

Universidad de Buenos Aires | UBA
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo | FADU
Carrera de Diseño de Imagen y Sonido | DlyS



Proyecto Audiovisual 1 (PAV 1)



Bibliografía Básica

Autor/es: BARR, Tomy.

Título: **Actuando para la Cámara. Manual de Actores para Cine y TV (con ejercicios de Eric Stephan Kline)**

Original: *Acting for the Camera* (EUA, 1997)

Editorial: PLOT Ediciones.

Origen: Madrid

Año: 2002

- Capítulo 12. **Los hechos y las condiciones;** (páginas 85-94).

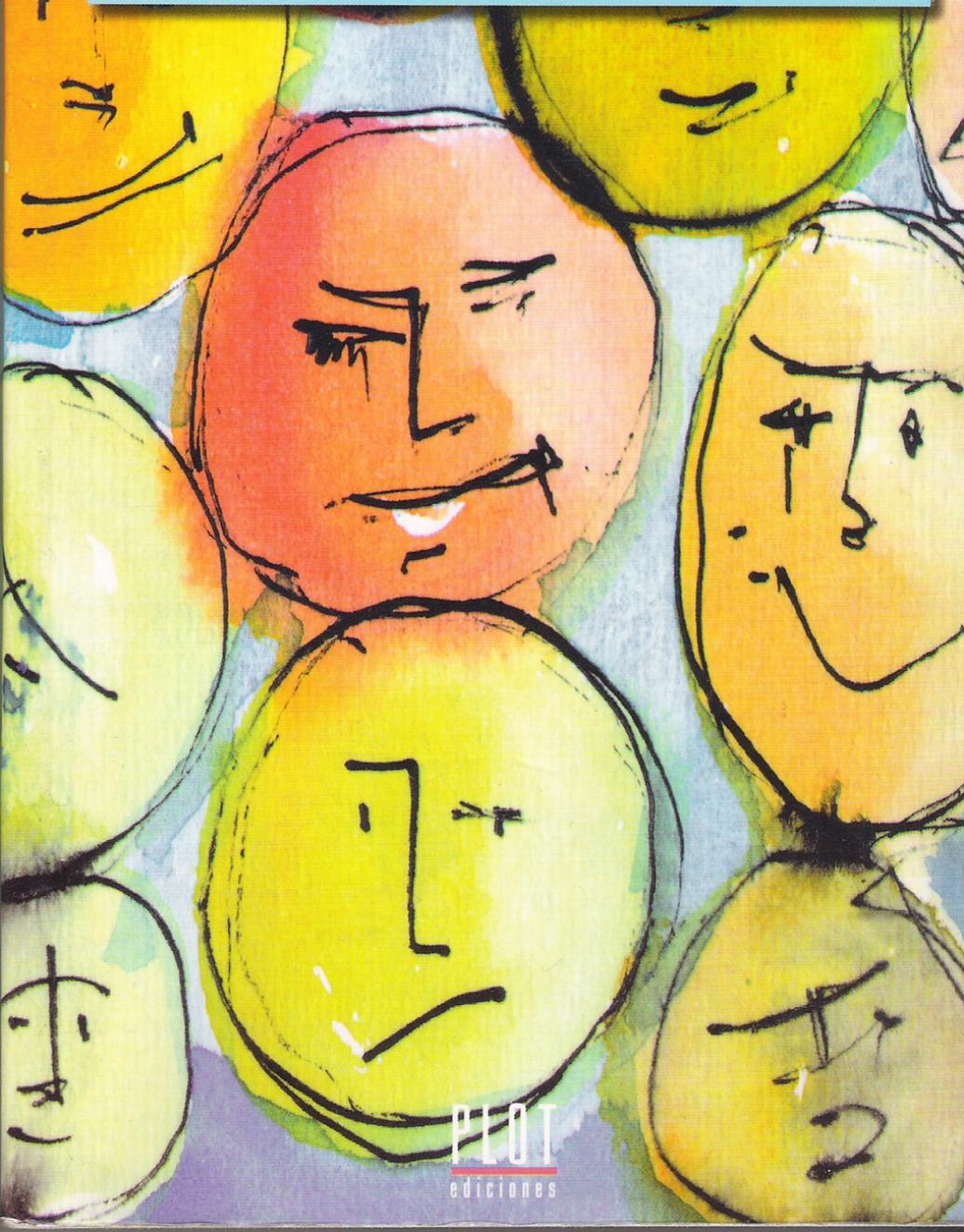
BIBLIOTECA DE ACTORES 1

Actuando para la cámara

Tony Barr

Manual de actores para cine y TV

con ejercicios de Eric Stephan Kline



PLOT
ediciones

Actuando para la cámara
Tony Barr.

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!

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 creer". "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 atravesase, 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.

10/22/21 ✓

El personaje

6

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 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 lllore 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.

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, pasearse 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. Ésa 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 darle 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 lucecita 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 no 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 empiece 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. *Límitese 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 subráyelo*. 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!

Condiciones Dadas

S. B. G. to
✓

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 que 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.

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.

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.

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.

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 aullar cuando lo dicen. 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 necesidad

18

"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 debe 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; hágalos 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 episodios, 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 el 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 infinito: "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

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. Cualquier 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 mentido esta mañana! ¡Yo nunca te he mentido, pero tú siempre has desconfiado de lo que te decía, y sin razón! ¡Te 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 mentido 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 mentido 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.

Detalle de
imágenes - V

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 impropia, 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 jocosos: "Eres un colinabo." El actor



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,

Las imágenes de objetos animados e inanimados

21

Detalle de imágenes - V

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.

Detalle de
imágenes - ✓

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.

Ensayas 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!"

entonces por el suyo

El ritmo y el cambio

15

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 creerá 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 ésa 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 utilice una 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 arrojarse 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. Este 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 decírselo. 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, conmovida.

(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.