa. Decide adoptar una postura ligeramente encorvada para dar la impresión de que es un boxeador de pies ligeros, alerta y de reacciones rápidas como el rayo.

Ensaya una vez y el director le llama aparte. "Lo que estás haciendo es muy interesante, y está bastante bien visto" —y usted ya está esperando el "pero"— "pero no es lo que necesito para el papel, sobre todo en esta escena. Te estás moviendo demasiado deprisa; estás dando tus réplicas demasiado deprisa; estás un poco encorvado, con lo que pierdes fuerza; estás reaccionando sin tomarte el tiempo de ocuparte del estímulo que te ha llegado"... y sigue hablando.

Si tiene que trabajar cada una de estas cuestiones por separado, se encontrará al borde de la desesperación cuando llamen para el siguiente ensayo un par de minutos más tarde. A fin de cuentas, se ha pasado usted casi toda la noche anterior construyendo lo que ha traído al ensayo. ¿Qué puede hacer?

Utilizar una imagen. Necesita (1) aminorar el ritmo, (2) evitar dar las réplicas con demasiada rapidez, (3) enderezarse y (4) ser más fuerte. ¿Y si usamos "corona" como imagen? Sus esencias son (1) ritmo lento, (2) pensamiento deliberado, que retardará las réplicas, (3) un porte erguido y majestuoso, que eliminará el aspecto encorvado, y (4) una sensación de fuerza, inherente a la idea de ese poder. Si "corona" significa esas cosas para usted lo mismo que para mí, entonces asimilar esta idea y permitir que afecte a su instrumento responderá rápidamente a todas sus necesidades y sin demasiada tensión.

Siempre que hablo de utilizar correctamente las imágenes me acuerdo de un actor que era una de nuestras principales estrellas de cine, pero que no voy a nombrar. Estábamos haciendo un episodio de una serie de televisión en directo protagonizada por este actor, que interpretaba un papel doble. El actor se acercó al autor, que era íntimo amigo mío y una persona bastante divertida, dos días antes de la emisión en directo. Con expresión preocupada, dijo: "No sé lo que soy. ¿Qué es lo que soy?" Un tanto asombrado de que sacara a relucir esta cuestión dos días antes de la actuación, el autor replicó en tono jocoso: "Eres un colinabo." El actor

asintió con seriedad y se alejó caminando despacio, asimilando esta magnífica imagen.

Cuando estábamos haciendo la emisión televisada, el autor estaba observando desde la cabina de sonido, que estaba al lado de la cabina de control. En algún momento de la hora de emisión el actor olvidó sus frases. El autor, incapaz de resistirlo, salió a toda prisa de la cabina de sonido y entró en la de control, se inclinó sobre mí y me susurró: "¡Lo ves! Le dije que el personaje era un colinabo y está interpretando un rabanito. ¡No me extraña que se olvide de las frases!"

El ejercicio del absurdo: la heterodoxia

22

En algún lugar de este libro he dicho que podemos perdonar a un mal actor que lo está haciendo lo mejor que puede, pero que no podemos perdonar a un actor sin vitalidad. Una de las cosas que dan interés a un actor es la capacidad de hacer algo inesperado. Un actor interesante reaccionará de manera sorprendente y sin embargo creíble ante un estímulo; hará las cosas de manera heterodoxa.

Recuerdo que hace años vi a un actor trabajando en un "western" y casi la única cosa que recuerdo de esa escena es que cogió una taza sosteniéndola por el borde superior y por el fondo en lugar de por el asa y que se bebió así el café caliente. Nada espectacular, pero en ese momento la escena cobró vida con algo que la hacía interesante. (El actor llegó más tarde a protagonizar su propia serie televisiva.)

Todos tenemos tendencia a hacer las cosas de la manera más segura, la manera ortodoxa. En nuestras clases, para estimular la imaginación y dar a los actores la oportunidad de familiarizarse con la heterodoxia, tomamos una escena que ha sido interpretada en un ejercicio normal de clase y les pedimos que vuelvan a interpretarla haciéndolo todo de la manera más heterodoxa posible, aunque el contexto de la escena se vea perjudicado. No se sientan en las sillas, se sientan en el suelo o en el respaldo de la silla con los pies sobre el asiento o se tumban en el suelo y ponen los pies encima de la silla. Encienden los cigarrillos de cualquier manera excepto la habitual. Todos los accesorios se manipulan de cualquier manera diferente a la habitual, y alentamos el uso de accesorios que nunca antes formaron parte de la escena, pero cuya presencia resulta sorprendente y heterodoxa. El resultado es que con frecuencia nos encontramos con una escena que es en gran parte absurda, pero vemos también a actores libres de convenciones; actores que han utilizado la

imaginación para infundir interés y algo fuera de lo común a la actuación. De vez en cuando nos encontramos con alguna aportación que no sólo es interesante y heterodoxa, sino también utilizable en la representación final de la escena.

Voy a poner un ejemplo. En una escena de *La gatita y el búho*, de Manhoff, la actriz decidió traer un antifaz para los ojos para el ejercicio del absurdo. Cuando llegó al momento de la escena en el que decía furiosa "¡Buenas noches!" al hombre en la escena, se tapó los ojos con el antifaz con gesto irrevocable. (Una manera fantástica de decir "¡No quiero hablar contigo!")

El actor estaba en un aprieto; no tenía una manera eficaz de comunicarse con ella, ya que no podía verle los ojos. Hizo una pequeña pausa y luego se acercó y levantó el antifaz y disparó su siguiente dardo. Ella reaccionó muy enfadada, le golpeó con su siguiente frase y volvió a taparse los ojos. De hecho la acción introdujo un nuevo y maravilloso momento en la escena, pero nunca habría sido descubierta si no hubiéramos probado este ejercicio.

El efecto más importante del ejercicio es que el actor ha sido obligado a salir de su rutina y a mostrarse ingenioso. Si se trabajan lo bastante las escenas de esta manera, se acaban consiguiendo actores para los que el interés, la imaginación y la heterodoxia son una segunda naturaleza. ¡Qué placer es ver trabajar a esa clase de actores!

La comedia y el drama desde el punto de vista del actor

23

Es algo casi axiomático que la persona que puede interpretar bien una comedia no puede interpretar bien un drama, y viceversa. Esa regla se cumple con pocas excepciones.

Conozco a muchas personas que han intentado definir en qué estriba exactamente la diferencia entre la comedia y el drama. Sabemos que hay una diferencia, y quiero señalar algunas de las cosas que son evidentes para mí.

Lo primero y más importante es que para poder interpretar comedias es necesario ser la clase de persona que tiene ideas divertidas. Si puede ver el lado divertido o irónico de una cuestión que a todos los demás les parece seria, le resultará más fácil interpretar comedias.

Aunque la comedia tiene que estar basada en la realidad, las consecuencias de una acción en la comedia no parecen ser tan reales como las consecuencias de una acción similar en el drama. Por ejemplo, el suicidio de Hedda Gabler es trágico, y no hay nada en los momentos que preceden al acto mismo, nada en el momento en el que decide quitarse la vida, que nos parezca gracioso. Las consecuencias de su acción son indiscutiblemente reales, y los problemas que la han movido a tomar esta decisión son indiscutiblemente reales e importantes. Por otra parte, en una de las escenas más divertidas que se han escrito jamás, el tercer acto de *La gatita y el búho*, la gente que habla del suicidio no parece considerarlo como algo final y definitivo. Actúan como si estuvieran hablando de algo tan trivial como si la chica puede acompañar o no al hombre en un viaje a San Diego. La valoración que hacen los personajes del acto del suicidio carece del sentido de peligro e irrevocabilidad que sugiere el acto real.

El suicidio es un ejemplo extremo. La misma falta de irrevocabilidad es aplicable en mayor o menor grado a la mayoría de los momentos de

verdadera importancia. La muerte no parece totalmente definitiva; la bancarrota no parece un desastre total; la separación y el divorcio no parecen nunca permanentes ni desgarradores.

Quizás sea una simplificación excesiva tratar la comedia de esta manera, pero no lo creo. En nuestro trabajo en clase me he dado cuenta de que cuando le doy al actor alguna indicación de carácter menos serio e irrevocable, una escena de comedia es mucho más divertida que si se interpreta con los mismos parámetros con los que se interpretaría en un drama.

Es vital que el nivel de energía en la comedia sea más alto que en el drama. Tiene que haber un alto nivel de energía vocal, un alto nivel de energía física y un alto nivel de dinamismo en la escena.

El término "ritmo" es familiar para cualquiera que se haya acercado alguna vez a la comedia. Los ritmos básicos tienen que ser más rápidos que en el drama. Las pausas para pensar —el cruce de los puentes— sólo deben durar una fracción del tiempo que durarían en un drama. Las respuestas a los estímulos en general deben producirse en una fracción del tiempo que tardarían en producirse en un drama. Pero tan peligroso es "dar las réplicas" sin pensar como tomarse largas pausas para pensar entre dos frases, porque la comedia, igual que el drama, exige que se reaccione a los estímulos allí donde se presentan. De hecho, las comedias mejor escritas colocan el estímulo antes del final de la frase cuando es necesario un ritmo rápido, de manera que los puentes puedan cruzarse mientras la otra persona está hablando.

Hasta ahora he hablado de tres diferencias importantes entre la comedia y el drama. Aquí he añadido una cuarta:

1. La energía en la comedia tiene que ser mayor.
2. Las consecuencias de una situación seria en la comedia no deben tener el mismo grado de realismo o irrevocabilidad que tienen en el drama.
3. Los puentes entre estímulo y respuesta se cruzan con más rapidez. Es decir, todos los ritmos básicos de la comedia son ligeramente más rápidos que los del drama. Te mueves más deprisa y piensas más deprisa. ¡No se habla más deprisa! ¡Pase lo que pase, tiene que ser comprendido!
4. Una cuarta diferencia reside en la madurez de las respuestas. La comedia se basa a menudo en el hecho de que la gente está reaccionando ante determinados estímulos con menor grado de

madurez; si reaccionaran con madurez tal y como usted y yo la entendemos, la secuencia sería dramática en lugar de divertida.

Un ejemplo perfecto, hasta en la expresión física, es el momento de *Nacida ayer* en el que la rubia tonta, Billie Dawn, desafía al multimillonario traficante de drogas, una persona de enorme éxito pero ningún refinamiento, a que defina una península. Sin pensarlo, él se endereza y junta los pies como un colegial; luego recita la definición que aprendió en la escuela primaria. La respuesta es divertida; si hubiera respondido con su habitual actitud madura y airada no habría sido más que una definición.

En la escena del suicidio de *La gatita y el búho*, la gracia reside en la apariencia irreal de las consecuencias y en un grado muy sano de inmadurez en las respuestas. Un ejemplo divertido ocurre cuando el hombre y la mujer deciden suicidarse juntos saltando desde el restaurante de la terraza del hotel Mark Hopkins. De repente ella exclama que no puede hacerlo porque tiene las bragas rotas, ¡y no va a saltar con las bragas hechas un asco!

En una escena divertidísima de *Lovers and Other Strangers*, de Joseph Bologna y Renée Taylor, una mujer se mete en la cama con su marido, esperando disfrutar de un poco de sexo. Pero él no reacciona a su perfume, su diáfano salto de cama, sus manos acariciantes ni sus esfuerzos más sensuales. Le dice: "Te debo una." Ella responde: "Ya me debes tres." Las respuestas son ingenuas, y por lo tanto muy divertidas.

Algunas emociones son demasiado reales para ser divertidas. La cólera y el odio, expresados con plenitud y veracidad, no son divertidas. Cuando esas emociones parecen ser necesarias en una comedia, es necesario pensar en otros términos: utilizar en su lugar sentimientos como la irritación y la frustración.

Otra cosa que es muy importante recordar en la comedia es que las respuestas a los estímulos son a menudo mucho más exageradas de lo que lo serían en un drama. Es decir, en una comedia estímulos de poca importancia generarán respuestas emocionales muy enérgicas; respuestas desmesuradas. *Estas respuestas deben tener un fondo de verosimilitud*, pero probablemente no serán la clase de respuestas que usted y yo daríamos en nuestros momentos de mayor cordura.

En la escena de *Lovers and Other Strangers* que acabo de mencionar, la mujer reacciona con gran irritación a la falta de entusiasmo de su marido por el sexo en ese momento. La escena comienza con una nota divertida porque está irritada y no realmente enfadada. En las situaciones de la vida

real, o en una situación dramática, la esposa rechazada podría sentirse poco femenina y reaccionar con una emoción profundamente turbulenta, que no tendría nada de divertida; o podría aceptar el hecho de que a su marido no le apetece hacer el amor esa noche, pero que habrá otras noches, así que no hay problema. Es la reacción exagerada ante el rechazo y la selección de una respuesta poco madura la que contribuye a dar comicidad al momento y a marcar el tono de toda la escena.

Hay elementos en la escritura que son cómicos, por supuesto, como una respuesta inesperada, un personaje estrafalario o el humor más caricaturesco (humor físico como resbalar sobre una piel de plátano o estamparse una tarta en la cara), pero aquí sólo nos preocupan los ajustes que debe hacer el actor para realzar la comicidad de la historia. "Seinfeld" es una serie de televisión muy divertida. Una de las cosas que me maravillan de ese programa es cómo se saca tanto partido de cosas triviales. Hay episodios enteros contruidos a partir de algo totalmente intrascendente, pero las reacciones exageradas ante lo trivial contribuyen a crear una comedia maravillosa.

Un chiste se compone de dos partes básicas. En primer lugar está el *cebo* y luego la *gracia*, o chiste. Por ejemplo: "¿Para qué cruza un pollo la carretera?" es el *cebo* o *presentación*. "Para pasar al otro lado" es el chiste. Si alguna de las dos partes no está clara, no habrá risas. Por eso un actor debe tener mucho cuidado de no moverse en ninguno de esos dos momentos ni hablar al mismo tiempo. El *cebo* puede ser una frase, un gesto, una mirada: cualquier cosa. Pero tiene que estar muy claro para el público. El chiste también puede ser simplemente una mirada o un movimiento, o un movimiento interrumpido. Y también tiene que quedar bien claro, o se pasará por alto y no habrá risas.

En la comedia hay muy poco margen de error. Las buenas frases de comedia tienen su propio ritmo, sus propios acentos, a veces incluso un número de sílabas cuidadosamente calculado, lo crea o no. Por eso *tiene que aprender las frases al pie de la letra* cuando haga comedia. En un drama, una palabra cambiada puede no desbaratar nada; en la comedia es muy probable que lo haga.

Mi primer día de trabajo como director de producción en la CBS fue en el programa "Burns and Allen"; mi segundo día de trabajo en "The Jack Benny Show". Muchas veces se interrumpían los ensayos o las lecturas para intentar encontrar la palabra más graciosa o una manera de decir lo que hubiera que decir con menos palabras o sílabas. Parece raro cuando no se ha vivido, pero supone una verdadera diferencia.

Para los que no sean conscientes de ello, hay que tener presente que quizás la estratagema más eficaz en la comedia sea la sorpresa. La mayoría de las buenas frases de comedia son divertidas porque nos sorprenden. Si nos esperamos la frase sabremos el chiste por adelantado y no habrá risas. Un ejemplo: un chiste clásico de Jack Benny es ése en el que va solo por la calle y un atracador le detiene apuntándole con una pistola y le dice: "¡La bolsa o la vida!" Benny se lo queda mirando, luego mira a su alrededor para ver si hay alguien más por ahí. Entonces el atracador repite impaciente: "¡La bolsa o la vida!" y Benny dice: "¡Estoy pensándolo! ¡Estoy pensándolo!" No nos lo esperamos; nos sorprende la idea, que es absurda... y nos reímos. Compruébelo la próxima vez que vea una comedia o se ría de un chiste. Sin duda alguna encontrará que la sorpresa es un elemento muy común.

Un pecado capital a la hora de actuar en una comedia es intentar hacerse el gracioso. *No debe intentar hacerse el gracioso cuando actúe en una comedia*. Si lo hace, el público verá a un actor haciendo cosas raras —no divertidas—, y es menos probable que lo sorprenda, porque le estará dando pistas continuamente. Por consiguiente, no habrá risas. La comedia tiene que interpretarse con tanta veracidad como el drama. No puede usted ser más gracioso que la historia. No intente serlo. Si el guión no es divertido, de todos modos no hay nada que hacer; límitese a hacerlo lo mejor que pueda, recoja su cheque y váyase a casa.

Si ignora los consejos que acabo de darle, puede que esté buscándose la misma crítica que una actriz muy famosa y con mucho éxito cosechó una vez por una comedia que protagonizó. El crítico, tras elogiar sus actuaciones en anteriores películas, decía que al verla en esa película no estaba seguro de estar viendo *algo divertido o la impresión de algo divertido*. Lo que el público no quiere es ver a un actor dar la impresión de un personaje en una película. *El público quiere ver a una persona viviendo cosas*.

Una característica que supone un obstáculo para nuestra capacidad de interpretar comedia es la tendencia a tomarnos demasiado en serio. Tenemos que tomarnos nuestro trabajo en serio y tenemos que tomarnos nuestros valores en serio, pero tengo la secreta sospecha de que si nos tomáramos menos en serio a nosotros mismos seríamos mejores actores, tanto en el drama como en la comedia, y no me cabe la menor duda de que seríamos mejores personas y más alegres.

La comedia es indudablemente mucho más difícil de interpretar que el drama. Hay una anécdota muy al caso de Edmund Gwenn, un maravilloso actor de carácter inglés. Parece ser que cuando Gwenn yacía

en su lecho de muerte, recibió la visita de un director que había trabajado con él varias veces y que lo adoraba. Hablaron un rato, y cuando llegó el momento de marcharse, el director dijo: "Tengo que irme. Pero antes me gustaría preguntarte una cosa. Es difícil, y espero que no te ofendas, pero me gustaría preguntártelo."

"¿De qué se trata?" preguntó Gwenn.

"¿Es difícil?"

"¿Qué si es difícil qué?"

"Morirse."

Gwenn se lo pensó un momento y luego dijo: "Sí. Pero no tan difícil como hacer comedia."

Las lecturas en frío y las audiciones

24

Las audiciones son un mal necesario. ¿Cómo van a decidir si no el productor, el director y el director de "casting" quién es la persona más adecuada para un papel determinado? A usted le gustaría creer que después de haber hecho uno o dos papeles, ya sean grandes o pequeños, ya han tenido ocasión de reconocer sus maravillosos talentos. Pero ¡ay! probablemente no sea así. Querrán conocerle, hablar con usted unos minutos para calibrar su temperamento básico, y luego le harán completar la audición haciendo una lectura en frío.

Lectura en frío en realidad no es un buen nombre, ya que da a entender que le pedirán que lea un papel sin darle la oportunidad de estudiar primero la historia. Eso no ocurre casi nunca.

Lo primero que tiene que hacer es estudiar la escena que va a leer desentendiéndose del hecho de que usted forma parte de ella, para poder comprenderla plenamente. Busque luego el trasfondo de la escena. Concéntrese sólo en eso, y *trabaje para satisfacer la necesidad* representada por ese trasfondo.

Una cosa que es importante recordar cuando va a hacer una audición para un papel y le piden que haga una lectura en frío es mirar todo lo posible a la persona con la que está leyendo. Sostenga el guión de tal manera que su rostro sea visible y sus ojos hagan el menor recorrido posible entre la otra persona y la página. Mire a la otra persona todo lo que pueda mientras escucha, midiendo el tiempo de manera que con una ojeada a la página pueda ver su siguiente frase, que luego podrá pronunciar sin solución de continuidad. De este modo puede mantener un sentido del tiempo y del ritmo adecuados para la escena, incluso en las condiciones de una lectura en frío. Observe y escuche todos los estímulos lo más atentamente posible. Si lo practica se convertirá en un experto.

También es importante encontrar una posición física que dé la impresión de implicación física. Si lee una escena muy emotiva con las piernas cómodamente cruzadas, su cuerpo va a contradecir lo que está ocurriendo en la escena, y aunque pueda leer bien las frases dará la impresión de estar participando sólo a medias.

En una lectura fría también debe indicar las acciones físicas necesarias, como pegar a alguien. (No pegue, pero haga ademán con la mano para mostrar que sabe que tiene que ocurrir.) Puede levantarse, o sentarse, o acercarse o alejarse uno o dos pasos de la persona con la que está leyendo.

Utilice expresiones físicas a menos que le hayan dado instrucciones concretas en otro sentido, para que el director y el productor sepan que comprende todos los aspectos de la escena. Si su compañero de lectura no aporta nada, reaccione como si estuviera haciendo lo que exige la escena. Por ejemplo, si le tienen que abofetear, mueva la cabeza como si hubiera recibido el golpe.

Hágase una idea clara de sus necesidades en la escena. Si no está seguro de cuáles son, elija algo concreto de entre las posibilidades que encuentre. No podrá leer bien si no está seguro de ningún aspecto de la escena; haga su elección y crea en ella con toda sus fuerzas.

Trabaje a partir de usted mismo. No intente anticiparse a los posibles deseos de las personas que le están haciendo la audición. Lo mejor que puede ofrecerles es su propia persona. Si no sale bien en esta ocasión, por lo menos sabrán qué es lo que puede aportar a un papel y usted habrá dado lo mejor de sí mismo.

Lleve la ropa adecuada. Si va a hacer una lectura o ser entrevistado para un "western", no se presente con un vestido de cóctel escotado o con un llamativo abrigo deportivo y jersey de cuello vuelto. Si va a hacer una prueba para el papel del vicepresidente de un banco, una sudadera y unos vaqueros no será lo más adecuado. Vístase correctamente, porque le interesa que los encargados del "casting" reconozcan de inmediato que puede dar físicamente para el papel, de manera que puedan concentrar toda su atención en su actuación y en sus cualidades personales.

No entre en la audición diciendo: "¡Si no son capaces de apreciar mi talento a pesar de mi ropa, que se vayan a la mierda!" Eso no es más que una excusa para no hacer nada. A fin de cuentas, es usted el que quiere el papel. Y elegir a las personas adecuadas para cada papel es difícil. Creo sinceramente que los actores que se toman a mal tener que leer para un papel o que se niegan a hacerlo antes de llegar a ser grandes

estrellas o intérpretes secundarios, lo hacen movidos por el miedo.

Puede que usted se diga: "Tengo mucho talento, pero soy malísimo en las lecturas". Nadie va a aceptar eso. Nadie va a decirle: "Bueno, muy bien. En ese caso, voy a darle el papel protagonista de mi nueva película." Mi consejo es que se deje las pestañas para aprender a hacer buenas lecturas. Probablemente su carrera dependa de ello. Haga un curso de lectura rápida. Como mínimo, lea lo que sea en voz alta por lo menos quince minutos al día, apartando los ojos de la página todo lo posible sin interrumpir el curso de la lectura.

Cuando se presente a una audición, deje a la puerta todos los problemas y cualquier infortunio personal que pueda sufrir en el mundo exterior. Nadie quiere verse obligado a compartir sus penas, y eso es lo que ocurre si se muestra cariacontecido cuando está en compañía de otros. Sea cual sea el papel que quiere conseguir, muéstrese optimista al hacer su entrada. Haga sentir a todo el mundo que van a disfrutar de su compañía. Hágales saber que se siente feliz de estar vivo y feliz de ser actor. Hágales saber que el público disfrutará viéndolo, aunque vaya a interpretar el papel de un perdedor.

¿Le parece esto último una contradicción? No lo es. El papel de un perdedor no tiene por qué ser un espectáculo deprimente, del mismo modo que el papel de una persona aburrida no tiene por qué ser un espectáculo aburrido. El público debería sentir que debajo de todas esas nubes hay un rayo de sol.

Recuerde que en cada escena debe haber cambios y dinamismo. Si no puede encontrarlos, invéntelos.

Rescapitulemos:

1. Estudie cuidadosamente la escena.
2. Encuentre el trasfondo de la escena.
3. Mire al otro actor todo lo posible, excepto cuando sus sentimientos o el momento exijan que aparte la mirada.
4. Escuche atentamente, con los cinco sentidos.
5. Encuentre lo que necesita en la escena y vaya a por ello.
6. Encuentre la dinámica y el conflicto de la escena.
7. Interésese en la medida de lo posible por todas las circunstancias de la escena que le afecten.
8. Vístase para el papel en la medida de lo posible.
9. Preséntese a la lectura de buen humor.
10. Busque el humor y el dramatismo de la escena.

11. Indique todas las acciones importantes; es decir, las acciones que impulsan la escena.

LOS MONÓLOGOS

Unas breves palabras sobre los monólogos: los agentes y los directores de "casting" parecen sentir una fascinación por los monólogos que a mí me cuesta comprender. Piden a los actores y actrices que "traigan un monólogo", con lo que los monólogos adquieren una importancia injustificable como parte necesaria del repertorio de un actor. Para mí, una de las cosas que es importantísimo saber de un actor es cómo se relaciona con los otros actores, cómo "escucha". ¿Por qué entonces un monólogo? Se publican libros de monólogos que son ávidamente consumidos. Se organizan cursos con el propósito expreso de enseñar a los actores a recitar monólogos, por los que generalmente tienen que pagar grandes cantidades. ¿Por qué? En realidad, los actores que hacen los supuestos "monólogos" a menudo son animados a recitarlos como soliloquios en lugar de conversaciones. "Ser o no ser" es un soliloquio; Hamlet habla consigo mismo, o mejor aún, está dando voz a sus pensamientos. Un actor que recita un monólogo en el limbo generalmente acaba haciendo lo mismo.

En realidad, lo único que puede llamarse monólogo es algo que está escrito en el limbo, sin referencia alguna a lo que ha ocurrido antes o después. Es una larga serie de frases, que generalmente requieren algún tipo de actitud emocional que el actor tiene que intentar elaborar. Si está relacionado con algo y es un largo parlamento que forma parte de una obra o de un guión, entonces ya no es un monólogo. Es simplemente parte de un papel, que tiene que ser interpretado en relación con todo lo que ha ocurrido en ese guión hasta el momento en que empieza el parlamento.

El parlamento de Jennie, hacia el final de *Capítulo dos*, de Neil Simon, es un ejemplo excelente. Ella dice lo que dice porque su nuevo marido no ha sido capaz de olvidar a su primera mujer fallecida, y ahora el matrimonio está en peligro. Ella le quiere y quiere que su matrimonio salga adelante; eso es lo que inspira su maravilloso parlamento. Y la actriz tendría que trabajar a partir de ahí si decide hacerlo. *Está hablando con otra persona y tiene que relacionarse con lo que "oye" procedente de él mientras ella habla*, porque eso determinará la dirección de su actuación a medida que avanza hacia el final del parlamento.

Esto debería ser aplicable a todos los "monólogos". Olvídense de la palabra "monólogo" y piense en "parlamento dentro de un contexto". Estúdielo en relación con el trasfondo de la escena y esfuércese luego por satisfacer esa necesidad, asegurándose de "oír" los obstáculos y responder a ellos. Es un momento de la vida del personaje, así que interprételo como tal.

Un actor trabajará con muchos directores a lo largo de su vida. Si se dedica a la televisión trabajará con más directores que en cualquier otro medio.

En nuestro Laboratorio del director (una clase de alumnos escogidos que trabajan con un director de cine distinto cada semana) los actores aprenden rápidamente que todos los directores son distintos. Cada uno tiene su propia manera de conseguir lo que quiere, e incluso de interpretar la misma escena. Es fundamental que aprenda a trabajar con cualquier planteamiento del director; para poder hacerlo, tiene que aprender a escuchar al director.

Los actores muestran tendencia a querer demostrar al director que están muy por delante de él en todo momento. Cuando el director empieza a dar alguna indicación, muchos actores asienten y dicen "sí, sí" mucho antes de comprender verdaderamente lo que el director quiere.

Cuando el director hable con usted, lo mejor es concederle el cien por cien de su atención. No sólo tiene que escuchar atentamente para oír cada una de sus palabras, sino que tiene que escuchar con su inteligencia y sus sentidos y todo su oficio para poder captar el sentido *total* de lo que está pidiendo y los resultados que busca. Es decir, un director podría decir: "Habla un poco más despacio" cuando lo que quiere decir es que sus reacciones no son sinceras o que su ritmo no es correcto o que el personaje no debería ser tan perspicaz y despierto o que quiere que se muestre usted desconcertado al hablar; lo que busca realmente podrían ser muchísimas cosas.

Lógicamente, usted podría preguntar "¿Y por qué no lo dice?" Bueno, puede que él mismo tampoco esté seguro de qué es exactamente lo que falla, sólo de que para él algo no encaja.

No todos los directores son buenos directores de actores. Muchas veces se encontrará con que no recibe absolutamente ninguna ayuda del director, o escuchará frases tan curiosas como "La escena no es lo bastante magenta". (No me lo he inventado; me lo contó un actor.) No servirá de mucha ayuda que usted diga que ese idiota no tiene las cosas claras y no sabe cómo conseguir lo que quiere o que ni siquiera sabe lo que quiere; le recuerdo que a fin de cuentas será su maravilloso rostro el que aparecerá sobre la pantalla, y no habrá subtítulos que ofrezcan explicaciones y excusas sobre por qué su actuación no es tan buena como debería haber sido. Ya lo he dicho antes, pero tengo que repetirlo: debe perfeccionar su instrumento y su oficio hasta un grado tal de excelencia que su actuación sea buena a pesar de todos los problemas.

Así que cuando escuche al director, concédale toda su atención y escuche con los oídos, con las emociones, con la inteligencia y con los cinco sentidos. Busque *todas* las implicaciones de lo que busca; no le obligue a tener que interrumpirle y pedirle lo mismo tres o cuatro o diez veces... y quizás finalmente a darse por vencido, desesperado, y mascullar: "No volveré a contratar nunca a este actor." Al director no le interesa lo listo que usted pueda ser; sólo le interesa su interpretación final.

Cuando el director diga "Acción", no espere la inspiración, no se preocupe de las técnicas aprendidas y sobre todo no se preocupe por el sentido de su planteamiento; límitese a hacerlo.

No importa que no pueda usted definir cada momento y cada aspecto de la escena. Si no es capaz de encontrar un infinitivo para la necesidad, no se detenga ahora a buscarlo. Al demonio; interprete los resultados si tiene que hacerlo, pero empiece a trabajar. Le sorprenderá la frecuencia con la que hacerlo sin más le abrirá las puertas. Nos limitamos nosotros mismos al intelectualizar durante la actuación; no lo haga. Llegar un momento en el que hay que echar por la borda todas las lecciones, todas las definiciones y todas las intelectualizaciones, y ese momento es cuando el director grita "¡Acción!"

Cuanto más piense, menos sentirá. Pensar es para la preparación; escuchar y sentir para la actuación. Si su preparación ha sido correcta, si su aprendizaje ha servido para algo —y si tiene usted talento— la mayor parte de lo que ocurra será adecuado. Confíe en ello.

Eso es lo que espera el director al grito de "¡Acción!"; nada de racionalizaciones ni excusas. Sólo quiere que empiece usted a interpretar la escena. Así que empiece.

El director de televisión es el director con más prisas. Su tiempo es muy limitado, tanto para la preparación como para el rodaje real. Es el que tiene menos tiempo para trabajar con los actores, y muy probablemente el que tiene menos paciencia. Tengo que decir en su favor que la mayoría de los directores que conozco en la industria tienen una capacidad asombrosa para controlar su impaciencia.

El director quiere que sus actores se hayan preparado a fondo. Quiere que hayan estudiado el guión y su papel. Quiere que comprendan su papel en relación con los otros papeles. Quiere que los actores hagan aportaciones, pero no que luchen hasta la muerte por que sean aceptadas. Con mucha frecuencia un director dirá: "Vamos a ver qué es lo que tienes." Quiere poder escuchar sus ideas y decir sí o no. Si dice que no, ése tendría que ser el fin de la historia; si dice que sí, querrá ver que es usted capaz de poner en práctica sus propias ideas y expresar lo que acaba de ofrecerle.

Hablando de aportaciones: cuando sienta el impulso sincero de hacer algo, hágalo. Si le apetece tocar al otro actor, hágalo. Si le apetece moverse, hágalo. Si se le ocurre alguna acción, hágala. He dicho "un impulso sincero", no algo que ha pensado en casa o que ha visto hacer a otro actor, o que le parece que puede quedar bien. Un impulso sincero es algo poco frecuente, así que deje que ocurra. No lo censure ni lo malogre. Sígalo. Lo peor que puede ocurrir es que el director diga: "No hagas eso" o "Eso no queda bien." No va a despedirlo, porque intentar sustituirlo en este momento costaría demasiado tiempo y dinero. Es mucho más rápido y barato decir simplemente: "No hagas eso." Por otra parte, si es algo realmente bueno —y si procede de un impulso sincero probablemente lo sea— puede que le bese los pies por aportar algo nuevo a su obra. ¡Así que acuérdesese de cambiarse de calcetines todos los días!

Al director también le gusta saber que basta con darle una indicación una sola vez para que usted la ponga en práctica. Quiere que usted conozca su oficio y que no empiece antes de que él diga "Acción" ni se detenga antes de que él diga "Corten". Quiere saber que a usted le importa su trabajo y que siente respeto por su profesión y por sus compañeros de reparto.

Al director también le gustaría sentir que si no le da ninguna indicación en absoluto seguirá ofreciendo usted una buena actuación. Si puede contar con eso, le contratará con frecuencia. Recuerde que es posible que tenga que contar con eso; su tiempo es limitado, ya se trate de un largometraje importante, un documental o un anuncio rodado en

una pequeña ciudad. Cuando está haciendo una serie de televisión, la naturaleza misma de la bestia hace que con frecuencia no tenga más remedio que dedicar todo su tiempo a las estrellas y muy poco o ninguno a los actores invitados, sobre todo a aquellos que no entran en la categoría de estrella invitada.

Recuerde también que antes del primer día de rodaje probablemente el director haya pasado una temporada muy ajetreada localizando, ayudando a elegir el reparto y preparándose él mismo para dirigir cada una de las escenas que van a rodarse. Tiene que tener en cuenta el tiempo asignado al trabajo de cada día y tiene que decidir a qué secuencias hay que dedicar más tiempo y atención y a cuáles menos. Llega temprano al plató, y sin duda se queda trabajando hasta tarde por las noches para preparar el siguiente día de trabajo. Si parece esperar milagros de usted, es comprensible. Si parece disponer de poco tiempo para usted, es comprensible, aunque resulte preocupante. Por esa razón le gustaría tener la tranquilizadora certeza de que cuando le contrata, está contratando a un actor que estará preparado, que conoce su oficio, que se portará como un profesional en todo momento, y que, con ayuda o sin ella, ofrecerá una actuación buena e imaginativa y que contribuirá al buen resultado de su película.

¿Cómo puede trabajar con un director que le grita y le reprende? Esta pregunta me la hizo una de mis antiguas alumnas cuando estuvo trabajando en un largometraje importante. Lo dirigía uno de los grandes directores de Hollywood, que tenía la reputación de gritar e increpar a los actores y de ponerlos en evidencia delante de todo el equipo y otros miembros del reparto.

El consejo que le dí es el que doy a todo el mundo: ningún director tiene derecho a insultarle y rebajarle delante de la compañía, ni tampoco a solas, si a eso vamos. Hay algunos directores en la industria que efectivamente trabajan así, y no me cabe ninguna duda de que en prácticamente todos los casos se trata de un impulso sádico que no debería tolerarse.

Le dije a la actriz lo siguiente: Déjale gritar un día o dos al principio. Una vez que tenga un par de días de tu trabajo grabados, habrá hecho una inversión enorme en ti. Luego, cuando te grite o te insulte, acércate a él con mucha calma y dile: "Señor, no puedo trabajar cuando usted me grita o me vocifera. Me desconcierta y no puedo actuar bien. Así que me voy a mi camerino y allí estaré cuando esté usted preparado para seguir trabajando de manera madura, tranquila y creativa." Luego, dése la vuelta y diríjase a su camerino.

Deje que el director le amenace, deje que el estudio le amenace, deje que monten todo el escándalo que quieran. La cuestión es que no está usted incumpliendo su contrato; ellos sí. Estoy seguro de que su sindicato le apoyará, y estoy seguro de que su director se dará cuenta de que ha cometido un error en su manera de abordarle.

Lo que sí le aconsejo es que no haga una escena pública de este momento, sino que lo lleve aparte y lo haga discretamente, de manera que pueda volverse atrás sin quedar en mal lugar. Le aseguro que se saldrá con la suya, porque resultaría demasiado caro sustituirlo y volver a rodar el material.

Trabajar o no trabajar de fuera adentro: ésa es la cuestión

26

Los profesores de interpretación y los actores han discutido mucho la cuestión de si hay que trabajar de dentro afuera o de fuera adentro.

En primer lugar, vamos a definir los términos. Trabajar "de fuera adentro" significa empezar a preparar el personaje a partir de sus apariencias y comportamientos externos. Por ejemplo, tengo entendido que Laurence Olivier, quizás uno de los exponentes más famosos del planteamiento de fuera adentro, buscó primero los atributos físicos cuando interpretó a Otelo. ¿Cómo caminaría? ¿Cómo le hablaría a la gente? ¿Cuál sería su postura? ¿Qué es lo que he visto hacer a otros actores cuando interpretaban papeles similares?

Buenas preguntas todas ellas. Una vez haya decidido cuáles son probablemente las respuestas correctas a esas preguntas y se haya transformado en consecuencia, el actor está listo para empezar los ensayos.

El uso de los atributos físicos supuestamente ayuda a generar los sentimientos que requiere la actuación. No cabe duda de que es posible. Desde luego, afectarán al actor de algún modo. La cuestión es: ¿cuál es el resultado correcto? Si camina encorvado un ratito, su psique empieza a verse afectada. Desarrollará determinadas actitudes que podrían ser distintas de las que adopta normalmente. Si su elección de la actitud física es la correcta, puede que incluso genere algunos sentimientos adecuados a partir de ella.

Pero el proceso es el siguiente: usted *ha pensado* en algo, lo ha aplicado y luego ha ocurrido otra cosa como consecuencia. Todo esto es un planteamiento *intelectual* para encontrar la manera de interpretar el papel. Puede llevarle a las razones profundas de esas expresiones físicas, y si lo hace, estupendo. Pero por otra parte, puede derivar también en una

interpretación intelectual y poco sentida. Existe también el peligro de que esto le lleve a *interpretar la ocupación* y no a *la persona que desempeña esa ocupación*. No todos los médicos caminan igual o piensan igual siquiera. No todos los contables son cargados de hombros y no todos los comandantes del ejército son altos y erguidos. Así que tiene que interpretar a la persona que desempeña un trabajo determinado; *y cada una de las personas que desempeñan esa clase de trabajo es un individuo*.

Hablemos ahora del "de dentro afuera". Estoy seguro de que ya se habrá dado cuenta de hacia dónde se inclinan mis simpatías.

El problema del planteamiento "de fuera adentro" anterior es que las mejores expresiones físicas sólo pueden ser el resultado de un impulso interno. Nuestra manera de caminar, nuestra manera de mirar o no mirar a los demás, nuestra manera de manejar los objetos, son todas ellas el resultado de cómo nos *sentimos*. Por lo tanto, me parece que lo primero y más importante que tenemos que abordar para un papel es lo que *necesita* la persona que estamos interpretando y qué le hacen *sentir* las cosas. Eso es lo que tenemos que encontrar con la preparación. Las claves están casi siempre claramente expuestas en la historia, en las maneras en que el autor ha decidido hacernos reaccionar ante los estímulos que nos llegan a lo largo del guión. Una vez que nos entregamos a los sentimientos, éstos empezarán a generar las expresiones físicas adecuadas, y esas expresiones físicas serán veraces porque proceden de un sentimiento sincero, no de algún concepto mental de cuál podría ser el aspecto o el comportamiento del personaje.

Supongamos que interpreta usted al director de una gran compañía. Un puesto importante, un salario importante, mucho poder. ¿Cómo caminaría usted? Caminaría con la cabeza alta y a poderosas zancadas. ¿Cómo trataría a la gente? Con autoridad. ¿Cómo sería su ritmo? ¿A qué velocidad cruzaría los puentes habituales que encontraría? Respuesta: con rapidez. Muy bien.

Ahora estudia usted atentamente el guión. Hay escenas sobre el tiempo que tarda usted en tomar una decisión. Tiene usted escenas en las que titubea, en las que no parece conocer el tema tan bien como los demás. Descubre que heredó usted el negocio de su padre; no lo levantó usted. Puede que ni siquiera lo quisiera. Pero la mayor parte del capital social de la compañía le pertenece, así que es usted "el Jefe".

Bueno, eso es otra cosa. Más le vale empezar a sentir su inseguridad en lugar de su encumbrada posición en la compañía. Una vez que haga eso, puede que empiece a comprender que no es usted tan listo como

algunos de sus subalternos, así que empieza a retraerse; la cabeza se inclina como parte de ese proceso. No tiene usted todas las respuestas; su ritmo se aminora porque no quiere moverse con demasiada rapidez y cometer un error. Le duele el estómago, y es posible que se encorve un poco para aliviar el dolor. Ya es usted totalmente distinto físicamente que cuando empezó con el concepto intelectual de "el Jefe".

Esta encarnación física sería mucho más eficaz, al ser el resultado de su actividad interna, el resultado de que usted sea la clase de persona que es. Su yo exterior y su yo interior estarán en perfecta sincronía, y serán por lo tanto muy reales. Al ser eso auténtico, el interior y el exterior se ayudarán mutuamente para llevarle a la expresión más plena posible del papel que está interpretando. Habrá dado forma al exterior de su personaje casi sin esfuerzo, casi automáticamente, como resultado inevitable de quién es usted por dentro.

En un mundo perfecto, yo optaría por una combinación de los dos planteamientos, con la condición de que el trabajo de fuera adentro se haga sólo después de mucho estudio y reflexión sobre los mecanismos internos del personaje. Entonces el trabajo interior y exterior pueden complementarse y ser puestos a prueba y experimentados en un recorrido interior. Si las cosas que ha intentado externamente no parecen adecuadas en esta etapa posterior, descártelas. Aténgase a lo que ocurra naturalmente como resultado de *los sentimientos y la necesidad*.

Muy bien. ¿Quiere usted las páginas precedentes en dos palabras? ¿Se ha preparado usted a conciencia y ahora quiere saber qué hacer cuando el director grite "Acción"? Aquí lo tiene:

DEJE DE ACTUAR Y EMPIECE A ESCUCHAR.

INTERPRETE EL TRASFONDO
DE CADA MOMENTO O ESCENA.

INTERPRETE MOMENTO A MOMENTO Y
SIMPLIFIQUE SIN PERDER LA PASIÓN.
(¡MENOS NO ES MÁS!)

¡COMPROMÉTASE!

¡DIVIÉRTASE! ¡NO TIENE QUE
SUFRIR PARA SER BUENO!

SI TIENE ALGÚN PROBLEMA, PREGÚNTESE
SIMPLEMENTE: "¿CÓMO HABLARÍA Y ACTUARÍA
REALMENTE EN ESTAS CIRCUNSTANCIAS
LA PERSONA EN LA QUE ME
HE TRANSFORMADO?"
ENCONTRARÁ TODAS LAS RESPUESTAS
EN EL MISMO SITIO: EN LA VERDAD.

Eso es todo. ¡Y usted que pensaba que era complicado!

CUATRO

**La maquinaria del
cine y el vídeo**

El director está listo. Y ahí está usted, en el plató de una película por primera vez en su vida, dispuesto a empezar a trabajar en su primer papel en una película.

Es un sitio de lo más extraño. Usted no las tiene todas consigo. Está asustado. Hay muchísimas cosas extrañas y desconocidas, sonidos desconocidos y palabras desconocidas.

Levanta usted la vista. Por encima del plató hay una plataforma sobre la que se montan las luces. Los electricistas se mueven por la plataforma, ajustando las luces a las órdenes del jefe de eléctricos, que responde a los deseos del director de fotografía.

De repente le sobresalta un objeto que se extiende por encima de su cabeza: la jirafa. Observa que la cámara está montada sobre una especie de extraña vagoneta. Hay alguien de pie detrás de ella, preparado para empujarla, además del operador de cámara y el foquista, sentados encima de ella. Alguien mide con una cinta la distancia entre la cámara y su rostro y hace una anotación.

Le están dando la posición de partida y el ensayo ha comenzado. Le dicen que vaya hacia aquí y luego hacia allá. Cada vez que se detiene donde el director le dice que se detenga, una persona pega un trozo de cinta adhesiva en el suelo a sus pies. La cámara le sigue lentamente, porque las personas que la manejan no están demasiado seguras todavía de hacia dónde van, usted y ellos. El director de fotografía observa y pide cambios en las luces, y el percha habla en voz baja con alguien a quien no puede ver.

"¡Estás tapando su luz principal!" Usted. Le están hablando a usted. Se da cuenta de que está arrojando una sombra sobre el rostro de la actriz que está a su lado y retrocede de un salto. Echa un vistazo con disimulo

y se da cuenta de que hay un foco que ilumina su cara.

El ensayo continúa. El operador quiere que haga usted un movimiento más despacio. El percha quiere que hable un poquito más alto. Termina usted la escena y alguien grita: "¡Segundo equipo!" ¿Qué? Los otros actores de la escena se apartan y supone que más le vale hacer como ellos. Observa a otro grupo de actores que se dirigen hacia donde usted se encuentra.

Al poco rato el ayudante de dirección llama: "¡Primer equipo!" Los otros actores de su escena se dirigen hacia el plató; usted hace lo mismo. Se dirigen todos a sus posiciones de partida.

Ahora vuelve usted a ensayar. Está empezando a tensarse; se acerca el momento de rodar la escena de verdad. Termina de ensayar la escena. El director dice: "Vamos a hacer una toma." El ayudante de dirección pide silencio. Los demás actores se dirigen a sus primeras posiciones; usted hace lo mismo.

"¡Motor!" Ha sido el ayudante de dirección. Una pausa. "Rueda", dice alguien. Un zumbido. "Canta", dice otra voz. Oye usted: "Catorce, toma uno." Una persona coloca delante de su cara un pequeño objeto parecido a una pizarra y luego deja caer una parte unida con una bisagra sobre la parte más grande, que tiene escritos unos nombres y símbolos. "¡Acción!" dice el director.

Ya estamos. Empieza la escena. Cuando va por la mitad, el director dice: "¡Corten!" Se vuelve usted hacia él. "Vamos a repetirlo", dice. ¿Por qué le ha parado? No lo dice. Vuelve a su primera posición y se repite el ritual. Esta vez hace usted la escena completa. El director grita: "¡Corten!" y luego dice "Ha valido".

Se dirige al plató, con el director de fotografía en los talones. Indica lo que quiere a continuación y se da usted cuenta de que ya se ha puesto en marcha. Se aparta usted discretamente a poca distancia del plató. Al poco rato alguien le llama por su nombre. Es su primer plano. El maquillador le repasa el maquillaje. El ritual vuelve a empezar y se repite hasta que el director dice: "¡Corten! ¡Ha valido!"

Estas acciones se repiten durante todo el día. Por fin el director dice: "Fin de la jornada." Todo el mundo se relaja. El ayudante de dirección le da su cita para mañana y el equipo técnico empieza a guardar el material para la noche.

Ya ha pasado su primer día en un rodaje. Se siente usted entusiasmado, preocupado, contento, lleno de preguntas sobre lo que estaba pasando a su alrededor, y siente curiosidad por muchas de las

palabras que ha oído por primera vez.

Le gustaría haberlas oído antes.

Lo que acabo de describir es lo que me ocurrió el primer día que pasé en un plató de cine. Siga leyendo. A usted no le ocurrirá.

Aunque los cineastas utilizan cada vez más localizaciones reales, el estudio y el plató de cine siguen siendo el corazón de la industria.

El típico estudio de cine está compuesto de varios platós y numerosos edificios y departamentos auxiliares que intervienen en la realización de una película. Hay salas de proyección, salas de montaje, platós de doblaje, platós de música, talleres de escenarios, talleres de accesorios, talleres y salas de maquillaje, talleres de vestuario, talleres de efectos especiales, talleres para trabajar los metales, despachos, departamentos de publicidad y de contabilidad, oficinas de la dirección, y en la mayoría de los casos un departamento de incendios en los terrenos mismos del estudio.

El plató, que es donde sin duda se desarrollarán la mayor parte de sus actuaciones, generalmente no es más que una sala muy grande y de bastante altura que parece más un almacén que un centro de actividad creativa. Está insonorizado —al menos hasta cierto punto— y está prácticamente vacío hasta que alguien se dispone a utilizarlo para la realización de una película. En ese momento se llevan las luces. Los decorados, construidos en los talleres, son llevados al plató, se montan y se les dan los últimos toques. Se añaden los accesorios y objetos escenográficos. Por lo general se traen mesas de maquillaje con luces y espejos, y hasta pequeños remolques que sirven de camerinos para los actores principales.

Por desgracia, es cierto que los platós son con frecuencia fríos en invierno y calientes en verano, a pesar de todos los esfuerzos por controlar las temperaturas. Carecen del encanto de un teatro, y la realización de una película de cine está rodeada de un cierto desorden e incluso confusión. No obstante, la magia también está presente; si el trabajo es bueno, toda la confusión y las distracciones parecen

desaparecer cuando empieza el trabajo de verdad.

El solar trasero (una zona del estudio en la que hay decorados de exteriores como calles de pueblos del Oeste, calles de Nueva York y puertos fluviales) está pasando a ser rápidamente cosa del pasado en Hollywood. Los terrenos que ocupan los estudios son tan caros que ya no resulta práctico desde el punto de vista económico conservar las muchas calles y decorados de exteriores que se han ido construyendo a lo largo de los años para albergar distintas producciones. La Twentieth Century-Fox tenía un solar trasero magnífico que ahora es la Century City, y la MGM lo ha vendido todo excepto el terreno de su estudio principal. La Universal tiene un solar considerable, y The Burbank Studios (la antigua Warner Brothers) también tienen algo. Los productores que trabajan fuera de The Burbank Studios utilizan también el vecino Ranch, que ofrece varios decorados y localizaciones exteriores además de disponer de varios platós.

Todos los estudios tienen fuertes sistemas de seguridad, y es difícil entrar sin un pase. Si viene usted a Hollywood y nunca ha entrado en un estudio de cine, le aconsejo que haga el recorrido de la Universal. Está considerablemente maquillado para el público, pero si consigue un guía adecuado y hace la visita en un buen día, por lo menos verá cómo son los platós y el solar trasero y se hará alguna idea de en qué consiste realmente la realización de una película de cine. No lo comprenderá realmente hasta que empiece a trabajar como actor; que, por supuesto, esperamos que sea muy pronto.

Algunas particularidades del cine

30

Ya he dicho que el cine exige sencillez y sutileza en la interpretación. Las expresiones físicas no tienen por qué ser tan marcadas como en el teatro, porque el público está generalmente a pocos metros de distancia, bajo el disfraz de una cámara y un micrófono. Las herramientas de actuación de las que hemos hablado servirán desde luego para cualquier actuación, sea donde sea, y serán útiles para el cine si el actor recuerda que debe tener en cuenta la distancia de comunicación. No obstante, el cine presenta otros elementos propios del medio que no se encuentran en el teatro.

Las actuaciones filmadas se graban en dos medios distintos. La fotografía o imagen se graba sobre una película, en principio de la misma manera que en las películas caseras o las fotografías fijas. El sonido se graba sobre una cinta magnética en un proceso totalmente aparte. La película se envía al laboratorio, se revela el negativo y una copia de todo el material aceptado por el director —las *tomas* buenas— es enviada a la productora. El sonido, que ha sido grabado en cinta conjuntamente con la película, es transferido a cinta magnética, que no es más que película en blanco con una tira de cinta magnética de un cuarto de pulgada (seis milímetros) añadida.

El montador toma ahora los dos componentes separados (el copión, que lleva las imágenes, y la cinta magnética, que lleva el sonido), los sincroniza y comienza el proceso de selección de los fragmentos de película y sonido que finalmente compondrán la estructura acabada de la película.

Cuando las secuencias filmadas son ensambladas de manera satisfactoria para el director y el productor, se añaden los efectos de sonido y la música. Los distintos elementos sonoros se sitúan en

diferentes fragmentos de la cinta. Por último, todas las cintas se unen mediante un proceso llamado doblaje. Todas las partes sonoras de la película final son unidas y equilibradas y luego transferidas, con la imagen y los efectos ópticos, a la película final.

En esa película el sonido ya no está representado magnéticamente, sino ópticamente, mediante una fina tira de esquemas variables de luz a un lado de la imagen. Esos esquemas de luz volverán a traducirse en sonidos cuando la película pase por el proyector. La combinación final de imagen y sonido en una sola tira de película se llama un *composite*.

Vamos a definir ahora algunos términos. Doy por supuesto que al menos algunos de ellos le resultarán familiares.

Cámara. La cámara es el instrumento que alberga la película sobre la que su insigne rostro queda grabado para siempre. Hay muchas clases de cámaras, y cada una de ellas trabaja con muchas clases de objetivos. Los objetivos de longitud focal larga fotografían una zona más pequeña —una zona de primer plano— y los objetivos de longitud focal corta fotografían zonas más amplias. Para mayor confusión, tengo que decirle que cuanto más alto es el número de longitud focal del objetivo, más pequeña es la imagen. En otras palabras, cuanto menor es el número, más grande es la imagen; cuanto mayor es el número, más pequeña es la imagen. ¿Entendido?

La Figura 30.1 ilustra los diferentes efectos conseguidos simplemente alterando la longitud focal del objetivo de la cámara, manteniendo las mismas posiciones de los actores y la cámara. Para el plano general se ha utilizado un objetivo de 50 milímetros. El segundo plano se ha tomado con un objetivo de 150 milímetros.

El trávelin de la cámara ("dolly"). Un trávelin es una plataforma rodante sobre la que van la cámara y el operador de cámara, además del foquista. Las hay de muchos tipos. Los dos más conocidos son los siguientes:

1. *Trávelin de cangrejo.* Una unidad diseñada para moverse como un cangrejo. Puede moverse hacia delante, hacia atrás o en cualquier dirección lateral con un sencillo ajuste de las ruedas.

2. *Grúa Chapman.* Un aparato muy grande montado sobre un camión. La cámara se monta al extremo de un largo brazo con un contrapeso. Hay espacio para que el operador, el director y el foquista se sienten ante la cámara. El brazo se alza o se baja o se gira hacia un lado a mano,

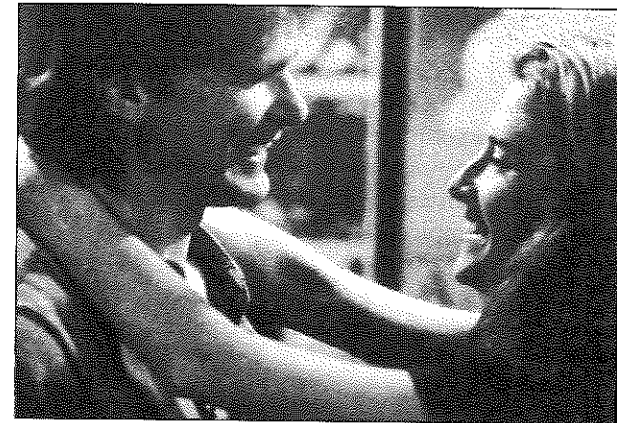
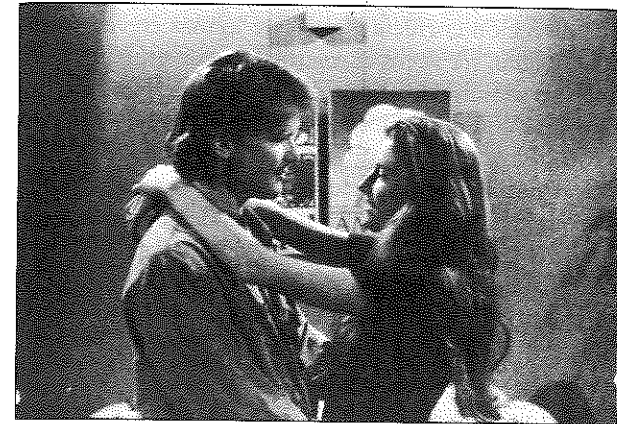


Figura 30.1. Efecto de la longitud del objetivo de la cámara sobre la imagen. Arriba, un plano general con un objetivo de 50 milímetros. Abajo, la misma escena fotografiada con un objetivo de 150 milímetros.

accionado por un operario que está en el suelo o en la base del camión. El camión funciona con baterías al rodar para que sus movimientos sean silenciosos.

La jirafa. El micrófono está generalmente conectado al extremo de un brazo sobre una plataforma móvil, la jirafa, sobre la que se sienta un técnico de sonido que tiene que encargarse de que el micrófono señale

siempre en la dirección correcta y que esté lo más cerca posible del actor sin salir en la imagen. (A veces el micrófono sale en la imagen, y a veces es incluso más interesante de observar que el actor, pero incluso entonces esos accidentes no son deseables.)

Los micrófonos que se utilizan son extremadamente sensibles, así que no es necesario que los actores eleven mucho la voz al hablar. La regla más sencilla es la de hablar a la otra persona de acuerdo con la distancia que la separa de usted, como si no hubiera micrófonos. Hable en voz baja si está abrazándose, con un poco más de volumen si está sentado a una mesa frente al otro actor, y con mucho más volumen si usted y el otro actor se están gritando desde los extremos opuestos de un estadio de fútbol. Hable como si la situación fuera real; el micrófono hará el resto.

Luces. Las luces tienen innumerables estilos, formas y funciones. Todo lo que tiene que saber de las luces es que hay una *luz principal* que generalmente se dirige hacia su rostro, y luces generales y de relleno que iluminan el plató. Tenga en cuenta que el otro actor en la escena también tiene una luz principal sobre su rostro; si ve una espesa sombra que cae de repente sobre él, compruebe si es usted quien la arroja. Si es así, desplácese ligeramente antes de que el protagonista le dé un bofetón o el director de fotografía empiece a subirse por las paredes.

La moviola. La moviola es una máquina utilizada por el montador para realizar su trabajo preliminar de edición. Todo el material que ha sido filmado, junto con sus bandas sonoras correspondientes, es enviado al montador. El material está codificado de manera que sea posible identificar cada fotograma. El montador comienza entonces el trabajo inicial de organizar el producto acabado. Muchas veces el director trabajará con él, y juntos elaborarán lo que se llama *el montaje del director*, la película montada tal y como la ve el director. Por lo general es el productor el que tiene la última palabra sobre el montaje, a menos que el director sea uno de esos bichos raros que tienen el derecho contractual sobre el montaje final. En el mejor de los casos, la versión final es un esfuerzo conjunto entre el montador, el director y el productor.

El montaje cinematográfico ha sufrido un cambio radical desde que se escribió la primera edición de este libro. La mayor parte del montaje preliminar se realiza ahora electrónicamente, utilizando cinta de vídeo y máquinas de edición electrónica. La película se pasa a cinta de vídeo después de cada jornada de trabajo; todo es cuidadosamente codificado

para poder encontrar rápidamente cualquier fotograma. Las diferentes cintas de la película rodada se colocan en magnetoscopios sincronizados, y con el equipo de edición electrónico es posible pasar de una cinta a otra en cuestión de segundos. Los cortes se hacen electrónicamente y pueden cambiarse rápidamente todas las veces que se quiera para poder visualizar muchas ideas de montaje, y todas las versiones pueden archivar como referencia. Todo este trabajo se hace en unos segundos; no es necesario empalmar la película manualmente hasta llegar a la versión final. Luego, el negativo se corta y se ensambla de acuerdo con lo que se ha determinado electrónicamente. Si el director quiere ver una versión sobre una gran pantalla del tamaño de la de una sala de cine, las secuencias que desee ver se revelan y montan manualmente basándose en lo que se ha realizado electrónicamente.

Plano máster. El plano máster es un plano general que incluye a uno o más actores. Sigue el movimiento de los intérpretes en la escena. Un plano máster puede prolongarse sin interrupciones desde el principio hasta el final de una escena o puede interrumpirse varias veces porque el director sabe que de todos formas va a desglosarlo en el montaje para darle la forma final.

Plano de dos. Un plano de dos incluye a las dos personas que intervienen en una escena. (Véase la Figura 30.2.)

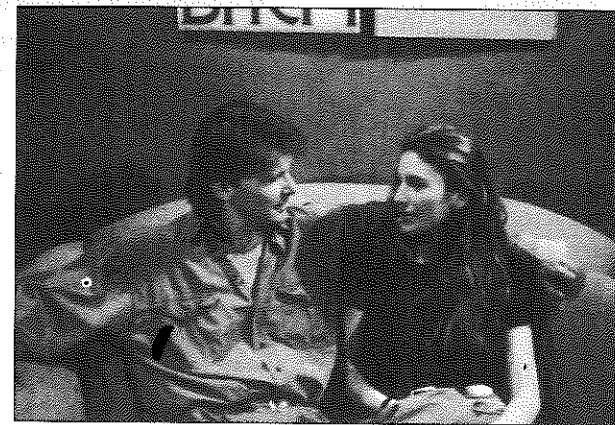


Figura 30.2. Un plano de dos.

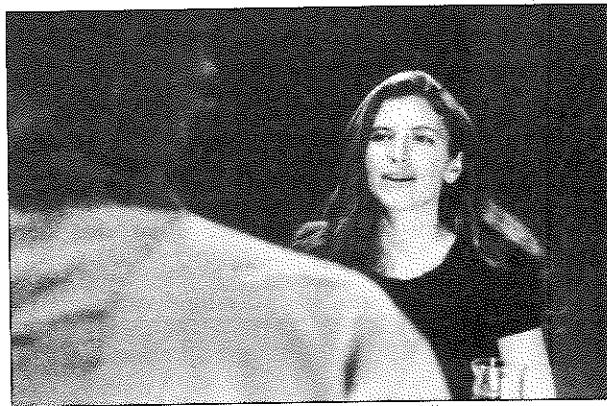
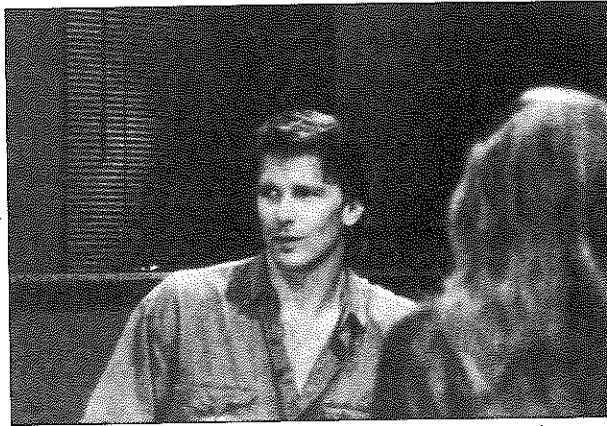


Figura 30.3. Un par de planos por encima del hombro.

Plano con escorzo. Se trata de un plano en el que miramos desde la espalda de un actor al rostro del otro. Los planos por encima del hombro se hacen casi siempre en parejas, de manera que la cámara vea las dos espaldas y a los dos actores desde puntos de vista similares pero opuestos. (Véase la Figura 30.3.)

Primer plano. Un primer plano es un plano que sólo incluye el rostro o el cuello y el rostro, o (en una versión más abierta), el cuello, el rostro y los hombros de un actor. Para los primeros planos se ilumina y coloca cuidadosamente al actor en cuadro; el actor fuera de cuadro se queda

junto a la cámara e interpreta desde allí su parte de la escena. Desgraciadamente, muchas veces el actor fuera de cuadro, que sabe que no está siendo fotografiado, se ahorra las energías y no ofrece una actuación demasiado interesante. Esto deja en manos del actor en cuadro el hacer lo que haga falta hacer para que su actuación responda a lo que hará en la película el actor fuera de cuadro, y no a lo que está haciendo ahora fuera de cuadro. En algunos casos el otro actor ni siquiera estará allí; es posible que sus frases las lea el "script" o el director. A algunas estrellas no les parece que sea necesario o que merezca la pena dedicar su tiempo y su energía a trabajar cuando no están en cuadro. Esa actitud resulta descortés y poco profesional, pero son cosas que efectivamente ocurren.

Cuando llegué a Hollywood y conseguí mi primer trabajo para actuar en una película, no tenía ni idea de la naturaleza específica de la actuación para el cine. Cuando el director se me acercó después del primer máster y me dijo: "Muy bien, ahora hacemos tu primer plano, no te muevas", interpreté la escena aterrorizado, pensando que si me movía se acabaría el mundo. Cuando vi el material rodado, casi conseguí que se le acabara el mundo al director: yo estaba tan tieso como un palo.

Puede usted moverse en un primer plano; recuerde simplemente que lo único que se ve en la pantalla es su rostro y que sus movimientos no pueden sobrepasar ciertos límites. Pregúntele al director cuáles son esos límites y luego relájese y actúe con normalidad dentro de ellos.

Plano corto. Éste es un plano de un solo actor, cortado a la altura del busto.

Plano medio. Éste es un plano cortado en la cintura.

Plano completo. Un plano completo encuadra hasta los pies o más allá.

Si no está seguro de lo que está rodando el director, ni por lo tanto de qué porción de usted será visible para la cámara, no hay nada malo en preguntarle qué clase de plano es y hasta dónde abarca el encuadre. No le molestará que se lo pregunte y usted evitará la posibilidad de estropear la toma al hacer algo inadecuado.

Respetar las marcas. Cuando el director monta una escena, las posiciones del actor resultan cruciales, así que por lo general se colocan marcas en el suelo para señalar la posición de los pies al final de cada movimiento. (Véase la Figura 30.4.) Tiene usted que dirigirse hasta esas marcas sin

mirarlas, de manera que el público no se dé cuenta de que se está dirigiendo a un lugar predeterminado. Puede que esto le imponga un poco al principio, pero la técnica es realmente lógica y sencilla. Cuente los pasos desde la marca hasta su punto de partida y luego simplemente dé media vuelta y camine ese número de pasos. Cuando haya practicado esta técnica algún tiempo, verá que es bastante sencilla y que exige muy poca atención. Un truco mejor es utilizar un mueble como punto de referencia. El borde de una mesa o el brazo de una silla podrían fácilmente pasar a ser su marca. Por supuesto, si se acerca usted a otro actor que está quieto, ese actor puede proporcionarle toda la información que necesita para colocarse correctamente en su marca.

La necesidad de respetar las marcas con un margen de precisión razonable viene determinada por las necesidades de la cámara y del director de fotografía. No todo el plató está iluminado, como ocurriría en un escenario teatral. Como los niveles de luz son vitales para un buen director de fotografía, éste iluminará cuidadosamente los rostros contra los fondos y las luces de relleno para que el color y el claroscuro den bien en la cámara. Es necesario que el actor esté donde caen las luces, ya que éstas no pueden seguirle a él.

Otro factor importante que exige que se respeten las marcas es el enfoque de la cámara. Una vez determinada la posición para la cámara, sigue siendo necesario que un ayudante de cámara mida la distancia de la cámara a su rostro y luego ajuste el enfoque. Si luego se mueven usted o la cámara, hay que volver a medir y anotar el enfoque en la nueva posición.

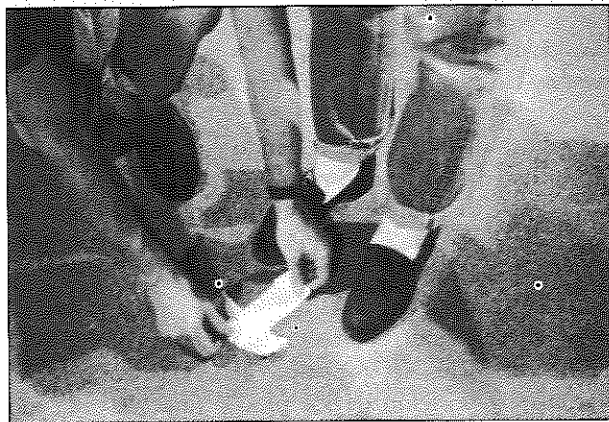


Figura 30.4. Marcando la posición del actor.

Cuando no respeta usted su marca, perjudica también la composición del plano. Y lo que es más importante, si está fuera de su marca puede tapar a otro actor.

El "raccord". Una escena filmada está compuesta de muchas partes. El procedimiento habitual es rodar un plano máster, que incluye el contenido de la escena en un plano general que cubre cuanto es posible de la escena, y pasar luego a rodar la *cobertura*, que incluye primeros planos y planos por encima del hombro. Luego las distintas partes se integran en una serie de manera que formen una acción continuada, coherente y lógica sobre la pantalla. Es importante, por lo tanto, que lo que hace el actor en el plano máster se repita casi exactamente en los planos por encima del hombro y primeros planos; en otras palabras, en toda la cobertura.

Vamos a poner un ejemplo. En un plano máster el actor dice: "Es hora de ir a la tienda", coge una taza de café, bebe un sorbo, sostiene la taza delante de su cara y dice: "Ojalá no tuviera que ir." En el plano con escorzo, el actor no coge la taza de café, sólo dice: "Es hora de ir a la tienda. Ojalá no tuviera que ir." Si el director y el montador deciden pasar del plano máster al plano con escorzo en ese momento, tendrán al actor que dice "Es hora de ir a la tienda", toma una taza de café y la sostiene delante de su cara, y luego cortarán a un primer plano en el que no hay café delante de la cara del actor. Es evidente que una secuencia así sería ridícula, y el director y el montador se verían obligados a elegir alternativas que no querían elegir. Cuando un problema es lo bastante grave, la compañía tiene que volver a rodar parte de la secuencia, y eso sale muy caro.

Veamos otro ejemplo. (Se trata de un error flagrante, pero lo utilizo para ilustrar la cuestión.) Supongamos que está interpretando una escena de dos páginas y comienza el máster de pie para luego sentarse a mitad de la escena. Al día siguiente, cuando rueda el primer plano, se sienta después de la primera frase. Ahora, cuando el director intenta pasar del máster al primer plano, estará cortando de usted de pie a usted sentado y de nuevo a usted de pie, sin que en ningún momento se le vea realizar el movimiento. Es evidente que se trata de una situación imposible.

El "script" es el principal responsable de verificar que los movimientos concuerden, que las ropas concuerden, que los peinados concuerden y que las lágrimas concuerden. Sin embargo, también es su obligación saber lo que está haciendo y asegurarse de guardar

correctamente el "raccord" en sus secuencias. Hay casos en los que puede no tener importancia que una pequeña acción se duplique en el máster y en el primer plano, ya que el director sabe que finalmente sólo usará uno de los dos, pero es una decisión que debe ser tomada conscientemente por el director y no impuesta al equipo de producción debido a un error cometido por usted y el "script".

Plano. Cualquier nueva posición de la cámara o cambio en la composición fotográfica.

Superposición. En la mayoría de las circunstancias se utiliza un micrófono para cubrir una escena. Cuando esté haciendo su primer plano el micrófono estará muy cerca de usted y no habrá ningún micrófono cerca del actor fuera de cuadro con el que trabaja. Por consiguiente, su voz se grabará con claridad y presencia, pero la voz del otro actor sonará lejana y retumbante. Es importante que su voz y la del otro actor no se superpongan nunca cuando esté haciendo un primer plano, porque si de hacerlo el sonido mezclado de una voz clara y una voz retumbante resultará desagradable y artificial. Tiene que haber al menos una mínima pausa para que sus frases, claras y presentes, puedan separarse de los diálogos fuera de cámara; más adelante las frases claras y cercanas del otro actor, tomadas de su primer plano, se combinarán con las suyas.

Habrán ocasiones en las que se utilizará más de un micrófono o en las que el micro y los actores estarán colocados de tal manera que un solapamiento no sólo resulte aceptable sino quizás deseable. Es el director quien decidirá si hay que solapar o no. La regla general a recordar es que al hacer primeros planos no debe superponer su voz a la del otro actor, ya esté usted en cuadro o fuera de cuadro.

Incluso cuando haya una interrupción en su parlamento no tiene que superponer su voz; tiene que interrumpirlo usted mismo, o si es usted quien interrumpe, no debe empezar a hablar hasta que el otro actor haya terminado. Le resultará extraño al principio porque le parecerá que se queda colgando en el vacío, pero es un procedimiento técnicamente necesario.

Falsear. Con frecuencia se le pedirá al actor de cine que haga algún truco. (Esto no se refiere a los juegos de manos con su "partenaire".) Debido a las necesidades de la cámara, un actor tiene que adoptar a veces una posición física que no es natural en la vida real, o mirar a algo que no

es la persona o cosa en la que se supone que tiene que concentrarse. Es posible que tenga que falsear su posición física inclinándose ligeramente desde una postura que de otro modo sería natural y cómoda, porque la cámara necesita que esté usted más abajo o más arriba o ligeramente a la izquierda o a la derecha. En la Figura 30.5 Joanne está mirando hacia abajo a alguien que está sentado. Como sus ojos no se ven, tiene que "falsear" sus miradas hacia arriba.

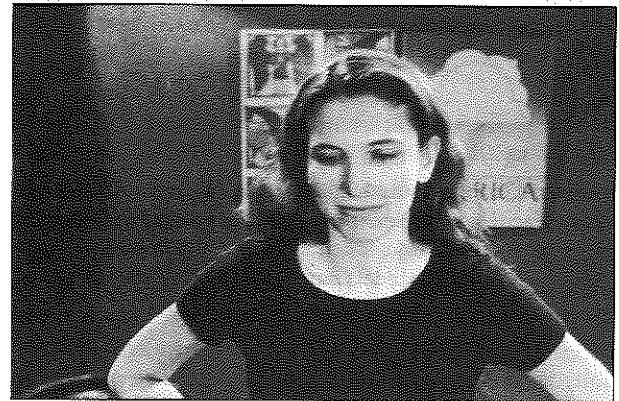


Figura 30.5. Falsear un mirada. Arriba, la actriz está mirando hacia abajo a alguien que está sentado. Sus ojos no son visibles. Abajo, la actriz está mirando más arriba, dirigiendo la mirada hacia la parte superior de la cabeza del actor fuera de cuadro. Ahora podemos verle los ojos.

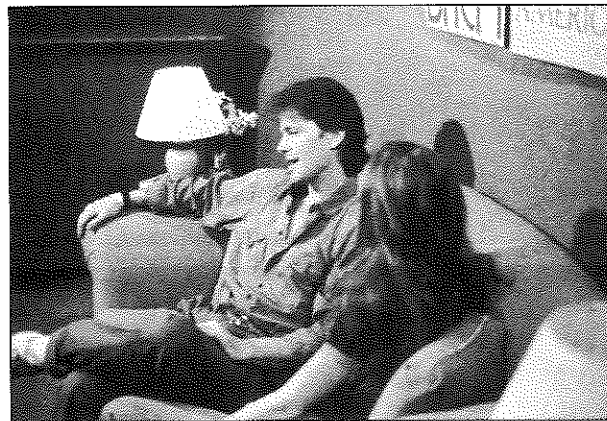
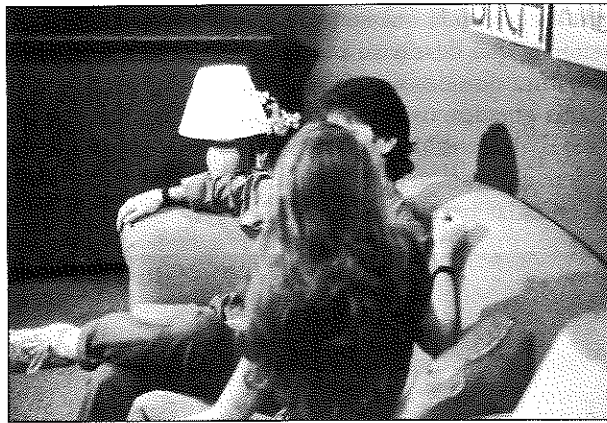


Figura 30.6. Falsear una mirada. Arriba, para mirar a los ojos al actor, la actriz gira la parte posterior de la cabeza hacia la cámara y tapa al actor. Abajo, la actriz deja ver a su compañero desviando la mirada y fijándola en el ojo o la oreja izquierdos del actor.

Un problema más común que requiere trucaje se presenta cuando un actor se inclina para mirar directamente a los ojos de un compañero. En la Figura 30.6, Joanne está inclinada y al hacerlo tapa a su compañero. Tiene que trucar su mirada, interpretando la escena mientras mira hacia el ojo izquierdo de Heath o incluso su oreja. Como es natural, el público no debe darse nunca cuenta de que está usted haciendo trampas; todo lo

que aparezca finalmente en la película tiene que parecer natural y cómodo.

A veces le pedirán que falsee el ritmo de un movimiento porque el operador de la cámara tiene dificultades para seguirlo o porque el plano está montado de tal modo que el efecto rítmico en la película produciría la impresión de ser algo distinto de lo que usted y el director quieren que sea en ese momento.

Una razón mecánica muy frecuente para trampear con el ritmo de un movimiento es la del primerísimo plano del teléfono. Cuando la mano entra en cuadro, levanta el auricular y lo acerca al oído, debe moverse siempre un poco más lentamente de lo que es natural; de lo contrario parecería moverse a toda velocidad y muy probablemente el operador no sería capaz de seguirla.

Hay muchísimos casos en los que es posible que le pidan que falsee una mirada o una posición. Tiene que hacerlo, y su obligación es conseguir que parezca natural y continuar ofreciendo la misma interpretación que ofrecería sin las trabas que supone el truco.

La relación espacial con los otros actores. Los actores de cine están situados dentro de un marco (la pantalla) en el que el espacio que los rodea afecta a la percepción del espectador del espacio que media entre ellos, provocando una ilusión de distancia que es diferente a la distancia real. La verdadera relación espacial entre los actores se percibe a menudo como falsa desde el punto de vista del público. Por lo tanto, a menudo es necesario para el actor trabajar tan cerca del otro actor que le resultará incómodo al principio, pero esa disposición que hace el director es correcta y hasta necesaria porque el público percibirá la distancia como correcta. Un espacio de sólo unos cuantos centímetros entre los rostros resultará violento para el actor, pero al espectador le parecerá perfectamente natural.

Si el director quiere un plano de dos corto, no podrá conseguirlo con los actores situados como lo están en la foto superior de la Figura 30.7, a unos sesenta centímetros de distancia, una distancia natural para la conversación. En cambio, los actores tienen que acercarse hasta estar a menos de treinta centímetros de distancia para interpretar la escena. Como puede ver en la parte inferior de la figura 30.7, esa relación espacial parece perfectamente natural, aunque es posible que los actores se sientan al principio incómodamente próximos.

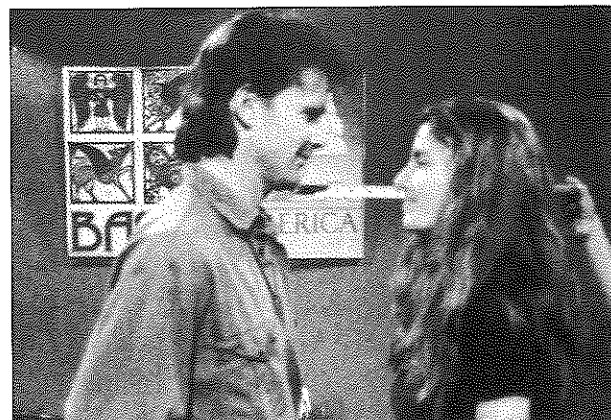


Figura 30.7. La relación espacial necesaria para actuar en el cine. Arriba, los actores están a unos sesenta centímetros de distancia, una distancia natural para conversar en la vida real, pero demasiado separados para una composición cinematográfica aceptable. Abajo, los actores están a menos de treinta centímetros de distancia, un espaciamento incómodo en la vida real pero correcto para la cámara.

Toma. Una toma se refiere a una escena que está siendo rodada de verdad, a diferencia de un ensayo.

"Ha valido". El director utiliza esta frase para indicar que la toma recién terminada es buena y que hay que revelarla.

"Pickup". El término "pickup" es utilizado por el director para indicar que quiere rehacer una pequeña parte de una escena. Cuando una escena es buena hasta determinado momento y luego empieza a fallar, el director retomará la escena cuando se acerca ese momento y seguirá hasta el final. O es posible que quiera hacer otra toma de una parte de una escena que acaba de positivarse. Es decir, al director puede gustarle toda una escena de dos o tres minutos excepto por un momento que no ha quedado tan bien como él quiere, o un momento en el que un actor se equivocó en una frase y luego la corrigió. Como sabe cómo va a montarse la película, el director sabe que puede retroceder y simplemente retomar unas cuantas frases sin tener que volver a rodar toda la escena.

Acción. Es la palabra que utiliza el director cuando quiere que los actores empiecen a actuar. *Debe* usted esperar a que él diga "acción", porque de otro modo podría empezar la escena antes de que la película empiece a rodar o haya alcanzado la velocidad adecuada o antes de que estén listos los técnicos.

Corten. Esta palabra es la indicación del director para detener la escena.

Interrupciones. Durante una toma puede haber algún tipo de distracción. Generalmente lo mejor es que el actor la ignore.

Por ejemplo, si uno de los tramoyistas tira una luz de una patada, su primer impulso podría ser el de detenerse. No obstante, lo mejor es no parar nunca hasta que el director diga "Corten", igual que no hay que empezar nunca antes de que el director diga "Acción". Si la escena va bien, es posible que el director no quiera pararla aunque sepa que tendrá que retomarla desde el momento preciso en que se cayó la luz. Es incluso posible que la luz se haya caído en un momento en el que por alguna razón la banda sonora no va a utilizarse, o puede haberse caído durante una pausa, con lo que el montador podrá eliminar fácilmente el ruido.

A veces el director hablará con los actores durante una escena sin interrumpir la toma. Puede que le pida que repita una frase o dos o que retroceda y retome la escena desde determinado punto. Cuando ocurra esto, no pierda el centro de atención; no pierda la concentración. Intente darle al director lo que le pide sin que sea necesario dejar de rodar la película.

Al director le parece a veces necesario hablar con un actor durante la escena mientras la cámara está rodando. Es su decisión y su derecho, y es

importante que aprenda usted a ser capaz de recibir estas instrucciones sin perder el centro de atención ni la concentración.

Si durante el rodaje de una escena mete la pata en una frase, tiene usted varias alternativas. La menos deseable es detenerse. Deje que sea el director el que diga "Corten". Tiene que continuar, dando por supuesto que al director le gusta cómo va la escena y retrocederá para retomar el plano y cubrir la pifia. Es posible que incluso le guste si suena de manera natural. En muchos casos, el director le pedirá que retroceda una frase y la retome sin parar la cámara. La experiencia le ayudará a decidir cómo quiere afrontar la cuestión.

Mi consejo es continuar la escena si la pifia es pequeña, y luego, cuando se haya acabado y el director haya dicho "Corten", asegurarse de que se ha dado cuenta de que ha metido la pata. Si ha cometido un error grave o si se ha quedado en blanco y ha olvidado la frase, interrumpa la escena diciendo simplemente: "Lo siento, he metido la pata", y el director decidirá entonces si quiere decir "Corten" o seguir con la cámara en marcha e indicarle que comience de nuevo.

La hora de presentarse al rodaje. Puede contar con que le citarán por lo menos una hora antes del momento en que el primer ayudante de dirección calcula que le necesitarán. Generalmente el ayudante se cubrirá las espaldas citándole aún más temprano. Nada más llegar, preséntese al ayudante de dirección para que sepa que está usted allí.

Si va a trabajar en los primeros montajes previstos para la mañana, probablemente lo convoquen para pasar a maquillaje y vestuario entre una y tres horas antes del comienzo del trabajo, dependiendo de lo complicado que sea su maquillaje. En la mayoría de los casos el tiempo asignado es de alrededor de una hora.

Le aconsejo que procure estar en el plató al menos media hora antes de la hora de su convocatoria. En primer lugar, esa planificación tiene en cuenta los retrasos imprevistos de camino al estudio. Pero lo más importante es que el tiempo adicional le permitirá conocer el plató en el que va a trabajar. Tiene que familiarizarse con el mobiliario y los accesorios, el aspecto del decorado y la sensación que produce, sobre todo si el escenario es su supuesta casa o despacho; es decir, un lugar en el que usted vive.

Con demasiada frecuencia los actores entran en el plató para interpretar una escena y no hacen nunca nada para dar la impresión de que realmente viven allí y están familiarizados con el mobiliario y los

objetos. Pero es importante que el actor parezca "formatar parte" de su propio hogar o despacho, porque lo que llamamos veracidad se ve afectado en gran medida por la manera en que nos relacionamos con nuestro entorno, y es fundamental que esté usted familiarizado con su entorno, que lo comprenda, lo utilice y responda a él. La familiaridad con su entorno físico aportará muchas veces valores interesantes a la actuación, o incluso valores emocionales.

A menos que esté en localizaciones reales, su entorno es irreal, pero no debe parecérselo nunca, porque si es así también se lo parecerá al público. Incluso en las localizaciones reales, tendría que llegar con tiempo de sobra para familiarizarse con un lugar extraño. Tiene que aprender a crear su propio entorno; hacer que el color, o el frío o la desolación sean *reales* hasta tal punto que influyan en su manera de sentir y sus acciones.

Otra razón muy importante para llegar a tiempo, e incluso temprano, es que el coste del equipo y los actores que podrían estar sentados esperándolo es enorme. La profesionalidad incluye también la cortesía hacia el productor, el estudio y el director, además de los actores y técnicos con los que va a trabajar. No es justo ni profesional que obligue usted al estudio a gastar grandes cantidades de dinero porque tiene problemas de disciplina. Llegue a tiempo y esté preparado.

El equipo de rodaje. El equipo de rodaje, ya sea para un episodio de televisión o para un largometraje, es muy numeroso. Un largometraje, con mayor presupuesto y a menudo con necesidades más complicadas, puede tener un equipo técnico considerablemente mayor que el de un episodio televisivo, pero el grupo básico es el mismo. Está formado por los siguientes técnicos:

1. *El equipo de la cámara.*

A. *El director de fotografía.* El director de fotografía es responsable de la calidad fotográfica de la película. Es el responsable de la iluminación, la elección de la película adecuada, la exposición adecuada, el uso correcto de los objetivos para satisfacer las necesidades creativas del director y de la supervisión de todo el equipo de cámara. Al actor le afectan claramente las necesidades del director de fotografía. Es posible que necesite cambiar de posición, incluso hacerla incómoda en circunstancias especiales para adaptarse a alguna necesidad de la cámara. Tendrá que moverse exactamente en el momento y la manera precisos, o el trabajo del director de fotografía y del operador de cámara será en balde.

B. *El operador de cámara.* El operador de cámara es el que maneja físicamente la cámara durante el rodaje. Sigue a los actores, inclinándola la cámara o desplazándola en panorámica cuando es necesario. Es responsable de la ejecución de la composición final tal y como la han determinado el director y el director de fotografía.

C. *El foquista.* Este miembro del equipo es el responsable de controlar que los actores estén siempre enfocados. Antes de la toma, el foquista mide las distancias reales desde la cámara hasta los actores, y tiene que cerciorarse de que el mando del foco de la cámara esté en el punto exacto para ajustarse a las distancias entre actores y objetivo durante toda la toma.

D. *El auxiliar del trávelin.* Miembro del departamento de técnicos, el auxiliar del trávelin es el encargado de mover el trávelin de la cámara hasta las posiciones predeterminadas por el director, para que cada momento de la escena se fotografíe desde la posición que desea el director. La posición del trávelin también determina la posición de la cámara respecto a los actores, con lo que la composición también depende de la precisión y la suavidad de movimientos del auxiliar del trávelin.

E. *El cargador de la película o ayudante de cámara.* Este miembro del equipo es el hombre para todo. Carga la película en la cámara cuando es necesario y es posible que sostenga también la claqueta. La claqueta es un pequeñoartilugio en el que se escribe la información necesaria para identificar cada plano: nombre de la compañía, nombre del número de la producción (o ambos) de la película que se está rodando, director, director de fotografía, secuencia de día o de noche, fecha y si la película lleva sonido o es muda. El ayudante sostiene la claqueta para que la cámara la fotografíe. Cuando la cámara y la grabadora de sonido han tomado velocidad, el ayudante deja caer el brazo de la claqueta contra ésta, produciendo un sonoro chasquido que luego el montador puede utilizar para sincronizar la banda sonora y la pista con la imagen.

La claqueta me ha recordado una divertida leyenda de Hollywood, que puede que sea cierta y puede que no. Cuentan que en los primeros tiempos de las películas habladas se estaba rodando una escena sin sonido. Como la escena era muda, el encargado de la claqueta quería saber cómo indicarlo en ésta para que el montador no se volviera loco buscando una banda sonora inexistente. El director era uno de los directores húngaros que dominaban la industria del cine en aquella época; sin dudarle un instante, dijo: "Escriba 'Mitout sound.'" Así que la claqueta llevaba escrita la abreviatura "M.O.S.", "mitout sound", una designación que sigue utilizándose.

2. *El equipo de sonido.*

A. *El ingeniero de sonido.* El ingeniero es el jefe del equipo. Es el responsable de la textura general del sonido. Con los auriculares puestos, está sentado ante la grabadora, poniendo en marcha y deteniendo la cinta sonora cuando hace falta. Ajusta el nivel de incremento de la grabadora cuando es necesario, cerciorándose de que las frases del actor se oigan claramente y de que no se graben sonidos no deseados.

B. *El percha.* Por lo general sólo hay un percha, pero puede haber más. El percha es responsable de verificar que el micrófono esté en la mejor posición posible para recoger el diálogo cuando se interpreta la escena. Tiene que mover el micrófono cuando se muevan los actores, manteniéndolo vuelto en la dirección adecuada, siempre hacia el actor que está hablando. Puede estar sobre una jirafa o puede manejar una caña de pescar, que es una pértiga larga y ligera con el micrófono en un extremo. La caña de pescar está diseñada para permitir que el micrófono llegue a los lugares que no puede alcanzar la jirafa.

C. *Técnicos.* Son ayudantes para todo.

3. *El equipo de iluminación.*

A. *El jefe de eléctricos.* Como jefe del equipo, está encargado de verificar que el equipo adecuado esté disponible y en buen estado de funcionamiento. Es un asistente importante del director de fotografía. El jefe de eléctricos con frecuencia realiza una aportación creativa importante al disponer las luces de manera que la película acabada tenga la atmósfera que el director y el director de fotografía buscan.

B. *El primer eléctrico.* Es el jefe adjunto del equipo.

C. *Eléctricos.* Manejan el equipo de iluminación.

D. *Grupista.* Se necesitan uno o más grupistas cuando la compañía está en localizaciones y se utilizan generadores.

4. *Los maquinistas.*

A. *El jefe de maquinistas.* Es el jefe del equipo. Su equipo está encargado de todos los decorados, la carpintería, el manejo de los reflectores solares y el movimiento de los trávelin de la cámara.

B. *Maquinistas.* El número de maquinistas varía dependiendo de las necesidades de la unidad de rodaje en un día determinado.

5. *Regiduría.* Este departamento está formado por el regidor y sus ayudantes. Su responsabilidad es suministrar a los platos y los actores

todos los objetos y accesorios necesarios. Los regidores pueden ser a veces los mejores amigos del actor, sobre todo cuando a éste se le ocurre una idea maravillosa que requiere un nuevo accesorio que el maravillosamente eficaz jefe de "atrezzo" precisamente tiene a mano.

6. *El departamento de vestuario.* Los miembros de este departamento son responsables de todo el vestuario y de las necesidades del vestuario.

7. *El departamento de maquillaje.* Los miembros de este departamento son responsables de todo el maquillaje. Los actores rara vez se maquillan ellos mismos en las películas. El artista de maquillaje con frecuencia es exactamente eso: un artista. Puede resultar ser su mejor amigo.

8. *Conductores, foto-fijas, adiestradores de animales, etc.*

9. *El primer ayudante de dirección.* Es responsable de mantener el orden en el plató y de asegurarse de la buena marcha de la producción. El jefe de producción y el productor dependen de él para asegurarse de que el director no sufra retrasos, y también para asegurarse de que el director mismo no retrasa la producción. La capacidad del ayudante para mantener en marcha al director depende del poder del director en cuestión, pero en los episodios televisivos el primer ayudante de dirección parece estar siempre presente, aguijoneando al director y exhortándole a hacer los planos programados para cada día.

10. *El segundo ayudante de dirección* (y tercero, etc.). Se ocupan de los numerosos detalles necesarios para la preparación. Son los que dan cita a los actores, los llaman, van a buscarlos si no están presentes en el plató cuando se los necesita y se ocupan de otros mil detalles para hacer posible la jornada de rodaje.

El rodaje de una escena

31

Aquí tiene una escena tal y como la encontrará en un guión. A continuación doy tres versiones más. Las dos primeras muestran lo que podría ocurrirle a la escena cuando es filmada y luego montada. La tercera versión le dará una idea de lo que se rodaría en las diferentes escenificaciones.

INT. APARTAMENTO DE TONI Y NICK - NOCHE

TONI está sentada delante de la tele, bebiendo un vaso de leche. Está absorta en el drama que se desarrolla en la pantalla y no levanta la vista cuando entra NICK. Pero es consciente de su presencia y agita la mano que sostiene el vaso de leche en su dirección.

NICK va hacia ella, mirando al aparato al acercarse para ver qué está viendo. Se inclina y la besa, luego se endereza y se pasa la mano por la boca con fingida repugnancia.

NICK

¡Puagg! Besos de leche.

TONI

Es la única manera en que consigo que bebas un poco.

NICK

Ja, ja.

TONI

Esto se acaba enseguida.

NICK asiente, tirando su chaqueta en el sofá. Sin levantar la vista de la tele, TONI señala el armario con la mano que sostiene el vaso de leche. NICK lanza un suspiro, recoge la chaqueta y se dirige al armario para colgarla.

Va a la cocina y mira la cacerola que está en el fuego. No parece muy entusiasmado mientras vuelve a taparla.

El drama de la tele ha terminado; oímos empezar los anuncios. TONI se levanta y apaga el aparato. Se acaba el vaso de leche, se seca la boca cuidadosamente con la servilleta, deja el vaso y se dirige hacia NICK. Sin más preámbulos, le rodea con los brazos y le da un beso sensacional. Le quiere de verdad.

TONI

[después del beso]

Hola.

NICK

Hola, tú.

TONI

¿Te gusta tener aventuras?

NICK

Sí, pero no se me da muy bien.

TONI

¿Quieres que te dé clases?

NICK

¿Cuánto?

TONI

Sólo tienes que tomarte la cena como un buen chico.

NICK

¿Qué hay de postre?

TONI

La clase.

NICK

¿Por qué estás siempre diciendo obscenidades?

TONI

¿Por qué estás siempre pensando obscenidades?

NICK

Es por mi educación religiosa.

TONI

Muy gracioso.

NICK se dirige a una mesita junto al sofá y echa un vistazo al correo. Mientras lo hace, TONI va a la cocina y vigila la cacerola.

NICK

[Refiriéndose a una carta]

¿Qué demonios es esto?

TONI

[Desde la cocina]

¿El qué?

NICK

Esta carta de May Company. Sobre una nueva batería de cocina que has comprado.

TONI

Ah, sí. ¿No te lo había dicho?

NICK

(Dirigiéndose hacia ella)

Sabes perfectamente que no me lo habías dicho.

TONI

Oh. Bueno, he comprado una nueva batería de cocina.

NICK

¿Para qué puñetas?

TONI

Porque la necesitamos.

NICK

¿Por qué no me consultas una cosa así antes de gastarte tanto dinero?

TONI

Eh. ¿Te acuerdas de mí? Yo trabajo. Tengo derecho a gastarme algo de nuestro dinero. O de mi dinero.

NICK

¿Y si decidimos casarnos algún día? Querremos comprarnos una casa. Y tenemos que ahorrar para eso. Te gastas el dinero como si mi taxímetro estuviera en marcha todo el día. A doble velocidad.

TONI

Estás guapísimo cuando te haces el macho. ¡Tómame! ¡Tómame!

NICK

¡Hablo en serio!

TONI

Ése es tu problema.

NICK

Muy graciosa.

TONI

¿Cuál fue nuestro trato cuando decidimos irnos a vivir juntos?

NICK

Muy bien, muy bien. Pero también dijimos que después de dos años decidiríamos si nos casábamos o no. Y han pasado dos años.

TONI

El martes.

Le da a NICK los cubiertos y las servilletas. Él se dirige a la mesa y empieza a ponerla. TONI llena los tazones y los lleva a la mesa. Los dos se sientan y empiezan a comer.

NICK

Muy bien. ¿Y qué pasa el miércoles?

TONI

No lo sé. Sólo estamos a jueves.

NICK

Adelante. Dime que no lo has estado pensando.

TONI deja de comer y pone la cuchara en el plato.

TONI

Lo he estado pensando. Pero Nick... no sé lo que siento. O más bien sí que sé lo que siento, y ése es el problema. Siento... miedo.

NICK

¿De qué diantres tienes miedo? Ya sabes que no te pego.

TONI

[Ríe]

No es eso. Supongo que tengo miedo de que algo salga mal.

[NICK empieza a decir algo, pero ella le interrumpe]

Ya lo sé: nada ha salido mal todavía. Pero... es difícil de explicar. Veo matrimonios que se rompen por

todas partes. Candy y Bill. Tu hermana. Y creo que Ginger y Eddie están a punto de separarse.

NICK

¿Quién te lo ha dicho?

TONI

Nadie. Pero hablo mucho con Ginger. Y no está contenta.

NICK

¿Qué es lo que la hace tan desgraciada?

TONI

[Se encoge de hombros]

No quiere decírmelo. Pero lo es. Y nosotros estamos bien, Nick. Ahora mismo. Tal y como estamos. Y quizás lo que no quiera sea estropear las cosas. ¿Lo comprendes?

NICK

No.

[TONI suspira]

Pero prefiero tenerte así a ti que a otras veinte mujeres de cualquier otra manera. Así que supongo que nos quedamos como estamos.

TONI

No para siempre, Nick. Sólo un poquito más de tiempo, ¿vale?

NICK

¿Tenemos que comer estas hierbas continuamente?

TONI

[Ríe]

Es comida natural. Come y calla.

CORTE

La escena que acaba de leer fue fotografiada en el Taller, tal y como podría hacerse en una película, con una sola cámara. Evidentemente, hay muchas maneras de organizar y rodar una escena; lo que sigue no es más que una posibilidad.

Las fotografías que se ven aquí representan sólo algunos de los momentos que formarán parte de todo el máster o grupo de planos máster. Más adelante veremos cómo podría montarse la escena incluyendo toda la cobertura.

INT. APARTAMENTO DE TONI Y NICK - NOCHE

TONI *está sentada delante de la tele, (Figura 31.1), bebiendo un vaso de leche. Está absorta en el drama que se desarrolla en la pantalla y no levanta la vista cuando entra NICK. Pero es consciente de su presencia y agita la mano que sostiene el vaso de leche en su dirección (Figura 31.2).*



Figura 31.1

NICK *va hacia ella, mirando al aparato al acercarse para ver qué está viendo (Figura 31.3).*

Se inclina y la besa, luego se endereza y se pasa la mano por la boca con fingida repugnancia (Figura 31.4).

NICK

¡Puagg! Besos de leche.

TONI

Es la única manera en que consigo que bebas un poco.

NICK

Ja ja.

TONI

Esto se acaba enseguida.



Figura 31.2

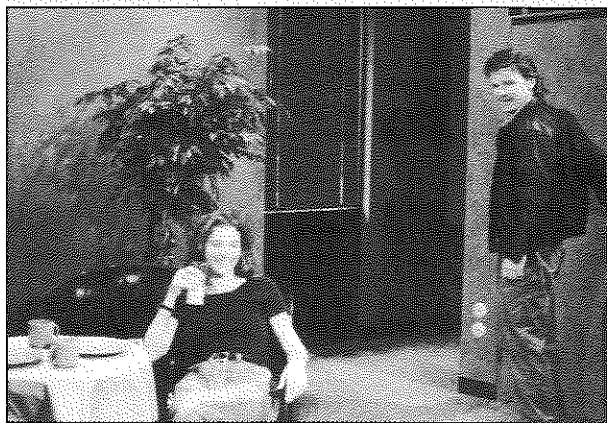


Figura 31.3

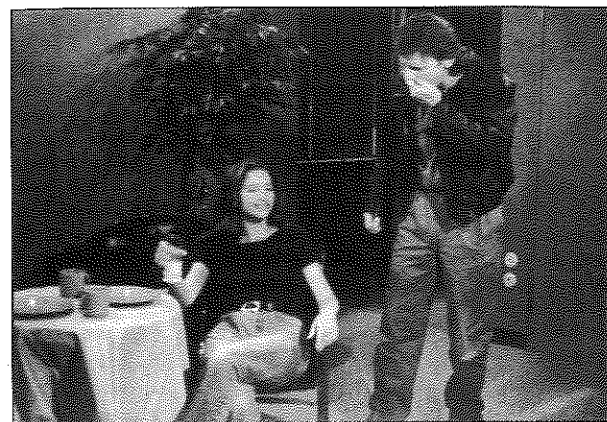


Figura 31.4



Figura 31.5

NICK asiente, tirando su chaqueta en el sofá. (Figura 31.5).

Sin levantar la vista de la tele, TONI señala el armario con la mano que sostiene el vaso de leche (Figura 31.6). NICK lanza un suspiro, recoge la chaqueta y se dirige al armario para colgarla.

Va a la cocina y mira la cacerola que está en el fuego. No parece muy entusiasmado mientras vuelve a taparla.



Figura 31.6

(El plano de NICK frente al fuego se retomará una vez se haya rodado todo el máster. Por ahora mantendremos la cámara sobre TONI mientras la escena continúa, dejando que NICK salga de cuadro. No intentaremos mantener a los dos en cuadro, porque NICK está demasiado lejos para que la cámara los abarque a los dos. Después de haber rodado todo el máster volveremos atrás para rodar toda la escena hasta este punto con planos individuales con "raccord" de NICK a la puerta y TONI sentada en el sofá. Después de rodar esos planos individuales, no seguiremos necesariamente en secuencia para fotografiar a NICK en el armario. Ese plano puede esperar; primero rodaremos toda la cobertura que podamos con la cámara dirigida en la misma dirección general para minimizar la cantidad de tiempo necesaria para los cambios de iluminación y los cambios de posición de la cámara.)

El drama de la tele ha terminado; oímos empezar los anuncios. TONI se levanta y apaga el aparato (Figura 31.7). Se acaba el vaso de leche, se seca la boca cuidadosamente con la servilleta, deja el vaso y se dirige hacia NICK (Figura 31.8, Montaje 3).

(La cámara ha seguido a TONI hasta NICK, de manera que estamos en un plano máster de dos continuado mientras la escena prosigue. Más tarde haremos un plano de NICK solo en la cocina cuando llega y mira la cacerola. En el máster, iremos en trávelin [o en un "zoom" lento, que a menudo sustituye al trávelin] hasta un plano de dos corto.)

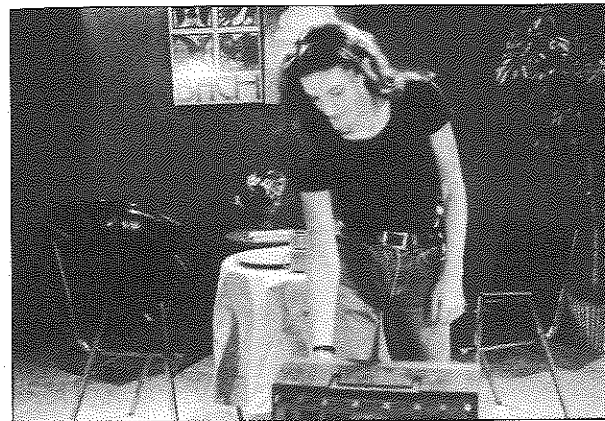


Figura 31.7

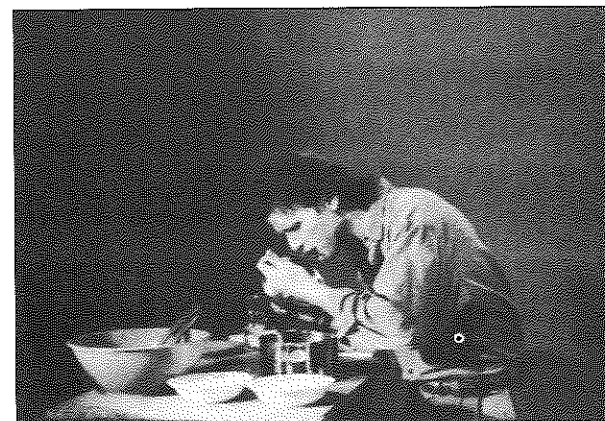


Figura 31.8

Sin más preámbulos, le rodea con los brazos (Figura 31.9) y le da un beso sensacional. Le quiere de verdad.

TONI
[después del beso]

Hola.

NICK

Hola, tú.

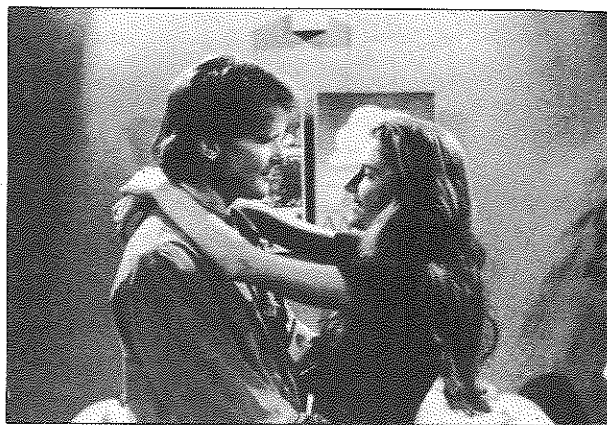


Figura 31.9

TONI

¿Te gusta tener aventuras?

NICK

Sí, pero no se me da muy bien.

TONI

¿Quieres que te dé clases?

NICK

¿Cuánto?

TONI

Sólo tienes que tomarte la cena como un buen chico.

NICK

¿Qué hay de postre?

TONI

La clase.

NICK

¿Por qué estás siempre diciendo obscenidades?

TONI

¿Por qué estás siempre pensando obscenidades?

NICK

Es por mi educación religiosa.

TONI

Muy gracioso.

(Toda esta secuencia se cubrirá más adelante con dos planos cortos por encima del hombro que proporcionan la sensación de intimidad. Ahora la cámara se va con NICK y deja a TONI para continuar el máster. Más tarde, NICK nos llevará de nuevo hasta TONI en la cocina, donde el máster vuelve a ser un plano de dos. Cuando hayamos completado el máster, rodaremos la cobertura necesaria, incluyendo un plano individual de TONI en la cocina, que emparejaremos con el que tenemos de NICK solo a la mesa.)

NICK se dirige a una mesita junto al sofá y echa un vistazo al correo (Figura 31.10). Mientras lo hace, TONI va a la cocina y vigila la cacerola.

NICK

[Refiriéndose a una carta]

¿Qué demonios es esto?



Figura 31.10

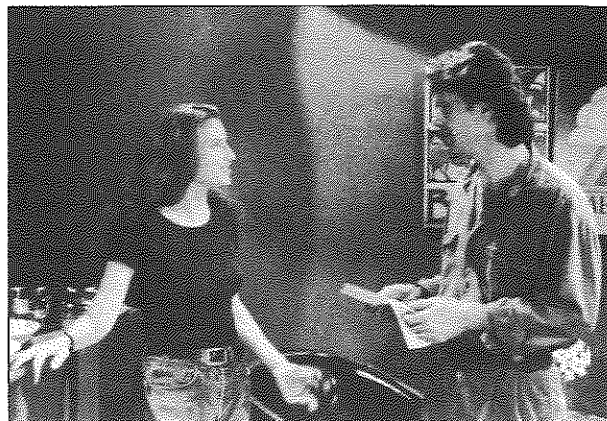


Figura 31.11

TONI

[Desde la cocina]

¿El qué?

NICK

Esta carta de May Company. Sobre una nueva batería de cocina que has comprado.

TONI

Ah, sí. ¿No te lo había dicho?

NICK

(Dirigiéndose hacia ella) [Figura 31.11]

Sabes perfectamente que no me lo habías dicho.

(En este punto la cámara lo seguirá a él, llevándonos a un plano de dos.)

TONI

Oh. Bueno, he comprado una nueva batería de cocina.

NICK

¿Para qué puñetas?

TONI

Porque la necesitamos.

NICK

¿Por qué no me consultas una cosa así antes de gastarte tanto dinero?

TONI

Eh. ¿Te acuerdas de mí? Yo trabajo. Tengo derecho a gastarme algo de nuestro dinero. O de mi dinero.

NICK

¿Y si decidimos casarnos algún día? Querremos comprar una casa. Y tenemos que ahorrar para eso. Te gastas el dinero como si mi taxímetro estuviera en marcha todo el día. A doble velocidad.

TONI

Estás guapísimo cuando te haces el macho. ¡Tómame! ¡Tómame!

NICK

¡Hablo en serio!

TONI

Ése es tu problema.

NICK

Muy graciosa.

TONI

¿Cuál fue nuestro trato cuando decidimos irnos a vivir juntos?

NICK

Muy bien, muy bien. Pero también dijimos que después de dos años decidiríamos si nos casábamos o no. Y han pasado dos años.

TONI

El martes.

*Le da a NICK los cubiertos y las servilletas (Figura 31.12).
Él se dirige a la mesa y empieza a ponerla (Figura 31.13).*



Figura 31.12

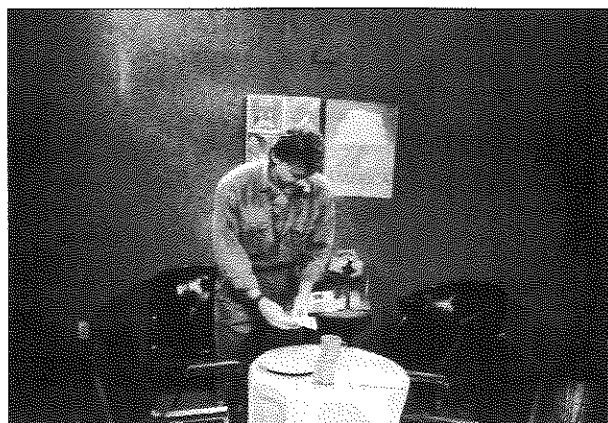


Figura 31.13

(Ahora la cámara seguirá a Nick hasta la mesa y se quedará con él, manteniendo el máster ininterrumpido. Más adelante retrocederemos y haremos el plano correspondiente de TONI en la cocina, más la

cobertura necesaria: planos por encima del hombro y primeros planos. Cuando TONI se dirige a la mesa en la escena siguiente, la dejaremos salir de su plano y entrar en el máster. Cubriremos la secuencia siguiente con planos por encima del hombro y primeros planos.)

TONI llena los tazones y los lleva a la mesa. Los dos se sientan y empiezan a comer.

NICK

Muy bien. ¿Y qué pasa el miércoles?

TONI

No lo sé. Sólo estamos a jueves.

NICK

Adelante. Dime que no lo has estado pensando.

TONI

*deja de comer y pone la cuchara en el plato
(Figura 31.14)*

Lo he estado pensando. Pero Nick... no sé lo que siento. O más bien sí que sé lo que siento, y ése es el problema. Siento... miedo.

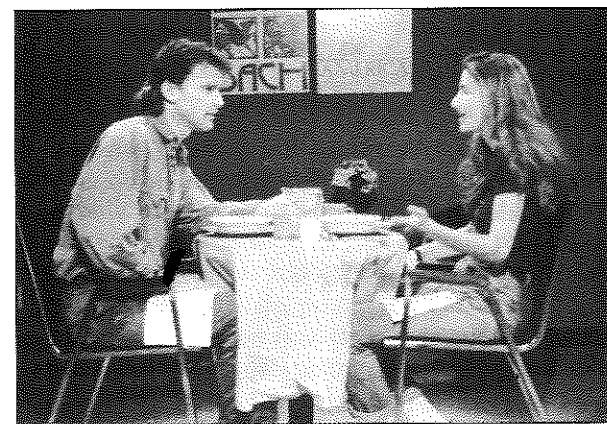


Figura 31.14

NICK

¿De qué diantres tienes miedo? Ya sabes que no te pego.

TONI

[Ríe]

No es eso. Supongo que tengo miedo de que algo salga mal.

[NICK empieza a decir algo, pero ella le interrumpe]

Ya lo sé: nada ha salido mal todavía. Pero... es difícil de explicar. Veo matrimonios que se rompen por todas partes. Candy y Bill. Tu hermana. Y creo que Ginger y Eddie están a punto de separarse.

NICK

¿Quién te lo ha dicho?

TONI

Nadie. Pero hablo mucho con Ginger. Y no está contenta.

NICK

¿Qué es lo que la hace tan desgraciada?

TONI

[Se encoge de hombros]

No quiere decírmelo. Pero lo es. Y nosotros estamos bien, Nick. Ahora mismo. Tal y como estamos. Y quizás lo que no quiera sea estropear las cosas. ¿Lo comprendes?

NICK

No.

[TONI suspira]

Pero prefiero tenerte así a ti que a otras veinte mujeres de cualquier otra manera. Así que supongo que nos quedamos como estamos.

TONI

No para siempre, Nick. Sólo un poquito más de tiempo, ¿vale?

NICK

¿Tenemos que comer estas hierbas continuamente?

TONI

[Ríe]

Es comida natural. Come y calla.

CORTE

Ahora vamos a retroceder y a rodar toda la cobertura de la que he hablado antes. Como rodar el momento ante el armario requerirá girar la cámara ciento ochenta grados, ése será el último montaje.

Para ilustrar la técnica, he fotografiado la escena en un solo máster. En la práctica real, es poco probable que sólo haya un máster en una escena de esta duración. Llevaría más tiempo montar y ensayar un máster tan complicado que el que supone desglosarlo en partes. Como el editor hará cortes de vez en cuando para intercalar planos de cobertura, volviendo a un máster cuando sea necesario, el uso de varios másters no dará al montaje un aspecto entrecortado.

En un largometraje es más posible que haya másters largos que en los episodios televisivos, porque el director de televisión tiene que trabajar con un calendario muy apretado y debe tomar todos los atajos que encuentre. Además, es improbable que en un episodio televisivo haya tanto movimiento, una vez más porque lleva demasiado tiempo escenificar, ensayar, iluminar y rodar una secuencia con mucho movimiento. Es más probable que el director de televisión se vea obligado a simplificar, y la escena será necesariamente más estática.

Para esta escena hay más montajes de los que probablemente serán necesarios. Sin embargo, si hay mucho tiempo, rodar todos los montajes puede suponer una clara ventaja, porque dará al director y al montador mayor flexibilidad en la edición final de la escena.

Cada montaje lleva un cierto tiempo. Puede que sea sólo un par de minutos o podrían ser horas. Lo mejor es que los actores dediquen este tiempo a la preparación de la próxima escena, como ya hemos dicho en otro sitio.

En las primeras pruebas se verán todas las tomas que han sido reveladas de todos los montajes. Luego el montador ordenará la película y él y el director empezarán el trabajo de reeditar una y otra vez hasta conseguir un producto acabado. Una versión de sus esfuerzos podría estar montada como sigue.

INT. APARTAMENTO DE TONI Y NICK - NOCHE

TONI *está sentada delante de la tele, bebiendo un vaso de leche* (Figura 31.15, Máster - Plano 1).



Figura 31.15

Está absorta en el drama que se desarrolla en la pantalla y no levanta la vista cuando entra NICK (Figura 31.16, Plano 10).

Pero es consciente de su presencia y agita la mano que sostiene el vaso de leche en su dirección (Figura 31.17, Plano 2).

NICK va hacia ella, mirando al aparato al acercarse para ver qué está viendo. Se inclina y la besa, luego se endereza y se pasa la mano por la boca con fingida repugnancia. (Figura 31.18, Plano 10).

NICK

¡Puagg! Besos de leche.



Figura 31.16

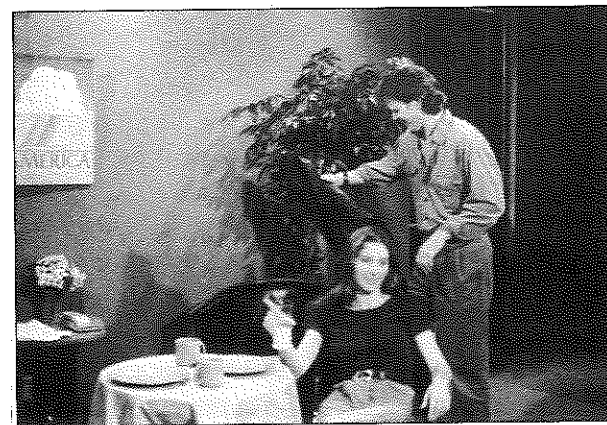


Figura 31.17

TONI

(Figura 31.19, Plano 2)

Es la única manera en que consigo que bebas un poco.

NICK

Ja, ja.

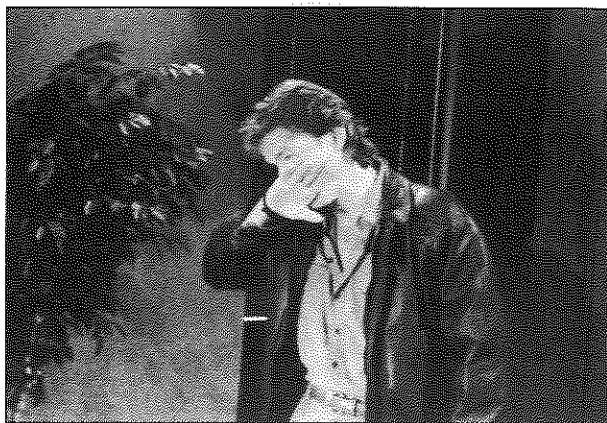


Figura 31.18

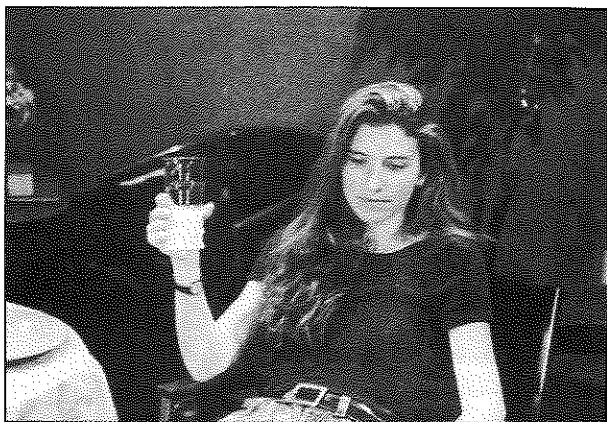


Figura 31.19

TONI

Esto se acaba enseguida.

NICK asiente, tirando su chaqueta en el sofá (Figura 31.20, Máster - Plano 1). Sin levantar la vista de la tele, TONI señala el armario con la mano que sostiene el vaso de leche. NICK lanza un suspiro, recoge la chaqueta y se dirige al armario para colgarla (Figura 31.21, Plano 11).

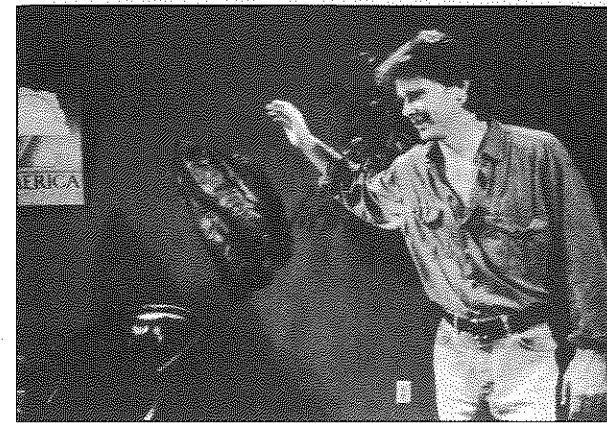


Figura 31.20

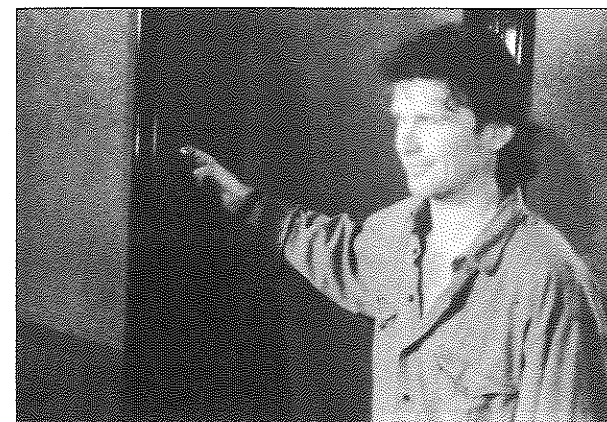


Figura 31.21

Va a la cocina y mira la cacerola que está en el fuego (Figura 31.22, Plano 3). No parece muy entusiasmado mientras vuelve a taparla.

El drama de la tele ha terminado; oímos empezar los anuncios. TONI se levanta y apaga el aparato (Figura 31.23, Máster - Plano 1). Se acaba el vaso de leche, se seca la boca cuidadosamente con la servilleta, deja el vaso y se dirige hacia NICK. Sin más preámbulos le rodea con los brazos

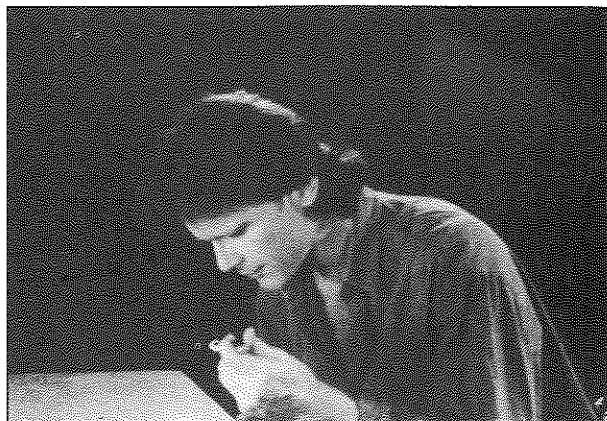


Figura 31.22



Figura 31.23

(Figura 31.24, Plano 17) y le da un beso sensacional. Le quiere de verdad.

TONI
[después del beso]

Hola.

NICK

Hola, tú.

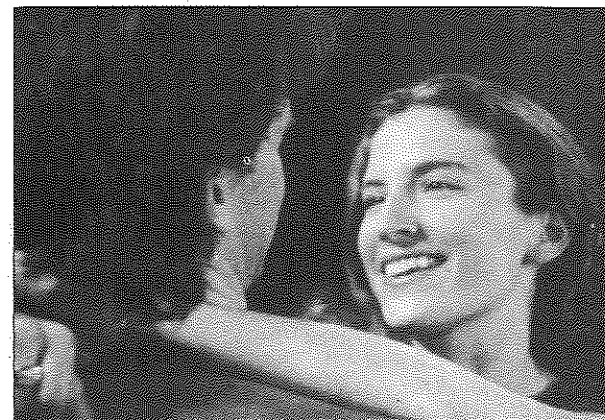


Figura 31.24

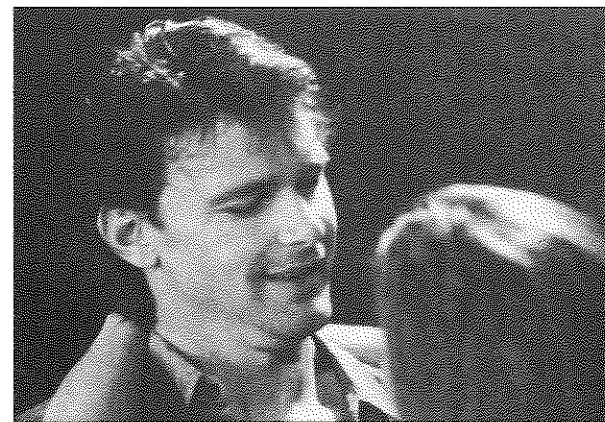


Figura 31.25

TONI

¿Te gusta tener aventuras?

NICK

(Figura 31.25, Plano 4)

Sí, pero no se me da muy bien.

TONI

¿Quieres que te dé clases?



Figura 31.26

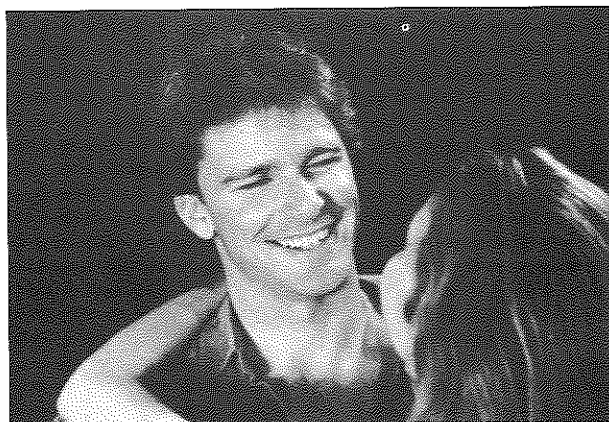


Figura 31.27

NICK

¿Cuánto?

TONI

(Figura 31.26, Plano 17)

Sólo tienes que tomarte la cena como un buen chico.

NICK

¿Qué hay de postre?

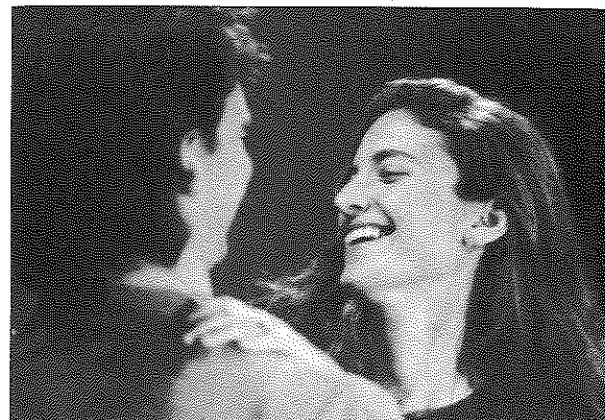


Figura 31.28

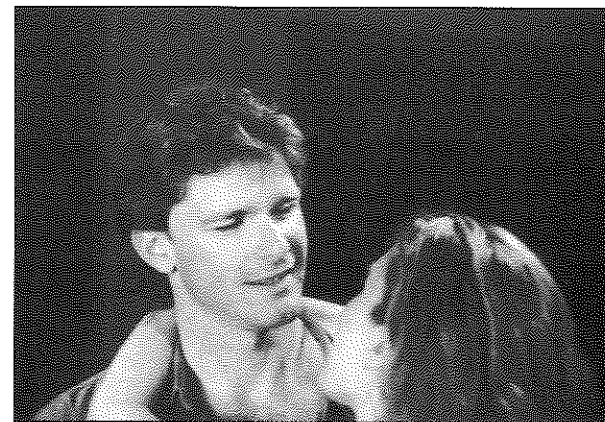


Figura 31.29

TONI

La clase.

NICK

(Figura 31.27, Plano 4)

¿Por qué estás siempre diciendo obscenidades?

TONI

(Figura 31.28, Plano 18)



Figura 31.30

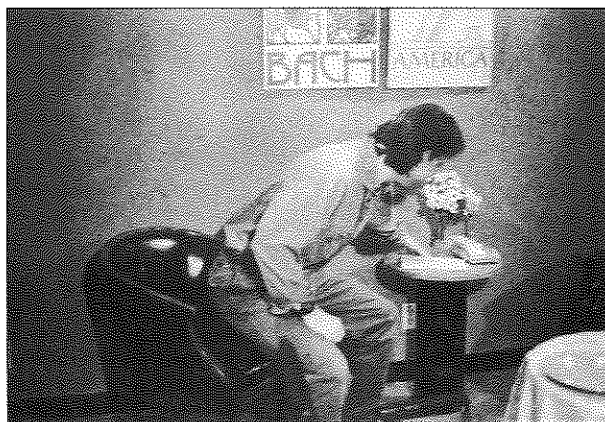


Figura 31.31

¿Por qué estás siempre pensando obscenidades?

NICK

(Figura 31.29, Plano 5)

Es por mi educación religiosa.

TONI

(Figura 31.30, Plano 18)

Muy gracioso.

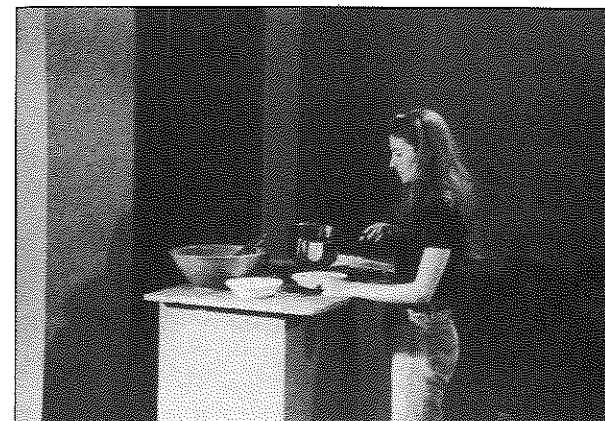


Figura 31.32

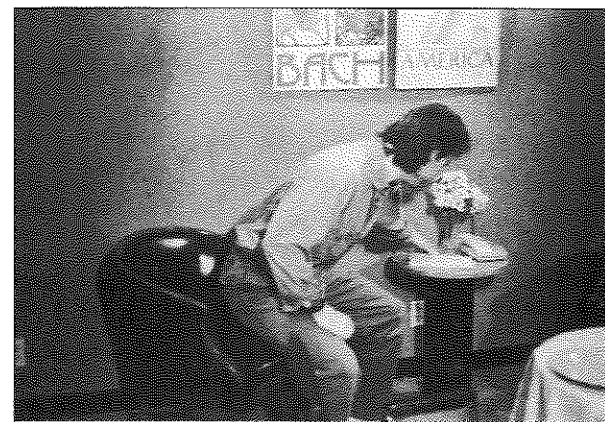


Figura 31.33

NICK se dirige a una mesita junto al sofá y echa un vistazo al correo (Figura 31.31, Máster - Plano 1). Mientras lo hace, TONI va a la cocina y vigila la cacerola. (Figura 31.32, Plano 6).

NICK

(Figura 31.33, Plano 13)

[Refiriéndose a una carta]

¿Qué demonios es esto?

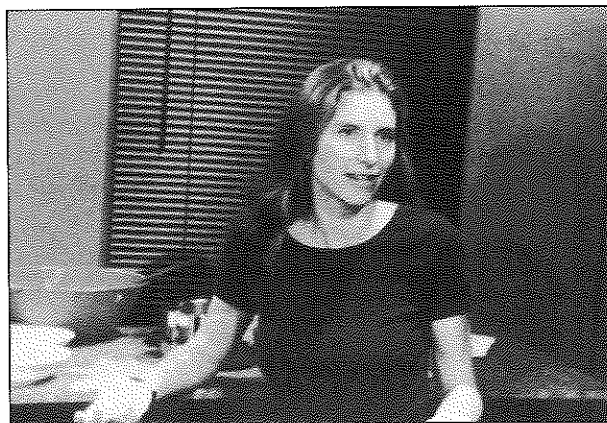


Figura 31.34

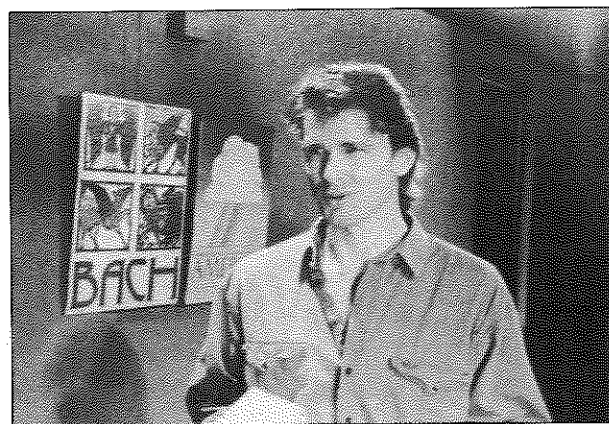


Figura 31.35

TONI
(Figura 31.34, Plano 6)
[Desde la cocina]

¿El qué?

NICK
(Figura 31.35, Plano 12)

Esta carta de May Company. Sobre una nueva batería de cocina que has comprado.

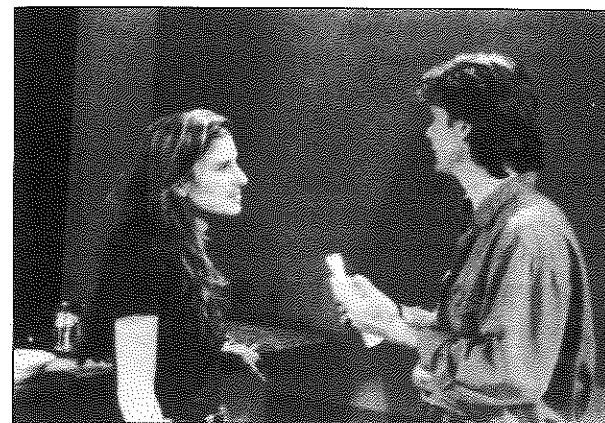


Figura 31.36

TONI
Ah, sí. ¿No te lo había dicho?

NICK
(Figura 31.36, Máster - Plano 1)
(Dirigiéndose hacia ella)
Sabes perfectamente que no me lo habías dicho.

TONI
Oh. Bueno, he comprado una nueva batería de cocina.

NICK
¿Para qué puñetas?

TONI
Porque la necesitamos.

NICK
¿Por qué no me consultas una cosa así antes de gastarte tanto dinero?

TONI
Eh. ¿Te acuerdas de mí? Yo trabajo. Tengo

derecho a gastarme algo de nuestro dinero. O de mi dinero.

NICK

¿Y si decidimos casarnos algún día? Querremos comprar una casa. Y tenemos que ahorrar para eso. Te gastas el dinero como si mi taxímetro estuviera en marcha todo el día. A doble velocidad.

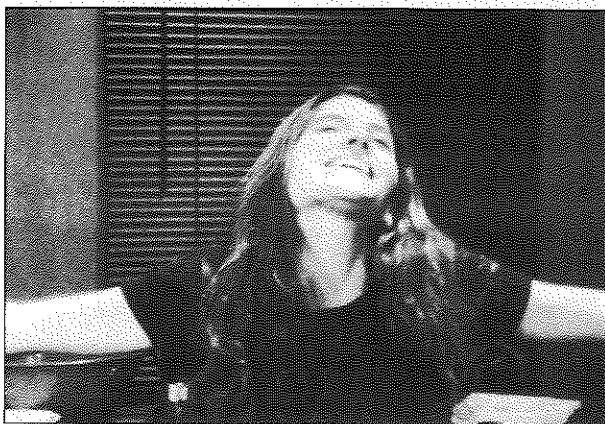


Figura 31.37

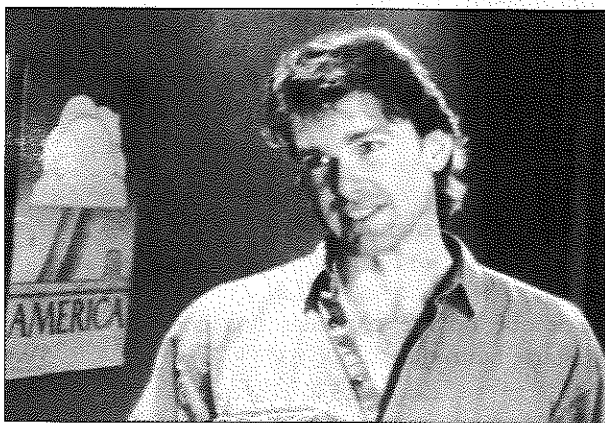


Figura 31.38

TONÍ

(Figura 31.37, Plano 6)

Estás guapísimo cuando te haces el macho. ¡Tómame! ¡Tómame!

NICK

(Figura 31.38, Plano 13)

¡Hablo en serio!

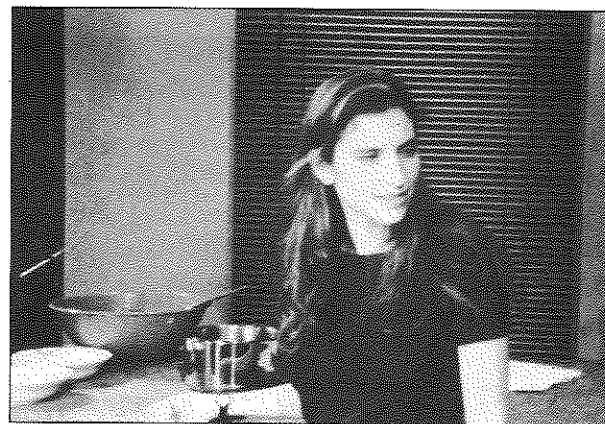


Figura 31.39

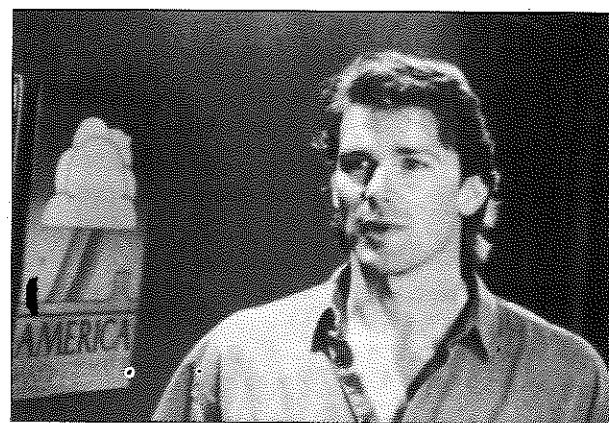


Figura 31.40

TONI

Ése es tu problema.

NICK

Muy graciosa.

TONI

(Figura 31.39, Plano 6)

¿Cuál fue nuestro trato cuando decidimos irnos a vivir juntos?

NICK

(Figura 31.40)

Muy bien, muy bien. Pero también dijimos que después de dos años decidiríamos si nos casábamos o no. Y han pasado dos años.

TONI

El martes.

Le da a NICK los cubiertos y las servilletas (Figura 31.41, Máster - Plano 1). Él se dirige a la mesa y empieza a ponerla.

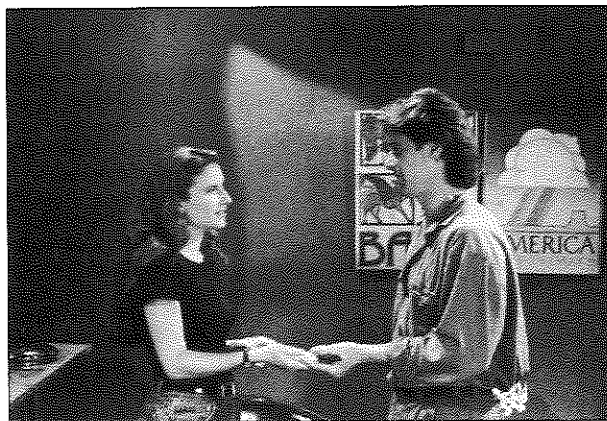


Figura 31.41

TONI llena los tazones (Figura 31.42, Plano 6) y los lleva a la mesa. Los dos se sientan y empiezan a comer.

NICK

(Figura 31.43, Máster - Plano 1)

Muy bien. ¿Y qué pasa el miércoles?

TONI

No lo sé. Sólo estamos a jueves.

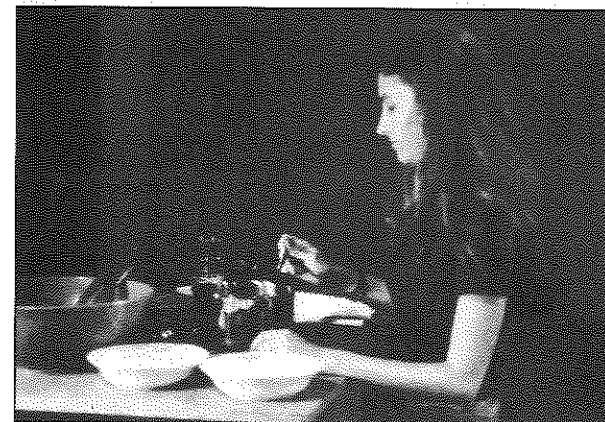


Figura 31.42

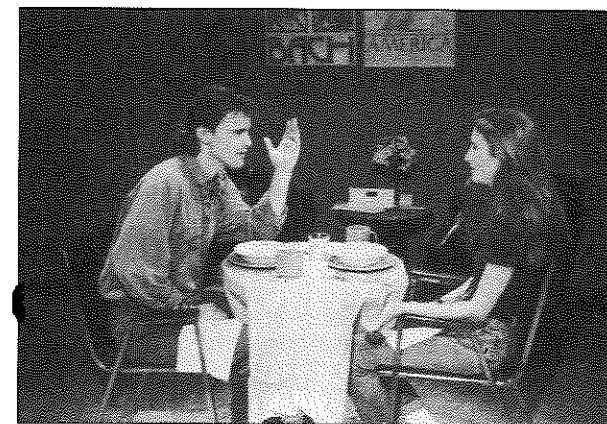


Figura 31.43

NICK

(Figura 31.44, Plano 14)

Adelante. Dime que no lo has estado pensando.

TONI *deja de comer y pone la cuchara en el plato* (Figura 31.45, Plano 7).

TONI

Lo he estado pensando. Pero Nick... no sé lo que

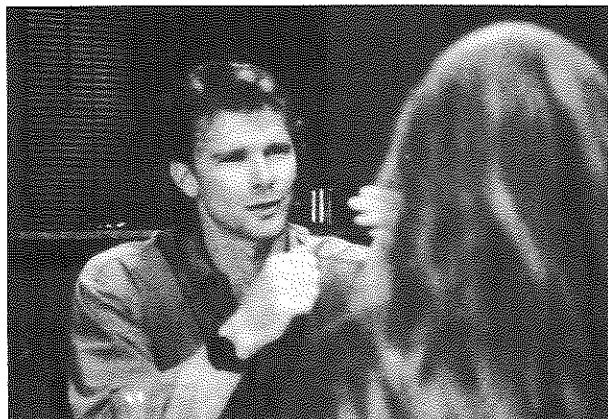


Figura 31.44



Figura 31.45

siento. O más bien sí que sé lo que siento, y ése es el problema. Siento... miedo.

NICK

(Figura 31.46, Plano 14)

¿De qué diantres tienes miedo? Ya sabes que no te pego.

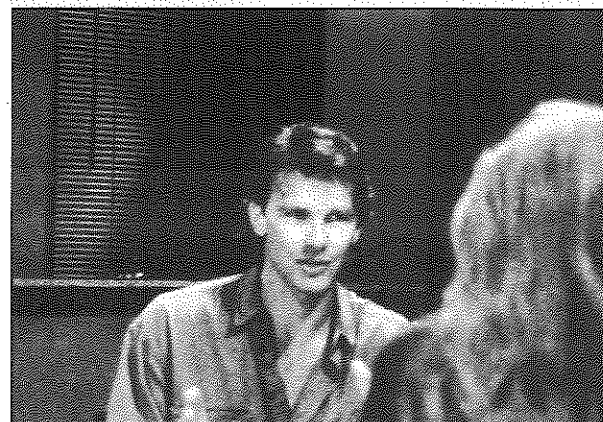


Figura 31.46

TONI

(Figura 31.47, Plano 7)

[Ríe]

No es eso. Supongo que tengo miedo de que algo salga mal.

[NICK *empieza a decir algo, pero ella le interrumpe* (Figura 31.48, Máster - Plano 1)].

TONI

Ya lo sé: nada ha salido mal todavía (Figura 31.49, Plano 9). Pero... es difícil de explicar. Veo matrimonios que se rompen por todas partes. Candy y Bill. Tu hermana. Y creo que Ginger y Eddie están a punto de separarse.

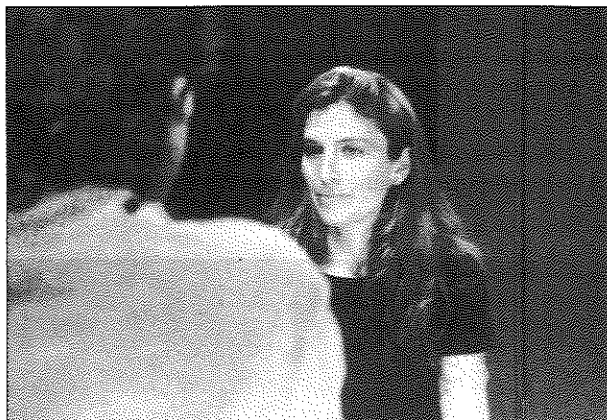


Figura 31.47

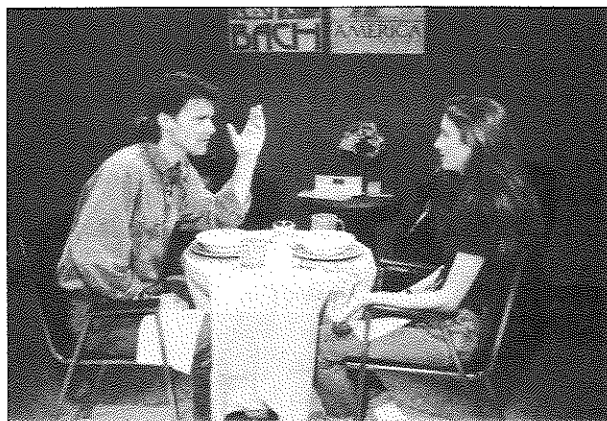


Figura 31.48

NICK

(Figura 31.50, Plano 15)

¿Quién te lo ha dicho?

TONI

(Figura 31.51, Plano 9)

Nadie. Pero hablo mucho con Ginger. Y no está contenta.



Figura 31.49

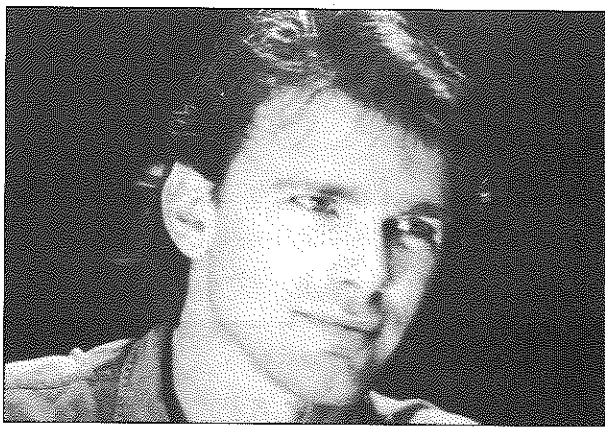


Figura 31.50

NICK

(Figura 31.52, Plano 16)

¿Qué es lo que la hace tan desgraciada?

TONI

(Figura 31.53, Plano 10)

[Se encoge de hombros]

No quiere decírmelo. Pero lo es. Y nosotros estamos

bien, Nick. Ahora mismo. Tal y como estamos. Y quizás lo que no quiera sea estropear las cosas. ¿Lo comprendes?

NICK

No.



Figura 31.51

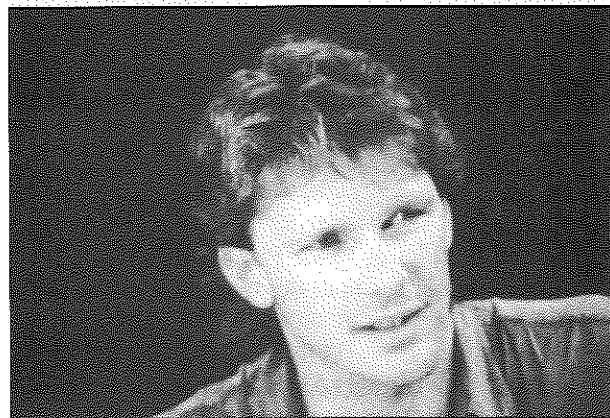


Figura 31.52

TONI [*suspira*]

(Figura 31.54, Plano 16)

Pero prefiero tenerte así a ti que a otras veinte mujeres de cualquier otra manera. Así que supongo que nos quedamos como estamos.

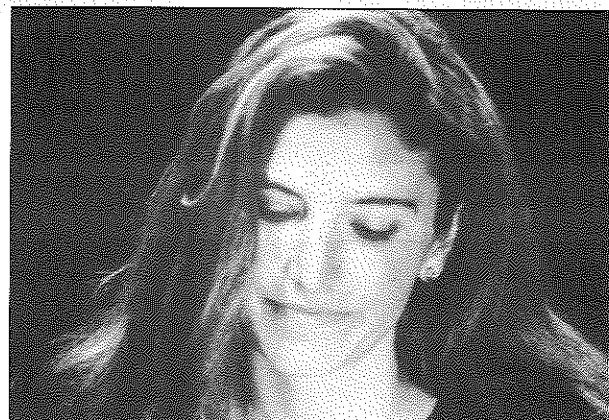


Figura 31.53

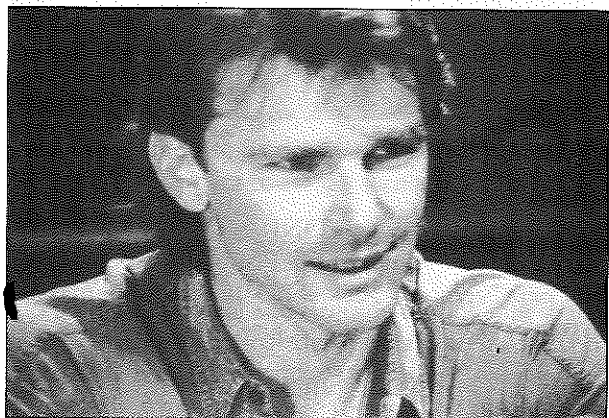


Figura 31.54



Figura 31.55

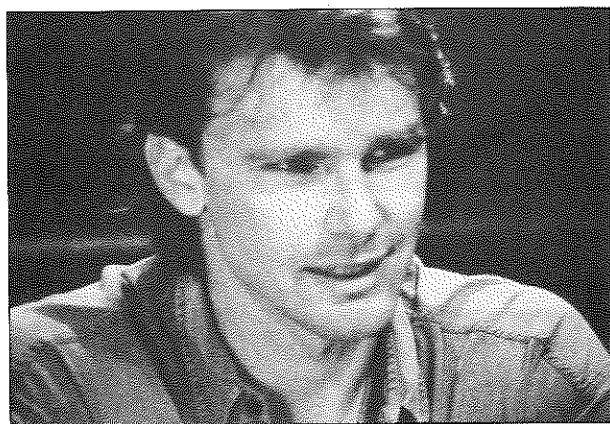


Figura 31.56

TONI

(Figura 31.55, Plano 10)

No para siempre, Nick. Sólo un poquito más de tiempo, ¿vale?

NICK

(Figura 31.56, Plano 16)

[No hay diálogo. Plano de reacción.]



Figura 31.57

NICK

(Figura 31.57, Máster - Plano 1)

¿Tenemos que comer estas hierbas continuamente?

TONI

[Ríe]

Es comida natural. Come y calla.

CORTE

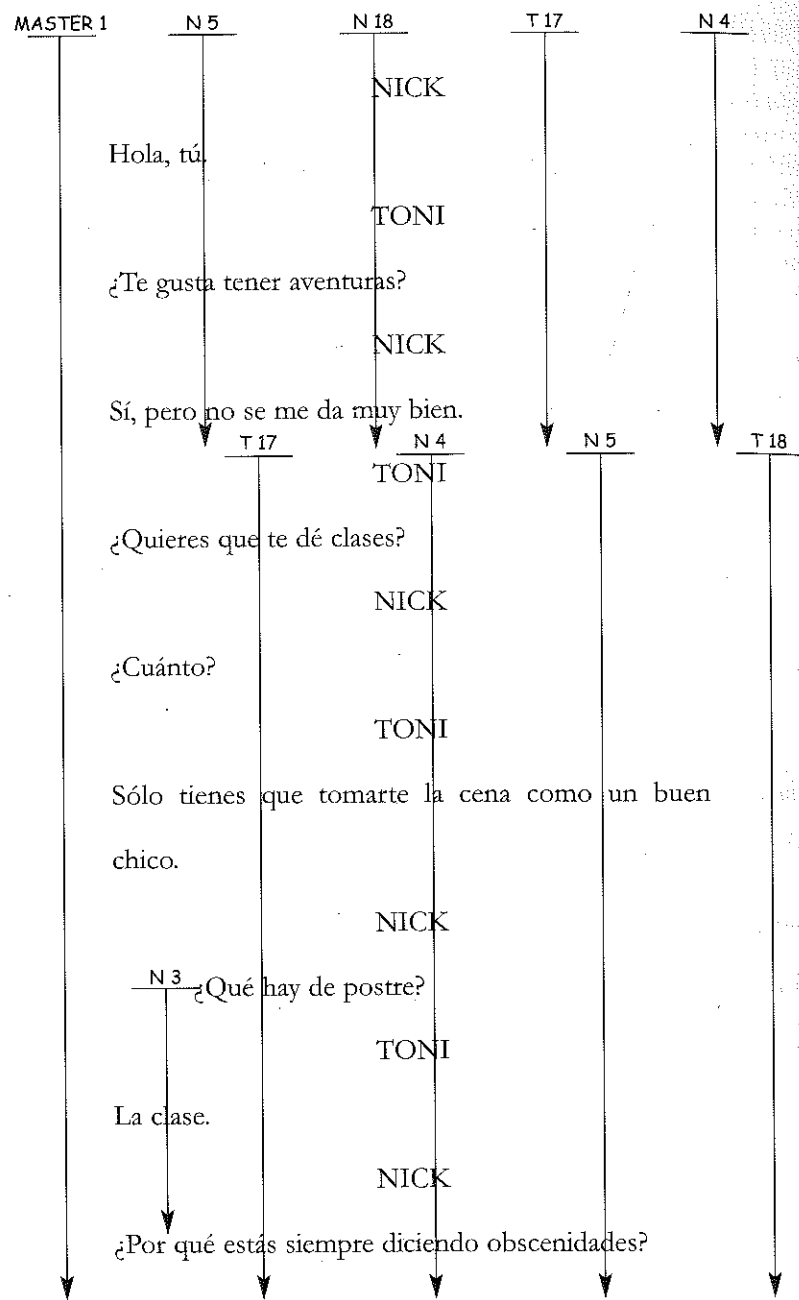
Para ilustrar mejor las posibilidades, he usado más cortes de los que probablemente se necesitarían. La sencillez y la clara articulación de las ideas son tan importantes para el rodaje y el montaje como para la actuación.

Vamos a ver ahora cómo se ha desglosado la escena para el rodaje. He utilizado diecinueve planos para rodar la escena, el último de los cuales es Nick en el armario.

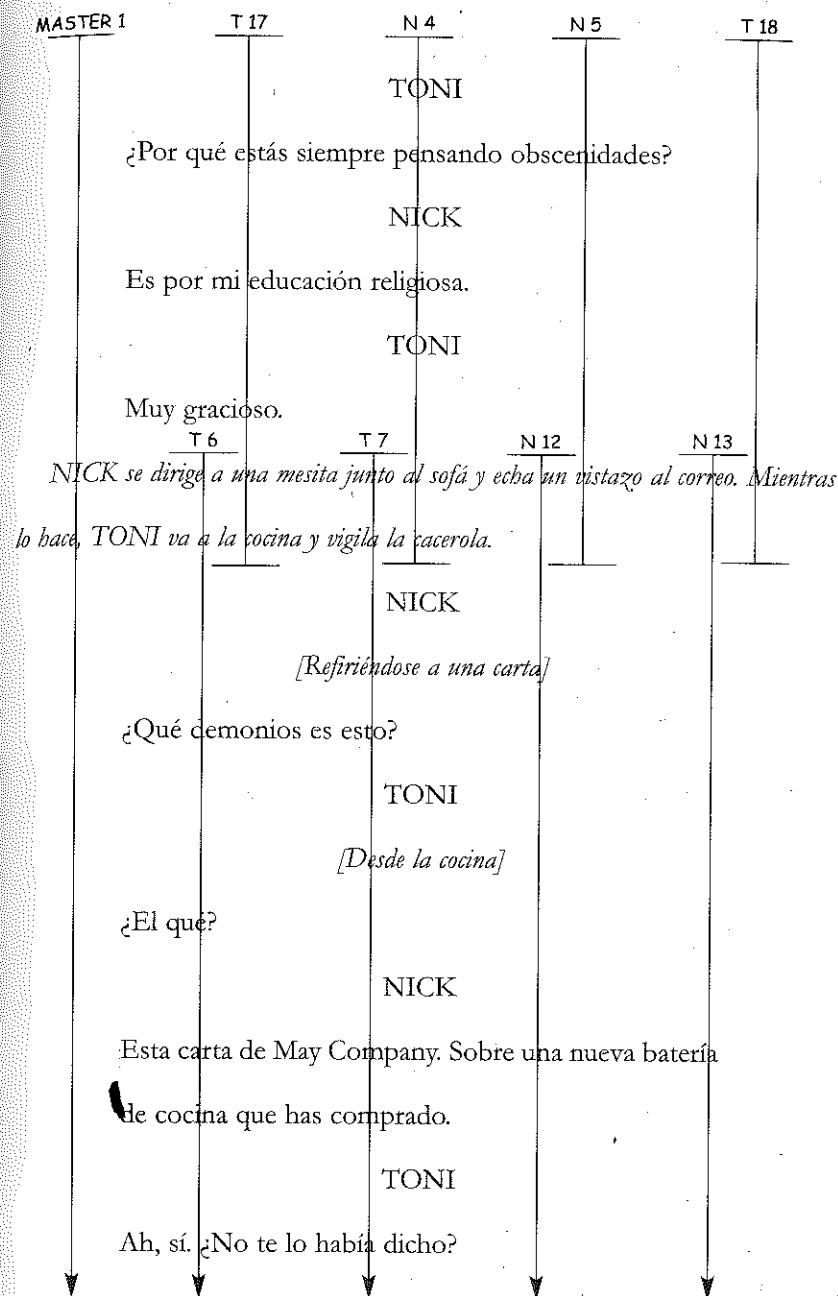
En las páginas siguientes, el principio de cada montaje está indicado con la inicial del personaje principal del montaje: *T* para Toni, *N* para Nick. Se ha dibujado una línea vertical a lo largo de todo lo que se haya incluido en ese plano en concreto. El final del montaje se indica con una línea horizontal al pie de la vertical.

Los números indican el orden del rodaje. Los distintos montajes se ruedan fuera de secuencia porque en la mayoría de los casos todos los

LA MAQUINARIA DEL CINE Y EL VÍDEO



EL RODAJE DE UNA ESCENA



LA MAQUINARIA DEL CINE Y EL VÍDEO

MASTER 1

T 6

T 7

N 12

N 13

NICK

(Dirigiéndose hacia ella)

Sabes perfectamente que no me lo habías dicho.

TONI

Oh. Bueno, he comprado una nueva batería de cocina.

NICK

¿Para qué puñetas?

TONI

Porque la necesitamos.

NICK

¿Por qué no me consultas una cosa así antes de gastarte tanto dinero?

TONI

Eh. ¿Te acuerdas de mí? Yo trabajo. Tengo derecho a gastarme algo de nuestro dinero. O de mi dinero.

NICK

¿Y si decidimos casarnos algún día? Querremos

EL RODAJE DE UNA ESCENA

MASTER 1

T 6

T 7

N 12

T 13

comprar una casa. Y tenemos que ahorrar para eso. Te gastas el dinero como si mi taxímetro estuviera en marcha todo el día. A doble velocidad.

TONI

Estás guapísimo cuando te haces el macho. ¡Tómame! ¡Tómame!

NICK

¡Hablo en serio!

TONI

Ése es tu problema.

NICK

Muy graciosa.

TONI

¿Cuál fue nuestro trato cuando decidimos irnos a vivir juntos?

NICK

Muy bien, muy bien. Pero también dijimos que después de dos años decidiríamos si nos casábamos o no. Y han pasado dos años.

MASTER 1	T 8	T 9	T 10	N 14	N 15	N 16
	bien, Nick. Ahora mismo. Tal y como estamos. Y quizás lo que no quiera sea estropear las cosas. ¿Lo comprendes?					
	No.		NICK			
	[TONI suspira]					
	Pero prefiero tenerte así a ti que a otras veinte mujeres de cualquier otra manera. Así que supongo que nos quedamos como estamos.					
			TONI			
	No para siempre, Nick. Sólo un poquito más de tiempo, ¿vale?					
			NICK			
	¿Tenemos que comer estas hierbas continuamente?					
			TONI			
			[Ríe]			
	Es comida natural. Come y calla.					

LISTADO SECUENCIAL DE PLANOS Y EMPLAZAMIENTOS DE CÁMARA

Plano 1: El máster. Empieza con un plano medio (por las rodillas) de Toni. La cámara retrocede para abarcar el aparato de televisión y la puerta, tomando la entrada de Nick. Mantener el plano de dos hasta que Nick sale y la cámara se queda con Toni. Mantener a Toni cuando se acerca a la tele y la apaga. Seguir a Toni y girar a la derecha (la cámara y el trévilin se mueven hacia la derecha) mientras va hacia Nick. Mantener el plano de dos, acercándose un poco para hacer un plano más ceñido. Quedarse con Nick cuando se acerca a la mesita de café. Mantener a Nick cuando vuelve hacia Toni, dejando que nos lleve hasta un plano de dos. Mantener el plano de dos hasta que Nick se acerca a la mesa con los cubiertos, siguiéndole cuando se mueve. Toni entrará en el plano cuando ambos se sientan. Mantener a los dos hasta el final de la escena.

Plano 2: Sobre Toni, sentada a la mesa con la leche en la mano. Encuadre hasta la cintura aproximadamente. Mantener hasta que salga del plano después de apagar la televisión.

Plano 3: Plano hasta la cintura de Nick ante el fuego.

Plano 4: Plano de busto de Nick, tomado desde la izquierda. Toni entrará en el plano, dándonos un plano por encima de ella hacia Nick. Mantener hasta que él salga de cuadro para acercarse a la mesita de café.

Plano 5: Empezar de lleno sobre Nick. Toni entrará en el plano, que pasa a ser un plano de dos corto por encima del hombro. Mantener hasta que sale Nick.

Plano 6: Plano hasta la cintura de Toni ante el fuego. Mantener hasta que sale del plano cuando va a la mesa. Se acercará hasta el plano corto cuando sea necesario para la frase del "macho".

Plano 7: Plano de busto de Toni ante el fuego. Mantener hasta que salga de cuadro.

Plano 8: Plano medio de dos por encima de Nick hacia Toni cuando los dos están sentados a la mesa. La cámara buscará el encuadre al

principio de la escena, antes de que Nick entre en el plano. Luego él y Toni se sientan dentro del plano. Mantener hasta el final de la escena.

NOTA: Muchas veces el actor no estará en el plano al principio de la escena o cuando el director grite "¡Acción!". En ese caso, el actor sólo tiene que estar a un paso más o menos fuera de cuadro, aunque se suponga que viene de algún lugar más alejado. Al grito de "¡Acción!" el actor sólo se desplaza la distancia necesaria para indicar la última parte del movimiento, la llegada. El director quiere ese movimiento porque a veces proporciona un corte más interesante.

Plano 9: Primer plano de Toni sentada a la mesa. Mantener durante toda la escena.

Plano 10: Primerísimo plano de Toni sentada a la mesa. Mantener durante toda la escena.

Plano 11: Plano hasta la cintura de Nick a la puerta. La cámara se encuadrará para la composición final antes de la entrada de Nick, que caminará hasta su posición. Mantenerlo hasta que salga del plano para ir al armario.

Plano 12: Plano de tres cuartos (por las rodillas) de Nick ante la mesita de café. Él entrará en el plano. Mantenerlo hasta que Toni le dé los cubiertos, guardando en todo momento más o menos el mismo tamaño.

Plano 13: Plano de busto de Nick ante la mesita de café. Mantenerlo hasta que Toni le da los cubiertos.

Plano 14: Plano medio (por la cintura) de dos por encima de Toni hacia Nick, ambos sentados a la mesa. Entrarán en plano para sentarse. Mantener durante toda la escena. La composición tiene que guardar el "raccord" con la del Montaje 8.

Plano 15: Primer plano de Nick sentado a la mesa. Entrará en el plano para sentarse. Mantener durante toda la escena. La composición tiene que guardar el "raccord" con la del Montaje 9.

Plano 16: Primerísimo plano de Nick. Entrará en el plano para sentarse. Mantener durante toda la escena. La composición debe guardar

el "raccord" con la del Montaje 10.

Plano 17: Plano de busto de Nick ante el fuego, tomado desde la derecha. Toni entrará en el plano, proporcionándonos un plano hacia ella por encima de Nick. La composición tiene que guardar el "raccord" con la del Montaje 4.

Plano 18: Plano corto por encima del hombro desde Nick hacia Toni. El plano empezará sobre Nick y Toni caminará hasta su posición. La composición tiene que guardar el "raccord" con la del Montaje 5.

Plano 19: Nick en el armario, colgando su chaqueta. Entrará en el plano. Mantener hasta que salga de plano.

Muchos de los estudios de Hollywood que se utilizan para grabar los programas de televisión son estudios de cine reformados. Por supuesto, no todos los estudios reformados han sido diseñados de la misma forma, pero los planes generales eran parecidos. Los suelos de madera han sido cubiertos de cemento o alguna otra superficie lisa y dura para poder desplazar el trávelin de la cámara sin vibraciones. Se han construido cabinas de control para albergar la consola (para el director, el director técnico, el director asociado y el asistente del programa) y el ingeniero de sonido. A veces también se han asignado espacios en la cabina para el director de iluminación y los operadores de control del vídeo.

Todavía existen algunos platós reformados que carecen de cabinas de control operativas. Unidades móviles fuera del estudio propiamente dicho albergan el personal y el equipo necesarios, mientras que en el estudio mismo sólo están los platós, los actores, las cámaras, las jirafas y las luces.

Los auténticos estudios de televisión (como los que hay en la Ciudad de la Televisión (Television City) de la CBS-TV) se diferencian de los estudios reformados en varias cosas. La cabina de control es permanente. Luces que pueden bajarse y subirse fácilmente cuelgan de tuberías en lugar de estar colgadas de un andamiaje fijo de madera o de las paredes de los platós. Los camerinos, las salas de maquillaje, los aseos y las salas para el guardarropa son de más fácil acceso. Todo el complejo está más concentrado y es más funcional.

La cabina de control es una maravilla de la electrónica. Un panel de botones y palancas sobre la mesa de la consola permite al director técnico cambiar la imagen que sale al aire apretando un botón que envía una imagen desde una de las varias cámaras que están fotografiando el

programa, o desde una cadena de imágenes o una cadena de diapositivas que se utilizan en conjunción con las cámaras. El panel de control tiene también dispositivos que permiten hacer encadenados, fundidos, superposiciones, barridos (eliminar la imagen desde un lado mientras entra otra por el otro para ocupar su lugar) y numerosos efectos especiales que aparecerán en la pantalla.

La consola está diseñada para las necesidades del director técnico, el director, el director asociado y el asistente del programa.

La función del director asociado varía dependiendo de dónde esté situado el estudio y del sindicato que controle ese estudio. En la CBS, donde el sindicato es el International Brotherhood of Electrical Workers (I.B.E.W., Hermandad Internacional de Operarios Eléctricos), el A.D. (director asociado) prepara los planos para el director, avisando a cada operador de cámara (generalmente hay cuatro) de cuál va a ser su próximo plano. Puede decir, por ejemplo: "Cámara dos, primer plano de Henry" o "Cámara tres, tome un plano de dos." El operador de cámara toma inmediatamente el plano adecuado para que esté preparado cuando el director quiera cortar a él. Por supuesto, todos los planos han sido ensayados, pero muchos programas son tan complicados que la preparación de cada plano por el A.D. es un aspecto muy necesario y valioso del rodaje.

En la ABC y la NBC, donde el sindicato con jurisdicción es la National Association of Broadcast Engineers and Technicians (N.A.B.E.T., Asociación Nacional de Ingenieros y Técnicos de Emisión), la función del A.D. durante la emisión o la grabación no incluye la preparación de las cámaras. Si es necesario, el T.D. (director técnico) se encargará de ello.

Sea quien sea el que prepara los planos, los operadores de las cámaras generalmente tienen además tarjetas con una lista de sus planos en secuencia. Cuando se necesita un plano, el director hace una señal al director técnico, generalmente chasqueando los dedos; el T.D. aprieta el botón adecuado o el interruptor de efectos especiales y el plano sale al aire (o pasa a la cinta). De este modo se estructura y realiza toda la secuencia de planos.

Sentado al lado del A.D. en la cabina de control está el P.A. (asistente del programa), que tiene que seguir de cerca la sincronización en cada momento del rodaje, verificar que las frases sean las correctas, etcétera. Durante el proceso de edición, el guión del P.A. tiene un valor incalculable. El guión tiene que ser preciso, ya que es el único registro de lo que había en cada plano y de cuándo ocurría.

Delante de la consola hay monitores para cada una de las cámaras utilizadas, más el monitor de línea. Durante una emisión en directo (muy poco frecuente hoy en día), el monitor de línea lleva la imagen que sale al aire. Durante los programas grabados el monitor lleva la versión editada que sale "al aire" de la escena que se está rodando. Para la mayoría de las series grabadas, los planos tomados por varias o todas las cámaras se graban en cintas separadas para su posterior edición. La versión en el aire puede funcionar muy bien tal y como se ha editado durante la representación, en cuyo caso el tiempo de edición queda considerablemente reducido. Las otras cintas se utilizan más adelante como se desee, para cambiar los puntos de vista o para facilitar la realización de cortes por razones estéticas o de tiempo. A veces estas cintas *esclavas* apenas se utilizan; otras veces un episodio entero puede estar montado a partir de ellas, plano por plano. Los mismos procedimientos generales se utilizan para los programas concurso y los seriales, pero en la mayoría de los casos la edición en ellos es mínima o inexistente.

A un lado de la cabina de control está la cabina de sonido y la cabina de luces. Las cabinas de sonido de la Ciudad de la Televisión de la CBS permiten el control individual de sesenta y cuatro micrófonos distintos, además de dar al ingeniero el control de la cámara de resonancia y muchos otros efectos especiales. La cabina del director de iluminación le permite comunicarse con el personal que está en el suelo del estudio y con la persona encargada de la parrilla del "dimmer", donde todos los instrumentos de iluminación están conectados con los reguladores de intensidad adecuados. El director de iluminación también tiene monitores de televisión frente a él para poder ver qué aspecto tienen las imágenes.

Para simplificar aún más el proceso de hacer un programa de televisión en la CBS, el muelle de los decorados, el taller de pintura y los departamentos de vestuario, maquillaje y efectos especiales están todos en el mismo edificio que los cuatro estudios. Es, efectivamente, una auténtica Ciudad de la Televisión.

Desde la primera edición de este libro, la CBS ha añadido departamentos de animación y equipo electrónico de efectos especiales, que hacen posible esas extraordinarias imágenes y combinaciones de imágenes que se han hecho tan habituales. La CBS ha construido también dos grandes estudios más a pocos metros de la Ciudad de la Televisión, con lo que cuenta con seis estudios en total.

El programa con varias cámaras

33

En los primeros tiempos de la televisión, todos los programas se rodaban con tres o cuatro cámaras de vídeo y se emitían en directo; también los primeros programas dramáticos, que generalmente tenían media hora de duración. En cuanto la gente se dio cuenta de que la televisión tenía futuro, los programas dramáticos empezaron a pasarse a película, utilizando una cámara cada vez, mientras que las comedias seguían rodándose con tres o cuatro cámaras de vídeo ante un público en directo. El programa "I Love Lucy" fue la primera comedia en pasar de las cámaras electrónicas al sistema de varias cámaras de cine, manteniendo el público en directo. Hoy en día la mayoría de las comedias se ruedan con tres o cuatro cámaras de cine o electrónicas.

Para el actor que hace comedias televisivas, su planteamiento en realidad está más relacionado con el teatro que con el cine. Por varias razones: en primer lugar, se interpretan de una tirada escenas enteras rodadas simultáneamente desde tres o cuatro puntos de vista distintos. Por lo general, después se ruedan los "pickups" individuales usando una sola cámara. En segundo lugar, como hay público, el nivel de energía y el volumen de voz del actor es por lo general mucho más alto que si el mismo material se rodara con una cámara y sin público. El público da al actor la impresión de que tiene que comunicarse más allá de la persona con la que está hablando; la distancia de comunicación viene determinada, al menos en gran medida, por la presencia del público más que por la presencia de una cámara y una jirafa. La comedia requiere por lo general un nivel más alto de energía que el drama, y la presencia del público hace aún más apremiante esta exigencia.

Hay aún otra semejanza entre el teatro y un programa rodado con varias cámaras. A diferencia del programa rodado con una sola cámara,

un programa con varias cámaras se ensaya durante días antes de ser rodado delante del público; igual que en el teatro. Por consiguiente, la preparación es considerablemente distinta de la del programa con una sola cámara, y por lo general mucho más fácil, ya que hay un periodo de ensayos en el que el actor puede trabajar, reflexionar, hablar con el director y escuchar y relacionarse con los demás actores mientras busca la que será su interpretación definitiva.

El serial dramático es un programa rodado con varias cámaras que es distinto a la comedia habitual representada frente al público. Aquí el actor tiene que actuar en largas secuencias como en el teatro, pero no hay público presente. Como no hay público y como la historia es dramática, el nivel de energía, sobre todo de energía vocal, utilizado en las comedias rodadas con tres cámaras resultaría enormemente exagerado y artificial. La distancia de comunicación es la misma que en el drama con una sola cámara; el actor sólo necesita llegar hasta la persona o personas con las que está hablando. Pero el actor no debe olvidar nunca que el nivel de energía interna tiene que ser siempre alto para que su actuación tenga dinamismo y emoción. En general habrá pocos "pickups", de manera que el actor interpretará una escena o secuencia de escenas completa sin interrupciones, como lo haría sobre el escenario.

Para recapitular y evitar confusiones: la energía interna, el nivel de veracidad, ha de ser siempre el mismo sea cual sea el medio para el que trabaja el actor. La posible diferencia entre un drama con una sola cámara y un serial con varias cámaras es la energía física y la energía vocal. Éstas vienen dictadas por dos factores principales: (1) la necesidad de más energía vocal en la comedia que en el drama, y (2) la presencia del público, que influye en la distancia hasta la que debe comunicar el actor.

En el teatro el actor generalmente tiene que comunicarse con el público, alejado de la escena, por intermedio del otro actor. En la película dramática con una sola cámara o en el serial, el actor sólo tiene que comunicarse directamente con el otro actor; el público (como la cámara) está tan cerca que la distancia de comunicación hasta él no necesita ser tomada en consideración.

Las escenas peligrosas

34

Es posible que en algún momento de su carrera le pidan que haga escenas peligrosas. Si una escena es complicada y peligrosa, le aconsejo que no la haga a menos que haya sido entrenado para ello. Una simple caída puede ser muy peligrosa si no sabe cómo hacerla. Y desde luego caerse de un caballo o de un coche o derrapar en una moto pueden ser cosas muy peligrosas si no sabe cómo hacerlas. Cuando el guión exige estas acciones, una productora inteligente proporcionará un doble para que haga ese trabajo por usted; deje que lo haga. No se haga el valiente y no tenga la impresión de que no está cumpliendo con su trabajo, porque si hace usted mismo la escena puede acabar con un brazo o una pierna rotos o con el cuello roto.

Por otra parte, debería aprender a hacer algunas cosas sencillas que probablemente necesitará hacer en algún momento. Debe aprender a caer, porque sin duda alguna le pedirán que lo haga en algún momento de su carrera, ya sea porque le disparan o porque tropieza o porque le dan un golpe en la cabeza o lo que sea. Aprenda cómo recibir un golpe y acusar su efecto. Aprenda cómo asestar un golpe sin tocar ni hacer daño a la otra persona.

Las alturas serán casi siempre fingidas, de manera que podrá caer con seguridad desde cualquier distancia, pero asegúrese bien de tener un punto de apoyo sólido esté donde esté. Para un episodio de una serie de televisión llamada "Climax!" se marcaron las líneas generales de los escenarios con cinta pegada en el suelo de la sala de ensayos en la que trabajábamos. Edward G. Robinson se me acercó en determinado momento (yo era el director asociado) y me preguntó por una cornisa por la que tenía que caminar para pasar de un balcón a otro. Le dije: "Tendrá aproximadamente cuarenta y cinco centímetros de ancho." Él dijo: "Eso

no me preocupa, pero ¿a qué altura está del suelo?" Le dije: "Bueno, según los planos sólo estará a unos quince centímetros, así que no hay por qué preocuparse." Su respuesta fue: "Ya lo creo que hay por qué preocuparse. Uno de los peores accidentes que tuve en mi vida fue al caerme de una alfombra."

Es casi inevitable que en algún momento de su carrera tenga que pegar a alguien o recibir un golpe de alguien. Evidentemente, cuando ve a dos hombres en la televisión asestándose tremendos golpetazos en la cara y en el cuerpo, en realidad no se están pegando. Están sincronizando con mucho cuidado cada golpe de manera que la cámara no pueda captar que no da en el blanco; y lo que es más importante, la persona que recibe el golpe lo hace de tal manera que parezca real. La parte de su cuerpo que supuestamente está siendo golpeada se mueve en la misma dirección de la mano o el objeto que la golpea, como lo haría si estuviera recibiendo verdaderamente el golpe. Evidentemente, también es importante que el actor integre emocional y físicamente el dolor que le produciría el golpe.

Si recibe una bofetada, tiene que mover la cabeza en la misma dirección que la mano que le golpea, sincronizando su movimiento de manera que se produzca cuando la mano llega a su rostro. Si se mueve antes de que le alcance la mano, esa anticipación será evidente para el espectador y el golpe parecerá falso. Si se mueve demasiado tarde, se arriesga a recibir realmente el golpe o a dar la impresión de no reaccionar a él; la primera posibilidad es incómoda para usted; la segunda es incómoda para el público.

En el teatro es necesario que una bofetada sea una bofetada de verdad, porque no es posible fingir el sonido que la acompaña. Pero en el cine el sonido puede añadirse después, así que a menos que el director o los actores quieran expresamente que la bofetada sea real, puede ser fingida. Evidentemente, un puñetazo no puede ser real en ninguno de los dos casos.

Vuelvo a repetir que es el *receptor* del golpe el que hace que parezca real. Si es usted el receptor, de usted depende ensayar con la persona que le da el golpe para poder coreografiar minuciosamente la pelea, ya se trate de un puñetazo o de diez. Si el golpe es en la región abdominal, tiene que hacerle doblarse sobre sí mismo y quizás retroceder o caer de espaldas, dependiendo de las exigencias de la pelea. Le servirá de ayuda emitir un gruñido al recibir el golpe. No se preocupe de si el gruñido es bueno o no o de si lo usarán o no más adelante, porque no tiene importancia; si no es bueno, se añadirá uno que suene mejor. El hecho de hacerlo contribuirá a dar realismo al momento. Y eso es lo que realmente importa.

No tenga miedo de asestarle un buen golpetazo a la persona con la que está luchando, pero practique primero con esa persona para cobrar conciencia del sentido del ritmo de cada uno y de la distancia necesaria para que la secuencia quede bien. Cuando vaya a dar una bofetada o un golpe en el rostro, el golpe debe venir con todo el impulso, describiendo una trayectoria en arco completa y no una corta y seca. Desde el punto de vista de la cámara, su mano debe desaparecer totalmente detrás del rostro de la persona a la que está pegando (Figura 34.1) y luego completar su trayectoria, mientras la persona que es golpeada vuelve la cabeza en el momento adecuado para hacer posible esa trayectoria. Si la cámara está situada de tal manera que el rostro y la mano están bloqueados (Figura 34.2), puede simplemente describir el arco por delante de la cara y dejar varios centímetros de distancia sin que el público se dé cuenta de que ha fallado.

No haga un gancho, porque la cabeza que recibe el golpe sólo puede llegar hasta un punto y podría causar serios daños al que lo reciba. Por la misma razón, no dé un puñetazo directamente en la cara. El golpe tiene que venir de través y ser recibido con un movimiento de la cabeza o un movimiento de la cabeza y del cuerpo, incluyendo quizás una caída, dependiendo de quién esté peleando y de lo fuerte que supuestamente sea el golpe. Cuando golpee procure describir un arco con el brazo como si fuera en serio y procure no alcanzar a la otra persona.

Las peleas realmente buenas que se ven en las películas se representan casi invariablemente con especialistas, un grupo de personas



Figura 34.1. Dando una bofetada, vista frontal de la cámara. Está claro que ella no le está pegando.

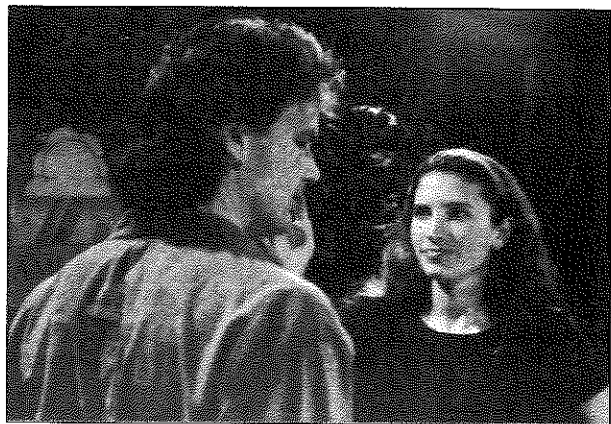


Figura 34.2. Dando una bofetada con el rostro y la mano ocultos para la cámara. Ahora el público creerá que ella le ha dado la bofetada.

cuidadosamente preparado y altamente especializado que es uno de los colectivos más profesionales de Hollywood. Una escena de pelea se rueda en másters con los especialistas y luego se repite en secuencias más cortas usando a los actores para hacer creer al público que se están peleando realmente. Evidentemente, los especialistas tienen que parecerse todo lo posible a los actores y vestirse de la misma manera, para que el público no dude ni por un instante que son los actores los que están peleando de verdad.

No me cansaré de insistir en la importancia de aprender a recibir y dar golpes. Cuando me dieron un pequeño papel en una película protagonizada por Dana Andrews, me presenté en el plató y me informaron de que Andrews no podría rodar durante varios días porque tenía un ojo morado. En una escena de pelea, el hombre que le daba el golpe se descuidó y le golpeó de verdad. Ese descuido costó a la compañía miles de dólares y a Andrews bastantes molestias. Desde luego a mí no me gustaría que me dieran un mamporro en la nariz, y supongo que a usted tampoco; y tampoco le interesará ser responsable de ponerle el ojo morado a la estrella de un largometraje (o a cualquier otro actor).

CINCO

La carrera en el cine y en el vídeo

Veamos el proceso por el que pasa un actor desde el momento en que llega a Hollywood por primera vez hasta el momento mágico en el que oye por primera vez al director decir "Corten" al final de una espléndida primera actuación.

Creo sinceramente que si tiene usted la energía y la determinación para ser actor y si puede aceptar las decepciones que probablemente le toquen en suerte, acabará ganándose la vida con ello, aunque puede que no llegue a ser una estrella. Pero debe tener la determinación de hacerlo y debe trabajar, trabajar, trabajar y seguir trabajando para perfeccionar su oficio: para liberar y desarrollar su instrumento de trabajo de manera que cuando llegue una oportunidad le encuentre preparado.

El primer paso es relacionarse con otros actores. Es una buena idea entrar en una clase o taller que tenga una actitud profesional, para que su instrumento esté bien entrenado y siga acumulando experiencia. Si tiene la suerte de contar con un profesor en el que pueda confiar, espere hasta que a éste le parezca que está preparado para empezar. Luego necesitará un agente.

Conseguir un agente es difícil. La mayoría son reacios a aceptar a principiantes a menos que tengan un carisma evidente y arrollador. Cuesta mucho trabajo y dotes de persuasión convencer a los estudios de que se arriesguen con un recién llegado, y al cabo de tanto esfuerzo, el agente puede haberle conseguido un día de trabajo por un salario de quinientos dólares aproximadamente, de los que se quedará con la espléndida suma de cincuenta dólares: menos de lo que se ha gastado ese día en el restaurante.

¿Qué hacer entonces? Primero, pida una lista de los agentes autorizados por el Gremio de Actores de este sindicato (Screen Actors

Guild, 5757 Wilshire Boulevard, Hollywood). No firme un contrato con ningún agente que no tenga la autorización del Gremio; los agentes sin licencia tienen poco o ningún acceso a los directores de casting de las películas controladas por el SAG (Screen Actors Guild) o los programas de televisión controlados por el AFTRA (American Federation of Television and Radio Artists). Lo más probable es que no pueda hacer nada constructivo por usted, y es posible que se aproveche de usted.

Un agente legítimo y con licencia no le cobrará nada por representarlo. No ve ni un céntimo de su dinero hasta después de que usted reciba su salario, del que deduce un diez por ciento; ni más ni menos. Si cualquier persona le propone algo distinto como representante, salga corriendo.

Los "managers" son otra cosa, pero sus contratos también están controlados por las leyes estatales, y hará bien en estudiar las leyes con mucha atención si alguna vez un "manager" le hace una propuesta.

Como actor, tendrá poca necesidad de agentes o "managers" a menos que llegue a ser una gran estrella. Si eso ocurre, debería estudiar sus necesidades y tomar su decisión en consecuencia. Mientras tanto, para conseguir un agente, envíe cartas y fotografías "books" —buenos "books" hechos por fotógrafos profesionales— a veinte o treinta agentes, solicitándoles una entrevista. Recé por que le respondan tres o cuatro y por que sea usted capaz de convencer al menos a uno de ellos de que se hará millonario si se hace cargo de usted.

Si las cartas no obtienen respuesta, la siguiente alternativa es entrar en un grupo en el que pueda actuar y ser visto por agentes y gente de la industria, pero tenga cuidado de no trabajar con aficionados mal preparados. Trabaje con un grupo profesional, en un teatro o en una clase. En este último caso, cerciórese de que el profesor sea un buen conocedor de las necesidades de la profesión y de los medios del cine y el vídeo.

Necesitará fotografías, que debería elegir cuidadosamente. En primer lugar, no salga corriendo a buscar un fotógrafo. No necesitará fotos hasta que no esté listo para buscar un agente. Si las hace demasiado pronto, es posible que su imagen haya cambiado mientras tanto o que quiera proyectar una imagen diferente. Además, si un agente está interesado en usted, necesitará sus consejos sobre la clase de fotografías que debe hacerse o dónde hacérselas.

Tiene que hacerse dos clases de fotografías. En primer lugar necesita algunas imágenes de la cabeza o del busto que reflejen fielmente su

verdadero aspecto. Tienen que parecer naturales, de manera que no sea usted totalmente distinto de las fotografías cuando entre en un despacho para una entrevista. Estas fotos son para trabajos de actor.

También necesitará fotos para trabajar en los anuncios si le interesa esta línea de trabajo. En ese caso le hará falta un "book" —un grupo de fotos que le muestren en distintas posturas y atuendos— sobre una hoja o dos hojas dobladas. Estas fotos tienen que hacerse en diferentes poses para dar a los posibles interesados en contratarle alguna idea de lo diferente que puede llegar a parecer. Recuerde que la gente que le contrata para hacer anuncios no estará tan interesado en sus cualidades interpretativas como en la clase de cualidad o temperamento que puede transmitir durante un periodo breve de tiempo. ¿Puede ser gracioso? ¿Puede parecer fuerte? ¿Es usted femenina? ¿Sensual? ¿Puede hacerles creer que es el empleado de una estación de servicio vendiendo aceite o un marinero al que le encanta Old Spice? ¿Resultaría convincente en el papel de una mujer que juega mucho al tenis y toma una determinada marca de cereal?

Una palabra de advertencia: antes de decidirse por un fotógrafo, infórmese todo lo posible sobre él. Hay muchos buenos fotógrafos y también muchos malos.

Si acude a un profesor o a un "manager" o agente que insiste en que vaya a un determinado fotógrafo, tenga cuidado. Es muy posible que la persona que le recomienda el fotógrafo reciba una comisión y que el trabajo sea de segunda categoría.

Muchos establecimientos que se hacen pasar por empresas de colocación de talentos le cobran una tarifa, le envían a su fotógrafo y luego mandan su fotografía con docenas de otras fotografías a unos cuantos directores de "casting", diciendo que eso es un servicio. No lo es. Cerciórese de contar con una selección de fotógrafos y que la elección es suya. A fin de cuentas, es usted el que tiene que sentirse complacido y orgulloso de las fotografías que envíe.

Una vez conseguido un agente, es muy probable que le envíen a una serie de entrevistas. En ellas tendrá la oportunidad de conocer a algunos directores de "casting", y esperamos que luego le den la oportunidad de hacer una prueba para un papel.

Como he dicho en otro lugar, pocas veces le pedirán que haga una lectura en frío, porque solamente un director o un productor idiota le pediría que leyera un guión sin darle la ocasión de estudiarlo primero. Al fin y al cabo, lo que más desea es que sea usted perfecto para el papel. Si

no le da la oportunidad de examinar el material antes de la lectura, no le está dando una buena ocasión de demostrar que es usted la persona adecuada para interpretar el papel.

Generalmente le darán un guión o las páginas de la escena para la que le hacen la prueba y le concederán entre diez minutos y veinticuatro horas para estudiar el papel antes de la lectura. Después, lo más probable es que tenga que hacer frente a un aterrador grupo de personas formado por un director de "casting", un director, un productor asociado, un productor, un productor ejecutivo y un ejecutivo del estudio, y quizás también un secretario que tomará notas o leerá con usted. Pero también es posible que sea el director de "casting" el que lea con usted, o el director, o cualquier otra persona presente; nunca puede estar seguro de si va a tener la oportunidad de trabajar con un actor o si hará la lectura con la réplica monocorde que le dé cualquiera que esté a mano.

Probablemente no le comuniquen ninguna decisión ni valoración de su lectura en el momento en que la haga. Los encargados del "casting" por lo general se muestran reservados hasta haber visto a todos los actores citados. Su agente tendrá que tomar el relevo y averiguar si le han elegido para el papel, o trabajar como un condenado para convencerlos de que es usted la única opción posible para el papel. Si su suerte sigue los derroteros habituales, no le darán los primeros diez o veinte papeles para los que haga pruebas; pero si es bueno, si sigue trabajando, si persevera y si no se desanima, tarde o temprano conseguirá ese primer papel y habrá roto el hielo.

Una palabra de aliento a propósito de las lecturas. La gente para la que está leyendo es su amiga, no su enemiga. Están de su parte, no contra usted. Nada les gustaría más que usted fuera la persona perfecta para el papel en cuestión. Si lo es, no sólo su trabajo será más fácil, sino que habrá terminado, y recibirán encantados la noticia. Probablemente estén aburridos del proceso de elegir el reparto y les gustaría pasar a otras cosas. Están deseando que sea usted fantástico para poder cerrar el tenderete y marcharse a casa. Recuérdelo cuando entre en un despacho lleno de personas que desempeñan cargos impresionantes. Quieren que sea usted bueno.

Sus problemas no habrán terminado por haber conseguido su primer papel. No obstante, el primer papel es duro de pelar, y después de eso por lo menos puede decir: "¡Sí, he trabajado en el cine! ¡Y tengo mi carné del SAG!"

A propósito de ese escurridizo carné del SAG: la necesidad de tenerlo

constituye una especie de círculo vicioso. No puedes conseguir tu primer trabajo hasta que no tienes el carné del SAG, y no puedes conseguir el carné del SAG hasta que no consigues tu primer trabajo.

En el momento de escribir esto, el Gremio de Actores de Cine está multando a los productores que contratan a actores que no son miembros del SAG para menos de tres días de trabajo, así que los productores se muestran reacios a dar a los principiantes pequeños papeles, que es por donde tiene que empezar la mayoría de los nuevos actores. No obstante, una cláusula del contrato del Gremio permite al productor contratarlo sin penalizaciones si ha estudiado durante un tiempo razonable en una escuela reconocida y está claro que tiene la intención de dedicarse a actuar profesionalmente. Así que ánimo.

Supongamos ahora que le han dado el papel. ¿Qué pasa? En primer lugar se vuelve loco de alegría y tiene que hacer un tremendo esfuerzo para contener el irreprimible deseo de besar a su agente. Después, es posible que sienta una tremenda desesperación porque "sabe" que no es usted lo bastante bueno. Además de eso, recibirá un guión (si tiene suerte) de la página o páginas en las que interviene su personaje. Estudie las páginas a fondo. En ese momento sería muy buena idea repasar las páginas de este libro sobre la preparación y el aprendizaje de un papel, porque por pequeño o grande que sea, el planteamiento de su aprendizaje es el mismo.

Su preparación para el cine la hace usted a solas en su mayor parte, y por consiguiente es bastante más difícil que la preparación para el teatro. Ahí tiene la ventaja de horas y horas de ensayos con los demás actores, de manera que el trabajo que hace solo en casa se complementa con el trabajo con los otros actores y el director. En el cine tiene que hacer prácticamente toda la preparación en casa.

Tiene que saberse su papel tan a conciencia que sea capaz de interpretar bien incluso si no recibe ayuda del director o de los otros actores. Tiene que estar tan concienzudamente preparado que nada de lo que ocurra en el plató pueda descolocar, ya se trate de fallos mecánicos, de presión y explosiones de genio o reescrituras de su escena en el último momento. Por encima de todo, tiene que estar tan concienzudamente preparado que llegue al trabajo con una clara idea de cómo va a interpretar su papel; y no obstante tiene que ser flexible. Si el director no está de acuerdo con su planteamiento y quiere cambiárselo, será usted capaz de hacerlo y de ofrecer una actuación que sea satisfactoria tanto para usted como para él sin excesivas tensiones o presiones.

Por lo general tendrá la oportunidad de ensayar su escena un par de veces en el plató. Si tiene mucha suerte, tendrá la oportunidad de repasarla con el otro actor o actores antes del ensayo con el director. En algunos platós hay un preparador para los diálogos, que puede que tenga el tiempo y las ganas de repasar el papel con usted.

Un par de ensayos es más o menos todo lo que puede esperar antes de que se desentiendan temporalmente de usted para que el director de fotografía ilumine la escena antes de rodarla. La iluminación y otras cuestiones técnicas pueden llevar algunos minutos o varias horas. El director puede llamarlo para ensayar con los otros actores hasta que la escena esté lista para rodarse. Si no lo hace, acérquese a sus compañeros de escena y propóngales ensayar por su cuenta. Aproveche todas las oportunidades para ensayar todo lo posible antes de rodar una toma.

Su obligación es quedarse cerca de allí y en contacto con su papel y con lo que acaba de ensayar. Pronto le llamarán para volver a hacerlo. Probablemente ése sea su último ensayo antes de que el director diga: "Vamos a hacer una toma."

Como el cine se rueda fuera de secuencia, es una excelente idea mirar el guión mientras está esperando que coloquen las luces, estudiando las escenas *inmediatamente anteriores* a la que está a punto de rodar. Es muy importante que lo haga, porque la próxima escena evidentemente forma parte de una sucesión; está relacionada con lo que ha ocurrido antes. Por lo tanto, para que sepa usted cuál es exactamente su situación emocional, intelectual, física y sensorial al principio de esta escena, tiene que saber dónde estaba cuando apareció por última vez en pantalla y lo que le ha ocurrido mientras tanto. Cuando el director diga "¡Acción!" tiene usted que ser capaz de comenzar la escena a los niveles emocional y físico necesarios.

El director es responsable de asegurarse de que exista una continuidad emocional y una continuidad en la energía y en la actuación generales. Sin embargo, no hay ninguna garantía de que vaya a asumir esa responsabilidad o de que se dé cuenta de que su manera de interpretar esta escena no concordará con otra escena que usted va a interpretar en algún momento futuro. La única protección con la que cuenta es la de dominar tan bien su oficio que si no recibe ayuda del director —cosa que por desgracia ocurre a veces— de todos modos su actuación será de primera categoría, profesional y llena de matices. Si recibe ayuda del director, miel sobre hojuelas, y puede considerarse afortunado de trabajar con una persona que comprende a los actores y se preocupa por ellos y

que ha encontrado el tiempo para trabajar con ellos.

Insisto una vez más en la importancia de una buena preparación. Tiene que encontrar las técnicas que funcionan en su caso y que le ponen al nivel requerido para la actuación en un instante. A veces no dispondrá más que de un instante, porque alguien ha cometido un error o porque se ha reescrito el guión en el último minuto. El público no sabe ni le importa que no haya tenido usted tiempo suficiente para prepararse; lo único que le importa es lo que ve en la pantalla. La única manera de protegerse y asegurarse de que siempre ofrecerá una buena imagen es prepararse a fondo como actor, de manera que su cuerpo, su mente, sus sentidos y sus emociones hagan todo lo que usted quiera en el momento adecuado. Después, prepare meticulosamente cada escena la noche anterior al rodaje. Una minuciosa preparación es lo que distingue al profesional del aficionado.

Una cuestión extremadamente dolorosa para la mayoría de los actores es la de rechazar un papel. Sin embargo, las posibilidades de éxito de un actor dependen en parte de que sea visto bajo una luz favorable en todo momento. Para conseguirlo debe aceptar los papeles que sabe que puede controlar y que son adecuados para usted. (Me refiero a su trabajo en el mundo profesional, no en la clase o en algún lejano experimento del repertorio de verano, donde puede forzar más sus límites.)

Es importante que tenga una imagen realista de sí mismo que le ayude a saber cuál es su aspecto, qué cualidad es la que proyecta, qué personajes puede hacer fácilmente creíbles y qué personajes le resultaría difícil o imposible hacer creíbles. Es difícil rechazar una oferta de trabajo, pero a la larga a veces es la manera de ganar más dinero y de tener una carrera más prolongada y de mayor éxito. Reconozca sus limitaciones. Pero al mismo tiempo, *reconozca también sus puntos fuertes.*

Lo más probable es que su carrera tarde algún tiempo en despegar. El peor error que puede cometer un joven actor es mantenerse ocioso durante el periodo de espera. No basta con hacer un desganado esfuerzo por trabajar en películas no sindicadas o en obras teatrales. El proceder más inteligente que puede adoptar mientras espera es trabajar en cualquier ramo de la industria del espectáculo. Es mucho mejor barrer un plató que fregar platos en un restaurante, porque por lo menos con el primer trabajo estará más cerca de su objetivo. Más vale ser el secretario de un productor o un guionista que ser el mejor vendedor de zapatos del Broadway.

Trabaje gratis en una película no sindicada, o trabaje entre bastidores

en pequeños teatros si no consigue subir a escena. De ese modo formará parte de una compañía en activo; dedicará su tiempo a la industria del espectáculo, y mientras lo haga aprenderá algo y madurará un poco. Además, será más consciente de lo que ocurre y es más probable que esté en el lugar y en el momento adecuados. Muchas veces ése es el paso más importante: estar en el lugar y en el momento adecuados.

Aún hay otra cosa que puede hacer mientras espera a convertirse en una estrella. ¿Sabía usted que la mayoría de la gente de la industria piensa que los actores son unos pesados? Pues así es. Sobre todo porque los actores hablan sobre todo de sí mismos. Es comprensible; el actor es el único profesional que está siempre terminando un trabajo o a punto de terminar un trabajo; el único profesional que está siempre buscando el siguiente encargo. Con esa inseguridad, no es extraño que piense y hable de sí mismo. Puede que sea comprensible, pero es aburrido de todos modos. De manera que utilice su tiempo libre de espera para explorar nuevos intereses. Busque cosas ajenas al mundo del espectáculo que despierten su entusiasmo y dedíqueles algún tiempo. Conozca a gente ajena a la industria. Hable con ellos; aportará algo a su trabajo.

Si se interesa por el mundo fuera de los estrechos límites del cine o la televisión, puede acabar siendo una persona tan interesante que los productores y los directores disfruten de su compañía. Y los dos sabemos el precio que tendrán que pagar por ello.

Una pregunta que siempre me hacen cuando dirijo seminarios fuera de Los Angeles es la siguiente: "¿Qué le parece la idea de ir a Nueva York o a Hollywood?" Mi respuesta es siempre la misma: si quiere trabajar en el teatro, vaya a Nueva York. Si quiere trabajar en el cine o la televisión, vaya a Hollywood. Si puede vivir sin ello, no vaya a ninguno de los dos sitios. Si no puede vivir sin ello, no permita que nadie le detenga.

Asociaciones profesionales de actores y entidades del sector

36

UNIÓN DE ACTORES DE MADRID

Secretario General: Jorge Bosso
C/ Gran Vía, 50-3º dcha
28013-MADRID
Tel.: 91 541 53 18

F.A.E.E. FEDERACIÓN DE ACTORES DEL ESTADO ESPAÑOL

Secretario General: Jorge Bosso
C/ Montera, 34-1º
28013-MADRID
Tel.: 91 522 28 04

AISGE

Presidente: Juan Polanco
Director General: Julián Grimau
Gran Vía, 22 duplicado-5º dcha
28013-MADRID
Tel.: 91 521 04 12

UNIÓN DE ACTORES DE ASTURIAS

Secretario General: Antonio
Camaño
Casa Sindical 5ª pta.
C/ Sanz Crespo s/n
33207-GIJÓN (ASTURIAS)
Tel.: 98 517 19 24

UNIÓN DE ACTORES DE MÁLAGA

Secretario General: Rafael Castillo
Vegas
Avda. Sta. Rosa de Lima, 12 local 5
29007-MÁLAGA
Tel.: 95 230 86 22

EUSKAL AKTOREEN BATASUNA

Secretario General: Paco Hernando
Aptd. de Correos, 546
20080-SAN SEBASTIÁN
Tel.: 943 45 52 67

UNIÓN DE ACTORES DE CASTILLA Y LEÓN

Secretario General: Eduardo Usillos
Juan Agapito y Revilla, 15 local
47004-VALLADOLID
Tel.: 983 20 14 12

UNIÓN DE ACTORES E INTÉRPRETES DE ANDALUCÍA

Secretaria General: Esther Parralo
C/ Conde Negro, 5-2º E.
41003-SEVILLA
Tel.- 954 42 64 41

ASSOCIACIO D'ACTORS DEL PAIS VALENCIÀ

Presidenta: Isabel Requena
C/ Convento de Sta. Clara, 7-pta 11
46002-VALENCIA
Tel.- 96 352 81 98

ASSOCIACIO D'ACTORS I DIRECTORS DE CATALUNYA

Secretario General: Manel Barceló
Pº San Juan, 10 pral. 2ª
08010- BARCELONA
Tel.- 93 231 14 84

ASOCIACIÓN DE ACTORES, DIRECTORES E TÉCNICOS DE GALICIA

Secretario General: Xosé Manuel Oliveira Gallardo
C/ Porta de Pena, 10
15704-SANTIAGO DE COMPOSTELA
Tel.: 981 58 41 71

ASSOCIACIO D'ACTORS I ACTRIUS PROFESSIONALES DE LAS ILLES BALEARS

Presidente: Salvador Oliva
C/ Des Viver, 14
07006-PALMA DE MALLORCA-BALEARS
Tel.: 971 24 31 32

F.A.P.A.E. FEDERACIÓN ASOC. DE PRODUCTORES AUDIOVISUALES DE ESPAÑA.

Presidente: Eduardo Campoy
C/ Luis Buñuel, 2-2º izda.
Ciudad de la Imagen
28223-POZUELO DE ALARCÓN-MADRID
Tel.: 91 512 16 60

FUNDACIÓN LA CASA DEL ACTOR

Presidenta: Beatriz Carvajal
Coordinador: Joaquín Royo
C/ Gran Vía, 55-2º
28013-MADRID
Tel.: 91 547 90 14

REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO (RESAD)

Director: Ignacio García May
Avda. Nazaret, 2
28009-MADRID
Tel.: 91 504 21 51

ARTEMAD

Presidente: Eladio Sánchez
C/ Emilio Gastensi Fernández, 40
28027-MADRID
Tel.: 91 367 71 29

ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA

Secretario General: Juan Antonio Hormigón
Costanilla de los Ángeles, 13-B izda
28013-MADRID
Tel.: 91 559 12 46

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

Presidente: Jesús Campos
C/ Benito Gutiérrez, 27-1º izda.
28008-MADRID
Tel.: 91 543 02 71

PLATAFORMA DE NUEVOS REALIZADORES

Presidente: Juan Carlos García Sampedro
C/ Núñez de Arce, 11-1º 2a
28012-MADRID
Tel.: 91 523 26 86

ASAMBLEA DE DIRECTORES REALIZADORES CINEMATOGRAFICOS Y AUDIOVISUALES DE ESPAÑA (ADIRCAE)

Secretario General: Juan Antonio Bardem
C/ San Lorenzo, 11
28004-MADRID
Tel.: 91 319 68 44

ASOCIACIÓN DE PROFESIONALES DE LA DANZA

Presidenta: Ana Victoria Cabo
C/ Atocha, 105-1º A
28012-MADRID
Tel.: 91 420 30 32

AUTORES LITERARIOS DE MEDIOS AUDIOVISUALES (ALMA)

Presidenta: Ángeles González Sinde
C/ Fernanflor, 8-2º C
28014-MADRID
Tel.: 91 420 38 47

DERECHOS DE AUTOR DE MEDIOS AUDIOVISUALES (DAMA)

Presidente: Montxo Armendáriz
C/ Fernanflor, 8-2º C
28014-MADRID
Tel.: 91 420 38 47

ASOCIACIÓN DE TRAMOYISTAS, APUNTADES Y REGIDORES DE MADRID

C/ Huertas, 14-1º izda
28012-MADRID
Tel.: 91 429 99 00

ACADEMIA DE CINE

Presidenta: Marisa Paredes
C/ Sagasta, 20-3º dcha.
28004-MADRID
Tel.- 91 593 46 48

ASOCIACIÓN DE PRODUCTORES DE TEATRO, MÚSICA Y DANZA Y EMPRESARIOS DE ESPACIOS ESCÉNICOS. COMUNIDAD DE MADRID

Presidente: Enrique Cornejo
C/ Juan Bravo, 20-entrep. izda.
28006-MADRID
Tel.: 91 435 20 68

FES-UGT

Responsable del Area de Cultura:
Cecilio Urgoiti
Avda. de América, 25
28002-MADRID
Tel.: 91 589 73 30

FCT- CC.OO.

Secretario General: Julián Jiménez Jiménez
C/ Cristino Martos, 4-5º
28015-MADRID
Tel.: 91 540 92 37

ENTIDAD DE GESTIÓN DE DERECHOS PRODUCTORES AUDIOVISUALES (EGEDA)

Presidente: Enrique Cerezo
C/ Luis Buñuel, 2-31
Ciudad de La Imagen
28223- POZUELO DE ALARCÓN (MADRID)
Tel.- 91 512 16 10

**TÉCNICOS AUDIOVISUALES
CINEMATOGRAFÍCOS
ESPAÑOLES (TACE)**

Presidente: José Antonio Villalva
Rodríguez
C/ Apodaca, 18-1º izda
28010-MADRID
Tel. y Fax: 91 446 16 36

**CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN
TEATRAL**

Director: Julio Huéllamo
C/ Torregalindo, 10
28016-MADRID
Tel.: 91 350 86 00
Fax.: 91 359 97 05

**ASOCIACIÓN DE MÚSICOS
PROFESIONALES DE
ESPAÑA (AMPE)**

Presidente: José Luis Nieto
C/ Bolivia, 13- 2º C (provisional)
28016-MADRID
Tel.: 91 643 47 23

**COORDINADORA DE
SALAS ALTERNATIVAS**

Presidente: Carlos Sarrió
C/ Desengaño, 12
28004-MADRID
Tel.: 91 522 69 40

La estrella

37

¿Qué se necesita para ser una estrella de cine? Estupenda pregunta, para la que me gustaría tener una respuesta estupenda. Tengo algunas teorías que compartiré con gusto con usted.

Antes de seguir hablando de las estrellas, vamos a plantear una pregunta que viene al caso: ¿Cuáles son las cualidades de un buen actor? Hay muchas opiniones. Yo creo que un buen actor es (1) un actor capaz de comunicar al público el tema de la historia; (2) un actor que puede interesar al público lo bastante para conseguir que quiera quedarse a ver su actuación, y (3) quizás lo más importante, un actor que es capaz de conmover al público. No tiene importancia que una frase esté mal dicha o que una emoción parezca frustrada. Lo que importa en el fondo, y es lo único que importa en el fondo, es que el público se haya metido en la historia, que haya creído lo que estaba viendo y se haya identificado con ello, y que se haya sentido conmovido. No cabe duda de que John Wayne, Gary Cooper, Gregory Peck, Joan Crawford, Barbara Stanwyck, Joanne Woodward, Anne Bancroft y Glenda Jackson consiguen esos objetivos. ¿Hasta qué punto tiene importancia que se ajusten a alguna opinión subjetiva sobre en qué consiste actuar bien?

¿Qué importa que una estrella de cine no pueda nunca tener éxito en el teatro? Nadie se lo está pidiendo. No tiene que hacerlo; es posible que ni siquiera quiera hacerlo. Su medio son las películas. ¿Qué importa que una gran estrella de la escena no tenga lo que se entiende por éxito en el cine? Las estrellas pocas veces son capaces de tener el mismo éxito en los dos medios, porque son medios distintos, plantean exigencias distintas y sin duda alguna tienen públicos distintos. El público de cine y televisión está compuesto en gran medida por personas que no han visto ni verán en su vida una obra de teatro, o personas que sólo verán unas cuantas

obras en toda su vida. La mayoría de estas personas juzga la interpretación con diferentes criterios que el público de teatro. Una película normal llegará a mucha más gente que cualquier obra de teatro, y el episodio de televisión medio llegará a todavía más gente que la mayoría de las películas. Volviendo a la definición de actuar que insiste en la necesidad del actor de comunicar ideas y emociones al público, ¿no es suficiente con que un actor de cine haga precisamente eso y el público disfrute de estar allí y experimentar algo que después se sentirá contento de haber experimentado?

(Quizás deberíamos decir actor "eficaz" en lugar de "buen" actor.) Si un actor es eficaz, está haciendo lo que hay que hacer, y si yo fuera el guionista o el director o el productor de una película buscaría esa clase de actores, aunque nunca pudieran interpretar a Hamlet o a Lady Macbeth.

Durante muchos años me he preguntado, como probablemente lo haga todo el mundo en este mundillo, por qué algunos actores se convierten en estrellas y se mantienen como tales. El primer factor y el más importante es el carisma, pero no tiene sentido analizarlo con detalle porque no sé en qué consiste. Sé que es una cualidad que tienen las estrellas y los grandes líderes, pero no sé de dónde procede. Digamos simplemente que una gran estrella tiene carisma, sea esto lo que sea, y pasemos a otra cosa. Estoy hablando de las auténticas estrellas, no de la gente que aparece repentinamente para desaparecer casi igual de repentinamente. He buscado alguna cualidad o planteamiento interpretativo que tuvieran todas en común y me vi en un aprieto para encontrar alguna. (Tenga en cuenta que estoy hablando de la estrella de cine y televisión, no de la estrella de teatro, que pertenece a otra raza por muchísimas razones.) Por fin me di cuenta de cuál era uno de los principales factores.

El protagonista del episodio piloto de una nueva serie de la ABC era un actor cuyo trabajo me gustaba muchísimo, pero que nunca llegó a ser una gran estrella. Observé el programa piloto y se me encendió una lucecita en la cabeza durante una escena en la que el actor hacía frente a un grupo de hombres que sabía que querían destruirlo. Lo habían acorralado en un pasillo; indefenso y presa del pánico, gritaba: "Socorro, socorro." Yo habría sentido exactamente lo mismo; habría estado igual de aterrorizado, si no más, y probablemente habría gritado "Socorro" mucho más fuerte que él. Pero me di cuenta de que sus reacciones no eran reacciones fuertes, ni heroicas, aunque él era, en el sentido habitual del término, el héroe de la serie. Empecé a evocar el

trabajo de estrellas como Gary Cooper, Humphrey Bogart, Clark Gable y Spencer Tracy —algunos de los más grandes— y llegué a la conclusión de que la diferencia entre su trabajo y el del actor del episodio piloto residía en una selección muy simple: ellos optaban por las respuestas fuertes y heroicas.

(La estrella interpreta a un héroe al que *nunca* le aterroriza el peligro; es consciente de su existencia y está decidido a sobrevivir, pero en lugar de dejarse dominar por el temor, interpreta una intención muy dinámica: *resolver el problema y sobrevivir*. Gary Cooper podría caminar por una calle de un pueblo del Oeste, con una pistola en la que sólo hay dos balas y sabiendo que hay seis hombres subidos a los tejados preparados para disparar contra él. Esta clase de actor es consciente de que la muerte está a la vuelta de la esquina, pero no le interesa el terror inherente a la situación, sino la necesidad de sobrevivir: *encontrar una manera de solucionar el problema*.)

La última frase es la más importante. En lugar de sentirse abrumado por el problema, el actor hace lo que haga falta hacer para solucionar el problema. ¿No es cierto que la persona a la que respetamos y amamos y queremos imitar, como en verdad nos vemos impulsados a imitar a los héroes, es la que mira de frente el problema y luego empieza a buscar una manera de resolverlo?

¿Se trata de una simplificación excesiva? Es posible, pero también parece ser verdad. En este momento parece ser una verdad de mucho peso y que resiste un atentísimo examen. Observe a alguna estrella superviviente de la televisión o del cine y verá que la regla se cumple.

Quizás el problema sea que la mayoría de los actores de los que estoy hablando nunca tuvieron el talento y la capacidad emocional de experimentar o interpretar el miedo. Dudo bastante de que sea cierto, aunque algunos de los actores de cine más célebres de nuestro tiempo, como Gary Cooper y John Wayne, han sido acusados de ser pésimos actores. Mi conjetura es que tenemos que revisar la definición al uso de en qué consiste una buena actuación antes de condenar a los actores que la gente ha pagado cientos de millones de dólares por ver.

Descubrí otra cualidad de las estrellas cuando estaba viendo una comedia de enredos por la tele. Había algo en la protagonista femenina que me molestaba, pero no sabía qué era. Se trata de una actriz muy buena (que no se ha convertido en estrella) y la serie tenía mucho éxito (aunque supongo que la razón principal de su éxito es que estaba intercalada entre dos series excelentes y de más éxito todavía). Mientras

le daba vueltas al asunto, mi mujer dijo: "Sabes, no tiene ninguna vulnerabilidad emocional."

A su manera casual, mi mujer había dado en el clavo sobre una de las características más importantes de una estrella. Las personas son vulnerables. Los actores interpretan a personas, y si esperan gustar a su público y conseguir que se identifique con ellos y sienta con ellos, también tienen que mostrarse vulnerables.

Quizás una clásica dama con fuerza sea Lady Macbeth. El primer impulso que se podría tener a la hora de interpretar y abordar el papel es darle más poder a ella que al mismo Macbeth, ya que es ella la más ambiciosa y el catalizador que pone en marcha la tragedia de los numerosos asesinatos. Pero esas mismas tragedias le hacen perder la razón y acaban desembocando en su muerte. Por lo tanto, tiene que ser vulnerable a pesar de su aparente poder, o habría sido la única persona en sobrevivir al final de la obra. Sin la vulnerabilidad es difícil concebir la tragedia, y Shakespeare, que no tenía un pelo de tonto, tuvo el buen sentido de retratar así al personaje. Por desgracia, no todas las actrices tienen la sensibilidad y la percepción de interpretarla así; muchas actrices que interpretan el papel no transmiten nunca este valor fundamental.

La vulnerabilidad de las estrellas masculinas de éxito es también manifiesta; no se traduce en debilidad, sino a nivel emocional. Uno de los mejores ejemplos que se me ocurren es Humphrey Bogart. Mire el clásico *Casablanca*. Bogart es un duro, sólido como una roca, independiente... pero muy vulnerable. Por debajo de todo eso, es todo dulzura.

La vulnerabilidad: la grieta en la armadura que hace saber al público que eres humano, que pueden herirte, que eres susceptible al fracaso, que tienes un talón de Aquiles; ahí reside la verdadera fuerza del personaje. Lo que más conmueve al público es la decisión de seguir avanzando, aunque preferirías no hacerlo: hacer frente a los obstáculos y superarlos a pesar de no estar hecho de acero impenetrable.

¿Es la vulnerabilidad una cualidad que un profesor de interpretación pueda ayudarle a adquirir? Posiblemente, pero sólo si está dispuesto a desnudar sus emociones y exponer sus verdaderos sentimientos. La ausencia de vulnerabilidad se debe con frecuencia a que el actor levanta fuertes defensas y se niega a mostrar debilidad, creyendo que eso lo rebaja o por miedo a ser herido. A menos que muestre que puede ser herido y que efectivamente las cosas le afectan a un nivel muy personal, aunque sus sentimientos puedan ser considerados débiles o trillados, no proyectará una impresión de vulnerabilidad. Interpretará su vida

momento a momento de tal modo que el público no se sentirá verdaderamente identificado.

Otra cualidad que encontraremos en cualquier estrella, y que afortunadamente podemos desarrollar, es la *autoridad*. Es importante que todo lo que haga en su actuación sea hecho con seguridad, con decisión y con claridad y economía de movimientos. Son esas cualidades las que producen una impresión de autoridad, y es el actor que trabaja con autoridad el que captará la atención del público. Compruebe cómo en la vida real se observa siempre a la persona con autoridad.)

Haga lo que haga, es importante que crea que ha hecho la elección correcta, la única posible, la inevitable, y que luego vaya a por ella con todas sus fuerzas. Incluso si ha hecho una mala elección, si lo hace con autoridad lo más probable es que la mitad del público no se dé cuenta de que se ha equivocado, al haberlo hecho o dicho con tanta convicción.

En una de nuestras sesiones con el doctor Branden, nos asombró descubrir que algunas personas, en realidad muchas, eran incapaces de levantarse delante del grupo y decirle a cada uno de sus integrantes "Tengo derecho a estar vivo" o "Tengo derecho a estar aquí." Igualmente difícil resultaba decir "Me hago plenamente responsable de todo lo que digo" o "Me hago plenamente responsable de todo lo que hago". Un número asombroso de nosotros carecía de la autoridad imprescindible necesaria no sólo para tener éxito como actores, sino para alcanzar éxito y felicidad como personas.

Vea si puede decir estas cosas con una convicción que le venga con naturalidad. Si no puede, póngase de pie en una posición cómoda y repítalas hasta que empiece a creerlas... y siga repitiéndolas después, o únase a un grupo de amigos o de actores y hágalo allí, porque es necesario que encuentre la fuerza y la seguridad para decírselo a varias otras personas. No se engañe creyendo que basta con pronunciar las palabras. Hasta que no pueda decir las y *creerlas* de verdad desde lo más profundo de su ser no habrá conseguido lo que es necesario.

La incertidumbre es uno de los peores pecados en una actuación. Si va usted a alguna parte, vaya hacia allá. Si se dirige hacia una silla, diríjase a ella; si va a dirigirse hacia alguien, diríjase hacia esa persona; si va a salir de la habitación, salga como si tuviera un propósito y un destino. Un intérprete indeciso y furtivo no sólo resulta un espectáculo incómodo, sino que además es de lo más irritante para el público. Haga lo que haga y diga lo que diga, hágalo o dígallo como si fuera la única cosa correcta, posible e inevitable que puede decir o hacer su personaje, y crea en ello.

La consecuencia es, por supuesto, que cree usted que es un actor bueno y eficaz, que sabe lo que hace y que su lugar está en la escena o delante de la cámara, que tiene derecho a estar ahí.

La otra cara de la moneda es ser capaz de juzgarse con total sinceridad y aceptar luego esa valoración con afecto. Pocas personas pueden mirarse al espejo y ver tanto las cosas que les gustan de sí mismos como las que no les gustan. Con demasiada frecuencia nos preocupa únicamente lo que no nos gusta de nosotros mismos y nos dejamos hundir por ello. Estamos convencidos de que somos inadecuados e incompetentes; cuando actuamos, transmitimos esa impresión de incompetencia y falta de méritos con gran autoridad porque en eso es en lo que creemos.

Estudie todas sus buenas cualidades; estudie las cosas que hace bien como actor, acéptelas como tales y luego observe sinceramente las cosas que no hace bien. Todos tenemos nuestras limitaciones; no hay ningún actor en el mundo que no las tenga. Eso no quiere decir que sea usted un actor incompleto; sólo quiere decir que es usted humano, que tiene un instrumento que es único y que nunca podrá serlo todo para todo el mundo.

Sepa cuáles son sus puntos fuertes y ocúpese de desarrollarlos y reforzarlos más aún. Conozca sus debilidades y trabaje con ellas para transformarlas en puntos fuertes siempre que sea posible. Haga frente a sus limitaciones con valor; acéptelas y olvídense de ellas por el momento. Haga frente al hecho de que no es usted un gran actor trágico o de que no es un gran cómico, del mismo modo que aceptaría el hecho de que nunca será cantante de ópera si no es capaz de entonar una simple melodía.

La incapacidad de cantar ópera no es ningún problema para la mayoría de la gente, que lo acepta y no intenta hacer carrera en la ópera. Tampoco es ningún problema para la mayoría de los cantantes "pop" de éxito. ¿Por qué entonces tendría que resultarle difícil decirse "Soy un fantástico actor dramático, pero no sé interpretar comedia"?

No desespere; a veces la incapacidad para alcanzar determinados valores interpretativos es sólo temporal y es superada al madurar como persona y como actor. Mientras tanto, no se destruya a sí mismo y su carrera empeñándose en hacer esas cosas.

El cine, debido a su intimidad, es un medio que encasilla a los actores. Lo mejor que puede hacer por su carrera es averiguar qué tipo es realmente el suyo y evolucionar y crecer a partir de ahí. No se engañe sobre el tipo de actor que cree ser o que le gustaría ser.

Dos de las preguntas que hago a la mayoría de los alumnos que llegan al Taller son: "¿Qué clase de papeles te ves interpretando?" y "¿Qué actor o actriz está haciendo lo que tú quieres hacer?" En un número asombroso de casos, se ven a sí mismos como primeros actores o actrices cuando son indiscutiblemente actores de carácter. Hay otros que se ven encasillados en categorías estereotipadas, como gánsters o malos.

El consejo que les doy es el de olvidarse de todas sus ideas preconcebidas sobre la clase de actores y actrices que son y que simplemente se pongan a trabajar; que nos permitan ayudarles a encontrar lo que hacen mejor y luego desarrollar esas cosas hasta un nivel profesional. Luego deberían hacer alguna que otra tentativa experimental en un buen papel que les obligue a forzar sus límites para ampliar sus parámetros interpretativos. Es el mismo consejo que le doy a usted. Acuda a amigos en los que pueda confiar, que vayan a mostrarse sinceros con usted, y averigüe lo que es. Sáquele luego el mayor partido posible, mientras continúa, de manera experimental y no profesional, abriendo su repertorio de manera que con el paso del tiempo su instrumento se vaya haciendo más versátil y capaz de hacer cosas que no le era posible hacer años atrás.

En último término es el público y nadie más que el público el que decide quién es una estrella. Por mucho talento que le parezca tener a usted o a sus compañeros de profesión, si no le cae bien al público el estrellato no es su destino. A todas las personas que trabajan en la industria del espectáculo les gustaría ser capaces de descubrir a una estrella, pero nadie ha sido capaz de acertar en todos los intentos.

El público es voluble y a menudo sorprendente. Cuando pusimos a prueba los primeros episodios de "The Man and The City", protagonizada por Anthony Quinn, Quinn alcanzó una estimación de un noventa y cuatro por ciento "excelente y favorable", la más alta que haya recibido jamás un actor en estas pruebas. Pero nuestra euforia se enfrió un tanto cuando nos enteramos que en una serie titulada "Hondo", había un perro llamado Sam... que consiguió el noventa y cinco por ciento. A propósito, nunca se lo contamos a Quinn.

Ejercicios para actuar ante la cámara

38

Las páginas siguientes incluyen varios ejercicios muy eficaces diseñados para la clase o para su uso en cualquier pequeño grupo de actores que trabajen juntos.

Los ejercicios que siguen han sido concebidos para nuestras clases y para el libro de Eric Stephan Kline.

Eric se licenció en Literatura y Psicología por la Universidad de California en Berkeley, y cursó un Master of Arts en Producción televisiva en la Universidad Estatal de San Francisco. Ha sido profesor del Taller de Actores de Cine desde 1980, y fue profesor invitado de Arte Dramático en la Universidad de California en Irvine desde 1982 hasta 1996. Ha preparado a actores para cientos de audiciones y para apariciones en docenas de largometrajes, entre ellos Cowboys de ciudad, Mr. Saturday Night, Marea Roja y El presidente y miss Wade. En la actualidad es el principal profesor del Taller de Actores de Cine.

Una vez más, una palabra de advertencia: Cuando construyó usted la casa de la que hablábamos al principio, no siguió llevando las herramientas encima cuando entró a vivir en ella, ¿verdad? Las guardó en su sitio. Lo mismo ocurre con cualquier ejercicio de interpretación: ¡no se los lleve al trabajo!

Recuerde que un ejercicio no es nada más que eso. Está concebido para ayudarle a comprender mejor un concepto o para ayudarle a generar una emoción difícil de conseguir. **OLVÍDESE DE LOS EJERCICIOS CUANDO ESTÉ ACTUANDO.**

EL PLANO LARGO Y EL PRIMER PLANO

(Véase Capítulo 2)

Las primeras veces que se ponga delante de una cámara tendrá problemas para confiar en que el público pueda captar lo que está sintiendo sin necesidad de magnificar los gestos o el volumen de voz durante su actuación, como podría hacer en el teatro. Para desarrollar esa confianza, pruebe este ejercicio:

Tome una escena corta de una película y ruédela:

1. En un plano largo, tal y como lo vería el público de un teatro desde la última fila de la sala.
2. En una serie de primeros planos cortos, tal y como podría verla un público de cine sobre la pantalla.

Pase ahora la cinta y observe las diferencias.

En la Toma 1 el público escucha las palabras. En la Toma 2 el público observa lo que ocurre en los silencios.

En la Toma 1 el público se siente conmovido cuando usted expresa físicamente lo que siente. En la Toma 2 es más probable que el público se conmueva ante algo que verá en sus ojos.

En la Toma 1 está usted siempre en un plano de dos. Tiene que moverse para atraer la atención del público. En la Toma 2 el montaje dirige la atención del público hacia usted sin necesidad de que se esfuerce por conseguirlo. Una vez que la cámara corta a usted, el público no puede mirar a ningún otro sitio.

En la Toma 1 el mayor volumen de voz a menudo parece evidenciar mayor dramatismo. En la Toma 2 los momentos más intensos podrían muy bien ser los más silenciosos.

Resumiendo: en la Toma 1 puede que tenga que trabajar bastante para comunicar con el público. En la Toma 2 la cámara y el micrófono colaboran con usted para ayudarle a conseguirlo.

LOS NIVELES DE VOZ

(Véase Capítulo 2)

Como todavía no ha trabajado usted con un micrófono, puede que dé por sentado que más alto es mejor. Pero como el micrófono tiene un "primer plano" de su voz en todo momento, esto le da la libertad de

utilizar niveles de voz que serían imposibles en el teatro, niveles que son reales.

Para empezar a explorar estas posibilidades, pruebe este ejercicio. Elija una escena corta y grábela en vídeo. Cambie arbitrariamente el volumen de su voz; no la interpretación ni el enfoque del papel, sólo el volumen. Haga la escena:

1. tal y como la ha ensayado
2. con ambos actores gritando
3. con un actor hablando en voz alta y el otro en voz baja
4. con un actor hablando en voz baja y el otro en voz alta
5. con los dos actores hablando a través de una "distancia real".

Para hacerse una idea de lo que significa una "distancia real", deje el guión y mantenga una conversación normal con un compañero, hablando a título personal. Tome nota luego de su volumen de voz.

Observe ahora cómo el equilibrio de poder dentro de la escena cambia con cada ajuste del volumen de voz. Los efectos dependerán en parte de su interpretación original de la escena. Pero por lo general, la persona que habla más bajo parecerá más fuerte. Este efecto sorprenderá a la mayoría de los actores formados en el teatro, que a menudo están condicionados para pensar que cuanto más gritas más fuerte eres.

EXPLORANDO SUS CUALIDADES

(Véase Capítulo 3)

Lo que tiene que vender en la pantalla es su cualidad distintiva más que la capacidad de interpretar un amplio repertorio de personajes. Si tiene problemas para creer que posee cualidades distintivas en la pantalla, intente este ejercicio:

Trabaje con un compañero. Vaya a un bar o un restaurante y grabe en una cinta su conversación. Transcriba un fragmento de tres minutos de la cinta y memorícela como si fuera una escena. Grabe en vídeo la escena y, si es posible, muéstrela a un pequeño grupo de personas. Pregúnteles cuál es su cualidad esencial. Cuando hayan llegado a un consenso, pregúnteles qué papeles le asignarían.

Puede que le sorprendan los resultados. Aunque se está interpretando a sí mismo, su público lo verá como un "personaje" interesante con cualidades muy concretas. Cuando se dé cuenta de que tiene toda esta

energía e impacto simplemente siendo usted mismo, se sentirá mucho menos tentado de interpretar "personajes".

Como dijo una vez Richard Dreyfuss en una entrevista: "Los actores británicos, al proceder de una tradición teatral, llegan al estrellato poniéndose un montón de maquillaje e interpretando un amplio repertorio de personajes, como Olivier. Los actores americanos, al proceder de una tradición cinematográfica, llegan al estrellato siendo los mejores en ser ellos mismos. Cary Grant era el Cary Grant definitivo. Spencer Tracy era el Spencer Tracy definitivo."

Intente dar lo mejor de su propia individualidad y vea si su trabajo en la pantalla no gana en fuerza y convicción.

EL PERSONAJE Y LA CUALIDAD

(Véase Capítulo 3)

En la pantalla siempre se trabaja a partir de la propia persona. Si es usted novato ante la cámara, sobre todo si procede de un medio teatral tradicional, es posible que esta idea le inquiete un poco. Su objeción podría ser: "Pero yo no soy ni mucho menos tan interesante como mi personaje."

Para superar estas objeciones, pruebe este ejercicio:

1. Elija una escena corta y grábela interpretando sus necesidades como el "personaje".
2. Grábense hablando del mismo tema de la escena, sin usar el diálogo escrito para ella y sin ninguna necesidad en particular, simplemente siendo ustedes mismos.

Pase luego las cintas y vea cuál es más interesante. En la mayoría de los casos será la Toma 2, cuando están siendo simplemente ustedes mismos. ¿Sorprendente? En realidad no. Como dijo un director: "Es imposible para un actor intentar ser interesante en la pantalla. O es interesante o parece que lo está intentando y entonces apaga y vámonos."

Vuelva a mirar ahora la Toma 2 y busque las características concretas que la hacen mejor: menor volumen, dicción más relajada, ritmo más lento o más rápido o emociones menos marcadas. Incorpore estas correcciones y

3. Pruebe a interpretar de nuevo la escena escrita y compárela con las otras.

ESCUCHAR Y PERCIBIR: LA PRESENCIA

(Véase Capítulo 5)

Una de las mayores diferencias entre la escena y la pantalla es que sobre el escenario se tiende a interpretar las escenas a una distancia mayor de la normal para llenar el espacio escénico y justificar el volumen de voz más elevado.

En la pantalla la tendencia es interpretar las escenas a distancias normales o inferiores a las normales. Como cualquier otra característica de la cámara, este ajuste espacial tiene un lado positivo y otro negativo.

El lado positivo es que no tiene que trabajar tanto, vocal y físicamente, porque el otro actor y el público están mucho más cerca. Además, cuenta usted con más estímulos si el otro actor está a quince centímetros de distancia que si está a cinco metros. El lado negativo es que esta mayor intimidad puede ser un problema si no está acostumbrado a ella.

Para empezar a comprender en qué consiste realmente percibir, intenten este ejercicio. Elijan una escena muy íntima e interprétenla:

1. Como la han ensayado, pero con mucha distancia entre ustedes, por lo menos entre dos y tres metros.
2. Sólo para ustedes, tan cerca como puedan el uno del otro sin tocarse y tan lentamente como les sea posible, de manera que la presencia física de la otra persona empiece a dominar su atención. Estos cambios deberían facilitar mucho la percepción mutua.

Pase ahora la cinta y observe lo que ocurre. El sentido de la Toma 1 generalmente procederá de las palabras que oye.

El sentido de la Toma 2 generalmente procederá de su capacidad de "oír" lo que no se está diciendo: una pausa, un guiño, una mirada, una respiración, un suspiro. Este nivel adicional de estímulos provoca a menudo un gran incremento del nivel de intimidad y de la implicación momento a momento en la escena.

EL EJERCICIO DE LA RÉPLICA: ESCUCHAR

(Véase Capítulo 5)

Una vez que haya comprendido la importancia de escuchar en la pantalla se dará cuenta de que no tendrá demasiados problemas para mantener la conexión con el otro actor siempre que estén intercambiando frases.

Los problemas empiezan cuando el otro actor tiene un "parlamento" de tres o más frases. En esta situación por lo general se dejará usted llevar por el pánico y sucumbirá a lo que yo llamo el síndrome de "entrar y salir". Entra usted en la escena para decir sus frases, vuelve a salir mientras la otra persona pronuncia las suyas y luego vuelve a entrar para decir la siguiente frase.

Mientras tanto, su rostro se queda en blanco y sus ojos no reflejan ninguna expresión. En su plano de reacción da la impresión de que "las luces están encendidas pero no hay nadie en casa". Sobre el escenario es posible que nadie advirtiera la desconexión, pero sobre la pantalla se parece usted mucho a un actor sorprendido en el acto de "actuar".

Para empezar a comprender cómo se puede evitar esta clase de desconexión, intente este ejercicio. Elija un supuesto "monólogo" de una escena en la que ambos personajes tengan necesidades muy fuertes.

1. Haga la escena una vez a su manera, con su compañero hablando y usted escuchando en silencio.
2. Vuelva a hacer la escena, esta vez transformando el monólogo en un diálogo, improvisando sus respuestas a las frases del otro actor. No intelectualice, no corrija, no invente frases basadas en el personaje; déjese llevar solamente por sus impulsos, por sus respuestas viscerales. No se preocupe de las convenciones. No tiene que esperar a una pausa o al final de una frase para hablar; láncese simplemente cada vez que sienta el impulso de hacerlo. Haga detenerse al otro actor cuando usted lo interrumpa, deje que sus respuestas le afecten y que luego siga diciendo sus frases. Bajo ninguna circunstancia debe este actor empezar a improvisar. Es muy importante que se atenga a sus frases.
3. Vuelva a hacer la escena, con su compañero hablando y usted escuchando en silencio. Permita simplemente que sus respuestas aparezcan espontáneamente, no trate de representarlas para el público.

Veán ahora las tomas. Observará un gran incremento de su participación al pasar de la primera toma en silencio a la segunda toma, en la que usted "replica" a su compañero, porque ahora ha transformado el monólogo en un diálogo; ahora está procesando activamente los estímulos en lugar de recibirlos pasivamente. Es importante comprender que hay muy pocos monólogos sobre la pantalla; casi todo es diálogo, independientemente de que tenga usted frases o no para apoyar sus respuestas.

Tendría que ser usted capaz de retener en gran medida este incremento de la participación cuando vuelve a guardar silencio en la tercera toma. El resultado es un plano de reacción mucho más dinámico, y por lo tanto mucho más utilizable.

EL EJERCICIO DE LA RÉPLICA: EL HABLANTE

(Véase Capítulo 5)

Como he dicho más arriba, con un poco de práctica no tendrá mayores problemas para mantener la conexión con su compañero mientras ambos estén intercambiando frases. Pero se deja llevar por el pánico al llegar a un parlamento largo. De repente siente la tentación de olvidarse de su necesidad de conseguir comunicarse con el otro actor y se conforma con simplemente terminar de decir todas esas palabras. Empezarán a darle vueltas en la cabeza ideas arbitrarias sobre la manera de decir las frases. "Podría decirlas más rápido." O "podría decirlas más despacio". "Podría decirlas en voz alta aquí, y luego bajar la voz acá."

Para sobreponerse a estas tentaciones, pruebe el ejercicio de la réplica desde el punto de vista del hablante. Elija un monólogo de una escena en la que ambos personajes tengan necesidades fuertes y hágalo de tres maneras:

1. A su manera, mientras su compañero escucha en silencio.
2. Con su compañero dando sus réplicas. Tenga cuidado de no hablar por encima de él, porque con ello está optando por no escuchar. Deténgase cada vez que le interrumpa, escuche, acuse el efecto de sus palabras y luego continúe.
3. Otra vez a su manera, mientras su compañero escucha en silencio.

Proyecte ahora las cintas. La Toma 1 se parecerá más a un monólogo, y la conexión entre usted y su compañero será débil. Es posible que se dé cuenta de que está diciendo sus frases a toda prisa simplemente para acabar de una vez el parlamento.

La Toma 2 debería tener mucha más temperatura emocional, porque ahora está oyendo la resistencia implícita en los silencios de su compañero. Repetimos, se trata siempre de un diálogo, aunque esta vez todas las frases las diga usted. Nunca dejará de recibir algo de su compañero. Hasta su silencio puede ser un estímulo; puede "oírlo" como una resistencia, o puede "oírlo" como una aquiescencia.

La Toma 3 será con frecuencia menos intensa que la Toma 2, porque la resistencia ya no es tan manifiesta. Aún así, debería haber en ella mucha más conexión que en la Toma 1, porque ahora está usted trabajando a partir de su compañero en lugar de limitarse a pronunciar un parlamento.

LOS PUENTES SIMPLES Y COMPLEJOS

(Véase Capítulo 5)

La mayoría de los puentes son simples, como éste:

JOHN

¿Dónde fuiste anoche?

MARY

Me fui al cine.

En el caso de que Mary esté diciendo la verdad, el puente es simple: "¿Dónde fui anoche?" seguida de la respuesta "Me fui al cine". El puente y la respuesta son la consecuencia lógica del estímulo "¿Dónde fuiste anoche?"

El problema se complica cuando el estímulo escrito y la respuesta escrita no forman una secuencia lógica. Vea este ejemplo:

JOHN

He encontrado trabajo.

MARY

Nunca me casaré.

Por mucho que se concentre en escuchar, si está interpretando a Mary sentirá la tentación de decir la frase sin más. Pero sería un error: no tiene usted un estímulo real, porque "He encontrado trabajo" no es el estímulo para "Nunca me casaré". No tiene sentido.

Es en este momento cuando debería alzarse dentro de su cabeza una bandera amarilla con las palabras PUENTE CORTADO en grandes letras rojas. Es una señal de que en el texto falta una conexión que tiene que encontrar usted misma. Puede concebirlo como un puente complejo o como un diálogo no escrito.

Vamos a intentar levantar este puente. Empecemos por la repetición del estímulo desde el punto de vista de Mary:

1. Has encontrado trabajo.

Estudie ahora las implicaciones:

2. Ahora estarás siempre trabajando.
3. No tendrás tiempo para mí.
4. Así que nos iremos alejando poco a poco...
5. y acabaremos por separarnos...
6. así que nunca nos casaremos...
7. y así supongo
8. que nunca me casaré.

Podría construir este puente de cien maneras distintas, pero en este ejemplo la respuesta de Mary está a ocho pensamientos de distancia del estímulo escrito.

En el teatro estos ocho pensamientos podrían estar integrados en el diálogo para llegar hasta las últimas filas de la sala. Trabajando con la cámara, son eliminados para que la cámara pueda ver cómo piensa y siente mientras desfilan en silencio por su mente.

Para acostumbrarse a estos puentes complejos, busque una escena con muchas discontinuidades y cambios de tema en el diálogo. Grábela:

1. A su manera.
2. Después de resolver los puentes complejos como diálogo no escrito.

Vea ahora la cinta y compruebe si su manera de escuchar, su dinámica y su nivel general de participación no mejoran cuando deja de decir las frases y empieza a cruzar los puentes.

ESCUCHAR Y PERCIBIR: ACTUANDO POR TELÉFONO

(Véase Capítulo 5)

Siempre estamos respondiendo a los estímulos, pero a veces esos estímulos son total o parcialmente imaginarios. No hay mejor ejemplo de esto que el rodaje de una conversación telefónica. Es probable que las

frases de la persona con la que está hablando se rueden en una escena aparte, en otra localización y en un día distinto. Esto significa que en la mayoría de los casos estará hablando al vacío.

Como no hay nadie al otro lado de la línea, usted no escuchará. No hará una pausa para que la otra persona pueda decir algo. No reaccionará a lo que supuestamente está diciendo. Sólo hablará... y luego, dándose cuenta de que está perdiendo energía porque toda la escena se ha reducido a "hablar", "actuará" para compensar la diferencia. Más adelante es posible que dedique mucho tiempo a darle vueltas a las razones de que la escena parezca forzada.

Para empezar a comprender cómo hacer frente a este problema, intente el siguiente ejercicio. Elija una escena corta en la que haya una conversación telefónica y hágala de tres maneras distintas:

1. Tal y como la ha ensayado.
2. Con otra persona al otro extremo de la línea, que la convertirá en un diálogo improvisando respuestas a sus frases.

Grabe cada una de estas escenas con un primer plano corto y analice los resultados.

Observe lo superficial que es su nivel de identificación en la Toma 1, cuando sólo está fingiendo escuchar la voz al otro lado de la línea.

Observe lo activo que se vuelve el proceso de escucha en la Toma 2, cuando la escena se transforma en un diálogo real en lugar de uno imaginario.

3. Intente ahora volver a hacer la escena, pero conservando las reacciones desarrolladas durante la improvisación.

Intente mantener este nivel de identificación en la Toma 3, cuando la conversación vuelve a ser totalmente imaginaria.

ESCUCHAR: EL PLANO DE REACCIÓN

(Véase Capítulo 5)

Un actor me preguntó una vez: "¿Qué es lo que hay que hacer cuando la cámara te está tomando y no tienes ninguna frase?"

-Escuchar - le dije.

-Muy bien, pero ¿qué más hago?

Puede que usted sienta lo mismo cuando tiene que aparecer en un plano de reacción sin nada que hacer o decir. Para empezar a comprender lo inquietante que puede resultar esto, intente este ejercicio.

1. Elija un monólogo corto y, después de hablar de los hechos y las circunstancias que lo rodean, pida a alguien que se lo lea. Grabe en vídeo sus reacciones en un primer plano corto.

Vea ahora la cinta y analice los resultados. Probablemente en esta toma se le vea un poco inexpresivo, con muy poca energía o dinamismo, porque está escuchando pasivamente. En realidad, escuchar es lo más activo que puede hacer. En la vida real no se limita a recibir sin más la información, sino que está continuamente clasificando, valorando, juzgando, intentando decidir si lo que oye es verdadero o falso, bueno o malo, sin interés o digno de consideración.

La Toma 1 también tiende a ser inexpresiva porque está usted escuchando con demasiada objetividad. En la vida real tiene usted opiniones sobre todo y sobre todos, pero en cuanto empieza una escena a menudo se transforma en la personificación de la prudencia. Esta objetividad limita su participación porque le impide reaccionar con fuerza, ya sea de manera positiva o negativa, a los estímulos que reciba.

También es posible que la toma parezca inexpresiva porque no está usted trabajando a partir de sí mismo; no está aportando sus propias reacciones al proceso de escuchar. Su manera de escuchar está condicionada en todo momento por su concepto de lo que debería estar pensando y sintiendo el "personaje". En efecto, está usted interpretando su concepto de lo que tendría que estar pasando más que sus propias reacciones a los estímulos de cada momento.

Para comprender hasta qué punto escuchar de verdad tiene mucha más fuerza, pruebe este ejercicio:

2. Mantenga la cámara sobre usted en un primer plano corto mientras observa a otro actor interpretar el ejercicio de conclusión de frases descrito en el capítulo 5 con un compañero.

Vea ahora la Toma 2 y compárela con la Toma 1. Debería aparecer usted más animado, más participativo, porque está juzgando activamente la validez de las respuestas de la otra persona. Probablemente intentará anticiparse a sus respuestas. A veces lo conseguirá y se sentirá satisfecho

de sí mismo. Otras veces fallará y la réplica le tomará por sorpresa. En cualquier caso, su participación en lo que ocurre en cada momento será mucho mayor porque la escucha es activa, subjetiva y directamente vinculada a sus propias respuestas individuales.

EL TRASFONDO DE LA ESCENA: CÓMO IMPLICAR A LA OTRA PERSONA

(Véase Capítulo 5)

En el teatro clásico se hacen muchos soliloquios. En el cine casi todo lo que se hace son diálogos. No se comunica directamente con el público; sino a través de la interacción con el otro personaje. En la mayoría de las escenas él es todo lo que tiene para construir su actuación. Pero puede perder de vista este hecho si no incluye a la otra persona en el trasfondo de la escena, con lo que podría encontrarse desconectado de ella durante la actuación al no haberse buscado una razón para escucharla.

Para resolver este problema, intente este ejercicio. Elija una escena en la que tenga una necesidad fuerte de descubrir alguna información y hágala de dos maneras:

1. Con la necesidad de comprender la verdad como trasfondo de la escena. El obstáculo es que se siente confuso sobre cuál es la verdad.
2. Con el trasfondo de la necesidad de averiguar la verdad. El obstáculo es que la otra persona no quiere decírsela.

Vea ahora la cinta y analice los resultados.

La Toma 1 probablemente parecerá un poco desconectada, y con razón: no se ha dado usted ninguna razón para escuchar a la otra persona, así que no lo hace. Probablemente se esté escuchando muy bien a usted mismo, pero por desgracia ése no es el tema de la escena.

La Toma 2 debería parecer mucho más "conectada" porque se ha dado usted buenas razones para escuchar a la otra persona, tanto cuando está intentando satisfacer su necesidad como cuando está reaccionando a los obstáculos que ésta interpone entre usted y esa necesidad.

Trate de proyectar tanto la necesidad como el obstáculo sobre la otra persona preguntándose "¿Qué necesito hacer con esta persona?" y "¿De qué manera me dificulta la consecución de esa necesidad?"

Compruebe si incluir a la otra persona en el trasfondo para la escena, tanto en lo relativo a la necesidad como al obstáculo, no aumenta su nivel de participación.

LA LECTURA EN FRÍO: DE UNO EN UNO

(Véase Capítulo 5)

Por muy bien que aprenda usted a escuchar, sentirá la tentación de ponerse a "discursar" cuando se encuentre con un apretado párrafo en una lectura en frío.

Para ver la impresión que produce este recurso sobre la pantalla, intente grabar este parlamento:

"Escucha, tú sabes que te quiero. Hace muchísimo tiempo que te quiero. Esto que se ha interpuesto entre nosotros, no podemos permitir que destruya lo que teníamos. Tú tienes que decidir. Ahora lo sé. ¿Qué piensas?"

Ahora pase la cinta y observe la impresión que produce. Su reacción natural será la de avanzar penosamente por el texto, desconectándose del otro actor. Para sobreponerse a esta tentación, tiene que darse cuenta de que la mayoría de los parlamentos están compuestos por una serie de tentativas de satisfacer su necesidad. La manera más fácil de recordarlo es numerando las tentativas.

1. "Escucha, tú sabes que te quiero."
2. "Hace muchísimo tiempo que te quiero."
3. "Esto que se ha interpuesto entre nosotros, no podemos permitir que destruya lo que teníamos."
4. "Tú tienes que decidir."
5. "Ahora lo sé. ¿Qué piensas?"

Parece un solo discurso, pero en realidad son cinco tentativas diferentes para conseguir que su novia acceda a quedarse, seguidas de cinco rechazos diferentes. Por lo tanto, se generará cinco veces más frustración que cuando se enfrente a ella como un solo discurso.

Grabe ahora el discurso siguiendo la numeración. Asegúrese de comunicarse bien a cada intento. A veces podrá ver la reacción de la otra persona mientras está hablando. A veces tendrá que hacer una pausa momentánea para ver si reacciona.

Pase ahora las dos cintas y observe los resultados. Tendría que advertir

un gran aumento de la participación en la Toma nº 2. Es lo que pasa cuando uno tiene a los números de su parte.

EL CENTRO DE ATENCIÓN VISUAL

(Véase Capítulo 7)

Decidir hacia dónde dirigir la mirada es a menudo problemático para el actor. El remedio más sencillo es recordar que el centro de atención visual generalmente está donde se encuentre el centro emocional.

Veamos esta escena:

Agnes es una abogada que está interrogando a Christine.

AGNES

Esto es muy importante. ¿Cuándo vio al acusado por última vez?

CHRISTINE

La noche del crimen.

AGNES

Pero usted ha dicho antes que lo vio por última vez hace dos meses.

CHRISTINE

Me estaba confundiendo con otra ocasión en que lo vi en el mismo sitio.

Pruebe ahora a hacerla así:

1. Christine está diciendo la verdad, y su necesidad subyacente es convencer a la abogada de que es así.

Pase ahora la cinta y observe los resultados. Si Christine está realmente conectada con su necesidad, su centro de atención visual estará sobre la abogada y dará la impresión de estar diciendo la verdad.

Intente ahora volver a representar el momento, pero esta vez:

2. Christine está mintiendo, pero sigue intentando convencer a la abogada de que dice la verdad.

Su centro emocional está ahora más vuelto hacia su propia persona, porque tiene que esforzarse por no revelar que está mintiendo, con lo que le resultará más difícil mirar a la abogada. En consecuencia, es casi seguro que parecerá que está mintiendo, o por lo menos ocultando algo.

3. Vuelva a interpretar ahora la escena, esta vez con Christine luchando contra su necesidad de desviar la mirada, esforzándose por mirar a la abogada para hacerla creer que dice la verdad.

Observe esta tercera toma. Debería ser la más dinámica e interesante, porque el conflicto interno de Christine se ha intensificado. Concéntrese en el trasfondo de la escena y el centro de atención visual se fijará por sí solo.

LA ENERGÍA Y LA IMPLICACIÓN: SUBIENDO LAS APUESTAS

(Véase Capítulo 8)

"¿De dónde procede la energía de un actor?" preguntó Tony en uno de sus seminarios.

"De la comida", gritó alguien.

Tony no pudo negarlo. "Aparte de la comida. La energía del actor procede de hasta qué punto le importa lo que le está pasando."

Para empezar a comprender lo que eso significa, pruebe este ejercicio. Elija una escena potencialmente explosiva, como la escena de Kramer contra Kramer en la que Joanna le dice a Ted que va a abandonarlo. Haga la escena de la siguiente manera:

1. Minimizando los obstáculos. Haga que Ted elija la opción de que ella se ha ido otras veces y nunca ha llegado hasta el final; por consiguiente, esta vez se muestra indiferente a sus amenazas. Haga que Joanna elija la opción de que "el matrimonio está terminado", que no siente nada por Ted y simplemente está teniendo la deferencia de decirle que se va antes de hacerlo.

Pase ahora la cinta y observe el efecto que estos ajustes tienen en la escena. Debería observar una ausencia casi total de energía y dinamismo. Intente hacer la escena de nuevo, esta vez:

2. Maximizando los obstáculos. Haga que Ted elija la opción de que se morirá si Joanna le deja. Haga que Joanna elija la opción de que

tiene que convencer a Ted de que es lo mejor que puede hacer, que de lo contrario no podría vivir en paz con su conciencia; que Ted va a pensar que es una bruja, y que enseñará a su hijo a odiarla.

Observe cómo estos ajustes afectan al nivel de energía de la escena: cuanto más hay en juego, más le importa; cuanto más le importa, mayor es su nivel de implicación emocional y más explosiva la escena resultante. Observe cómo al cambiar su valoración de los obstáculos a los que hace frente cambia toda la escena, sin ninguna alteración en el texto escrito.

LAS EMOCIONES: EL EJERCICIO DEL COMBATE

(Véase Capítulo 9)

Si su cólera está bloqueada, se encontrará actuando "del cuello para arriba" en las escenas de confrontación. Puede que grite y puede que su rostro se contorsione, pero su cuerpo permanecerá extrañamente calmado y relajado.

Por el contrario, un actor verdaderamente bueno experimenta la cólera como una aceleración de todos los ritmos internos del cuerpo. Hay un incremento del ritmo del latido cardíaco, el pulso, la respiración, hasta de la tensión cutánea. En consecuencia los ritmos externos del cuerpo —la velocidad a la que se mueve, camina y habla y piensa— a menudo se aceleran. En una buena actuación el cuerpo no está nunca desconectado de las emociones y la mente: no hay actuación posible "del cuello para arriba".

Para superar cualquier posible bloqueo de la ira, prueben este ejercicio. Elijan una escena muy explosiva y grábenla:

1. Tal y como la han ensayado.
2. Con el ejercicio del combate.

Esta vez golpee al otro actor en los hombros con ambas manos cada vez que pronuncie una frase, y deje que él le golpee cada vez que diga una frase. Verifiquen previamente la capacidad de aguante del otro para no hacerse daño.

Transformen la escena en un diálogo de golpes y dejen que el diálogo hablado siga su curso por encima de las expresiones físicas. La idea es expresar físicamente la cólera que impulsa la escena.

Esta expresión física resolverá otro problema habitual en las escenas muy explosivas: la tendencia a sentirse menos enfadado y no más cuando

hable el otro actor. En este ejercicio, el continuo combate evitará que su atención se disperse demasiado.

Mientras están todavía "calientes" después de este esfuerzo:

3. Hagan otra toma, esta vez sin la expresión física.

Pasen las cintas y observen lo que ocurre. La Toma 2 es generalmente mejor que la Toma 1 porque la expresión física les proporciona un mejor contacto mutuo. Pero la Toma 2 parecerá siempre ligeramente exagerada porque la expresión física les impulsa a reaccionar con mucha energía; con mucha más energía de la que tienen las palabras por sí solas.

La Toma 3 será algo menos emotiva porque el estímulo ha cambiado; ahora es mucho menos físico, mucho más verbal. Por consiguiente, debería ser la más realista.

ACTUAR A CONTRACORRIENTE DE UNA EMOCIÓN

(Véase Capítulo 9)

La cámara le permite actuar a contracorriente de las emociones en mucha mayor medida de lo que es habitual en el teatro. La emoción reprimida por lo general dará lugar a alguna sutil expresión física, que la cámara recogerá y presentará al público. Pero actuar a contracorriente de la emoción también tiene sus riesgos. Puede que se sienta inclinado a actuar a contracorriente de una emoción que no está realmente presente. No es más que una idea intelectualizada de la emoción más que una realidad emocional.

Por ejemplo, supongamos que interpreta a un marido que está enfadado con su mujer. Como teme que una explosión de emociones ponga en peligro un matrimonio ya tambaleante, contiene su cólera. Pero si no está sintiendo auténtica cólera, el público sólo verá su calma exterior, la cobertura, la máscara. Está usted interpretando el resultado.

Para comprobar cómo se ve esto sobre la pantalla, intente este ejercicio. Elija una escena corta en la que tenga que actuar a contracorriente de su cólera. Haga la escena de las siguientes maneras:

1. Interpretando sólo la calma, o el resultado.

Pase ahora la Toma 1 y analice los resultados. Observe que la emoción esencial, la cólera, es demasiado débil para ser evidente. La escena no

funciona porque nadie, ni la actriz que interpreta a su mujer, ni usted mismo siquiera, puede sentir verdaderamente su cólera.

Vuelva a hacer la escena, esta vez:

2. Interpretando sin restricciones sólo la emoción subyacente: su cólera.

Observe la diferencia entre las tomas. La Toma 1 por lo general carece de dinamismo e interés porque las emociones esenciales son débiles. La Toma 2, por el contrario, probablemente sea demasiado "acalorada", demasiada emoción expresada.

Haga otra vez la escena, esta vez:

3. Ahora, con las emociones en acción, intente enmascarar esas emociones, haciendo que el ocultarlas todo lo posible pase a formar parte de sus necesidades.

La Toma nº3 generalmente produce la impresión de un volcán en erupción. Las emociones reprimidas crean tensiones físicas y producen una aceleración del ritmo interno. Lo que hace más intensa la escena es la profundidad de su identificación con sus propias emociones. De vez en cuando es posible que sean demasiado fuertes para poder reprimirlas por completo y estallarán momentáneamente, aportando con ello dinamismo adicional a la toma.

LAS TOMAS MÚLTIPLES: SUBIENDO LA ESCALERA

(Véase Capítulo 9)

Cuando es usted nuevo en el oficio, es posible que "corra detrás de la emoción", como dice el director Barry Levinson. Puede sentirse inclinado a fijar un nivel para la escena y luego forzarse a alcanzar ese nivel, aunque no reciba realmente el estímulo. En consecuencia su actuación parecerá forzada y su rostro distorsionado por la tensión en los ojos, la boca o la frente. No es una imagen muy favorecedora. Esta tensión interpretativa es una de las razones por las que tiene que ser siempre sincero y veraz con las emociones que sienta en cada momento.

Pruebe este ejercicio para hacerse una idea de la importancia de esta cuestión. Elija una escena bastante emocional y hágala:

1. Una vez al nivel emocional al que le parece que tendría que

interpretarse, independientemente de que ese nivel sea real para usted en ese momento.

2. Como una serie de entre cinco y diez tomas, durante las cuales interpretará usted la escena al nivel que sea real para usted en ese momento. Cuando haya concluido una toma, no se ría ni ahuyente con palabras la emoción que ha generado. Manténgala y utilícela como preparación para la toma siguiente.

Pase ahora la cinta y observe los resultados. La Toma 1 parecerá por lo general forzada y poco realista.

La mayor parte de las tomas de la 2 a la 10 serán utilizables —algunas mejores que otras— porque está usted trabajando sinceramente a partir de sí mismo y momento a momento. Puede que advierta también que el nivel de emoción aumenta en cada toma; que está usted "escalonando" su ascensión hasta el nivel que intenta alcanzar trabajando con sinceridad en cada toma.

Recuerde que no está en una actuación en directo, de manera que no todas las tomas que haga tienen que ser perfectas. Como dice Sydney Pollack: "Yo les digo a los actores: 'Sólo tienes que hacer la escena bien una vez, para que pueda incluirla en la película.'"

LA EXPECTACIÓN: RETRASANDO EL MOMENTO DE LA EXPLOSIÓN

(Véase Capítulo 9)

Una de las trampas más comunes que hay que evitar al actuar es la de interpretar el final de la escena al principio. Por ejemplo, sabiendo que una escena acabará en una pelea, podría interpretar ese conflicto desde el comienzo mismo de la escena, cuando sería mucho más conveniente para usted intentar evitar el conflicto por todos los medios.

Esta tendencia puede ser tan acusada que llegue a resultar poco realista. Una de las diferencias entre la mayoría de los actores y la gente de verdad es que la gente de verdad por lo general intenta evitar los conflictos, mientras que la mayoría de los actores parece buscarlos.

Para hacerse una idea de la impresión que produce esto sobre la pantalla, pruebe este ejercicio. Elija una escena con una confrontación fuerte y grábela:

1. Aprovechando el primer momento de tensión que encuentre para generar una explosión de emoción.

Pase ahora la cinta y observe cómo afecta esta elección al sentido de la escena. La Toma 1 tendrá por lo general mucha intensidad emocional, pero puede que resulte difícil comprender por qué se está peleando. Por consiguiente, es posible que no despierte muchas simpatías.

Repita ahora la escena, esta vez:

2. Interpretando a contracorriente del conflicto: retrasando el momento de la explosión todo lo posible.

Puede que esta toma sea menos abiertamente emocional, pero debería dejar mucho más claras las relaciones entre los personajes y despertar más simpatías entre el público. Como el conflicto se va perfilando de manera muy gradual y como está usted libre de la necesidad de interpretar emociones muy intensas desde el primer momento, puede encontrar que establece un mejor contacto con el otro actor.

En escena, esta decisión de retrasar el momento del estallido resulta a menudo difícil de poner en práctica. En el teatro muchas veces se buscan las explosiones emocionales para justificar las explosiones de volumen y de expresión física necesarias para comunicarse con un público que está relativamente alejado. Si interpreta demasiado a contracorriente de una emoción y durante demasiado tiempo, el público puede perder el contacto con lo que está ocurriendo en su interior.

La cámara, en cambio, favorece este planteamiento. Por mucho que interprete usted a contracorriente de la emoción o por mucho tiempo que retrase el conflicto, la cámara verá lo que está ocurriendo en sus ojos y se lo transmitirá al público.

Así que podríamos decir que además de explotar, la cámara le ofrece otra alternativa: hacer implosión. Retiene usted las emociones todo lo humanamente posible, pero finalmente alcanzarán un nivel insostenible y provocarán alguna expresión física, por leve que sea, que será significativa para el público.

LA IMPROVISACIÓN DE UNA VIDA ANTERIOR: HACIENDO REALES LOS ORÍGENES

(Véase Capítulo 11)

Con demasiada frecuencia los actores esperan a las primeras frases del diálogo para empezar las escenas. En el teatro, donde las escenas son relativamente largas y la acción continuada, muchas veces este

planteamiento resulta aceptable. Delante de la cámara, donde las escenas son muy cortas y a menudo rodadas después de pasar muchas horas esperando que coloquen las luces, esta costumbre puede ser desastrosa. Cuando por fin haya conseguido sintonizar emocionalmente con la escena, ésta habrá terminado.

Para comprender qué impresión produce esto, elija una escena corta y emocionalmente explosiva y hágala:

1. Tal y como la ha ensayado, sin preparación física o emocional.

Pase la cinta y observe lo monocorde que parece la escena. La solución a este problema consiste en calentar los motores antes de que se pronuncie la primera frase del diálogo. He aquí una manera sencilla de hacerlo:

2. Improvise su "vida anterior", el "momento antes" del comienzo de la escena.

Los dos personajes pueden haber estado juntos, o con otras personas; en la misma localización o en otro sitio enteramente distinto. Continúe con la improvisación hasta que su "motor" se haya calentado. Luego:

3. Haga otra vez la escena.

Pase ahora las cintas. Observe cómo la escena tiene mucha más energía después de la improvisación.

DETERMINANDO EL TRASFONDO: LA PREPARACIÓN

(Véase Capítulo 11)

La preparación emocional es la tercera parte del trasfondo de la escena. Si es usted como la mayoría de los actores, tendrá miedo de profundizar demasiado en esta preparación emocional, preocupado por la posibilidad de que le haga parecer "demasiado grande" en la pantalla.

Para empezar a entender el efecto que produce esta actitud en la pantalla, intente este ejercicio. Tome una escena que le exija estar enfadado desde el principio y hágala:

1. Haciendo la preparación con la idea de que está simplemente alterado.

Pase ahora la Toma 1. Como puede ver, la preparación puede ser más importante cuando trabaja para el cine que cuando está en escena. En escena con frecuencia la acción se prolonga durante largos periodos de tiempo, con lo que es fácil mantener alta la energía. Cuando trabaja para el cine puede pasarse horas sentado mientras el director de fotografía ilumina la escena, y luego verse obligado a "clavarlo" en unas pocas tomas. La preparación emocional es una manera de salvar la distancia entre la parte de usted que está sentada esperando en el plató y la parte de usted que forma parte de la escena.

Intente la escena de nuevo, esta vez:

2. Preparándose con verdadera cólera.

Tenga cuidado de no intelectualizar la ira en esta toma. Dése cuenta de que las emociones más intensas se alojarán en algún lugar del cuerpo. Además de acclerar su ritmo, la ira puede hacerle sentir una opresión en el pecho o el estómago revuelto o algún otro efecto físico. Intente desalojar su conciencia de la cabeza y llevarla a esta zona de su cuerpo, y luego aténgase al ritmo de esa cólera mientras piensa o habla de lo que la está provocando.

Vuelva a ver ahora las dos tomas y analice los resultados.

La Toma 1 probablemente parezca aún más superficial. Es posible incluso que se incline hacia la comedia porque la base emocional de la escena está demasiado intelectualizada.

La Toma 2 debería ser mucho más dramática y enérgica, porque la base emocional de la escena es mucho más fuerte. Si todavía es capaz de conseguir interpretar sus necesidades y no permitir que esta preparación se imponga a ellas, esta toma será la más parecida a la versión final de la escena.

Para conseguir mayor impacto en la pantalla, haga una preparación más completa. Recuerde que ya esté sobre el escenario del Taper o en la pantalla con De Niro, la pasión sigue siendo la misma.

LOS PIES FRENTE A LOS ESTÍMULOS

(Véase Capítulo 14)

Escuchar de verdad significa recoger los estímulos y no simplemente los pies. Esta capacidad de escuchar de verdad es especialmente importante ante la cámara porque el público está muy cerca. Se da cuenta

de cuándo está pensando de verdad; y peor aún, de cuándo no.

Para comprender la diferencia que puede suponer el escuchar de verdad, pruebe este ejercicio. Elija una escena con varios parlamentos largos y hágala:

1. Respondiendo sólo a sus "pies" al final de los parlamentos de la otra persona. Espere simplemente al final del parlamento de la otra persona y empiece luego el suyo.

Pase ahora la cinta. Probablemente se dé cuenta de que la escena se hace larga y carece de dinamismo.

Para poner remedio a estos problemas, intente otra toma, esta vez trabajando a partir de los estímulos. Para hacerlo tiene que dar con la palabra, el gesto o la entonación de la otra persona que disparará su respuesta. Encontrar este estímulo es delicado porque puede presentarse al principio, el medio o al final del parlamento de su compañero. Una vez que haya localizado estos estímulos, vuelva a hacer la escena:

2. Respondiendo a los estímulos a medida que se presentan.

Es posible que tenga que dedicar bastante tiempo a la Toma 2 para averiguar qué es lo que provoca realmente su respuesta, pero será un tiempo bien empleado. Tendría que advertir un gran incremento del ritmo, la energía y el dinamismo de la escena, una vez que empiece a interpretarla del estímulo hasta la respuesta y no de parlamento a parlamento.

TRABAJANDO CON UN ROTULADOR AMARILLO

(Véase Capítulo 14)

Si es usted como la mayoría de los actores, memoriza maquinalmente, repitiendo sus frases una y otra vez hasta sabérselas bien. Esta técnica es mortal, porque se está usted programando para quitarse de encima las frases en lugar de escuchar a la otra persona. Mientras habla estará pensando: "¿Cuál es mi siguiente frase?" y mientras tanto no estará oyendo nada.

¿Cómo abordar el problema de la memorización? Tiene que "estudiar" las frases de la otra persona tanto como las propias y encontrar en ellas ese elemento que le mueve a decir lo que tiene que decir en ese

momento." Con lo que en lugar de memorizar maquinalmente, estará memorizando orgánicamente: a partir del estímulo, *cruzando el puente* hasta la respuesta. Una vez memorizado así el papel, cuando esté haciendo la escena ya no estará pensando en su siguiente frase, sino que escuchará a la otra persona. Estará escuchando en espera del estímulo que provocará su próxima frase.

La mejor manera de hacer esto es marcando con un rotulador amarillo las frases de la otra persona. Sólo debe resaltar las palabras o frases que le proporcionan el estímulo para su siguiente parlamento. ¿Cómo se encuentra este estímulo? Trabaje hacia atrás. Empiece con su respuesta —su frase— y retroceda luego para encontrar en el parlamento de la otra persona el estímulo que la provoca.

Veamos un ejemplo:

JONES

Eso es un disparate. ¿Cree que yo haría eso? Es una locura. ¿Cree que mataría a mi propia mujer? ¿Me cree capaz de sacar un cuchillo y apuñalarla diecisiete veces?

HENDERSON

Creo que mataría usted a su mujer, a su primogénito y hasta a su propia madre para conseguir el dinero de ese seguro.

Supongamos que interpreta usted a Henderson. Trabaje hacia atrás a partir de su frase "Creo que mataría usted a su mujer..." Encuentre el estímulo que la provoca en el discurso de Jones y márkelo en amarillo.

Debería haber marcado "¿Cree que mataría a mi propia mujer?" Es el estímulo lógico para la frase de Henderson "Creo que mataría usted a su mujer..." Léalas en secuencia y observe cómo una se desprende lógicamente de la otra:

JONES

¿Cree que mataría a mi propia mujer?

HENDERSON

Creo que mataría usted a su mujer, a su primogénito y hasta a su propia madre para conseguir el dinero de ese seguro.

Observe que su respuesta es casi siempre un eco, una repetición o una prolongación lógica del estímulo. Así es como puede identificarla.

Para acostumbrarse a trabajar así, elija una escena con parlamentos bastante largos y léala en frío:

1. Después de estudiarla a su manera habitual.
2. Después de trabajar con el rotulador amarillo.

Pase ahora las cintas. Observe cómo escucha usted mucho mejor en la Toma 2. Observe cómo parece haber "memorizado" muchos más parlamentos. Una vez que comprenda por qué está diciendo lo que está diciendo y en el momento en que lo dice, la mayor parte de las frases vendrán por sí solas.

EL TRASFONDO: LAS OPCIONES ACTIVAS

(Véase Capítulo 14)

La tentación de reducirlo todo para la pantalla puede afectar a veces a su manera de determinar el trasfondo de sus escenas. Por miedo a resultar demasiado exagerado para la pantalla, se conforma usted con una opción pasiva. En consecuencia, al hacer la escena tiene la sensación de que no está pasando nada y sobre la pantalla da la impresión de estar completamente desactivado.

Para remediar este problema, intente este ejercicio. Elija una escena en la que su personaje haga muchas preguntas y hágala:

1. Fijando el trasfondo en la necesidad de que le den cierta información.
2. Fijando el trasfondo en la necesidad de averiguar la verdad.

Vea ahora las dos tomas y analice los resultados.

La Toma 1 parecerá a menudo menos dinámica porque se ha fijado usted una necesidad pasiva; se ha programado para recostarse a esperar que le den determinada información.

La Toma 2 seguramente parezca más dinámica porque se ha fijado usted una necesidad activa. Con mucha frecuencia este cambio será evidente sobre todo en su mirada. Es como si las luces se hubieran encendido, mientras escruta usted a la otra persona momento a momento en busca de la verdad.

Intente fijar el trasfondo de sus necesidades de la manera más activa posible y compruebe cómo aumenta su energía sobre la pantalla.

EL RITMO

(Véase Capítulo 15)

Para empezar a comprender el valor que puede tener el ritmo para su trabajo, pruebe este ejercicio. Elija una escena muy emocional y grábela de dos maneras:

1. Después de caminar lentamente por la habitación, dejando que el ritmo del movimiento afecte a sus sentimientos y dando voz a sus pensamientos relacionados con el papel.
2. Después de caminar muy rápidamente durante algún tiempo, dejando que el ritmo del movimiento le afecte y dando voz a sus pensamientos relacionados con el papel.

Pase ahora las cintas y observe los resultados. Probablemente encontrará que la Toma 1 carece de impulso y dinamismo. La escena no acaba nunca de "prender". Como consecuencia de la desconexión rítmica entre sus emociones y su cuerpo, su ira tenderá a desaparecer. Su cuerpo permanece relativamente relajado y se mueve usted con relativa lentitud durante la escena.

La Toma 2 debería ser muy distinta. Ahora está usted moviéndose y pensando al ritmo dictado por lo que siente. Su implicación es total: mental y corporal. No debería resultarle muy difícil encontrar el impulso y la dinámica que le llevarán al clímax explosivo que exige la escena.

LA EXPRESIÓN FÍSICA: EL AVANCE Y EL RETROCESO

(Véase Capítulo 17)

Probablemente las dos o tres primeras veces que se encuentre ante la cámara se quedará paralizado. Intentará con todas sus fuerzas no moverse, por miedo a caerse de la pantalla si lo hace.

Si cede ante este temor se encontrará actuando del cuello para arriba, con lo que su actuación se resentirá. Para combatir esta tendencia, Tony le anima a "sentir los impulsos hasta la punta de los pies". Estos

sentimientos provocarán a menudo alguna clase de expresión física, que es tan importante sobre la pantalla como lo es en el teatro, aunque pueda ser bastante más sutil.

Para hacerse una idea de la importancia que puede tener la expresión física adecuada, intente este ejercicio. Elija una escena en la que un hombre esté intentando intimar con una mujer que hace todo lo que puede por esquivarlo. Haga la escena de tres maneras:

1. A su manera.
2. Expresando físicamente sus necesidades. Si está interpretando al hombre, avance un paso hacia la mujer cada vez que intente satisfacer sus necesidades. Cada vez que reaccione a su resistencia, deténgase o retroceda un paso. Si interpreta usted a la mujer, aléjese un paso del hombre cada vez que exprese su necesidad de esquivarlo. Deténgase o dé un paso hacia él cada vez que ceda ante su insistencia.
3. Otra vez a su manera, utilizando todas las expresiones físicas que le parezcan convenientes.

Vea ahora las tomas y analice los resultados.

La Toma 1 se resiente porque nadie avanza y nadie retrocede. Cortésmente, los dos están de acuerdo en dejar entre ambos una tierra de nadie que ninguno pisa. Es una actuación prudente, pero no interesante.

La Toma 2 debería ser más animada por varias razones. La tierra de nadie ha desaparecido, y en consecuencia ambos están más expuestos el uno al otro. Además, al expresar físicamente sus necesidades, ya no están actuando del cuello para arriba, así que tienen más energía. Por último, al comprometerse físicamente con la consecución o la frustración de la necesidad, se están forzando a escuchar más críticamente, lo que aumenta el dinamismo de la escena.

La Toma 3 debería ser la más cómoda porque están haciendo de nuevo la escena y no un ejercicio. Observe que muchas de las expresiones físicas descubiertas en la Toma nº2 se han abierto camino en la escena, aunque es posible que no todas estén plenamente expresadas.

Una vez que "sienta los impulsos hasta la punta de los pies", puede expresarlos plenamente, parcialmente o intentar reprimirlos, según sus necesidades. A veces todo lo que hace falta es un desplazamiento de unos pocos centímetros.

EL TRASFONDO: LAS NECESIDADES POSITIVAS

(Véase Capítulo 18)

Es posible que se encuentre a menudo eligiendo necesidades dramáticas con los que no se puede identificar personalmente, pero que parecen absolutamente adecuadas para el "personaje". Ensaye usted la escena, pero siente que no consigue "entrar". Graba la escena y le parece forzada o poco realista.

El problema está en su manera de determinar el trasfondo para las escenas. Para empezar a comprender el problema, intente este ejercicio.

Elija una escena en la que se dé expresión a una cólera muy intensa y grábela:

1. Fijando el trasfondo en la necesidad de castigar a la otra persona.
2. Fijando el trasfondo en una necesidad con la que pueda identificarse personalmente. Si es posible, busque una necesidad positiva. En esta escena, por ejemplo, podría intentar hacer comprender a la otra persona lo que está diciendo en lugar de castigarla. Asegúrese de tener bien claras las razones de que esta necesidad sea importante.

Pase ahora la cinta y analice los resultados.

La Toma 1 será emocionalmente explosiva, pero tenderá a quedarse siempre al mismo nivel. La razón es que cada vez que la otra persona se opone a su necesidad de castigarla probablemente se sentirá usted frustrado y airado. Lo más probable es que cada vez que busque satisfacer su necesidad de castigarla quiera mostrarle lo enfadado que se siente. De manera que la dinámica de la escena pasa de la ira y la frustración a la ira sin más. Un registro muy limitado.

La Toma 2 debería ser igualmente intensa, pero con una dinámica mejor. Cada vez que esté reaccionando a la resistencia de la otra persona (su renuencia a escuchar o a comprender) su respuesta probablemente comporte alguna ira o frustración. Pero cada vez que persiga la necesidad de hacerle comprender intentará usted reprimir esa ira. De manera que la dinámica va de la plena expresión de la cólera en un momento a sus intentos de calmarse al momento siguiente.

La Toma 1 puede parecer forzada porque sus necesidades le obligan a interpretar cada momento de la escena con un sentimiento de ira. Se siente como si tuviera que forzarse a sacar de dentro esas emociones

violentas. El resultado es una actuación que con frecuencia parece "sobredirigida". Busque en la boca, la frente, los ojos o en la tensión vocal los signos de esta tendencia a sacar a la fuerza las emociones.

La Toma 2 parecerá con frecuencia más realista porque sus necesidades le exigen que interprete a contracorriente de su cólera. Su tarea es permanecer lo más tranquilo posible; es la otra persona la que crea la ira y la frustración al resistirse a usted.

En esta toma su rostro y su voz deberían estar sometidos a una tensión interpretativas mucho menor.

En la Toma 1 su nivel de identificación general puede parecer limitado. Por lo general es difícil para el actor identificarse con las opciones negativas, como castigar a alguien. La regla práctica básica es no interpretar las necesidades con las que no se pueda identificar personalmente.

En la Toma 2 su nivel de identificación debería ser más alto, porque está usted buscando la satisfacción de una necesidad positiva con la que puede comprometerse realmente: hacer comprender a alguien algo que es de vital importancia para usted y para él.

Intente fijarse necesidades positivas y observe si eso le ayuda a poner más de sí mismo en el trabajo.

**EL SOMBRERO NEGRO:
INTERPRETANDO AL MALO DE LA PELÍCULA**

(Véase Capítulo 19)

Le resultará más difícil interpretar al malo de la película si tiene problemas para creer en las cosas negativas que hace. El público está tan cerca de usted que esta falta de compromiso es mucho más evidente en la pantalla que en escena. Básicamente le está usted diciendo al público: "En realidad no soy yo el que está haciendo estas cosas horribles, sólo es mi personaje." Usted interpreta al malo. En consecuencia, muchas veces la actuación es poco convincente o poco creíble.

Para hacer frente a este problema, pruebe este ejercicio. Elija una escena corta con un personaje que sea claramente perverso. Interprete la escena de las siguientes maneras:

1. Interpretando al malo como alguien perverso.

La solución es renunciar totalmente a interpretar al "malo". Defina sus necesidades de manera positiva. Justifique sus acciones "negativas"

considerándolas una parte de un bien mayor (por ejemplo, un soldado a menudo mata para salvar vidas). Interprete luego estas necesidades con toda la fuerza que pueda.

2. Interpretando las necesidades positivas del malo con mucha intensidad.

INTERPRETANDO AL MALO DE LA PELÍCULA II

(Véase Capítulo 19)

Cuando interprete a personajes malvados puede que tenga tendencia a formular juicios sobre el personaje. Esta tendencia le desconectará del papel y reducirá su implicación en cada momento, disminuyendo con ello su impacto en la pantalla.

Para empezar a comprender el problema, intente este ejercicio. Elija una escena corta en la que interprete usted al malvado y hágala:

1. Interpretando el papel con un juicio de valor sobre su papel.

Pase ahora la Toma 1 y analice los resultados. Puede que observe que no está totalmente comprometido con el papel o que está interpretando la maldad del papel de una manera excesivamente evidente.

Una solución a estos problemas es retirar el juicio negativo de su personaje y atribuírselo a la otra persona. Un ejemplo de este proceso es el retrato que hace Michael Douglas de Gordon Gekko en la película *Wall Street*. No interpreta a un codicioso hombre de negocios, sino a un realista que está dispuesto a salvar a América. Su discurso "la codicia es buena" resulta terriblemente eficaz, no porque sea obviamente perverso sino porque es pronunciado por un hombre que se porta como si fuera a presentarse al cargo de presidente de los Estados Unidos. El juicio que hace Gekko de los directivos de Teldar Paper, de su joven protegido Bud y de prácticamente todas las personas con las que se cruza es que en realidad no "conocen el percal". Este juicio pasa a formar parte de prácticamente todos los puentes que cruza Michael Douglas. La intensificación resultante de su punto de vista añade energía y dinamismo al proceso de escucha y a su papel.

Para familiarizarse con este proceso, haga otra toma. Esta vez:

2. Interpretando el papel con un juicio de valor sobre la otra persona.

Pase ahora la cinta y analice los resultados. Su identificación debería ser mucho mayor que en la Toma 2. Además, es posible que se encuentre con que su personaje despierta muchas más simpatías, ahora que ha renunciado a "interpretar al malo de la película".

EL DIÁLOGO INTERRUMPIDO

(Véase Capítulo 19)

Una de las trampas inherentes al proceso de aprender a escuchar es la sensación de que hay que escucharlo todo con la misma atención; en la práctica, se traduce en la costumbre de hacer una pausa de tres segundos para pensárselo todo. Como señala Tony, esto no es escuchar de verdad, sino sólo la actitud de escuchar. Resulta especialmente pernicioso en las escenas de comedia y en las escenas con conflictos de alta intensidad. Ambos tipos de escenas van a un ritmo más rápido del normal y a menudo están escritas para acelerar este ritmo hasta algún tipo de culminación.

Para comprender lo que esta actitud de escucha puede hacer en una escena de enfrentamiento, intente este ejercicio:

1. Tome la escena siguiente y grábela, haciendo pausas para pensar antes de cada una de sus frases.

JANINE

Quiero que nos separemos.

ROBERT

¿Que quieres que nos separemos?

JANINE

No te hagas el sorprendido.

ROBERT

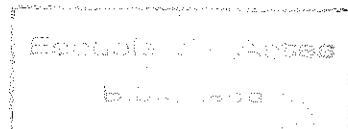
¿Quieres que tú y yo nos separemos?

JANINE

Tienes que haber sabido que esto iba a pasar.

ROBERT

Es increíble.



JANINE

Te estás poniendo muy dramático.

ROBERT

No me lo puedo creer.

JANINE

Mira, podemos hablarlo.

ROBERT

Te odio por hacerme esto.

Inténtelo ahora de otra manera, utilizando el concepto del diálogo interrumpido. Recuerde que cuando alguien dice algo nuevo o importante para usted, a veces le proporcionará el estímulo para sus tres o cuatro réplicas siguientes. Es una de las estrategias que utilizan los guionistas para acelerar orgánicamente una escena hasta su culminación.

Supongamos que interperata usted a Robert. Para hacer una prueba de diálogo interrumpido, tome dos de sus réplicas y elimine lo que dice Janine entre ambas. Si estas dos réplicas tienen coherencia lógica, probablemente en ese momento no esté escuchando a Janine sino que se esté escuchando más a usted mismo. En el ejemplo de más arriba, todas sus frases eran una respuesta a un estímulo: "Quiero que nos separemos." Forman una respuesta continua. Véalo por sí mismo:

ROBERT

¿Quieres que nos separemos? ¿Quieres que tú y yo nos separemos? Es increíble. No me lo puedo creer.
Te odio por hacerme esto.

En realidad, el autor está escribiendo por usted el puente, que es la asimilación de ese nuevo y tremendo estímulo. Hasta que no llega usted a "Te odio por hacerme esto" no está ni siquiera preparado para responder a la petición de Janine de dar por terminado el matrimonio.

Para cogerle el truco al diálogo interrumpido, ponga todas estas réplicas entre paréntesis en su copia del guión. Los paréntesis le ayudarán a recordar que son todas un solo discurso, un solo impulso, una sola idea. Aún mejor, si las frases de la otra persona son cortas, como las de Janine

aquí, táchelas de su guión para no sentir la tentación de andar esperando algo que de todos modos no va a oír.

2. Vuelva a hacer la escena, esta vez como un diálogo interrumpido.

Pase ahora las tomas y analice los resultados. Observe que la Toma 2 se remonta de manera mucho más orgánica hasta una culminación mucho mayor. Esta cualidad explosiva es una de las ventajas de escuchar de verdad.

Busque los pasajes de diálogo interrumpido en sus escenas de comedia y en las escenas dramáticas con una confrontación fuerte.

EL TRABAJO CON EL PASADO: EVITANDO LA ENSOÑACIÓN

(Véase Capítulo 19)

Puede que se encuentre perdido en un mundo de ensueños o en sus fantasías cada vez que se enfrente al pasado. Es decir, desconecta emocionalmente de la razón que le hizo evocar el pasado y acaba ofreciendo una actuación con muy poca energía.

Para empezar a comprender el problema que crea esta desconexión, intente este ejercicio.

Elija uno o más discursos que aborden en profundidad el tema del pasado y hágalo:

1. Interpretando los acontecimientos y asociaciones pasados como un pasado sin relación con la necesidad actual que los ha evocado.

Pase esta toma y verá que tiene poco que ofrecer en cuanto a impulso o dinamismo. Para resolver estos problemas, debe recordar que la necesidad que lo llevó a evocar el pasado es su fuente original de energía. Sin embargo, si sigue hablando del pasado llegará un momento en el que todas o algunas de las emociones presentes en los acontecimientos que está describiendo podrían empezar a asomar a la superficie. Una vez que su centro de atención se desplaza a estos acontecimientos del pasado y las emociones que los rodean, sigue usted reaccionando a los estímulos, pero esos estímulos son en su mayor parte internos. Proceden de su interior, no del otro actor.

¿Cómo empezar a acceder a estos estímulos? Recuerde que el supuesto "monólogo" es como un iceberg. Un iceberg asoma el diez por ciento de su masa por encima del nivel del agua; el noventa por ciento

restante está por debajo. En esos momentos sólo el diez por ciento de la experiencia que se está comunicando está en las palabras; el resto está por debajo del nivel de las palabras.

Puede conectar con este nivel más profundo buscando la persona, el lugar y las cosas concretas de las que está hablando. Si dice la palabra "persona", no ocurrirá nada. La imaginación y las emociones no responden a generalidades y abstracciones, sino a cosas concretas. Si piensa en su madre, empezarán a removerse toda clase de emociones.

Para empezar a explorar el iceberg, intente hacer otra toma, pero estudie primero el parlamento. Relacione un rostro con cada nombre y una imagen con cada lugar. Conozca los detalles de cada referencia y sus sentimientos a propósito de cada uno de estos detalles. Luego:

2. Vuelva a hacer el parlamento(s).

Observe también cómo parece tener usted mucha más energía. Esta energía es el resultado de estar conectado emocionalmente con el tema del que está hablando. Ya no está diciendo simplemente palabras, está respondiendo a los estímulos. El pasado deja de ser pasado y empieza a formar parte del presente. Los sentimientos que surgen pueden llegar a ser tan fuertes que le lleven a la introspección, haciendo que esta toma parezca un poco autocomplaciente y hasta lacrimosa.

Vuelva ahora a su necesidad original, la que le hizo evocar el pasado en primer lugar, y haga otra toma:

3. Esta vez interpretando la necesidad y luchando contra la tendencia a dejarse llevar por los sentimientos. Intente mantener la conexión con el otro actor para satisfacer sus necesidades.

Ésta debería ser la mejor toma, al combinar la impresión de las implicaciones emocionales de la experiencia que está describiendo con el impulso procedente de su determinación de satisfacer su necesidad.

EL SUBCONSCIENTE

(Véase Capítulo 19)

Como se dice en otra parte del libro, no es posible interpretar los impulsos y necesidades subconscientes del personaje porque por su propia naturaleza éstos no están a su alcance.

Pruebe a hacer lo siguiente:

Sin decirle a la clase lo que está haciendo, elija una escena, o utilice una de las escenas del libro, y determine su trasfondo. En otras palabras, redúzcala a su forma más simple: "Necesito...", etc. Luego interprete la escena y si es posible grábela. Si prefiere, puede usar ésta:

MI PADRE

INT. COCINA - DÍA

MATTY, la madre de DEBBIE, está sentada a la mesa de la cocina, inmóvil y con la cabeza entre las manos. Un instante después entra DEBBIE. Mira a su madre un instante, menea la cabeza y se acerca a la mesa.

MADRE

Tu desayuno está en la mesa.

DEBBIE

Gracias.

MADRE

Torrijas.

DEBBIE

Ya lo veo.

Se sienta a la mesa, con los ojos fijos en su madre, levanta el tenedor pero no come.

DEBBIE

Muy bien... ¿qué es lo que pasa ahora?

MADRE

No pasa nada.

DEBBIE

Llevo toda la vida viviendo con tus cambios de humor; sé cómo reconocerlos. ¿Qué es lo que he hecho esta vez?

MADRE

No eres tú.

DEBBIE

Eso es reconfortante. ¿Qué es entonces?

MADRE

Ayer fui al funeral de Walter Everson.

DEBBIE

Por Dios... ¿por qué?

MADRE

¿Cómo que "por qué"? Porque se ha muerto, por eso.

DEBBIE

Quiero decir que por qué te tomaste la molestia.

MADRE

Era muy buena persona.

DEBBIE

Era un desgraciado.

MADRE

¿Qué?

DEBBIE

Era un desgraciado.

MADRE

¡No digas eso!

DEBBIE

¿Qué te pasa? Nunca fuiste su amiga. Por lo menos yo nunca me dí cuenta. ¿Así que a qué vienen tantas lamentaciones?

MADRE

¿Por qué lo has llamado desgraciado? Es terrible

llamarle eso a alguien que acaba de morir.

DEBBIE

Porque lo era.

MADRE

Tú no sabes nada de él.

DEBBIE

Era un cerdo. Un mierda de primera categoría al que habría que haber despachado hace mucho tiempo.

MADRE

¡Para ya!

DEBBIE

Muy bien. La verdad es que no quería decir nada.

*Se queda mirando a su madre, que guarda silencio con los ojos clavados en la mesa.
DEBBIE se levanta y se va.*

Ahora Debbie debería inventar y añadir algunos elementos subconscientes, pero sin decirles a los demás alumnos de la clase cuáles son. Por ejemplo, su padre la encerró en un armario durante tres horas cuando tenía tres años. Su madre azotó a su hermano hasta hacerle sangrar cuando ella sólo tenía dos años. Y desde su infancia ha sentido una fuerte atracción por los hombres (o mujeres) que se parecen a un tío (o tía) olvidado, ya fallecido, que la acariciaba cuando era muy pequeña.

Interprete ahora la escena y grábela.

Observe las dos escenas. Compruebe si los elementos subconscientes realzan su interpretación o más bien la cargan demasiado. Piense en la actuación: ¿ha sido más fácil o más difícil? Yo estoy seguro de que ha sido mucho más difícil.

¿Le ha parecido más interesante interpretarla? Si es así, probablemente padezca usted el síndrome de "si no hago muchas cosas, no estoy actuando".

Y ahora, lo más importante: compruebe la reacción de la clase a las dos escenas. ¿Cuál era más clara y más eficaz? ¿Había realmente alguna diferencia detectable en la actuación? ¿Han sido capaces de imaginar

cuáles eran los elementos subconscientes? Si no ha sido así ¿tenía sentido interpretarlos?

Si tuviera que elegir entre las dos maneras de interpretar la escena otra vez, ¿cuál elegiría?

EL EJERCICIO DEL CONTACTO

(Véase Capítulo 19)

Los actores que empiezan en el cine por lo general no tienen demasiada confianza en la cámara. A menudo caen en la tentación de "abrir la escena", haciendo gestos y movimientos dirigidos hacia un público que no está allí.

Esta tendencia tiene el efecto de desvitalizar la escena, tomando la energía que va y viene entre dos actores y lanzándola al espacio vacío donde no llegará a nadie. Tiene que recordar que en un primer plano el público ve todo lo que usted ve, siente todo lo que usted siente. Llegue hasta el otro actor y habrá llegado hasta el público. Intente llegar directamente al público y lo perderá: le verán "actuar".

Para hacerse una idea del resultado que puede tener esta clase de teatralización en una escena, pruebe este ejercicio. Tome una escena íntima y grábela:

1. Aprovechando todas las oportunidades para remitirse a cualquier otra cosa que no sea el actor: la gente, los lugares o las cosas.

Pase esta toma y observe que la opción reiterada de "abrir la escena" destruye toda sensación de intimidad. Para remediar este problema, intente hacer otra toma, esta vez:

2. Tocando al otro actor por lo menos una vez en cada réplica. Intente variar los contactos para no repetir el mismo gesto una y otra vez.

Pase ahora la cinta y observe cómo este "tender la mano" le ayuda a aumentar la implicación mutua y cómo la escena resulta mucho más cálida.

Si es usted como la mayoría de los actores generalmente está tan obsesionado con sus frases que ignora a la otra persona presente; pero es casi imposible ignorar a alguien que le está pegando, o abrazando, o besando. Puede que al principio rehúya este tipo de contactos por su

naturaleza íntima, pero es especialmente importante para una buena actuación en la pantalla.

Intente ahora repetir la escena, esta vez:

3. Utilizando tanto o tan poco contacto físico como le parezca adecuado.

EL TRABAJO CON LOS ACCESORIOS

(Véase Capítulo 19)

Puede que se dé cuenta de que a menudo empieza las escenas dirigiéndose al centro del plató, buscando una silla y sentándose en ella hasta que no le queda ninguna frase que decir. Es un método seguro, pero que por lo general no se traduce en actuaciones inolvidables. Para comprender cómo se traduce esto en la pantalla, intente este ejercicio. Elija una escena en la que uno o más de los personajes esté muy "acelerado". Haga la escena:

1. Sentado a una mesa del principio al fin.

Pase la cinta y analice los resultados. Es probable que sean bastante estáticos. El uso de accesorios a veces puede ayudar a superar este problema, al crear actividades que le introducirán en la realidad de la escena.

Pero en el rodaje de la mayoría de las películas el tiempo para los ensayos está muy limitado, así que no puede contar con que el director le indique estos accesorios o actividades. Tiene que acostumbrarse a desarrollarlos por sí solo.

Para ayudarle a desarrollar la conciencia de la utilidad de los accesorios, haga otra toma de esta escena:

2. Con accesorios distribuidos por la habitación. Siéntase libre de explorar estos accesorios durante la escena y desarrollar pequeñas acciones con ellos, aunque no parezcan guardar relación con el texto de la escena.
3. Con accesorios también, esta vez incorporando a la escena una o dos de las pequeñas acciones más adecuadas. Tenga cuidado de hacer los ajustes necesarios para que la acción no contradiga el trasfondo que se ha fijado para la escena.

Observe cómo cambia la escena con la adición de los accesorios. Tendría que observar un incremento de la energía, una mejor articulación de sus necesidades y un aumento general del realismo de la escena.

EL EJERCICIO DE LA HETERODOXIA

(Véase Capítulo 19)

En ocasiones estará tan concentrado en sus frases que sólo interpretará lo que está escrito en la página. Por consiguiente, su trabajo escénico carecerá de espontaneidad; los impulsos que generan movimiento, gestos o acciones con los accesorios estarán reprimidos.

En una producción teatral, el director puede resolver las carencias de su interpretación durante las habituales seis semanas de ensayos. Pero en el cine y la televisión con frecuencia hay muy poco tiempo para ensayos, por lo que no puede contar con el director. Tiene usted que hacer sus propios deberes, y hacerlos de tal modo que siga teniendo la libertad de seguir sus impulsos en el plató.

Si está usted demasiado bloqueado en una escena y no parece capaz de generar impulso alguno, intente este ejercicio. Haga la escena:

1. Tal y como la ha ensayado.
2. De la manera más disparatada que pueda, haciendo todo lo que se le ocurra por inadecuado o ilógico que sea en el contexto de la escena. Muéstrase lo más excéntrico posible: póngase cabeza abajo cuando le pidan que se siente; grite cuando debería susurrar, y viceversa.
3. Vuelva a hacer la escena, esta vez reteniendo el par de acciones desarrolladas durante el ensayo disparatado que funcionan dentro del contexto de la escena.

Este ejercicio es divertidísimo y muy útil para trabajar con comedias.

BUSCÁNDOLE LA GRACIA I

(Véase Capítulo 23)

Pruebe este ejercicio para empezar a hacerse una idea de las diferencias entre la comedia y el drama. Elija una escena corta de comedia que tenga alguna acción física (una pelea, una caída, etc.), y hágala de dos maneras distintas:

1. Interpretando las verdaderas emociones viscerales provocadas por la expresión física: cólera, odio, dolor, etc.

Pase esta toma y observe que la intensidad de la emoción hace que la escena se incline hacia el drama. Para interpretar la misma escena en clave de comedia tiene que recordar que las consecuencias de cualquier acción no son tan importantes como en el drama (por ejemplo, en la comedia la muerte puede ser una molestia en lugar de un acontecimiento trágico), y que las reacciones son oblicuas, infantiles o ilógicas. Muchas veces la gracia de la escena está en la inmadurez de estas reacciones.

Laurel y Hardy nos ofrecen un ejemplo perfecto de muchos de estos ajustes. Mientras caminan por la calle cargando con una escalera de mano, Laurel tira una cáscara de plátano y Hardy resbala y se cae. Las consecuencias de esa caída no son reales en términos físicos. Hardy no se rompe nunca el cuello, no sangra; la película nunca corta a un primer plano de su rostro mientras hace una mueca ante el insoportable dolor. Sería un tratamiento dramático de la situación, que provocaría en el actor profundas emociones de cólera y dolor.

Pero estas emociones no pueden existir en el mundo de la comedia, así que la caída de Hardy se reduce a algo meramente enojoso. Las consecuencias son sociales, no físicas. Es decir, Hardy queda en ridículo, así que se siente frustrado o irritado con Laurel por dejarlo en mal lugar.

2. En clave de comedia, introduciendo los ajustes propuestos más arriba para provocar emociones más ligeras: nerviosismo, ansiedad, irritación, etc.

Pase las cintas y estudie los resultados. Observe que las frases no han cambiado, pero que las diferentes maneras en las que ha "oído" usted la expresión física han creado dos escenas enteramente distintas en dos universos completamente distintos: el dramático y el cómico.

BUSCÁNDOLE LA GRACIA II: EL ENGAÑO

(Véase Capítulo 23)

Otro recurso habitual en la comedia es el engaño. Puede verlo en muchas comedias, desde "Como gustéis" de Shakespeare, en la que Rosalinda finge ser un hombre, hasta *Superdetective en Hollywood*, en la que Eddie Murphy finge ser toda clase de agentes gubernamentales, homosexuales y patrocinadores

artísticos; o *Tootsie* y *Mrs. Doubtfire*, en las que Dustin Hoffman y Robin Williams, respectivamente, fingen ser mujeres.

Para cogerle el tranquilo a los valores cómicos del engaño, pruebe este ejercicio. Elija una escena en la que esté intentando convencer a alguien de que se está muriendo y hágala de dos maneras:

1. Sin más: se está usted muriendo.

Vea ahora la cinta. Tendría que notar que la Toma 1 se inclina hacia el dramatismo. Cuando dice usted la verdad, lo que está en juego son las implicaciones reales de lo que está comunicando, y esas implicaciones a menudo provocan emociones muy profundas y dramáticas.

Pruebe ahora a hacer otra toma de la misma escena, esta vez:

2. Con engaño: como si no se estuviera muriendo de verdad, pero estuviera intentando convencer a la otra persona de que es así.

Vea la cinta y observe que la Toma 2 se ha desplazado hacia la comedia. La introducción del elemento del engaño le ha hecho escuchar los estímulos que le llegan de manera distinta, provocando respuestas emocionales más ligeras pero todavía reales (en el contexto de cada momento).

¿La razón? Cuando está usted engañando, no le preocupan las implicaciones reales de lo que está comunicando ni las emociones profundas que acompañan a esas implicaciones. Sólo le preocupa si la otra persona se está creyendo o no el cuento. Si lo hace, se siente usted contento o exaltado. Si no lo hace, se sentirá nervioso, tenso o ansioso. Todas estas emociones son perfectas para la comedia: son relativamente superficiales y crean un ritmo interno rápido.

BUSCÁNDOLE LA GRACIA: EL SEXO Y EL AMOR

(Véase Capítulo 23)

Las consecuencias de los acontecimientos no son nunca tan definitivas en la comedia como en el drama. Esto es especialmente evidente en el tratamiento del sexo y el amor. Las consecuencias del amor son muy importantes, de manera que las emociones que acompañan a la pérdida del amor tienden a ser muy profundas. El amor puede romper el corazón, y se sabe de personas que han muerto con el corazón destrozado.

Para comprender la facilidad con que la idea del amor se traduce en dramatismo, pruebe este ejercicio.

Elija una escena sobre una chica que rechaza las atenciones de un chico y:

1. Interprete la escena como si estuviera profundamente enamorado de la chica, quisiera casarse con ella y pasar el resto de su vida a su lado. Deje que cada una de sus muestras de rechazo le afecte a un nivel lo más profundo y personal posible.

Vea ahora la cinta y observe lo que ocurre. Por lo común, se encontrará ante un drama de cierta profundidad. El verdadero dolor y la verdadera tristeza, adecuadamente tratados, son emociones demasiado dolorosas para resultar divertidas.

Intente ahora otra toma de la misma escena, pero esta vez:

2. Interprete la escena como si simplemente quisiera acostarse con ella. Escuche sus muestras de rechazo simplemente como la frustración de su necesidad sexual.

Vea ahora esta toma y observe la diferencia. Al preocuparse por el sexo en lugar del amor, ha escuchado usted los estímulos de una manera más superficial, ha provocado emociones más ligeras y restado dramatismo a la escena, inclinándola hacia la comedia.

¿Por qué? El sexo es un fuerte instinto que apenas tiene repercusiones serias. Nadie se ha muerto nunca por falta de sexo, aunque es cierto que algunas personas enloquecen un poco. Por ello, el sexo resulta un recurso cómico perfecto, porque los sentimientos que genera (ansiedad, nerviosismo, irritación, frustración) son todas emociones superficiales de ritmos muy rápidos: perfectas para la velocidad y la aceleración que con frecuencia exige la comedia.

BUSCÁNDOLE LA GRACIA III: LOS MALENTENDIDOS

(Véase Capítulo 23)

A menudo, si la gente se comunica, es drama. Si la gente sufre malentendidos, es comedia.

Otra manera de evitar las emociones verdaderamente profundas en la comedia es buscar el malentendido. El malentendido es un elemento muy

común en la comedia. ¿Por qué? Cuando dos personas se comunican, lo que está en juego son las implicaciones reales de lo que está siendo comunicado. Estas implicaciones probablemente provoquen emociones muy profundas y dramáticas. Cuando dos personas sufren un malentendido no hay consecuencias, porque no se está transmitiendo nada. Si usted habla y no le escuchan, reaccionará con irritación o con frustración. Si está escuchando y no oye nada, probablemente se sienta desconcertado.

Como antes, estas emociones ligeras y rápidas son perfectas para la comedia. Para acostumbrarse a utilizar el malentendido como recurso cómico, pruebe a hacer esta improvisación.

Parta de una situación en la que una mujer está intentando dejar a su marido y él trata de disuadirla:

1. Hágalo normalmente, como si fuera una cuestión que ambos se tomaran en serio.
2. Con un problema de comunicación: ponga al marido en la ducha. Suponga que él no puede oírlo y que ella no consigue comunicarse con él, que no hace más que responder con trivialidades.

Vea ahora las tomas y observe los cambios que se producen. La Toma 1 debería inclinarse hacia el drama porque ambos están haciendo frente al dolor real del divorcio y la profunda emoción relacionada con esa ruptura.

La Toma 2 debería inclinarse (a veces marcadamente) hacia la comedia porque no se está comunicando nada. La mujer sólo está reaccionando a su incapacidad para comunicarse, con emociones superficiales como irritación o frustración. El marido, si es que está escuchando, probablemente sólo esté "oyendo" su ducha, y en consecuencia cada vez se siente más contento y relajado. Cuanto mejor se sienta más probable es que saque de quicio a su mujer. Resultado: comedia.

LA LECTURA EN FRÍO

(Véase Capítulo 24)

Cuando le pregunté a una directora de casting qué era lo que ella buscaba en una audición, me dijo: "Bueno, es estupendo cuando un actor elige una dirección."

No la comprendí del todo. "¿Quieres decir una dirección matizada y dinámica?"

"No", dijo ella, "cualquier dirección. El noventa por ciento de los actores que hacen pruebas para mí se limita a leer las frases."

¿Por qué ocurre esto? En una audición, los actores tienden a ponerse tensos ante la perspectiva de conseguir trabajo, y en consecuencia se olvidan totalmente de la técnica.

Para contrarrestar esta tendencia, intente este ejercicio. Elija una escena con la que no esté familiarizado y determine su trasfondo: afirme brevemente sus necesidades y obstáculos. Grabe inmediatamente la escena y véala.

Observe cómo sus elecciones se traducen directamente en la pantalla. Si su necesidad es débil, la escena carecerá de fuerza. Por ejemplo, en una escena sobre la ruptura de una relación puede optar por "comunicar a su novia que se ha terminado". David Mamet dice que comunicar algo a alguien no es un objetivo, es un recado: lo haces una vez y ya está. Lo impulsará durante un momento, pero no le dará el impulso para toda una escena. Sería mejor elegir una necesidad como convencerla o hacerle comprender que la relación se ha terminado. Estas necesidades mantendrán la conexión con su novia mientras observa, momento a momento, si está consiguiendo comunicárselo o no.

Si su preparación emocional es débil, la escena carecerá de pasión. Por ejemplo, puede que tenga tendencia a intelectualizar la preparación emocional. Muchos actores lo hacen. Una vez le pregunté a un actor cómo se sentía ante el hecho de que su novia se acostará con su hermano. "Disgustado", respondió. Es poco probable que estas ideas literarias le ayuden a conectar a un nivel muy profundo.

Si no ha fijado usted el obstáculo en la otra persona de una manera que haga preocuparse que su resistencia le preocupe, su capacidad de escuchar se resentirá. Puede que su necesidad sea hacer comprender a su novia que la relación se ha terminado, y su obstáculo que está usted nervioso. Ese obstáculo centra su atención en su propia persona. Tiene que centrarla en ella preguntándose: "¿De qué manera dificulta ella la satisfacción de mi necesidad?" Es posible que ella no quiera escucharle, o que se sienta confundida o herida o enfadada. Cualquiera de estas cosas apartará su atención de su propia persona y la centrará en ella.

Repita este ejercicio hasta elegir instintivamente las opciones lo más intensas posible en cuanto a la necesidad, el obstáculo y la preparación. Tendría que empezar a observar que entre el setenta y el noventa por ciento de lo que termina en la pantalla es el resultado de este tipo de

selección. La cámara está tan cerca que su manera de pensar en el trabajo tiene un efecto directo en los resultados.

LA LECTURA EN FRÍO I: EL CONTACTO VISUAL

(Véase Capítulo 24)

Cuando se lee en frío tiene usted dos opciones a cual peor. Puede mirar al guión mientras la otra persona lee. Este proceder le proporcionará ritmo, pero no implicación emocional. O puede mirar a la otra persona mientras habla. Este proceder le proporcionará implicación emocional, pero no ritmo.

Para comprender lo inadecuadas que pueden ser estas alternativas, pruebe este ejercicio. Grabe una lectura en frío:

1. Mirando sus frases mientras la otra persona está hablando.
2. Mirando a la otra persona todo el tiempo que esté hablando.

Pase ahora estas tomas y analice los resultados. Por lo general la Toma 1 tendrá un ritmo y un impulso tremendos, pero no habrá genuina implicación ni escucha. En la Toma 2 habrá por lo general implicación y escucha genuinas, pero carecerá de ritmo y de impulso.

Una manera de remediar estas carencias es darse cuenta de que escuchar es, al nivel más básico, estar alerta a si se está consiguiendo o no lo que se persigue. La mayoría de las escenas consisten en una serie de intentos de satisfacer sus necesidades. En casi todos los casos, sólo está obligado a escuchar el tiempo suficiente para decidir si su intento tiene éxito o no. Una vez que ha oído el rechazo, ya tiene el estímulo suficiente para pasar a la frase siguiente, que por lo general no es más que otra tentativa de satisfacer su necesidad.

Haga otra toma, esta vez:

3. Mirando a la otra persona sólo durante el tiempo necesario para determinar el éxito o el fracaso de su intento de satisfacer su necesidad. Puede que sólo tenga que escuchar unas cuantas palabras para tomar esta decisión, o puede que tenga que escuchar todo su parlamento. En cuanto lo haya decidido, baje la vista y busque su siguiente frase.

Vea ahora la cinta y observe los resultados. Si actúa así en una lectura

en frío conseguirá mayor identificación, que sólo puede proceder de escuchar atentamente a la otra persona. También le dará ritmo, porque está escuchando selectivamente, tomando sólo lo que necesita para decidir qué hacer a continuación para satisfacer su necesidad.

En la vida real no lo escuchamos todo con la misma atención. Puede aplicar este principio a las lecturas en frío, con lo que aumentará enormemente sus probabilidades de éxito.

LA LECTURA EN FRÍO II: LA MECÁNICA

(Véase Capítulo 24)

En una lectura en frío lo que usted no conoce es de una importancia fundamental. No conoce usted la escena (ni su forma ni su lugar dentro de la obra). Con frecuencia no conoce ningún detalle de la historia. No conoce al personaje, y para acabar de arreglarlo, no conoce al otro actor (suponiendo que haya otro actor: muchas veces será simplemente el director de "casting" el que leerá con usted).

De manera que no es extraño que se sienta inseguro a la hora de hacer una lectura en frío, y la mayoría de las veces se limitará a enterrar la cabeza en el guión —la única cosa de la que puede echar mano— para ofrecer a continuación la mejor lectura de sus frases que sea capaz de elaborar en ese momento.

Además de estos problemas, al no saberse las frases sentirá el impulso de mantener los ojos clavados en la página, con lo que perderá totalmente de vista al otro actor. No conseguirá "entrar" durante la lectura, y después de la audición probablemente pase mucho tiempo preguntándose por qué no tenía "energía".

La respuesta es que se ha engañado al creer que la escena sólo existe sobre el papel. Si eso fuera cierto, las obras se leerían en silencio en lugar de representarse. La realidad es que la escena sólo existe entre usted y el otro actor. Si no hay contacto entre ustedes no hay escena; sólo dos personas leyendo cada una su hoja de papel.

Para sobreponerse a esta tendencia a trabajar a partir del texto y no de la otra persona, pruebe este ejercicio:

1. Grabe en vídeo una escena mientras la lee en frío.

Pase ahora la cinta y observe los problemas mecánicos de la lectura. Puede que se vea a sí mismo enterrando la cabeza en el guión, o

dejándolo sobre la mesa y mirándolo desde arriba, con lo que apartará la mirada del otro actor. Intente mantener levantado el guión para poder mirar por encima del borde superior de la página y mantener el contacto visual con su compañero.

Puede que agite el guión de un lado a otro, intentando disimular el hecho de que está trabajando con las frases en la mano. Observe cómo este exceso de movimiento atrae la atención hacia el guión y la aparta de usted. La próxima vez intente no mover las páginas.

Puede mantener el guión a un lado, introduciendo un movimiento de cabeza en la lectura cada vez que lo mire, con lo que tenderá a apartar la mirada del otro actor. Pruebe a sostener el guión directamente frente a usted, para minimizar tanto los movimientos de cabeza como la tendencia a interrumpir el contacto con el otro actor.

Probablemente observe que lee a toda velocidad. La próxima vez reduzca la velocidad hasta que pueda establecer contacto con su compañero.

Observará que a menudo eleva su volumen de voz como en el teatro. La próxima vez, recuerde que sólo está haciendo la escena para la otra persona, no para el público.

Una vez que haya efectuado todas las correcciones:

2. Vuelva a hacer la lectura.

Debería observar varias diferencias. La lectura debería tener menos movimiento y más sentimiento; un poco menos de velocidad, pero más implicación; menos volumen, pero más escucha y más dinamismo.

La exigencia de mantener el contacto en todo momento nunca es tan imperiosa como en las lecturas en frío, más aún que cuando se trabaja en la escena. Resulta especialmente importante en una prueba para el cine o la televisión porque por lo general allí los guiones son mucho más escuetos que las historias escritas para el teatro. Son necesarias muchas más reacciones que las indicadas en el diálogo, y pasará por alto muchas de ellas hasta que no resuelva los problemas mecánicos que le impulsan a perder el contacto con el otro actor.

EL TRABAJO CON EXTRAS

(Véase Capítulo 28)

Como todo en el cine, el trabajo con extras tiene su lado bueno y su lado malo. El lado bueno es que la medida adicional de realismo que

proporciona la presencia de los extras le hará profundizar más en la escena. El lado malo es que su presencia podría distraerlo, haciendo que pierda totalmente la concentración.

Para hacerse una idea de las posibilidades y peligros del trabajo con extras, pruebe el siguiente ejercicio. Elija una escena corta ambientada en un lugar público muy abarrotado y representela de las siguientes maneras:

1. Con sólo los dos actores principales en un plató desierto.
2. Con los dos actores principales más varios extras, tal y como se escenificaría en un plató de cine. Asegúrese de coreografiar las acciones de fondo para que ofrezcan una estructura para lo que hacen los protagonistas, interviniendo también ocasionalmente.

Pase ahora estas dos cintas y observe qué efecto tiene sobre su actuación la inclusión de las acciones de fondo. A veces le aportará energía, dando nuevo aliento a la escena. Otras veces simplemente le confundirá y echará a perder la escena, sobre todo si no está usted lo bastante concentrado en su trasfondo para esa escena.

Una vez que se haya adaptado al trabajo con extras, vuelva a hacer este ejercicio con una acción de fondo más complicada.

Epílogo

Espero que con el paso del tiempo este libro será revisado con frecuencia, porque me gusta creer que estamos en un continuo proceso de aprendizaje. No obstante, creo sinceramente que estas páginas le ofrecen un buen punto de partida y espero que las haya encontrado no sólo aleccionadoras sino también agradables de leer; tan agradable como ha sido para mí el trabajo con mis alumnos, que me ha ayudado a formular lo que he escrito.

Poco después de poner en marcha el Taller de Actores de Cine, tuve un alumno que era sin duda alguna el joven más paleta que he conocido en mi vida. Recién salido de la aldea, era además tremendamente tímido con las chicas y le resultaba muy difícil establecer cualquier tipo de contacto en los ejercicios y escenas que hacía.

Un día propuse una improvisación en la que él era un vendedor de coches usados, y una de las chicas más atractivas de la clase era una compradora. Su intención era convencerla de que saliera a cenar con él, y se le recordó que le estaba permitido hacer o decir lo que quisiera para conseguir sus propósitos. Por supuesto, siempre había tenido esta libertad, pero por alguna razón esta vez caló en él. Antes de que la improvisación acabara, tenía un brazo alrededor de la chica y los dos estaban riéndose y disfrutando enormemente de la mutua compañía. Cuando por último puse fin a la improvisación, se volvió hacia mí con una gran sonrisa en el rostro y dijo: "Esto de actuar está chupado."

Y así debería ser para todos los actores. Actuar debería ser placentero y gratificante. Si le resulta siempre trabajoso y supone una tensión, lo más probable es que no lo esté haciendo muy bien, o quizás no debería ser actor. Así que recuerde que "está chupado".

Sobre el autor

Tras obtener su licenciatura por la universidad de Washington en San Luis, Tony Barr empezó su carrera de actor y director de escena en Broadway. Se trasladó a Hollywood, donde apareció en dieciséis largometrajes y numerosos episodios televisivos antes de entrar en la CBS-TV, donde fue productor asociado de series tan famosas como "Climax!" y "Playhouse 90". Posteriormente pasó trece años con la ABC-TV, renunciando luego a su puesto de vicepresidente de programación para regresar a la CBS Television, donde ocupó hasta su jubilación el puesto de vicepresidente de la CBS Entertainment Productions. Ha sido miembro del Comité Consultivo del Departamento de Comunicaciones del Stephens College, Columbia, Missouri, y de la Junta de gobierno de la Academia de las Artes y las Ciencias de la Televisión. Es miembro (licenciado) de la Actors' Equity Association y del American Guild of Variety Artists (Gremio Americano de Artistas de Variedades). Es miembro del Screen Actors Guild (Gremio de Actores de Cine) y es miembro en activo del Directors' Guild of America (Gremio de Directores de América) desde 1952. El Taller de Actores de Cine, que fundó en 1960, está situado cerca de Los Angeles; teléfono (310) 442-9488.

En la actualidad Mr. Barr enseña en Los Angeles de manera restringida y dirige varios seminarios intensivos de fin de semana en ciudades de todos los Estados Unidos y Canadá.

Glosario

A

accesorios, 150-151, 341-342
acción, 190-191, 209
acercamiento al "Método", 51-52
actuación:
 autoridad, 299-300
 buena, 295
 cine contra escena, 17-20
 definición, 29-32
 oficio y técnica, 31
 planteamiento, 25-26
 solución de problemas, 297
 vulnerabilidad, 298-299
actuando por teléfono, 311-312
actuar en cine, preparación para,
 287-289
Agentes del Gremio de actores de cine,
 284-285
agentes, 283-284
Albee, Edward, 52-148
American Broadcasting Company (ABC),
 128, 272
Andrews, Dana, 280
Arlliss, George, 22
arranque de la escena, 322-323
articulación de emociones e ideas, 116
asistente del programa, 272
Asner, Ed, 19
Asociación Nacional de Ingenieros y
 Técnicos de Emisión, 272
Atracción fatal (Fatal Attraction), 149
atributos físicos del personaje, 181
audiciones: 169-172, 285-286
 vestirse apropiadamente para, 170
audiencia:
 como juez de la interpretación, 301

 en cine, 17-18

 en teatro, 17, 275

 función del directo, 275, 276

 identificación, 19-20

autocompasión, evitar, 150

autovaloración, 300-301

auxiliar del tróvelin, 212

aventuras de un guionista en Hollywood, Las
 (*Adventures in the Screentrade*)

 (Goldman), 38

ayudantes de dirección, en cine, 214

B

Bancroft, Anne, 295

Barrymore, John, 22

Bates, Alan, 56

Beery, Wallace, 22

bofetada, dar y recibir, 278

Bogart Humphrey, 297, 298

Bohnen, Roman, 23

Boleslawski, 29

Bologna, Joseph, 165

book, 284-285

Branden, Nathaniel, 34, 67, 299

Brando, Marlon, 23

Burbank Studios (*ver* Warner Brothers)

C

cabina de control, 271-273

Cadena perpetua (Shawsbank Redemption,
 The), 33

caer, cómo, 277

cámara:

 descripción, 196-198

 equipo, 211-212

Capítulo dos (Chapter Two) (Simon), 65, 172

- cargador de la película, El, 212
 carisma, 296
 Carnovsky, Morris, 23
 carrera:
 en el cine, 283-301
 los comienzos, 283-290
Casablanca, 298
 Cavett, Dick, 56
 CBS-TV, 166, 271, 272, 273
 centro de atención visual, ejercicio,
 316-317
 centro de atención, El, 47-50
 Century City, 194
 chiste, partes del, 166
 cine, descripción, 195-196
 cine, los primeros tiempos, 21-24
 cine, mecanismos del, 193-280
 cinta magnética, 195
 Ciudad de la Televisión, 271
 Clift, Montgomery, 52
 "Climax", 277
 Close, Glenn, 149
 cobertura, 203-204
 Colbert, Claudette, 22
 Columbia Broadcasting System (CBS). *Ver*
 CBS-TV
 comedia y drama, diferencias entre,
 163-165
 comedia:
 engaño, 343-344
 interpretación, 163-168, 342-346
 malentendidos, 345-346
 sexo y amor, 344-345
 composite, 196
 comunicación:
 con objetos escénicos, 150
 de ideas, 152-153
 importancia, 31
 concentración, 47-50
Confesiones de un actor (Confessions of an
Actor), 20
 contacto físico, 152-153, 340-341
 contexto:
 del papel, 85-94
 ejercicio, 85-93
 Cooper, Gary, 295-297
 copia (print), 195, 208
 copión, 195
 corten, 190-191, 209
 Crawford, Joan, 22
 cualidades de una estrella, 295-301
 cualidades:
 como actor, 306
 personales, 26
 cuerpo, como instrumento (*ver también*
 expresión física), 31
- D**
 De Havilland, Olivia, 22
 decisión:
 interpretando papeles, 44
 departamento de accesorios, 213-214
 departamento de maquillaje, 214
 departamento de vestuario, 214
 desarrollo del personaje de fuera adentro,
 181-183
 determinando el trasfondo, 314-315,
 323-324, 327-328, 330-331
 diálogo:
 como está escrito, 37, 166
 implicaciones, 90, 93-94, 100,
 104
 interpretando contracorriente,
 144-146
 interrumpido, 333-335
 dinámica, la: 127-129
 emocional, 131
 función, 128

- visual, 132-133
 director asociado, en televisión, 272
 director de fotografía, 211
 director técnico, 272
 director:
 en cine, 288
 enfrentarse al, 178-179
 en televisión, 177
 escuchar al, 176
 indicaciones, 208-210
 trabajar con el, 175-179
 directores:
 asociado, en televisión, 272
 ayudante, en cine, 214
 distracciones, en el trabajo cinematográfi-
 co, 49-50, 209-210
 doblaje, 195
 Douglas, Michael, 149, 332
 Dreyfuss, Richard, 146, 306
- E**
edades del hombre, Las (Ages of Man), 19
 edición, magnetoscopio y electrónica, (*ver*
 también Moviola), 198-199
 ejercicios, actuando para la cámara, 303-351
 ejercicios, uso de los, 25-27, 303
El cantante de jazz (Jazz Singer, The), 21
El león en invierno (Lion in Winter, The), 25
 emociones: 55-67
 ejercicios, 318-320
 experimentar, 57-58
 expresión física, 56
 forzar, 60
 liberar, 55-56
 múltiples, 56, 61
 represión, 55
 transición, 57-58
 energía:
 ejercicios, 317-318
 física y vocal, 276
 niveles, 51-54
 ensayo:
 para el cine, 143-144, 287-288
 para la televisión, 275-276
 entrenamiento:
 de actores, 25-27
 insuficiente, 26-27
 equipo de iluminación, 213
 equipo de rodaje, El, 211-214
 equipo de sonido, 213
 escena y pantalla, diferencias entre, 17-18,
 19-20
 escena:
 dinámica, 124, 127-129
 movimiento, 127
 rodaje, 215-269
 escenas de pelea, 278-280
 escenas peligrosas, 277-280
 escuchar: 33-39
 concentración, 47
 definición, 33
 ejercicios, 34-35; 37, 307-309
 valor, 24-25
espíritu burlón, Un (Blithe Spirit) (Coward),
 49
 espontaneidad, 69-71
 estilo de actuación:
 desarrollo, 21-24
 para comedia y drama, 163-165
 estilo naturalista, 22-23
 estímulo:
 ejercicio en reacción, 324-325
 interés, 52-53
 uso, 84, 325-327
 estímulo/reacción: 29-30, 105-106
 pauta, 100
 puente, 38-39
 serie, 61-65

- estudio:
 cine, 193-194
 televisión, 271-273
Everything in the Garden (Albee), 52
 exageración, 56
 expectación, 321-322
 expresión facial, 56-57
 expresión física (*ver también* movimiento),
 23, 32, 56, 77, 114, 128, 328-329
 extras, trabajar con, 350-351
- F**
- factor temporal:
 en la industria del cine y la televisión,
 26
 ensayo, 143-144, 275-276, 287-288
 falsear, para la cámara, 204-207
 fidelidad al estilo, 30-31
 Fonda, Henry, 22
 foquista, El, 212
 fotografías profesionales, 284-285
 Frankenheimer, John, 24
 frases:
 estudio, 99-100
 olvido, 35, 50, 99, 210
frente a papel, 99-108
 Freeman, Morgan, 33
- G**
- Gable, Clark, 22, 23, 297
 Garbo, Greta, 19
 Garfield, John, 23
 Garson, Greer, 22
gata y el búho, La (Owl and the Pussycat, The)
 (Manhoff), 162, 163, 165
 Gielgud, Sir John, 19
Gingerbread Lady, The (Simon), 145
 Goldman, William, 38
 golpes, dar y recibir, 278-280
- Gremio de actores de cine, 284-285,
 286-287,
 carné, 286-287
 Grúa Chapman, 196-197
 grupo profesional, 283, 284
 Guinness, Sir Alec, 24
 guión:
 diseño estructural, 78
 marcar, 84
 script, 203, 204
 Gwenn, Edmund, 167-168
- H**
- Hamlet*, 85, 95-97, 147
 Hepburn, Katharine, 22, 25
 Hermandad Internacional de Operarios
 Eléctricos, 272
 herramientas de actuación:
 comedia, cómo actuar, 163-168, 276
 desarrollo del personaje de dentro a
 fuera, 181-183
 dinámica, 127-129
 escuchar, 24-26, 33-39, 34-35, 37, 47,
 307-309
 heterodoxia, 161-162
 imágenes de objetos, 157-160
 movimiento, 131-133, 181-183
 para lecturas en frío, 169-172
 personalización, 155-156
 resumiendo, 185
 ritmo, 76-77, 113-125
 selectividad, 141-153
 trabajando con el director,
 175-179
 heterodoxia, 161-162, 342
 Hiller, Arthur, 24
 Hoffman, Dustin, 344
 homosexual, interpretando a un,
 145-146

- honor de los Prizzi, El (Prizzi's Honor)*, 39
 Hopkins, Anthony, 25-26, 43, 45, 142
 hora de presentarse al rodaje, 210-211
 humor, uso del, 146-147
- I**
- I Never Sang for My Father*, 136
 imágenes de objetos, 157-160
 imágenes:
 esencia, 158
 significado, 158-159
 uso, 159-160
 imaginación, 30, 95-97
 implicación:
 ejercicios, 317-318
 energía, 51
 por los estímulos, 52-53
 improvisación, 36-37
 improvisación, el valor de la, 36
 indicaciones del director, 208-210
 individuo, interpretando al, 181-182
 ingeniero de sonido, El, 213
 interpretando al malo, 331-332
 intuición, 142-143
 ira, 65-67
- J**
- Jackson, Glenda, 295
 Jewison, Norman, 24
 jirafa, 189, 197-198. *Ver también* percha
 Jolson, Al, 22
- K**
- Kazan, Elia, 23
 Kline, Eric Stephen, 303
 "Kraft Television Theatre", 23
- L**
- lágrimas (*ver* llanto)
 Laurel, Stan and Hardy, Oliver, 343
 lectura en frío, 169-172, 315-316, 346-350
 lectura rápida, 171
 llanto, 59-60
 localizaciones, 193, 211
 longitud del plano, 304
 longitud focal, 196
Lovers and Other Strangers (Bologna and
 Taylor), 165-166
 luces, 198
 Lumet, Sidney, 24
 luz principal, 198
- M**
- Macbeth*, 147
 Malden, Karl, 78
 Mamoulian, Reuben, 19
 "Man and the City, The", 141, 301
 managers, 284
 Manhoff, Bill, 162, 163
 Mann, Delbert, 24
 maquinistas, 213
Marathon Man, 38
 melodrama, 21
 memorizar, 99, 105, 107-108, 166, 325-
 327
 meollo del papel, 135
 Metro Goldwyn Mayer (MGM), 194
 monólogos, 172-173
 motivación del personaje, 139-140
 movimiento, 132
 Moviola (*ver también* edición), 198
Mrs. Doubtfire, 344
 Murphy, Eddie, 343
- N**
- Nacida ayer (Born Yesterday)* (Kanin), 165
 National Broadcasting Company (NBC),
 272

- necesidad, La: 135-140
 conciencia, 137
 condicionamiento, 138-139
 determinación, 138
 ejercicio, 137
 Nelson, Ralph, 24
 Nicholson, Jack, 39
 niveles de voz, 304-305
- O**
 oír (*ver* escuchar)
 Olivier, Laurence, 20, 38, 39, 181
 oportunidad, esperando una, 289-290
- P**
 papel: 75-109
 construcción, 80-84
 contexto, 85-94
 decisiones, 44
 estudio, 99-108
 implicaciones, 75-76
 meollo, 135
 personalización, 155-156
 preparación, 75-84
 rechazo, 289
 relajación, 50
 usar accesorios, 150-151
 usar la imaginación, 95-97
frente a personaje, 41-43, 44, 108
 pasión, 19-20
 pausas para pensar, 38-39
 Peck, Gregory, 295
 percha, 213. *Ver también* jirafa
 personaje, El (*ver también* papel): 41-45
 análisis, 41
 desarrollo, 181-183
 estructura emocional, 44-45
 ritmos, 117-118
 siendo, 42-43, 44
frente a papel, 41-43, 44
 "Philco Television Playhouse", 23
 pickup, 209
 plano de reacción, 312-314
 planos, rodaje en secuencias, 204, 267-269
 planos, tipos, 199-201, 203-204
 plató, 189-191, 193
 "Playhouse 90", 23
 posición del objetivo, 17
 preparación: 143-144
 ejercicio, 323-324
 escalonada, 77-78
 para actuar en cine, 76, 287-289
 primer eléctrico, 213
 primerísimo plano, 23
 puente, estímulo/reacción, 38-39, 310-311
- Q**
 quedarse en blanco, 50
¿Quién teme a Virginia Woolf? (Who's Afraid of Virginia Woolf?) (Albee), 148
 Quinn, Anthony, 141-142, 301
- R**
 raccord, 203-204
 reacciones: (*ver también* estímulo/reacción)
 múltiples, 56
 sensorial, 37
 registro del rodaje (*ver también* escena), 257-266
reina Cristina de Suecia, La (Queen Christina), 19
 relación espacial en el cine, 207-208
 relajación, 50
 remodelarse, 81-82, 102, 107-108
 réplica, 309-310
 respetar las marcas, 201-203
 ritmo cómico, 164

- ritmo: 113-125
 como herramienta, 76-77
 congruente, 116-117
 de los personajes, 117-118
 ejercicios, 116-125
 personal, 113
 respuesta, 114-116
Romeo y Julieta (Romeo and Juliet), 79
 ropa, para audiciones, 170
 Rydell, Mark, 24
- S**
 salud personal, 53-54
 Scheider, Roy, 38, 146
 "Seinfeld", 166
 selectividad: 141-153
 ejercicios, 143-144
 sencillez, 18, 19-20, 24
 serial, 276
 Shaw, Robert, 146
silencio de los corderos, El (Silence of the Lambs, The), 43, 45, 80, 142
 Simon, Neil, 65, 145, 172
 Smith, Art, 23
 solar trasero, 194
 sonido:
 doblaje, 195-196
 en las primeras películas, 21-22
 superposición, 204
 sonoro, aparición, 21
 Stanislavsky, Konstantin, 23, 52
 Stanwyck, Barbara, 295
 Stewart, James, 22
 "Studio One", 23
 subconsciente:
 ejercicio, 336-340
 inaccesibilidad, 174-150
 sueños, 146
 ejercicio de evitación, 335-336
Superdetective en Hollywood (Beverly Hills Cop), 343
 superposición, 204
- T**
 Taller de actores de cine, 78, 101, 221, 353
Té y simpatía (Tea and Sympathy) (Anderson), 116-117
 técnicas (*ver* herramientas de actuación)
 televisión, aparición, 23-24
 televisión, el programa con varias cámaras, 275-276
 tensión interpretativa, 320-321
Tiburón (Jaws), 146
 tiempo de concentración, en el trabajo cinematográfico, 47-48
 tomas, 195-208
 Tone, Franchot, 23
Tootsie, 344
 Tracy, Spencer, 22, 32, 297, 306
tranvía llamado deseo, Un (Streetcar Named Desire, A) (Williams), 23
 trasfondo, 82-83
 trélin de la cámara ("dolly"), 196
 Twentieth Century Fox Studio, 194
- U**
 Universal Studios, 194
- V**
 vulnerabilidad, 298
- W**
 Warner Brothers, 21, 194
 Wayne, John, 22, 295, 297
 Williams, Robin, 344
 Woodward, Joanne, 295