

Adyel Quintero, *Ph.D.*

Dos miradas al cine

Entre la dramaturgia
y la puesta en escena



Dos miradas al cine

Entre la dramaturgia y
la puesta en escena

Adyel Quintero, *Ph.D.*

Dos miradas al cine

Entre la dramaturgia y
la puesta en escena

791.4

Q84d

Quintero, Adyel.

Dos miradas al cine : entre la dramaturgia y la puesta en escena / Adyel Quintero ; Bogotá : Corporación Universitaria Unitec, 2015.

100 p.

1. TEATRO -- HISTORIA Y CRITICA 2. TEATRO -- TEORIAS 3. TEATRO -- CRITICA E INTERPRETACION. Tit.

© Corporación Universitaria Unitec®
2015. Todos los derechos reservados.

Ninguna parte de este libro puede ser reproducida o utilizada de ninguna forma o por ningún medio, sea electrónico o mecánico, sin permiso escrito por parte del editor.

ISBN (obra impresa): 978-958-58198-4-9

ISBN (obra digital): 978-958-58198-5-6

Primera edición 2015

Edición

Departamento de Publicaciones
Corporación Universitaria Unitec®
Calle 76 #12-61, segundo piso
Bogotá, D.C. Colombia
Correo electrónico: publicaciones@unitec.edu.co

Producción editorial

David Arturo Acosta Silva

Corrección de estilo

Marcela Garzón Gualteros

Fotografía cubierta

Keystone capri 8
por Tomás Fano
Licencia *Creative Commons* BY-SA-2.0
<https://www.flickr.com/photos/tomasfano>
Impresa con permiso del autor

Diseño y diagramación

Taller de Edición • Rocca® S. A.
Carrera 4 A No. 26A-91, of. 203
Tel./fax: 243 2862 - 243 8561

Preprensa e impresión

Molher Impresores Ltda.
Calle 94 A No. 58-13 Tel.: 256 8080

Impreso en Colombia/ Printed in Colombia

Dos miradas al cine

Entre la dramaturgia y
la puesta en escena

Índice

Prólogo	13
I	
Visiones sobre la realidad nacional y su representación en nueve largometrajes de ficción colombianos del periodo 2012-2013	17
II	
El trabajo del actor en el cine: las experiencias de Elia Kazan, Lee Strasberg y el Actors Studio; David Mamet y Andrei Tarkovsky	75

A mi madre Ana Josefa, por su infinito amor y dulzura.

*A mi madre Raquel (“Mamá brujita”), quien creyó
en mi mirada y me enseñó los hechizos.*

*A mi hijo Juan Lucas, la fuente de amor e
inspiración más grande mi vida.*

A mi abuela María (QEPD): con ella escribí el primer poema.

*Y en especial, a mis alumnos: todo lo escrito
aquí, ha sido motivado por ustedes.*

Prólogo

A lo largo de la historia del cine colombiano hemos podido constatar la muy escasa producción literaria tanto en el campo del análisis narrativo, como en el de la dirección de actores frente a cámara. No me estoy refiriendo a la crítica periodística, cuyo objetivo ciertamente no demanda análisis profundos en ninguno de los aspectos mencionados y que, hay que decirlo, hasta hace pocos años fue el único referente de valoración y análisis en los dos campos que plantea la presente obra; la excepción sería unos pocos textos que asumieron un destacado análisis historiográfico sobre nuestra cinematografía, como los escritos de Hernando Salcedo Silva, Luis Alberto Álvarez o las interesantes reflexiones del caleño Andrés Caicedo; y, más recientemente, destacados trabajos como los de Pedro Adrián Zuluaga y Jerónimo Rivera, también voces respetadas en el panorama del cine colombiano. En esta ocasión me estoy refiriendo al análisis especializado, al tratamiento de estos dos aspectos con la necesaria profundidad que demanda la materia. Por lo anterior, me es muy grato presentar esta magnífica obra de Adyel Quintero Díaz, de nacionalidad cubana, Doctor en Ciencias sobre Arte del Instituto Superior de Artes de Cuba, y quien también cuenta con estudios de posgrado en psicología del arte, didáctica del arte, psicología de la creación, comunicación y educación artística, lingüística antropológica y estética.

El Doctor Adyel —amigo y colega académico— es docente e investigador de la Corporación Universitaria Unitec®, la Escuela Black María, la Universidad del Magdalena, el Instituto Superior de Artes de Cuba y de otras destacadas instituciones de educación superior nacionales y

extranjeras, en las que ha asumido talleres y cátedras sobre temas como, entre otros, dramaturgia, puesta en escena, técnicas del guion, estructuras narrativas, dirección de actores, adaptación cinematográfica y crítica cinematográfica. Propone en esta obra un tratado, con rigor académico, de dos temas trascendentales de nuestra cinematografía, los cuales son presentados como capítulos independientes y, a la vez, representan el resultado de las últimas investigaciones que ha desarrollado en Unitec: el primero está enfocado en los aspectos que integran el relato fílmico; en el segundo trata el trabajo del director en el cine. Temas que son parte consustancial del hecho fílmico.

Si bien el autor limita su análisis a solo dos años de la producción de nuestro cine, el resultado pone de manifiesto una serie de falencias de las que ha adolecido a lo largo de su historia. Es claro que esas carencias son más marcadas en unas producciones que en otras, pues en ello influye particularmente la formación académica o la experiencia tanto del guionista como del director; el primero porque es el responsable de la escritura del guion, y el segundo porque, a fin de cuentas, es el responsable artístico del proyecto y quien debe estar en capacidad de discernir entre un guion bien estructurado y uno con problemas.

Lo destacado de este trabajo en su primera parte (la dramaturgia) es que analiza todos y cada uno de los factores tanto en la forma como en el contenido. Es preciso mencionar aquí lo dicho por el gran maestro ruso Vassili Kandinsky: «El artista debe tener algo que decir porque su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido». Se entiende que no es que la forma carezca de importancia, sino que esta no tendría sentido si lo que se cuenta no está narrado de acuerdo con esa forma que el artista, en nuestro caso el director, ha determinado para su filme, el cual debe llegar a la audiencia como ese ensamble armónico de elementos visuales y sonoros que incita al goce del intelecto y de los sentidos.

Es claro que escribir para cine es un proceso complejo —aun conociendo la técnica de la escritura audiovisual— por cuanto el acto de escribir integra procesos tanto del orden técnico como del estético-creativo, lo que, siendo inherente al imaginario y la sensibilidad de quien escribe, obliga al guionista o escritor audiovisual a tener claro que la excelencia en la disciplina solo se logra con el conocimiento y manejo de la narración dramática y la continua ejercitación en el oficio. En este

orden de ideas, los aportes que hace el Doctor Adyel Quintero adquieren una dimensión trascendental para nuestros guionistas y directores.

En la segunda parte de esta obra, no menos trascendental que la primera, el autor aborda el tema del trabajo del actor en el cine, a partir de las experiencias de Elia Kazan, Lee Strasberg, David Mamet y Andrei Tarkovsky, referentes que dejan ver el rigor con que se asume este trabajo.

La pregunta que plantea el autor desde el comienzo de esta segunda parte —¿cómo enseñar dirección de actores en una escuela de cine y televisión?— tiene como punto de partida su larga experiencia en el aula escuchando las inquietudes de sus estudiantes, analizando sus fortalezas, debilidades y temores, explorando su imaginario y su visión del mundo, estimulando su creatividad; en fin, propiciando la creación. La pregunta es, igualmente, una respuesta académica a quienes no dan al manejo del actor en el contexto narrativo la relevancia que demanda. En realidad esta situación no es algo propio de las escuelas nacionales, puesto que es una situación que está relacionada con posiciones o filosofías sobre la significación del actor (no del personaje) en el proceso audiovisual.

No obstante, la dirección de actores es sin duda la más alta responsabilidad del director de cine porque, sin importar la dimensión que este les dé a sus actores, es únicamente a través de ellos que es posible el hecho fílmico. Como quiera que sea, el actor debe recibir de su director la información y estímulos necesarios para poder comprender cómo encausar su talento en el acto interpretativo y en la realización de las acciones que exija el momento dramático. El Doctor Adyel acierta una vez más al tratar el tema con esa profundidad que permite entender la simbiosis que ha de generarse entre los altos intereses del director, los requerimientos de la obra y el trabajo del actor.

Para complementar el tema del trabajo del actor en el cine, el autor deja en claro la necesidad de formación tanto del director como del actor en cuanto al conocimiento y comprensión del manejo de la puesta en escena mediada por la tecnología cinematográfica, en la que el trabajo escénico involucra aspectos como: encuadre, óptica, profundidad de campo, luz, ángulos de cámara, movimientos sincronizados entre actor y cámara, y muchos otros aspectos que contribuyen a la configuración del arte cinematográfico.

Estamos seguros de que al igual que la anterior publicación del Doctor Adyel Quintero (*Investigación en artes: una caracterización general a partir del análisis de creaciones de Eugenio Barba y el Odin Teatret*) este aporte académico constituirá una herramienta de reflexión y análisis para nuestros directores de cine y para aquellos que se encuentran en proceso de formación.

GILBERTO VALDERRAMA BERNAL
Director Escuela de Artes y Ciencias de la Comunicación de la
Corporación Universitaria Unitec®
Vicepresidente Federación de Escuelas de la
Imagen y el Sonido de América Latina (FEISAL)

I. Visiones sobre la realidad nacional y su representación en nueve largometrajes de ficción colombianos del periodo 2012-2013

*Estar atentos: todo esto puede ser perfectamente ficticio.
Yo puedo estar aquí contando una historia. Pero la cuento
muy consciente de que a través de esta historia revelo algo de
mí mismo, aunque esta historia sea completamente inventada.
Cuando dejo fluir mi discurso sé que, incluso si trato de esconderme detrás
de las palabras e intento darles un significado intelectual muy preciso,
a pesar de todo, detrás de cada palabra hay una cabeza que se
muestra escondida. El arte es fingir. Y esto quiere decir:
el arte es, mediante la ficción, saber construir una verdad.*

EUGENIO BARBA
(citado en Masgrau, 1995, p. 35)

La reflexión acerca de cómo una cinematografía presenta y construye la realidad de la cual se nutre, ha estado presente en la base de muchas investigaciones y teorizaciones de carácter sociológico y semiótico. Por un lado, se siguen perspectivas de análisis en las cuales se privilegia el abordaje del contenido, se intenta escudriñar la obra para entender su punto de vista sobre la realidad: qué dice acerca del mundo al cual hace referencia, qué elementos del contexto histórico-social han sido mimetizados, re-presentados, cuestionados, preguntados, etc. Por otra parte, se hacen abordajes en los cuales se pretende demostrar cómo la elección de estructuras, géneros y arquitecturas supone a su vez el compromiso con determinadas posiciones ideológicas, estéticas y artísticas. Cualquiera de estos extremos puede resultar interesante; sin embargo, un estudio que los mezcle a ambos deviene, a mi juicio, más eficaz para comprender profundamente los procesos de construcción de la obra artística, la cual siempre se ha resistido y enfrentado a la vieja dicotomía forma-contenido.

En el texto filmico existen tres niveles mediante los cuales se explicita cómo se han establecido estas relaciones forma-contenido: el *ideológico* (sistema de ideas sobre el mundo y la realidad que está en la base del texto), el *intertextual* (conjunto de textos de cualquier naturaleza a los que el relato o texto filmico está asociado, temática o formalmente) y el *autotextual* (referencia interna del texto o relato al «como yo digo», intento de explicar el funcionamiento interno de la narración). En el caso concreto del primero, los abordajes semióticos acerca de cómo una ideología es

plasmada en una obra de arte han definido la existencia de dos posibilidades: la ideologización del texto y la textualización de la ideología. Tomando como punto de partida el cine, en el primero de los casos se trata de diseminar cargas ideológicas en los diálogos de los personajes, el título de la película, los carteles asociados a esta, la sinopsis que se publicita en prensa, las entrevistas dadas por el director en cualquier momento del proceso productivo, etc. En el segundo, estaríamos hablando acerca de cómo la elección de una forma determinada y el proceso de apropiarse de esta suponen un planteamiento ideológico y erigen una visión concreta (consciente o inconsciente) sobre la temática central del filme. Todo arte está llamado a pensar la realidad desde un punto de vista específico, pero no es la forma la que crea el pensamiento o la expresión, sino el pensamiento, como expresión del contenido social de una época, el que crea la forma. ¿Cómo, mediante qué mecanismos, se han desarrollado estos procesos en el cine colombiano reciente? Tomemos como punto de partida una muestra representativa de filmes estrenados en el periodo 2012-2013. Podríamos examinar otros años, mayor cantidad de películas; sin embargo, sabemos que los textos fílmicos elegidos responden a las tendencias asumidas por dos de los géneros con mayor representatividad en el periodo: el drama y la comedia. La muestra de análisis incluye los filmes referidos en la siguiente tabla:

Tabla 1. Filmes incluidos en el análisis

Título del filme	Director	Año de estreno
<i>El control</i>	Felipe Dothée	2013
<i>Sanandresito</i>	Alessandro Angulo	2012
<i>Mi gente linda, mi gente bella</i>	Harold Trompetero	2012
<i>Gordo, clavo y bajito</i>	Carlos Osuna	2012
<i>El paseo 2</i>	Harold Trompetero y Dago García	2012
<i>Chocó</i>	Jhonny Hendrix	2012
<i>La playa D.C.</i>	Juan Andrés Arango	2012
<i>Porfirio</i>	Alejandro Landes	2012
<i>La sirga</i>	William Vega	2012

¿Un espejo de la realidad?

El cine, más que una copia de la realidad, crea una ilusión acerca de ella. Esto lo podemos fundamentar, incluso, a partir de los más recientes descubrimientos neurocientíficos. Uno de los experimentos más trascendentales de los años noventa, y que actualmente sigue generando marcos teórico-científicos para re-dimensionar varios conceptos artísticos, es el referido a las neuronas espejo, unas células encargadas de hacernos «imitar» o «simular», en nuestro cerebro, los estados mentales de los demás, para poder, de esta manera, acceder a sus mentes y así comprenderlos. De no existir dichas células, es claro que el cine, el teatro, la televisión y la literatura probablemente no tendrían sentido. Marco Iacoboni (2009), uno de los expertos en el tema, afirma que «las neuronas espejo están interesadas en los objetivos más que en las acciones específicas que conducen al logro de tales objetivos» (p. 47).

En la teoría clásica de la dramaturgia, durante años se ha seguido el patrón aristotélico de que el personaje se define ante todo por sus acciones. Al considerar el término, algunos libros de guion no han sido muy rigurosos y explican la acción como la actividad física que se desarrolla en las escenas. Esto ha llevado a establecer el llamado «cine de acción», el cual valida, en tanto género, la existencia de películas donde existe mucha actividad física. Pero si somos estrictos con el análisis de lo que es una acción dramática, no podemos hablar solo de hechos o actividades, sino de las intenciones o motivaciones que conducen hacia ellos; en ese sentido, toda película puede ser considerada como «cine de acción». Otros teóricos del pensamiento dramático han insistido en que la acción en la dramaturgia está determinada no solo por lo que se hace, sino por sus intenciones. Jhon Howard Lawson (1976), en su *Teoría y técnica de la dramaturgia*, habla sobre la importancia del ejercicio de la voluntad consciente del personaje a la hora de seleccionar qué hacer; esto determina el poder y el significado de una acción. Siguiendo el planteamiento de Iacoboni (2009), cuando un personaje, tanto en el cine como en el teatro, hace algo, esto efectivamente lo define (el patrón aristotélico queda demostrado), pero más allá del hacer en sí mismo, lo que verdaderamente le da sentido a ese hacer es que para el espectador sea claro el por qué. Por ello, la configuración de la trama demanda que cada acción sea realmente

«operante», como señalan Eugenio Barba y Savaresse (1990), pues de esa manera el público recibe algo que su mente puede leer y entender, lo cual deviene clave para que el espectador se conecte con el contenido —primero emocional y luego ideológico— de la obra.

Una de las tendencias de la cinematografía colombiana entre el 2012 y el 2013, en el género del drama, ha sido el enfoque casi documental de la realidad. Es evidente la pretensión de los realizadores de usar la cámara como un observador de la realidad que aparentemente no interviene en ella, sino que se dedica únicamente a presentarla, *tal cual es*. Dicha manera de contar se ve reforzada por la elección de los llamados *actores naturales* y el uso de un tempo-ritmo narrativo erróneamente identificado con *lo cotidiano*. Cuando se presenta lo cotidiano en el cine, muchos realizadores proponen tomas largas, silenciosas, con diálogos muy coloquiales, en las que se ve al personaje ejecutando múltiples actividades sin un sentido concreto, con lo cual se intenta plantear que *así es la realidad cotidiana*: aburrida, lenta. El problema de esto es que una cosa es mostrar el aburrimiento del personaje y otra bien diferente es hacerlo de manera aburrida. Para representar la realidad el cine no tiene que copiarla sino imitarla, re-presentarla, y esto supone un montaje de la atención del espectador en función de guiarla hacia determinadas interpretaciones o visiones de esa realidad. Dicha atención debe ser cautivada e, insisto, conducida mediante la narración. En el filme *Porfirio* (Landes, Aljure, & Landes, 2012) esto no ocurre; el espectador pierde su concentración en la película debido a esta insistencia en presentar, durante casi todo el filme, la cotidianidad del personaje, *tal cual es*. La historia se basa en hechos reales; incluso utiliza como actor al mismo hombre que protagonizó los acontecimientos en la realidad. El argumento en cuestión se refiere a un hombre desmovilizado del ejército el cual, debido a que fue herido en la columna en acciones de combate, ha quedado inválido. Está luchando por obtener subsidios y ayudas del gobierno para salir adelante; sin embargo, ante la desatención del Estado, decide amarrarse unas bombas y poner en jaque a las autoridades en un aeropuerto. Esto fue lo ocurrido y, para volverlo un asunto cinematográfico, no basta reconstruirlo con exactitud, tratando de *serle fiel a la realidad*. La dramatización de un hecho cotidiano supone la introducción de saltos de tensión que obliguen al hecho a desplazarse hacia

significados diferentes a los que le dieron origen; es decir, hacer un montaje de los hechos, en función del lenguaje cinematográfico y encontrar la manera en que dicho montaje evidencia el punto de vista que sobre la realidad desea privilegiar el autor. Esto no ocurre en *Porfirio*, por diversas razones, entre las cuales detectamos tres fundamentales:

I. *La redundancia del signo*. Al presentar *algo* en el cine, para que este *algo* sea percibido, es necesario redundar. Por ejemplo, si queremos significar que un personaje es desaseado no basta con mostrar una sola vez su cuarto sucio, sino que necesitaremos evidenciar esto un par de veces más, a través de otros escenarios y acciones, para con ello, en medio del espesor de signos que construye la puesta en escena cinematográfica, darle relieve a dicho significado. Sin embargo, si nos excedemos, la sobreabundancia pasa a ser molesta para el espectador, pues es como si consideráramos que este necesita que le contemos lo mismo, de igual manera y cientos de veces para que lo entienda. Siendo muy directos: le estamos diciendo al espectador que requiere que le repitan varias veces *algo* a fin de que le resulte claro; el espectador, cada vez menos inocente, se da cuenta de ello y termina rechazando la obra. En *Porfirio* son muchas las escenas que le explican al público que la vida de este hombre es aburrida, dura e indigna. Examinemos una de las secuencias narrativas del filme:

Porfirio está descansando. Una mujer se acerca con un niño llorando y le dice que necesita hacer una llamada urgente (Porfirio vende minutos de celular).

Porfirio está sentado en el portal de su casa, esperando a ver si le compran minutos.

Porfirio busca algo en su casa.

Porfirio trata de coger un objeto de encima de un mueble, algunos adornos baratos caen al suelo y el personaje los aplasta con su silla de ruedas.

Porfirio está aburrido acostado sobre su cama.

Porfirio, acostado sobre su cama, fuma y canta.

Es de noche. Porfirio trata de levantarse de su cama, pero no lo logra.

*Porfirio está sentado sobre su cama. El ventilador se encuentra
prendido.*

La esposa de Porfirio tiende la cama.

Porfirio, sentado en su silla de ruedas, en el portal, llora.

A primera vista, podría interpretarse que estos hechos sirven para evidenciar lo aburrida y sin sentido que es la vida del personaje. Sin embargo, el filme contiene varias secuencias similares en las que observamos la cotidianidad del protagonista, sin que percibamos nada distinto. Es como si todo el tiempo se nos dijera: «La vida de Porfirio es indigna, aburrida». Y aun cuando la intención sea, desde el punto de vista formal, precisamente reiterar informaciones, como plantea David Bordwell (1996), tiene una finalidad evidenciada por el relato:

Para mantener claras las líneas principales de la acción y asegurarse de que se emiten hipótesis adecuadas, la narración debe reiterar las coordenadas causales, temporales y espaciales más importantes de la historia. La repetición puede elevar la curiosidad o el suspense, abrir o cerrar lagunas, dirigir al espectador hacia las hipótesis más probables o hacia las menos probables, retardar la revelación de soluciones y asegurar que la cantidad nueva de información sobre la historia no es excesiva. (p. 80)

El planteamiento de Bordwell se entronca con lo comprobado por la neurociencia, en el sentido de que, para que el cerebro del espectador alcance una conexión significativa con lo que se le está re-presentando, requiere entender el propósito o sentido de las acciones, aun cuando dicho propósito en primera instancia se encuentre escondido o sea ambiguo desde la forma. Cabe anotar que la ambigüedad se ha constituido en la justificación de algunos realizadores para explicar sus desaciertos técnico-narrativos; sin embargo, cuando la obra opte por la ambigüedad, es preciso que esta devenga de un efecto del proceso de construcción de sentidos y no de un defecto; esto es, una opción estilística y narrativa consciente, y no una evidente fisura en el relato, que no permite la comunión del público con la obra.

II. *La ausencia de un diálogo efectivo en su relación con la imagen.* Es muy común escuchar que, frente a la imagen, el diálogo se convierte en el elemento menos relevante del lenguaje cinematográfico; que este es más propio del teatro, aunque, al examinar la mayor parte de la cinematografía mundial, vemos que el diálogo se vuelve un elemento determinante en la estructura y composición de la trama. Más que definir si se trata del diálogo o de la imagen, lo que requerimos entender es el verdadero estatus de este elemento en el cine, el cual cobra sentido, ante todo, por su estrecha conexión con la imagen. Cualquier texto dicho por un personaje en una escena de un filme, más que por el texto en sí, denota y connota a partir de su relación con un plano, un color, un personaje, una acción, un sonido, una escenografía, etc. Todos estos factores en conjunto, o uno de manera particular, podrían servir de sustento al parlamento; de hecho, es ciertamente clave que la puesta en escena cinematográfica establezca los mecanismos a partir de los cuales se va a establecer esta conexión. Siguiendo nuevamente un planteamiento de Iacoboni (2009): «La idea fundamental de tal teoría motora de la percepción del habla es que el cerebro percibe el habla de otras personas simulando que hablamos nosotros mismos» (p. 105).

En escena, hablar es hacer. Durante años, la manera de concebir el diálogo en el teatro ha estado mediada por la práctica escénica. En el teatro antiguo griego muchas de las acciones debían ser relatadas, no escenificadas, porque no se contaba con los mecanismos escénicos que permitieran hacer rápidamente un cambio de espacio, por ejemplo. El diálogo teatral se ha construido, por lo general, partiendo de lo que la escena puede representar y de la forma de concebir el lenguaje literario en cada época. No obstante, el hecho de que una escena sea muy dialogada no disminuye su eficacia emocional. En muchos autores dramáticos podemos llegar a reconocer esa belleza y calidad de los parlamentos de los personajes, los cuales hacen exclamar a la crítica que estamos ante grandes monólogos o modelos de lo que debe ser el diálogo escénico. ¿Pero realmente por qué han sido *grandes*? Los experimentos con las neuronas espejo revelaron que las mismas neuronas que se activan en el lóbulo frontal del cerebro cuando una persona habla también se activan, de manera intensa, cuando esa persona ve a otra hablar. Es decir, el individuo que escucha hablar a otro individuo crea una

simulación en su mente y en su cuerpo que le permite sentirse como si fuera él quien pronunciara esas palabras. Una pregunta que cabe aquí sería: ¿ocurre siempre esto? Me atrevo a asegurar que no. Cuando el diálogo pierde verosimilitud, esto no es posible. Lo que pasaría es que el cerebro del espectador trata de conectarse, pero no lo logra porque no encuentra una expresión definida, precisa o *comprensible*. Entonces, ¿qué significa inverosimilitud en el diálogo?

Doc Comparato (1993), en su libro *De la creación al guion*, ha señalado algunos aspectos que hacen que el diálogo cinematográfico, así como también el teatral, pierdan efectividad. Por ejemplo, y entre otros, los diálogos clónicos (todos los personajes hablan igual), las elecciones léxicas equivocadas (atribuirle al personaje palabras que él nunca usaría), los diálogos muy literarios (el personaje se expresa en una norma de habla que no se corresponde con su procedencia social, su profesión, el contexto, etc.) o que el diálogo pareciera haber sido escrito para ser leído, no representado.

Tanto en el cine como en el teatro, el diálogo tiene funciones similares a las de la acción: activar las neuronas espejo del espectador, permitir que este simule en su mente los estados mentales y las emociones de los personajes. Esto implica que el diálogo cinematográfico o teatral adquiere relevancia por sus conexiones con la imagen, por la manera en que permite la construcción de una imagen precisa sobre lo que el personaje siente o piensa. Aun en los textos en los cuales el diálogo se distancia de las normas más coloquiales del habla (por ejemplo, en el monólogo de un personaje shakespeariano), el impacto de la palabra está asociado a las imágenes y movimientos que estas puedan estimular en la mente de quien escucha.

En nuestro cerebro, las mismas neuronas que se activan cuando hacemos algo se ponen en funcionamiento cuando escuchamos las palabras que se refieren a ese hacer, o cuando vemos a otro haciéndolo. Por eso el diálogo tiene el poder de convocar el acto; pero esto solo puede lograrlo si, insisto, las palabras son precisas y crean un tejido que forma tanto las imágenes como las acciones, en una simbiosis permanente donde la palabra que hace y la percepción de lo que esta nombra se ejecutan casi al tiempo.

El diálogo puede funcionar como una suerte de encantamiento o conjuro permanente que lleva al espectador a activar sus sentidos en función de simular —en su mente y en su cuerpo— el universo generado por la ficción. Algunos textos del teatro simbolista (como *Los ciegos*, de Maurice Maeterlinck) utilizaron esta propiedad del diálogo para desarrollar una poética de la acción interior o psicológica: en escena no habría mucho movimiento sino una suerte de estatismo físico, mas no emocional; la intensidad dramática se lograría porque el diálogo apelaría de manera casi permanente a la descripción o a la simple evocación de imágenes, olores, texturas, sentimientos, sonidos, etc., que, efectivamente, se harían presentes en el cuerpo y en la mente del espectador. Ese era el propósito y hoy en día sabemos que nuestro cerebro tiene los mecanismos creados para hacer que funcione. Lo mismo ocurre en esas escenas cinematográficas —sobre todo en el cine de suspense o de terror— en las que, a través de la palabra, se generan atmósferas y sensaciones que estimulan en el espectador la vivencia de emociones intensas, mediante las cuales llega a sentir, casi como si fuera real, lo que ocurre en la pantalla. Podríamos decir que, hasta cierto punto, es real: lo simulas, lo sientes, lo comprendes en tu interior. Tu cerebro te hace vivirlo para que lo experimentes y lo entiendas. Y si lo vives, ¿es realmente una ficción?

Aun cuando es evidente que la mayor parte de los parlamentos en *Porfirio* han sido improvisados o «escritos» por el actor-protagonista de la historia, en varios momentos pierden eficacia narrativa, debido a que sus conexiones con la imagen y las acciones operantes del relato se han sacrificado en función de elevar a un primer plano el efecto naturalista de la palabra; dicho de otro modo: para el realizador fue más importante copiar la realidad a través de la palabra que connotar la realidad mediante las relaciones palabra-imagen-acción. Así es que el filme se encuentra lleno de escenas en las que los personajes hablan y ofrecen informaciones que se van olvidando o ni siquiera son tomadas en cuenta durante el proceso perceptivo que desarrolla el espectador, pues inmediatamente descubrimos que pertenecen a un realismo no filmico sino más bien periodístico, documental, ajeno a la ficción. Ahora bien, podría decirse que la película llega a ser intento por «documentar» la vida de Porfirio de manera efectiva; sin embargo, sabemos que los hechos referidos han sido re-creados, porque ya ocurrieron en el plano de la realidad. Los

estamos volviendo a presentar, los estamos imitando; ¿para qué?, ¿qué buscamos con ello? El filme solo nos ofrece una respuesta en ese sentido: quiero presentarte a este personaje, su vida, su rutina, para que entiendas por qué hizo lo que hizo. Pero semejante postulado, de naturaleza ideológica, es evidente con solo conocer la noticia periodística que está en la base de la narración. Entonces, ¿para qué volver a contar el hecho?, ¿qué interés puede tener la puesta en escena de la vida de este hombre?, ¿cuál es el peso de sus palabras y cómo estas han sido editadas, montadas, seleccionadas para activar en el espectador los intensos sentimientos y pensamientos que llevaron a este hombre a hacer lo que hizo?

III. Acciones endebles para la trama, que no generan emociones significativas en el espectador. Un experimento muy significativo con las neuronas espejo probó que estas células se activan cuando vemos que una persona agarra un pocillo, pero lo hacen con más intensidad si esa misma persona recoge el pocillo de una mesa llena de migajas, pues asumen que el movimiento tiene una intención, que es la de limpiar la mesa. Empero, si repetimos la escena con una mesa ordenada, llena de dulces y galletas, las neuronas espejo entrarán a funcionar con una intensidad aun mayor, pues se asumirá que la persona que coge el pocillo lo hace con el propósito de beber de este y, para nuestro cerebro, beber es una acción más fundamental que limpiar. Esto nos permite repensar qué elementos pueden llevar a que una acción dramática tenga más o menos fuerza que otra. Si se trata de acciones que son más relevantes para nuestro instinto de supervivencia, seguramente despertarán emociones más fuertes en el público. Por ejemplo, cuando vemos al personaje beber una taza de café, esto podría generar una experiencia más intensa que si observáramos al mismo personaje tender su cama. Ahora bien, la generalización en este caso nos podría tender una trampa. Porque si el personaje tiende la cama, pero sabemos que al tenderla existe la posibilidad de que encuentre la nota que le dejó su amante al partir, entonces esa acción puede hacer que las neuronas espejo también se activen con gran intensidad. Y es que estas células además entran en funcionamiento ante la posibilidad —el futuro— de que lo que imaginamos podría ocurrir. Al encontrar la nota, el personaje podría tener una gran decepción, echarse a llorar: el solo hecho de pensar en eso, de anticipar reacciones fuertes

que tendrán lugar *a posteriori*, hace que nuestro cerebro ponga en marcha el plan para también simular ese estado, experimentarlo, y esto nos lleva a percibir con gran fuerza la acción que estamos viendo. Un guionista o dramaturgo debe tener en cuenta esto al escribir: las acciones que diseña (no todas, pero sí un gran porcentaje de ellas) no solo precisan tener la posibilidad de asociarse con acciones fundamentales para la vida, sino que también requieren crear el potencial para eventos futuros que logren estimular con suma intensidad las neuronas espejo. Así, el cerebro entiende que ve algo, y ese algo lo lleva a un sentimiento. Pero lo que ve, de acuerdo a como lo ve, determina el sentimiento respecto a lo visto. Aunque esto suena a perogrullada, deviene esencial tenerlo en cuenta para, por ejemplo, armar la visualidad de una escena, teatral o cinematográfica. Los objetos, los colores y demás contenidos en la escenografía nos ayudan a direccionar las acciones hacia uno u otro propósito, y a establecer una ruta para el desarrollo posible de algunas de estas acciones, lo cual le permite al espectador tener una experiencia más o menos fuerte de lo que ocurre en la escena.

En *Porfirio* hay gran cantidad de acciones que no contienen una posibilidad futura o no generan el *potens* para una progresión significativa de la trama; por ejemplo: la visita que recibe el personaje de un vendedor de productos nutricionales que supuestamente pueden curar todo mal; las escenas en las que el protagonista tiene relaciones sexuales explícitas con su esposa; los momentos en los que los vecinos vienen a comprar minutos de celular; las veces que vemos al personaje siendo bañado por su hijo o su mujer, entre otras. Cada vez que llega uno de estos momentos, el espectador se frustra intentando encontrar una ruta para darle relieve o sentido a las acciones expuestas. Ya hemos visto que la película propende, de manera fallida, hacia la presentación documental de la rutina de un hombre hasta que este decide hacer una acción trascendental.

La metáfora abortada por la forma

En la sinopsis escrita para el DVD de *La Playa D.C.* (Bustamante, Botero, & Arango, 2012) se lee:

El asfalto, la congestión y la inclemencia de la calle, acompañan el recorrido de Tomás, quien encuentra en el acto de cortar pelo, un arte, un legado histórico de los esclavos que trazaban en los peinados de los niños mapas con rutas de escape. Así, en las cabelleras de los demás, comienza a dibujar el mapa que lo llevará a encontrar a su hermano, y en esta búsqueda, se encontrará a sí mismo.

Ciertamente, la metáfora que propone el filme podría devenir hermosa, inédita, significativa, si no fuera porque esta se encuentra ahogada por la forma narrativa. La visión que sobre la realidad propone una película puede ser más o menos evidente a través de la forma; también, como hemos dicho, puede resultar más o menos consciente y más o menos profunda. En *La Playa D.C.* volvemos a percibir una intención de presentar, de manera casi documental, las duras condiciones que deben enfrentar unos jóvenes que se han venido desde el Pacífico colombiano a buscar un mejor camino de vida en la capital del país. ¿Qué nos dice la película acerca de ello?, ¿cómo lo habla, o más bien, cómo lo cuenta?

El filme opta por una estructura clásica aristotélica, en la cual hay un primer acto donde se nos presentan los personajes y un problema o conflicto dramático; luego se produce la confrontación de las fuerzas que entran en choque y, finalmente, se soluciona el problema esbozado. Por lo general, los personajes tienen un arco de transformación causado por la progresión dramática. ¿Por qué este tipo de estructura ha devenido de gran funcionalidad en el cine, el teatro, la televisión?, ¿por qué continúa siendo la favorita de los guionistas?

Nuestro cerebro, en gran medida, aprende por modelos. Cuando reconoce la arquitectura que subyace a un fenómeno y comprende las reglas de esta, empieza a *entender*; es como si el cerebro necesitara mapas o planos para adentrarse en el conocimiento del mundo. La mayoría de las historias se han desarrollado en torno al patrón de introducción, nudo y desenlace. El público reconoce de manera instantánea cuando un relato ha sido diseñado bajo esta premisa. No rechaza otras formas de hacerlo, pero apenas se encuentra con estas, trata de comprender cuál es su legalidad, qué normas gobiernan el universo ficcional y, una vez las tiene claras, siente que puede *entrar* y descubrir el sentido. Pero

si la forma es reconocible, si el público ha tenido experiencias respecto a esta, entonces espera que dicha forma se ejecute según determinados patrones y, de existir cambios en ellos, que sean para bien:

Generalmente, el espectador llega a la película ya dispuesto, preparado para canalizar energías hacia la construcción de la historia y aplicar conjuntos de esquemas derivados del contexto y de experiencias previas. Este esfuerzo hacia el significado implica un esfuerzo hacia la unidad. Comprender una narración requiere asignarle cierta coherencia. (Bordwell, 1996, p. 34)

En el modelo aristotélico, el avance de la narración está gobernado por las leyes de la causalidad. El público trata de entender —para generar la coherencia de la historia— qué ocurre, dónde, cuándo y por qué. Los *por qué* deben ser lo suficientemente fuertes como para sostener la tensión narrativa. Dicha fuerza está determinada, en gran parte, por la comprensión del personaje en tanto *tipo* («personas que comparten rasgos y atributos comunes también a otros grupos o clases de personas, y que, por ende, bien pueden representarlos ante el público»), *estereotipo* («tipos que se repiten una y otra vez sin apenas variación») o *arquetipo* («personaje que simboliza determinadas cualidades o características en varias narrativas y culturas distintas») (Parker, 2003, pp. 140-141). Según el personaje sea percibido, identificado, asimilado, así también el espectador le asignará un valor a sus acciones y elecciones en la trama.

La línea de acción central de *La Playa D.C.* cuenta la historia de tres hermanos: Tomás, Jairo y Chaco. Chaco está decidido a irse a Estados Unidos para buscar mejor vida y piensa arrastrar a Tomás en ello; Jairo necesita devolver un dinero que le debe a unos mafiosos de la droga, pues si no lo hace lo pueden matar; Tomás no está muy decidido a acompañar a Chaco, porque tiene la obsesión de «salvar» a Jairo. Desde que la historia comienza, esta se vuelve predecible, sobre todo debido a que Jairo y Chaco se encuentran estereotipados. Jairo anda sumergido en el mundo de las drogas y representa al típico adolescente para quien, al parecer, no hay un sentido de vida: está resignado a morir, a perderse en ese mundo y, efectivamente, muere. Chaco es el joven que sabe que,

si logra abandonar el país y llegar a Estados Unidos, puede salir adelante, porque en definitiva en Colombia no se le ofrecen las posibilidades de desarrollo que él requiere; así que finalmente se va. Aquí se evidencia uno de los problemas que, según Parker (2003), se presentan a la hora de trabajar con el género:

Los personajes principales siguen muy de cerca al tipo y se convierten rápidamente en estereotipos, perdiendo así su capacidad para conectar con el público. El espectador empezará a predecir la conducta del personaje. Si entonces el personaje actúa tal cual se ha predicho, el espectador se aburrirá irremediablemente. (p. 242)

En cuanto a Tomás, el protagonista, este se mueve entre la idea de encontrar a su hermano y salvarlo, así como de hacer cortes de cabello en los cuales plasme sus dibujos. El caso es que la ruta que lo lleva a aprender a hacer los cortes se encuentra «unificada» con la búsqueda del hermano por causalidades impuestas a la historia, las cuales no nacen orgánicamente de la lógica narrativa; en ocasiones, más que la causalidad, el relato es gobernado por la casualidad o por hechos fortuitos que no emergen naturalmente del proceso de la historia. Esto hace que la idea de cortar el cabello, de hacer dibujos en la cabeza de las personas, pierda poeticidad y casi llegue a ser percibida como un aditivo en la sustancia narrativa, no como un componente imprescindible. Ya lo decía Aristóteles en su *Poética*:

De lo que hemos dicho se desprende que la tarea del poeta es describir no lo que ha acontecido, sino lo que podría haber ocurrido, esto es, tanto lo que es posible como probable o necesario. La distinción entre el historiador y el poeta no consiste en que uno escriba en prosa y el otro en verso; se podrá trasladar al verso la obra de Herodoto, y ella seguiría siendo una clase de historia. La diferencia reside en que uno relata lo que ha sucedido, y el otro lo que podría haber acontecido. (p. 14)

De esta manera es que lo probable y lo necesario definen la verosimilitud. Las acciones alcanzan su legitimidad dentro del relato escénico,

partiendo de estas dos condiciones: probable, como la posibilidad de que en la legalidad del universo de ficción creado por el autor dicha acción tenga sentido; necesario, como el catalizador que establece que si una acción puede arrancarse del esquema del acontecer, sin que este sufra, entonces no se requiere. Dicha concepción plantea un enfoque diferente de la mimesis, un término que se volvió punto de partida para la teorización en torno al arte antiguo griego. Por un lado, tenemos el concepto platónico de que el arte es la imitación de una imitación, con lo cual se le restaba valor y funcionalidad a la actividad artística. Pero la noción aristotélica apunta a que el arte, si sabe *imitar de forma verosímil* la realidad, puede ser un medio para purgar emociones, y he ahí una de sus funciones principales. Lograr que el espectador se identifique con el personaje requiere el trazado de una ruta emocional en la estructura de la tragedia. Dicha ruta no solo está asociada al contenido sino al establecimiento de una arquitectura que defina, convoque y magnifique las emociones que deben vivir tanto el personaje como el espectador. Aristóteles habla en su *Poética* de un principio, un medio y un fin, una peripecia o punto de giro y una insistencia en que la acción prima sobre el personaje: el personaje queda definido por lo que hace. Y lo que hace debe ir naciendo, insisto, de la lógica del acontecer:

Lo correcto, por tanto, en los caracteres así como en los incidentes del drama es buscar siempre lo necesario o lo probable; de modo que cuando tal personaje diga o haga tal cosa, sea la necesaria o probable consecuencia de su carácter. (Aristóteles, p. 23)

En *La Playa D.C.* percibimos un intento por construir una instancia poética desde la cual justificar el accionar del personaje. Sin embargo, estamos ante un argumento en el cual el público espera que la justificación de dichas acciones provenga, ante todo, de una lógica causal que le dé coherencia a la narración, que la haga compacta; una narración donde nada sobre, donde nada falte. Pero lo que realmente ocurre es que aparece una gran cantidad de hechos y situaciones que poco o nada aportan a esa unidad y a ese continuum narrativo; por ejemplo: Tomás tiene una novia con la que se besa un par de veces y la que, al final, lo rechaza; esta subtrama deviene innecesaria en la narración, no genera emociones, así

como tampoco mantiene una relación estrecha con la metáfora global que pretende conducir el filme. La madre de los jóvenes tiene un marido que rechaza a los hermanos; esto apenas se vuelve un excusa, no muy fuerte, para que Tomás se marche de la casa y decida no regresar. La madre, además, se muestra poco cercana a sus hijos, sin que el filme nos ofrezca una justificación acertada para ello. Tampoco es claro por qué Tomás está obsesionado con el destino de su hermano Jairo, ni de dónde nace su pasión por los dibujos, qué significado real tienen estos o qué pinta Tomás. El filme nos deja vacíos en la armazón de la trama, sobre todo en lo que se refiere a las motivaciones de los protagonistas, lo cual hace que los elementos significantes pierdan fuerza. Si pudiéramos resumir qué nos dice esta historia sobre la realidad que presenta, la respuesta sería simple, obvia: *los jóvenes que se vienen del Pacífico a buscar una mejor calidad de vida en la capital la pasan mal*. La película podría enmarcarse dentro de este grupo de filmes que pretenden sacar a relucir en escena las problemáticas y la cultura de ciertos grupos étnicos y regionales colombianos, en este caso, la cultura del Pacífico. El estilo de corte de cabello que hace Tomás denota la identificación con esta cultura; sin embargo, no connota los valores de esta. Entonces, aquí hay una visión de la realidad nacional, pero esta se queda en un planteamiento, desde el punto de vista ideológico, pobre, manido. No se trata de pedirle al cine que haga un tratado sociológico acerca de la realidad que presenta; no obstante, como ya lo hemos dicho, el espectador sigue unas reglas y tiene un horizonte de expectativas que espera que el filme le cumpla. La *La Playa D.C.* hace evidente su filiación genérica al drama, mezclando elementos de lo personal con lo social. El público espera un personaje que trascienda el estereotipo y desempeñe funciones arquetípicas que le otorguen una dimensión universal, o que al menos mantenga su condición de tipo, pero ganando especificidad. Esto no ocurre con Tomás, debido a que, como personaje, carece de un trazado emocional con el cual nos identifiquemos, y a que su accionar no cuenta con un proceso orgánico, compacto, que construya de manera particular su visión del mundo y de lo que le ocurre. Teniendo en cuenta la temática social que ronda al filme, más allá de quedarse en su mera presentación, también el público necesita al respecto una carga ideológica más profunda, desafiante o novedosa, mientras que la película se limita a presentarnos los

hechos y el mundo de la ficción de manera ingenua, *noticiosa* y anecdótica. Forma y contenido no logran en esta obra una simbiosis que les permita montar, dirigir la atención del espectador, sus ritmos, emociones, y generar lecturas temáticas e ideológicas hacia un sentido profundo, compacto y más que esperado, deseable y gozoso para el público.

Horror vacui: llenando la parte en blanco

La historia del arte ha utilizado el término *horror vacui* para designar el miedo al vacío o el temor a quedarse sin imágenes. Por ello, en gran parte del arte antiguo, se intentaba llenar hasta el último espacio del cuadro o la escultura con algún trazo o dibujo. En el lenguaje cinematográfico también existe este temor, y hay realizadores que «cargan» su narración con imágenes, situaciones, hechos, personajes, diálogos, que no significan nada y que, más bien, parecieran responder al miedo a no tener con qué llevar adelante el filme. Otros encuentran un universo de imágenes con alto potencial narrativo y simbólico, pero cuando ya han llenado una fracción del cuadro deciden terminar en ese punto, sin darse cuenta que hay una porción en blanco que todavía necesita completarse y que disponen, en lo que han trazado hasta el momento, de todos los recursos para hacerlo. Este es el caso de *Chocó* (Acosta & Hendrix, 2012), que relata la historia de una mujer llamada Chocó, quien vive con sus dos hijos pequeños y su esposo, en condiciones de pobreza extrema. También es un filme que nos presenta la cultura del Pacífico colombiano, pero, a diferencia de *La Playa D.C.*, la narración transcurre en un pueblo de la región, no en la capital del país.

La hija de Chocó cumple años y le pide a su mamá que le compre una torta *de verdad* para celebrar. A partir de entonces se inicia una carrera de la madre con el fin de poder cumplirle el sueño a su pequeña, pero tiene que lidiar con las duras condiciones de trabajo en la minería ilegal, con un esposo borracho y desconsiderado y con el machismo y la precariedad del mundo en el que vive. En este caso estamos en presencia de una historia compacta, que mantiene el interés narrativo y nos va sumergiendo de manera orgánica en el relato. La rabia de Chocó ante los abusos sexuales de su marido, así como ante su falta de amor y de atención con

la familia va creciendo hasta llevarla a castrar y asesinar al hombre, con la consecuente liberación de las cadenas que la ataban a este. Es, en términos comunes, *una historia redondita*, sencilla y simple en sus planteamientos ideológicos. ¿Qué nos cuenta, qué nos dice acerca de la realidad sobre la cual se basa? Que en el Pacífico colombiano se vive en condiciones de gran pobreza, que los hombres son borrachos y machistas, y que a las mujeres les toca trabajar muy duro para sacar adelante a sus hijos. Eso está bien, aunque nuevamente caemos en la mera exposición de estos asuntos, sin profundizar en ellos, por lo que abrimos las puertas de un mundo interesante, para solo pintar un fragmento de este. ¿Qué parte dejó en blanco *Chocó*?, ¿qué imágenes necesita para completar el resto del cuadro? En el filme hay una simbiosis perfecta entre forma y contenido, pues ambos parten de la sencillez. Sin embargo, la sencillez es virtuosa, sobre todo en el momento en que conduce indefectiblemente a la profundidad, pues contiene las claves para llegar a esta.

El argumento debe plantearse un equilibrio entre lo denotativo y lo connotativo; denotación, entendida como la producción de sentidos primarios, y connotación, definida como el proceso de instauración de sentidos suplementarios. En esa misma dirección, Eugenio Barba (célebre teórico de la dramaturgia y del arte del actor en el siglo XX) planteaba la existencia de dos polos o planos que rigen la construcción de una dramaturgia: la concatenación y la simultaneidad. Y aunque al hacerlo Barba se refiere específicamente al desarrollo de la trama,¹ es posible aplicar la misma idea cuando queremos desentrañar la naturaleza que sigue el argumento, en el proceso de generación y establecimiento de sentidos:

La trama puede ser de dos clases. La primera se realiza mediante el desarrollo de las acciones en el tiempo a través de una concatenación de causas y efectos o a través de una alternancia de acciones que

1 Este concepto hace alusión a la manera en la que el argumento ha sido plasmado por la narrativa; la trama es cómo se ha tejido el argumento en la estructura y composición narrativa del filme. A menudo, estos dos conceptos (trama y argumento), suelen confundirse.

representan dos desarrollos paralelos. La segunda clase se realiza a través de la presencia simultánea de varias acciones. (...) Las acciones operantes [la dramaturgia] viven respecto al equilibrio entre el polo de la concatenación y el polo de la simultaneidad. Esta vida corre peligro de perderse si se pierde la tensión entre los dos polos. (Barba & Savaresse, 1990, pp. 76, 79)

A partir de lo anterior, Barba analiza cómo la pérdida del equilibrio hacia uno u otro polo puede generar o una dramaturgia muy obvia, donde todo es contado de manera bastante explícita, o una dramaturgia muy intrincada, impenetrable, cerrada, que no le deja canales de acceso a su receptor y se vuelve, por tanto, casi ilegible. Lo cierto es que la consecución de este equilibrio entre concatenación y simultaneidad, o denotación y connotación, estará directamente relacionada con el significado que se le pretende dar a la narrativa, lo que hará más o menos atractiva a la historia. Toda narración debe ofrecerle al espectador las pistas para entenderla, aunque entender no se refiere únicamente a la percepción de los hechos, pues en aquellas narraciones, por ejemplo, regidas por el estilo, no se trata de lo que ocurre sino de la forma en que el relato juega con el lenguaje y crea un co-relato metatextual que define el sentido del filme.

En *Chocó* hay un desbalance evidente hacia el polo de la concatenación o hacia los elementos denotativos. Esto se produce en gran medida debido a que el discurso ideológico que acompaña al texto se atiene a evidenciar, sobre todo, un planteamiento muy conocido por el espectador. En un filme realista o naturalista el autor colocará una serie de referentes del mundo real (espacios, lugares, personajes, situaciones), los cuales mezclará con los elementos propios de la ficción. El espectador se adentra en el relato partiendo de su conocimiento previo de estos referentes y, de esa manera, logra concretar o *aterrizar* el mundo ficcional. Durante la recepción, por tanto, hay un diálogo permanente entre lo que sabe el espectador y lo que la ficción le muestra. Si la película se queda o se centra en lo que el público sabe, se estanca en lo denotativo. Eso puede ocurrir de manera consciente o inconsciente; es decir, el realizador tal vez no se ha dado cuenta del punto en el cual se halla, porque él mismo, en cierto modo, no ha sido capaz de pensar en lo que la realidad referenciada connota. No se trata de que toda película realista o

naturalista —con una evidente vocación social— tenga que convertirse, como ya hemos dicho, en un tratado sociológico acerca del mundo referenciado, pero sí de que logre articular tanto en la forma como en el contenido las formaciones ideológicas que le dieron origen, de manera que estas completen, llenen o abran al texto cinematográfico a una riqueza y pluralidad de sentidos que lo hagan más interesante para el espectador. Lo anterior, como señala Patrice Pavis (2000), porque «leer el texto es preguntarse siempre qué problema está considerando la ficción, cómo concibe ella la solución del mismo, qué posiciones implícitas él admite» (p. 61).

El problema considerado por la ficción en este filme pareciera centrarse en las duras condiciones de vida que tiene que enfrentar Chocó, generadas esencialmente por el machismo de su marido y porque debe trabajar en la minería ilegal. Hay un asunto que ronda el relato y pretende erigirse como un elemento significativo: el hecho de que el mercurio presente en las minas puede generar graves problemas de salud. La protagonista parece temerle un poco a esto; sin embargo, a pesar de que el tema se menciona varias veces, este no se transforma en un elemento de gran peso en el relato sino en un mero añadido que se vuelve información de contexto; mas no es un referente del mundo real que alcance a expandirse en la ficción, connotando un sentido profundo acerca de la realidad referenciada. Algo similar ocurre con la línea temática asociada a la religión y al culto a la Virgen. Al final de la historia, las velas que Chocó le pone a la Virgen son las mismas que desatan el incendio en el que muere el esposo machista. En algunas escenas del filme nos muestran procesiones, fiestas y cantos dedicados a la Virgen, y Chocó, en uno de los momentos, va a la iglesia y hace un sentido canto religioso. Esto denota la adhesión al catolicismo de la cultura del Pacífico colombiano; sin embargo, nuevamente estamos ante un referente que ha sido expuesto en el texto pero que no alcanza a completar un sentido más allá de su mera presentación, de un *decir simple e informativo* acerca de la realidad. La ficción puede develar mecanismos ocultos del mundo que nos rodea; a veces, incluso, deviene más profunda y certera en su manera de pensar la realidad, que llega a tener más influencia en el público que cualquier tratado sociológico y que la arenga de cualquier político. Pero cuando la ficción —sobre todo en los filmes en los cuales hay una fuerte presencia

de temáticas sociales— dibuja, traza o expone los referentes de la realidad, quedándose en un dibujo bidimensional de dichos referentes, deja la mitad de la obra sin completarse; en ese caso el espectador padece del *horror vacui*, porque necesita completar la otra parte, mas el filme no le ha ofrecido las claves para ello. Por tanto, las imágenes ausentes empiezan a gravitar sobre la obra y a reclamar su presencia, generando una sensación de vacío que atenta contra el goce de la percepción narrativa.

La sirga: otra vez el discurso de los mundos precarios

La historia del teatro da cuenta de un notorio clasismo en el desarrollo de la tragedia. Este género usualmente se ocupó de presentar las problemáticas de las clases dominantes: sus protagonistas casi siempre eran hombres ricos, reyes, príncipes, altos mandos militares. Los pobres solían protagonizar las comedias y, por lo general, salían burlados o mal parados en dichas representaciones. Sin embargo, con la irrupción de la modernidad, la dramaturgia empezó a volcarse hacia las problemáticas del hombre común, las cuales empezaron a parecerle más atractivas, menos exploradas y con grandes potencialidades para suscitar empatía, un concepto que es clave para la llamada dramaturgia aristotélica, en la cual es esencial que el espectador se identifique con el protagonista. En la tragedia clásica, por su parte, la identificación se daba porque esta presentaba un conflicto que podía enfrentar cualquier ser humano, independientemente de su condición social; así, aunque el eje del problema estuviera centrado en un rey, el súbdito entendía que lo que le ocurría a este también podía pasarle a él. Pero la tragedia se consideraba un género elevado, culto; por ello, de cualquier manera, el personaje central debía responder a ideales de elevación y nobleza, que estaban asociados a las clases dominantes. Aunque el arte muchas veces se ha autodenominado a sí mismo *apolítico*, y a pesar de que muchos artistas se han empeñado en decir que no hacen política sino arte, la verdad es que en toda obra artística subyace un pensamiento político y una manera de ver el mundo que da cuenta de la pertinencia de una u otra ideología. Algunos lo hacen evidente; otros lo esconden, pero siempre está presente. Descubrir esas formaciones ideológicas en el texto puede resultar difícil

cuando se trata de obras alejadas en el tiempo o cuando los procedimientos de la forma las han enmascarado. Por ejemplo, Shakespeare utilizó la táctica de la llamada *parábola histórica* para hacer referencia a problemáticas de su tiempo sin que lo consideraran subversivo o prohibieran la representación de sus obras. Ubicaba el argumento y los personajes en un contexto completamente diferente (verbigracia, en la Antigua Roma), pero al asociar los elementos exhibidos con temas álgidos del presente, el espectador leía su momento histórico y comprendía las claves ocultas en el relato. Obviamente, esto suponía una actitud de apertura y profundización respecto a la obra, esto es, un paso hacia un nivel receptivo más avanzado.

En algunas dramaturgias la forma no esconde sino que hace muy evidente su adhesión a cierta ideología, a cierto modo de entender y pensar la realidad. En el cine colombiano más reciente cada vez se patentiza más una alusión al neorrealismo italiano, en la medida en que vemos con frecuencia filmes con «tramas ambientadas entre los sectores más desfavorecidos, abundantes en el uso de los rodajes exteriores, con importante presencia de actores no profesionales entre sus secundarios y, con frecuencia, incluso entre los protagonistas» (Wikipedia, 2015). ¿Qué revela esta tendencia? Ya hacíamos referencia anteriormente a la manera en que el arte se ve influenciado o, incluso, definido por la política. La enorme cantidad de situaciones difíciles presentes en Colombia en la actualidad podrían generar innumerables películas; el potencial es infinito, pero notamos que de manera recurrente los realizadores buscan exponer en sus narrativas personajes que provienen de las clases más desfavorecidas y a hacer evidentes su precariedad y sus entornos agrestes a través de formas o estilos de realización también «pobres»² o precarios. Es evidente que el cine colombiano más reciente tiene un gran interés por contar las historias de esos personajes olvidados por el

2 Cuando decimos «pobres» no lo hacemos en sentido peyorativo sino pensando en que estos filmes optan por la utilización de los llamados actores naturales, por no hacer grandes despliegues de presupuesto ni de recursos técnicos, acogiéndose a lo más básico, y tienden a usar un estilo documental en la puesta en escena para reforzar la noción de realismo o naturalismo implícita en la ficción. Es como si nos quisieran decir: «Realmente esto es así en la vida cotidiana».

gobierno y el Estado; esos de los cuales casi no se habla en los medios nacionales sino de manera general. Incluso la telenovela colombiana actual se ha enfocado hacia ello, claro, basándose en las fórmulas del melodrama y de la caricatura, pero alejándose cada vez más de las historias de los ricos y los famosos para darle paso a los relatos del hombre común, generalmente pobre o de clase media. En la telenovela este esquema ha funcionado para conseguir *rating*, pues el público receptor de estas producciones suele ubicarse en los estratos más bajos; así es que hay cierta garantía de *identificación* con los personajes y situaciones puestos en escena. En el caso del cine la tendencia, más que por una cuestión de *rating*, está generada por un conglomerado de intertextos ideológicos que abundan en el contexto sociocultural colombiano actual y que ha influenciado a los realizadores. La cinematografía colombiana, sobre todo en el caso del género del drama, está viendo contenidos en las historias de la gente pobre, porque sienten que son estas personas las que están llevando a costas el mayor peso del conflicto colombiano, de la miseria y la pobreza del país.

La sirga (Ruiz, Bustamente, & Vega, 2012) cuenta la historia de Alicia, una mujer pobre que llega donde su tío Óscar huyendo del conflicto armado. Óscar vive en una zona pantanosa y tiene un hostel llamado La sirga. Alicia le pide refugio y este se lo da de mala gana, «porque la situación está muy difícil» y «una boca más, cuenta». Estando en el hostel, Alicia descubre nuevamente la presencia del conflicto armado, a través de diversos personajes y situaciones. Por ejemplo, Mirichis, un hombre propietario de un bote, quien además fue el que encontró a Alicia y la trajo donde el tío, transporta armas en su embarcación, y en más de una ocasión le propone a Alicia marcharse del lugar, por el temor a lo que pueda ocurrir allí. Alicia arregla el hostel con Flora, la empleada del servicio doméstico de Óscar, para el arribo de los turistas; sin embargo, en varios momentos del filme se dice que los turistas no van a llegar porque tienen miedo. Fredy, el hijo de Óscar, quien al parecer estaba colaborando con algún grupo guerrillero de la zona, al comienzo del filme anda desaparecido; más adelante aparecerá y una de las razones por las que vuelve es porque está preocupado por lo que le pueda ocurrir a su padre. Óscar pareciera conocer todo lo que sucede, mas insiste en quedarse en el lugar; es el típico hombre aferrado a su terruño y a su

hogar, para quien lo que está sucediendo no es nuevo y tampoco le asusta mucho. Fredy tiene una visión más pesimista: «Aquí nada funciona», dice, y por eso se quiere marchar. La lluvia y los truenos construyen una atmósfera sonora opresiva, tenebrosa, que constantemente le recuerdan a Alicia lo que ha vivido; incluso, en algunos momentos, los truenos parecen formar parte de su imaginación, como una remembranza de la guerra que la acompaña a todas partes. Desde el punto de vista narrativo, el filme desarrolla una narración lineal, concentrada en la historia de Alicia y de su relación con los demás personajes y situaciones. Ella es la protagonista en todo el sentido de la palabra; ella con su carga del pasado, sus recuerdos, los cuales aparecerán una y otra vez, no como imágenes o *flash back*, sino como una sustancia densa, fría y oscura que se expande por toda la película y se hace presente a través de varias señales y símbolos, entre los cuales se destacan:

- La presencia permanente del pantano frente a la casa: para salir de allí los personajes usan una embarcación; el hostel se convierte en una especie de isla en la cual queda encerrada la protagonista.
- La lluvia y los truenos, el clima adverso, en este caso como metáfora de una guerra perenne.
- El hostel que está en pésimas condiciones: Alicia y Flora tratan de arreglarlo, pero aun así los turistas no llegan. Las tablas se caen, el techo tiene goteras y la apariencia en general de la casa es triste, desolada y oscura.
- La poca comunicación de los personajes: casi no se hablan entre ellos; sus diálogos son parcos, a veces escasos y dan la sensación de que todos le esconden información a Alicia.
- En medio de todo esto, la revelación a través de sutiles referencias de ciertas intimidades de los personajes; por ejemplo, el hecho de que Óscar y Fredy miren a Alicia por un huequito cuando esta se desnuda. Este evento, que podría llegar a ser un simple añadido, se integra a la narración como un elemento que le da color a los personajes, los matiza; es como si el relato quisiera decirnos que, en medio de ese contexto triste, opresivo y difícil,

la gente no olvida aquello que los hace humanos, que los conecta con sus instintos más básicos, como es el caso del deseo sexual.

- El sonambulismo de Alicia: ella le recuerda a su tío que de pequeña también lo padecía, pero ahora esta condición llega a la historia del personaje como un símbolo de la necesidad de escapar, de no ver lo que hay a su alrededor. Cada vez que Alicia tiene un episodio de sonambulismo sale de la casa y se va; es su tío quien la atrapa y la devuelve a la cama. Es como si, a través de este acontecimiento, la mujer hiciera evidente su verdadero deseo: irse sin ver, olvidar, salir de allí. Al final de la historia lo hace, se marcha; no obstante, sabemos que la guerra la perseguirá donde quiera que vaya. Su tragedia es épica: no puede huir de su destino.

La sirga edifica una atmósfera de miedo en todo el filme gracias a dos elementos fundamentales: el sentido de las imágenes y los signos; lo des-conocido que, en términos de información, ronda la narrativa. En el primero de los casos se trata de cómo penetran las imágenes en la mente del espectador, cómo son decodificadas. Decodificar para el público significa, en primera instancia, percibir los significantes, para luego interpretarlos. Dicha interpretación está condicionada por las diversas formas en que operan los intertextos en el relato. Siguiendo las definiciones de Gérard Genette en *Palimpsestos* (1982) (citado en Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1999), tenemos que en *La sirga* se desarrollan principalmente dos tipos de transtextualidad:

- La intertextualidad, que consiste en la co-presencia de dos textos mediante la cita, el plagio o la alusión: ya decíamos que este filme, en sus procedimientos constructivos, alude al neorrealismo italiano.
- La metatextualidad, que «consiste en la relación crítica entre un texto y otro, bien si el texto comentado es citado de forma explícita, o bien si es solo evocado de forma silenciosa» (Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1999, p. 237). En este caso percibimos, de manera silenciosa, un cierto rechazo al cine colombiano tradicional de los últimos tiempos, en el cual hemos visto, sobre todo, intentos por adherirse a una forma narrativa lineal aristotélica

(aunque la mayoría de las veces, sin un diálogo efectivo con sus principios básicos), al tratamiento «chistoso» de temas álgidos de la realidad nacional, a la construcción de historias donde el tema del narcotráfico y la violencia generan personajes y un espectáculo sobre la realidad grandilocuente, pero carente de profundidad.

Pero no todos los espectadores comprenden el filme en este nivel semiótico pues, para llegar a ello, se requiere un conocimiento del neorrealismo italiano y de las tendencias que han gobernado nuestro cine en los últimos tiempos. Lo que sí descubren todos son los intertextos que se han diseminado a lo largo del relato, alusivos al contexto social. Aun cuando el espectador no conozca los detalles de ciertas realidades, puede identificarse con la sensación de miedo que invade a varios de los personajes, porque ese miedo ha estado presente con mucha fuerza en la historia colombiana de las últimas décadas. Si el conflicto armado en el país ha generado un sentimiento fuerte, ese ha sido el miedo. Así es que el conjunto de las imágenes y los símbolos, cuidadosamente seleccionados por la puesta en escena cinematográfica, construye esta emoción y «engancha» al público, permitiéndole entrar en el filme y relacionarse con su universo ideológico.

Por otra parte, en la película hay varias informaciones escondidas. Los personajes, como señalábamos, ocultan cosas. Los misterios podrían devenir ambigüedades del relato; sin embargo, a pesar de su carácter oculto, no se comportan como tales. La ambigüedad supone la presencia de varios sentidos o significados posibles para un mismo referente. Pero en *La sirga* no hay varios sentidos, sino uno que se sugiere sutilmente; se oculta y, a la vez, se revela. Esta estrategia narrativa es la que construye, en parte, el miedo: esa sensación de no decir, pero decir al mismo. El público escucha a los personajes, sabe que ocultan cosas, mas, a partir de su conocimiento del contexto social y de la percepción de los intertextos, descubre de qué se trata; lo aterrador es justamente saber qué hay detrás de todo esto. Esta misma sensación está presente en el imaginario colectivo de la sociedad colombiana actual, sobre todo en el de las personas que viven en las ciudades. En Colombia la ciudad presenta un país muy diferente al que revela el campo: el de la ciudad sabe que existe

el otro, pero a veces se aterra de reconocerlo. Para muchos colombianos esa es una opción: olvidarse del conflicto armado, no verlo; no obstante, el miedo aparece cuando una noticia en la prensa les recuerda que está ahí, que no se ha esfumado. El mundo precario que refleja *La sirga* parece alejado, pero sabemos que está ahí, que forma parte de nuestra geografía y, al igual que le pasa a Alicia, por mucho que intentemos alejarnos, es notorio que lo llevamos a cuestas.

¿Nos reímos de nuestra realidad o la realidad se ríe de nosotros?

En *La risa: ensayo sobre el significado de la comicidad*, Bergson (2011) dice que la comicidad se da a partir de tres postulados fundamentales:

- «No hay comicidad fuera de lo propiamente humano.
 - La insensibilidad acompaña a la risa.
 - No disfrutaríamos de la comicidad, si nos sintiéramos aislados».
- (pp. 10-11)

Partiendo de lo dicho por Bergson, podemos examinar *Mi gente linda, mi gente bella* (Rodríguez, García, & Trompetero, 2012) y llegar a un análisis interesante acerca de cómo este filme ha visualizado nuestra realidad desde lo cómico.

¿Cuáles son los elementos, propiamente humanos, a partir de los cuales se construye la comicidad en *Mi gente linda, mi gente bella*? Esta película cuenta la historia de Vigo, un sueco que viene a Colombia enamorado de Norma, una caleña alegre y coqueta. Al comienzo del filme, Vigo habla acerca del carácter aburrido, predecible y esquemático del europeo, el cual se vuelve otro motivo para que este hombre decida abandonar su tierra y venir a Colombia. La película es una típica comedia de situaciones, en la cual desfila una serie de estereotipos de la realidad nacional, pero también una gran cantidad de temas que son lugares comunes en el entramado ideológico que almacena el imaginario popular colombiano; entre ellos sobresalen:

- La clásica oposición civilización-barbarie, que se encuentra en la base histórica de nuestro continente. Vigo representa al hombre civilizado europeo, culto, tranquilo y noble. El resto de los personajes, los colombianos, se nos exhiben como seres superficiales, ignorantes, parranderos, emocionales y dominados por instintos muy básicos. Obviamente, Vigo termina fascinado y enamorado de estos elementos y, por eso, al final de la película, se queda a vivir en Colombia. Es decir, esos instintos básicos triunfan y se imponen reafirmandonos que, a pesar de los problemas que tengamos en el país, somos alegres, divertidos y eso enamora a los extranjeros.
- Los costeños son abiertos, relajados y más alegres que el resto de los colombianos. Este tópico está contado a través de Silvia, la prima de Norma, y de la cual Vigo termina enamorándose.
- Las mujeres colombianas buscan a un extranjero para casarse y salir adelante. Norma no está enamorada de Vigo, sino que le parece fascinante porque él representa aquello que no tienen los colombianos: cultura, educación, superioridad de raza.
- Cada región tiene su propio estereotipo; así vemos en la película desfilan a una costeña alegre y divertida, un santandereano recio y fuerte, un huilense escandaloso, un pastuso noble y pícaro, así como también a una boyacense (la madre de Norma).
- «En Colombia puedes conseguir un buen empleo si eres extranjero y llenas de mentiras tu hoja de vida». Vigo encuentra un puesto importante en una empresa por el simple hecho de ser sueco y haber escrito en su currículum una experiencia laboral que no poseía (gracias a que uno de los personajes le aconsejó que así lo hiciera).
- La llamada «malicia indígena» se convierte en una excusa perfecta para salir adelante. Vigo termina en la cárcel, porque su jefa en la empresa se aprovecha de su desconocimiento del negocio para hacerlo firmar documentos comprometedores, mediante los cuales ella pudo robarle dinero a la compañía.
- Varios elementos de otras culturas que gustan mucho en Colombia y que ya han sido asumidos por los colombianos como propios. Así es que uno de los personajes (Jotacio) le propone a Vigo que,

para conquistar a Silvia, le lleve una serenata autóctona, pero termina siendo de mariachis. Luego, como Silvia no acepta a Vigo, Jotacio lo invita a meterle despecho a la colombiana y terminan en un bar de tangos.

- Los colombianos, cuando van a pedir visa para Estados Unidos, suelen llevar una gran cantidad de documentos con el fin de apoyar el trámite. Generalmente, estos documentos no son solicitados.
- Las reinas de belleza colombianas son poco unteligentes y dan respuestas memorables en los reinados. La familia de Norma está viendo un reinado y, cuando a la concursante colombiana le preguntan qué pareja escogería para repoblar el mundo, esta dice que a la Madre Teresa de Calcuta y al Papa Juan Pablo II.
- Cuando llegan a Estados Unidos, los colombianos son maltratados y mal vistos por los agentes de inmigración. La familia de Norma, los Paniagua, llegan a Estados Unidos junto con Vigo, y la agente de inmigración le pregunta a este que si es colombiano; cuando él le responde que no, ella le afirma: «Por supuesto que no... Los colombianos son bajos, morenos, desagradables, indios. Por no mencionar que son ladrones y narcotraficantes». Ante esto, la familia Paniagua y Vigo deciden regresar a Colombia y no entrar al país. Pero Norma aprovecha un descuido y se queda en territorio norteamericano.

La manera de presentar estos tópicos en la narración nos lleva a pensar en el tipo de espectador para que el cual se está construyendo el relato. Muchos de estos asuntos ya han sido superados por la realidad, por lo que el público al verlos no percibe en ellos sino reminiscencias de una manera de pensar o ver las cosas que pertenece al pasado o que ya, al estar tan remarcada en la narrativa popular, deviene poco graciosa. Algunos eventos de la historia resultan forzados o inverosímiles, como por ejemplo: el hecho de que Vigo llega al país sin casi hablar español y en muy poco tiempo se expresa en un castellano perfecto. Silvia se aparece en la casa de sus tíos sin un motivo claro, solo porque la narración necesita que ella se encuentre con Vigo. Vigo, por su parte, pasa un tiempo en la cárcel por el delito cometido en la empresa, pero no tiene

derecho a la defensa y, en ese tiempo, la familia Paniagua desaparece; no sabemos qué pasó con ellos mientras el protagonista estuvo encarcelado. Por otra parte, Silvia le dice a Vigo que él tiene grandes sentimientos, aun cuando no hemos visto un proceso en el accionar del personaje que justifique por qué ella piensa esto. Los Paniagua deciden irse a Estados Unidos, y no es claro por qué ni a qué; se van porque el relato necesita encontrar la manera de sacar a Norma para que pueda completarse la relación entre Silvia y Vigo, ya que esta última no quiere tener nada con él debido a que siente que estaría traicionando a su prima.

Pareciera que el filme apela por un espectador que pueda aceptar la inverosimilitud del relato y lidiar con los lugares comunes que expone el texto fílmico. Sin embargo, semejante espectador no es común, a pesar de lo que piensan en ocasiones los realizadores. En Colombia muchas veces subestimamos al público, pensamos que esto es lo que quiere ver: no hay que hacer un profundo estudio de recepción para darse cuenta de por qué no es así. «La comicidad exige pues, para surtir todo su efecto, algo así como una anestesia momentánea del corazón, pues se dirige a la inteligencia pura» (Bergson, 2011, p. 11).

Bergson hace referencia a cómo el efecto cómico se produce porque el espectador deja de percibir la gravedad que subyace en determinadas situaciones y empieza a mirirlas más con un ojo irónico y racional. Además: «No disfrutaríamos la comicidad si nos sintiéramos aislados (...) Nuestra risa es siempre la risa de un grupo» (2011, p. 11). ¿Pero la risa que produce *Mi gente linda, mi gente bella* es la risa de un grupo?, ¿es una risa que se basa en construir en el público una mirada irónica, inteligente acerca de las situaciones presentadas? No es que la narrativa deba responder a la llamada «comedia culta», pero al asumir las convenciones del género cometió varios errores técnicos que no permitieron que esta comedia viera lo cómico de la realidad, sino que la propia realidad la hiciera ver cómica e ingenua en sus intentos. Dice Octavio Paz (s. f.):

La risa une; lo 'cómico' acentúa nuestra separación. Nos reímos de los otros o de nosotros mismos y en ambos casos, señala Baudelaire, afirmamos que somos diferentes de aquello que nos provoca nuestra risa. Expresión de nuestra distancia del mundo y de los hombres, la risa moderna es sobre todo la cifra de nuestra dualidad; si nos reímos

de nosotros mismos es porque somos dos. Nuestra risa es negativa. No podía ser de otro modo, puesto que es una manifestación de la conciencia moderna, la conciencia escindida. Si afirma esto, niega aquello; no asiente (eres como yo), disiente (eres diferente).

En *Mi gente linda, mi gente bella* la narración parece decir: «eres como yo»; pretende mostrar unos personajes que reflejen y tipifiquen al colombiano; empero, lo que ocurre es que, debido a lo caricaturescos y estereotipados, nadie se ve reflejado en ellos, no se produce la empatía; tampoco la negación moderna. Más que decir «eres diferente», el público se relaciona con esta obra a partir de un «no acepto que me digas que soy como tú». Para generar una respuesta moderna, la visión de la realidad presentada debió establecerse desde lo irónico, no partiendo de la ingenuidad. La ingenuidad llevó a los realizadores a poner en escena personajes, situaciones y visiones que distanciaron al espectador, porque este siente que no está incluido en la substancia narrativa. Más que reírnos sobre la realidad, la realidad se ríe de nosotros en este filme, porque concluye: «no me reflejas, no me niegas, ni siquiera te me pareces».

En defensa de la televisión

Con frecuencia hemos escuchado decir en el medio cinematográfico colombiano que uno de los problemas de nuestro cine es que repite modelos narrativos y de puesta en escena propios de la televisión. ¿Qué tan cierto es esto? Habría que hacer un examen detenido de la televisión y del cine colombianos del presente para corroborarlo. Pero resulta interesante que, amén si usa o no esquemas narrativos provenientes de la televisión, sea una película la que se dedique a hacer una defensa a ultranza de esta, como un arte que reúne y unifica a la familia *si se sabe usar bien*.

El control (García & Dothée, 2013) cuenta la historia de la familia Castro Cuevas y de la relación que han entablado durante tres generaciones con la televisión. Lo más llamativo que tiene este filme es cómo se ejecuta en un nivel autotextual. Varios elementos en la película dan cuenta de esa referencia a *cómo yo cuento*. Por ejemplo:

- La historia está narrada, de principio a fin, por Fernando, el protagonista, a través de una escenificación relatada: es decir, el personaje cuenta mediante la voz en *off*, pero lo mismo que él relata se ve a través de la imagen. Este recurso produce un efecto de *extrañamiento* que en varios momentos nos genera una risa reflexiva sobre lo que está sucediendo.
- El filme está dividido en capítulos, como si fuera una telenovela cinematográfica; no obstante, cada capítulo deviene un episodio independiente, con un título y un principio, un medio y un fin, con una temática central. Entre un episodio y otro a veces hay grandes saltos temporales; pero están unidos porque siempre se trata de la familia Castro Cuevas, por el asunto del televisor y porque hay cierta noción de continuidad en el relato asociada a una causalidad que está relacionada, a su vez, con la biografía de toda la familia; es decir, unos hechos devienen consecuencia de otros, más por una línea de acción mayor que los unifica y los teje, que por una sucesión inmediata.
- El cuñado de Fernando gana la oportunidad de participar en un concurso televisivo de preguntas y respuestas. Aquí hay un intertexto claro del *show* televisivo *¿Quién quiere ser millonario?* La familia va al set a ver la participación del cuñado en el programa.
- La familia se entusiasma mucho con una telenovela *Caballo viejo*, la cual efectivamente existió y resultó tan exitosa que se convirtió en paradigma en la historia de la telenovela colombiana.
- Cuando Fernando se casa, el padre filma la boda con una cámara de video, y vemos las escenas a través del lente de dicha cámara.
- El protagonista decide estudiar comunicación social, una carrera que está muy cercana al medio televisivo, y tiene un profesor que, mediante un discurso pseudosemiótico y pseudosociológico, pretende atacar la televisión. El protagonista irrumpe en su casa con los postulados de semejante discurso y aleja a la familia de la televisión y, a su vez, se aleja de la propia familia. El padre va a la clase del profesor, la interrumpe furioso y mediante unos sencillos argumentos, relacionados con su experiencia con la televisión, logra que el profesor cambie sus postulados e, incluso,

se vuelva presentador deportivo de televisión, algo que era parte de un viejo y frustrado sueño que este tenía.

- Uno de los capítulos se titula «Perdiendo el control», y precisamente trata acerca de cómo el protagonista se pone furioso porque pierde el control del televisor.
- El protagonista le regala televisores a todos los miembros de la familia, lo que hace que cada uno se aleje del resto para encontrar, mediante la televisión, una obsesión: la madre se vuelve adicta a las compras; el cuñado, a los canales pornográficos; la esposa, al canal de salud, y el más pequeño de la casa, a un canal con series juveniles mexicanas que lo llevan a imitar el acento de los personajes que aparecen allí. El protagonista se da cuenta del gran error que ha cometido y le echa a la culpa a los televisores; sin embargo, el fantasma de su padre lo visita y le dice que la culpa no es de la televisión, sino de cómo la usamos. Así es que Fernando decide quitarle a la familia los televisores y dejar únicamente uno en la sala para que todos tengan que reunirse a verla juntos. Además, desaparece el control y establece un régimen y reglas para disfrutar del aparato. Esto les dura una semana, pero así fuera por una semana, dice Fernando, «volvimos a encontramos como familia». El filme termina con el hijo dándole gracias a su padre, donde quiere que esté, porque fue el padre quien los unió en torno a la televisión y los hizo una gran familia.

¿Por qué hablamos aquí de un nivel autotextual si las referencias al *cómo yo cuento* son más que todo sobre la televisión y no acerca del filme? Porque este es lo que podríamos llamar un filme televisivo por excelencia y por efecto, no por defecto. ¿En qué medida? Es cierto que, técnicamente, se trata de una película, pero su guionista, Dago García, es un reconocido libretista de televisión colombiano, quien además cada año estrena una película el 25 de diciembre, en plena época navideña, y la cual generalmente trata acerca de la familia y los valores que la unen. El género es comedia, y sus personajes nos suelen recordar los tipos y estereotipos clásicos de las telenovelas. Priman los diálogos sobre las acciones y en las tramas, en general, convergen padres e hijos de tres

generaciones. A algunos les gusta, a otros les disgusta, pero sin entrar en valoraciones críticas, lo cierto es que ya se ha hecho costumbre entre un número significativo de espectadores colombianos la asistencia al cine para ver la película de fin de año de Dago García. Y en *El control* este defiende la televisión como un medio que unifica a la familia y que no está ajeno de su biografía; es más, los personajes se definen en gran parte por su relación con el aparato. Es como si el filme dijera: «Voy a usarme a mí mismo para defender un medio del cual provengo (proviene Dago, los personajes, las situaciones, los manejos del diálogo); por eso, hablaré en esta película como si fuera yo misma, como si todo esto transcurriera en mí misma (la televisión)». Precisamente aquí está lo más interesante de esta película desde el punto de vista narrativo e ideológico. Y precisamente ahí descubrimos una fuerte unidad entre lo que el texto fílmico plantea, su visión acerca de lo que es la televisión para la sociedad colombiana, en especial, para la familia, y la forma en que esto ha sido construido a través del relato.

En el nivel ideológico, a su vez, descubrimos nuevamente la presencia de planteamientos en torno a la familia que se han convertido en lugares comunes en otras narrativas similares (v. g., en la ya referida *Mi gente linda, mi gente bella*), entre los cuales sobresalen:

- La adición de los colombianos al fútbol y sus ansias de que la selección nacional clasifique a los torneos mundiales. Semejante pasión lleva a Fernando, el protagonista, a buscar un televisor por donde sea, la primera noche de su luna de miel, y a escondidas de su esposa, pues no quiere perderse el partido. Regresa derrotado a la habitación para descubrir que su mujer, como buena colombiana al fin, también quiere ver el juego.
- El padre de Fernando, cuando este se halla perdido porque no sabe cómo volver a unir a la familia, le aconseja que «siga a su corazón», lugar común no solo en las narrativas sino también en el imaginario popular.
- El culto al patriarca, al padre, que se ve reflejado en esta historia sobre todo después de que fallece el papá de Fernando. Esto representa un duro golpe para toda la familia, y Fernando, a partir de ahí, debe asumir el rol patriarcal. Se equivoca, duda,

no sabe cómo hacerlo, pero entonces aparece el fantasma del padre y le muestra el camino a seguir. En la sociedad colombiana actual el machismo aún reina y efectivamente en las familias, en general, suele haber una fuerte veneración hacia los padres, quienes tradicionalmente encarnan estas figuras de poder.

- La empleada del servicio doméstico es una mujer que acompaña a la familia y se vuelve casi parte de esta. Así ocurre realmente en muchas familias colombianas. Además, casi siempre se trata de una chica ignorante, pobre, para quien estar en la casa de sus patrones se vuelve una tabla de salvación.
- La presencia del realismo mágico de García Márquez, representado por situaciones como la propia visita del fantasma del padre, así como por un hecho simpático que ocurre con Sagrario, la empleada del servicio doméstico: Fernando, siendo niño, le juega una broma, pues se pone a prender y a apagar la televisión con el control, pero le hace creer a Sagrario que es ella quien ejecuta la acción, a través de poderes mentales que posee. Sagrario, debido a su ignorancia, lo cree, y luego le muestra al joven sus progresos en el «control mental»: ya puede prender y apagar la estufa y la luz, usando los poderes de su mente. Efectivamente lo hace y Fernando-niño queda confundido.

Estos temas, aun cuando son comunes, son intertextos que también permiten relacionar al filme con las telenovelas y el lenguaje televisivo al cual alude. *El control* se resuelve, ante todo, en su nivel autotextual y gracias a este encuentra su validación como una comedia cinematográfico-televisiva que constituye una interesante desviación del género cómico.

Otra vez la familia, pero otra vez con el mismo cuento

Las tres versiones de la saga *El paseo* cuentan una historia similar. La narrativa se centra en una familia bogotana compuesta por padre, madre, suegra, hijo e hija adolescentes, que viajan a la costa colombiana para pasar vacaciones. En *El paseo 2: plan todo incluido* (García & Trompetero,

2012) la familia va a Cartagena. El viaje de ida siempre deviene accidentado pues el padre, por no tener suficiente dinero y ser algo tacaño, contrata las alternativas más baratas y también más incómodas. Al llegar al destino la familia intenta disfrutar las vacaciones, pero hay una serie de eventos que se lo impiden. Estos eventos están asociados a decisiones que va tomando el padre, y que tienen que ver con su tacañería y su carácter ordinario. A su lado siempre estarán: la hija voluptuosa, coqueta y superficial; el hijo raro y desadaptado, representante de algún movimiento alternativo de la cultura urbana (en esta versión es un raperero); la esposa bonita y comprensiva, derroche de virtudes, y la suegra gruñona, que pone problemas por casi todo y que siempre se ve enfrentada al padre. El anhelo del protagonista es ofrecerle una gran experiencia vacacional a su familia; sin embargo, algunos rasgos de su carácter, como ya habíamos dicho, se lo impiden.

¿Por qué contar la misma historia una y otra vez? Existen varios tópicos ideológicos a los cuales una cultura acude reiteradamente. El tema de la unidad familiar lo escuchamos en eslóganes de entidades oficiales que cubren asuntos de familia, lo oímos frecuentemente en las misas y se vuelve asunto recurrente en reuniones de grupos humanos. También ha estado presente en el cine, a través de varios géneros y narraciones; una veces, con una visión caótica y crítica sobre ello, como en el filme danés *Celebration* (Hald, Kaufman, & Vinterberg, 1998); otras, mediante una defensa a ultranza de los valores familiares en medio de situaciones complejas, como en *La decisión más difícil* (Furst, Cabana, Johnson, & Cassavetes, 2009). Incluso, el cine de terror ha traído a colación la importancia de permanecer unidos en el amor familiar para enfrentar las fuerzas del mal, ese es el caso de *El conjuro* (DeRosa-Grund, Safran, Cowan, & Wan, 2013). Cada uno de estos filmes ha abordado la temática a partir de un género y con unos recursos narrativos diferentes; también cada uno, desde la forma y su visión sobre el asunto, le ha hecho sus aportes al tratamiento del referido tema. Ante esto, cuando nos hacemos la pregunta sobre la existencia de la saga de *El paseo* encontramos que ciertamente, más allá del éxito de taquilla de su primera versión y del hecho de haber encontrado una fórmula narrativa *funcional* y fácil, no descubrimos otra razón de peso.

El paseo 2 nos dice, al igual que sus versiones 1 y 3, que lo importante es permanecer unidos y amarse. Incluso, se vuelve a usar la canción de Juanes: «Que cambie todo, pero no el amor. Nuestra familia es más importante, ya lo sé. Y la debemos proteger y volver a tejer. Porque estos tiempos son difíciles y es más escasa a la verdad». ¿Podríamos decir que el filme refleja el mensaje de esta canción? La respuesta es un rotundo sí. Es más, pareciera que la película está hecha para desembocar en esta composición musical. La narrativa sigue el ciclo: la familia llega al lugar donde pretenden vacacionar y se instalan; empiezan a vacacionar y, a partir de ahí, se van desarrollando diferentes episodios marcados, en este caso, por la irrupción matutina del padre en la habitación de todos para anunciarles la actividad que deberán desarrollar en el día y en torno a la cual ocurrirán los eventos cómicos; el final estará marcado por la decisión y el regreso a casa. La película sigue una estructura aristotélica, construye una trama central sencilla, asociada a la actividad del día y al empeño del padre en que se haga su voluntad y la familia acuda unida a los planes que él convoca. Dicha estructura está marcada por relaciones causa-efecto entre los acontecimientos. Sabemos que este tipo de narración propende a una progresión dramática en la cual los eventos que se desarrollan van tensionando las relaciones entre los personajes hasta que se produce un estallido que marca el avance hacia la solución del conflicto; pero en *El paseo 2* parece que la trama se encuentra alimentada más por la necesidad de mostrar situaciones cómicas o, más bien, muchas actividades que devengan fuentes de comicidad, menoscabando así el proceso de la acción.

Para que haya acción dramática, en oposición a la mera actividad física de los personajes, debe existir una relación entre los hechos presentados que, en el caso de este tipo de narrativas, haga crecer la emoción y el significado al mismo tiempo. Construir la trama deviene aquí en tejer una emoción significativa. Si esto no ocurre, el tema y el punto de vista que sobre este defiende la historia resultan manidos, poco interesantes para el espectador. Dicho de un modo coloquial: «si no me vas a decir algo diferente sobre este asunto, y si no me vas a emocionar al contármelo, no lo quiero ver». Y esto precisamente es lo que pasa en *El paseo 2*. Pareciera que la tozudez del padre al imponer sus planes, por encima de lo que la familia quiere, lo aleja de ella, al punto que, cuando

la hija se pierde una noche y termina en una estación de policía, esta prefiere llamar al gerente del hotel, exnovio de su madre y un hombre muy apuesto del cual, por supuesto, el padre siente celos. La chica dice que prefirió llamar a este hombre (Todorríco) porque le teme a su papá. Esto, que podría haber generado un punto de crisis relevante para los personajes y la historia, ya que además está conectado con un aspecto determinante en el carácter del protagonista —que, a su vez, le ha dado sentido hasta el momento a la línea de acción eje del relato—; así, llegado este punto pierde fuerza, pues al día siguiente el padre sencillamente se levanta y se va con la familia a participar de competencias en la playa. Hay otro momento en el cual ocurre algo similar: los celos del padre lo llevan a sospechar todo el tiempo de Todorríco y su esposa, así es que cuando esta planea con su exnovio una cena romántica para celebrar su aniversario con el marido, este piensa que en verdad lo que la mujer quiere es traicionarlo. Se produce un equívoco predecible; el padre golpea a Todorríco y la esposa se pone furiosa porque le arruinaron la sorpresa. Otro punto en el cual se espera una crisis que lleve al padre a reflexionar, pero esta crisis tampoco se produce: la esposa está furiosa unos segundos, sin embargo, enseguida lo perdona y quedan felices.

La teoría y la praxis del guion tratan de construir todo el tiempo conceptos que puedan definir con claridad la manera en que se construye una historia acertada para la pantalla. Uno de estos conceptos es el llamado *plot* o columna vertebral de la narrativa. Tal y como lo expresa Doc Comparato (1993), el *plot* es el equivalente de la llamada fábula aristotélica, entendida como ordenamiento o sucesión de los hechos, con principio, medio y fin, y un claro significado trazado en función de la resolución de un conflicto o crisis planteado al comienzo: «las acciones organizadas de modo tal que si suprimiéramos o cambiáramos alguna de ellas, alteraríamos el todo» (p. 71). El pensamiento dramático occidental ha intentado, al igual que con los temas, definir algunos tipos de *plot* (venganza, amoroso, de búsqueda, de éxito, etc.), en función de los asuntos y estrategias o fórmulas narrativas que se han empleado con frecuencia para reflexionar, desde el relato cinematográfico, acerca de ciertas inquietudes filosóficas y éticas de nuestra cultura. Definitivamente, y siguiendo este concepto, el *plot* de *El paseo 2* falla debido a que no se percibe una cohesión en la narrativa en torno al sentido y al proceso

de construcción de la emocionalidad que requiere la historia para completar su significado y no convertirse en una película más sobre el tema de la unión familiar, sino en un filme que realice un aporte interesante al respecto. No se trata de pedirle peras al olmo, pero tampoco se trata de que si estamos hablando de una comedia, la comicidad sea sinónimo de superficialidad en el tratamiento del tema; menos en un asunto como este, el cual, por tener una gravitación tan fuerte y universal en las culturas, el público mira con ojos más profundos y exigentes.

Los antiguos griegos iban al teatro, no a enterarse de lo que sucedía, sino de cómo iban a ocurrir las cosas, pues el *qué* ya estaba garantizado dado que toda la comunidad conocía el mito con el cual estaba tratando el poeta.³ Para ellos lo más importante era la trama, es decir, la manera de hilar y atar los eventos y componentes de la narrativa; el cómo se establece el tejido de imágenes y sonidos que da lugar a la dramaturgia. En ese sentido, un mismo argumento puede originar una multiplicidad de tramas. El argumento base de *El paseo* ha dado lugar, hasta el momento, a tres tramas cómicas; pero a esta altura de la trilogía el público ya sabe de qué se trata, ya conoce el ciclo general que van a vivir los personajes; su interés, en gran parte, está en el cómo ocurre, cómo me lo van a contar. Pareciera que el filme se enfocó, desafortunadamente, en el qué y pretendió llenar ese qué con respuestas obvias y predecibles, que también hicieron predecibles los puntos de vista temáticos, atentando contra el interés y la calidad artística del texto fílmico.

3 Esto sobre todo en el caso de la tragedia, que siempre tenía su base argumental en un mito conocido por la comunidad. En cuanto a la comedia, vale aclarar que, tal y como lo planteaba el propio Aristófanes (célebre comediógrafo de la Antigüedad clásica griega), tocaba inventarlo todo.

Un personaje en busca de una narración y una vida

LA HIJASTRA. (*Colocándose frente al DIRECTOR, risueña, zalamera.*) *Puede creer, señor, que somos de verdad seis personajes interesantísimos. Lamentablemente frustrados.*

EL PADRE. (*Apañándola.*) *¡Sí, frustrados, eso es! (Al DIRECTOR, de inmediato.) En el sentido, claro está, de que el autor que nos dio vida, después no quiso o no pudo materialmente introducirnos en el mundo del arte. Y de verdad que fue un delito, señor, porque quien ha tenido la suerte de nacer como personaje vivo, puede reírse incluso de la muerte. ¡No morirá jamás! Y para vivir eternamente ni siquiera necesita de dotes extraordinarias o realizar prodigios. ¿Quién era Sancho Panza? ¿Quién era don Abundio? Y, sin embargo, son eternos, porque semillas vivientes, ¡tuvieron la suerte de encontrar una matriz fecunda, una fantasía que supo nutrirlos y desarrollarlos, darles vida eterna!*

EL DIRECTOR. *¡Todo lo que dice está bien! Pero, ¿qué quieren aquí?*

EL PADRE. *¡Queremos vivir, señor!»*

LUIGI PIRANDELLO (s. f.).

El drama se presenta porque los personajes aparecen ante el director para que haga justicia y les confiera vida, desarrollando sus historias a través de la escena. Ese constituye el eje central de la acción dramática en *Seis personajes en busca de un autor*, el reconocido texto teatral del italiano Luigi Pirandello. Semejante conflicto lo han tenido muchos personajes en la historia de la narrativa occidental y también es el caso de Farfán, el protagonista de la película *Gordo, calvo y bajito* (Ruiz, & Osuna, 2012).

Farfán es empleado de una notaría. Un hombre de estatura baja, calvo y de contextura gruesa; su condición física y su timidez lo han llevado a refugiarse en una vida monótona, a través de la cual busca escapar del mundo y de la posibilidad de un accionar más trascendental. La historia nos presenta la aburrida cotidianidad de este hombre, el cual, de repente un día, se ve enfrentado a la posibilidad de un cambio en su estilo de vida. La motivación para que este cambio ocurra es la llegada del nuevo jefe de la notaría, quien también resulta gordo, calvo y bajito, pero quien es un hombre extrovertido y exitoso tanto en su vida profesional como privada. Este pretende convertirse en el detonante del

cambio del personaje; no obstante, existen varios hechos en el relato que desvirtúan esta pretensión.

Según Robert McKee (2002):

Dentro del vocabulario de los guionistas hay un término que se ha convertido en bastante vago, el tema. Por ejemplo, 'la pobreza', 'la guerra' y 'el amor' no son temas; se relacionan con la ambientación o con el género. Un verdadero tema no se puede expresar en una única palabra, sino con una frase: una frase clara y coherente que exprese el significado irreducible de la historia. (p. 148)

En efecto, el concepto de tema encuentra múltiples definiciones en los textos consagrados al estudio del guion; lo expresado por McKee constituye una propuesta interesante y funcional. Para diferenciarse de otras perspectivas al respecto, el célebre teórico del guion prefiere hablar de *idea controladora*, en lugar de tema. Para él, en una narración tradicional, aristotélica, la historia cuenta el proceso de transformación de un personaje por una causa específica; habla de un valor que se transforma. En *Gordo, calvo y bajito* podríamos plantearlo de la siguiente manera: *Farfán es un hombre tímido y acomplejado debido a su condición física; la llegada de un nuevo jefe a su oficina, con similares características, pero exitoso en su vida profesional y personal, lo hace confrontar dicha timidez y superarla*. McKee argumenta que la idea controladora, como su nombre lo indica, debe guiar la narración y definir la columna vertebral de la historia. No hay duda de que este filme trata de apostarle a dicha idea. Sin embargo, como ya anunciábamos anteriormente, existen varios impedimentos en el camino, pues la narrativa intenta crear una serie de situaciones en torno al personaje, tal vez para afianzar la timidez o el carácter de este, pero dichas situaciones solo reafirman que Farfán es tímido y debe superar esto.

¿Estará la película apostándole a convertirse en una comedia de caracteres? En este tipo de comedias se nos presenta un rasgo del carácter de un personaje, el cual es explorado mediante diferentes situaciones; dicho de otra manera, se hacen evidentes varios eventos cómicos o hilarantes en los que puede desembocar un ser humano que sea, por ejemplo, avaro, tacaño, gruñón, etc. Uno de los grandes maestros en ese sentido

en la historia de la dramaturgia occidental fue Molière, quien es muy recordado por obras como *El burgués gentilhomme*, *El avaro* o *El enfermo imaginario*, entre otras. En el cine semejante tipo de comedias no ha sido tan explotada como en el teatro. *Gordo, calvo y bajito* tiene todas las características de una comedia de caracteres y falla en ese sentido, porque al mostrar la timidez del personaje por medio de varios eventos siempre nos ofrece una misma visión del asunto; es decir, el comportamiento de Farfán ante cada hecho que se presenta con su vecino, sus compañeros de trabajo, su hermano, su jefe, nos dice exactamente lo mismo: *Farfán es tímido y debe superar la timidez*. Entonces, el espectador llega a un punto en que se ve sobresaturado porque, aunque se trate de hechos diferentes, todos se vuelven significantes de lo mismo.

Así, el personaje comienza a perder posibilidades expresivas y dramáticas y, siendo un carácter interesante, en la medida en que constituye un tipo social fácilmente reconocible, termina volviéndose aburrido. Todos conocemos algún Farfán: ese típico empleado monótono, tímido y esquemático, que se deja incluso manipular de los demás por miedo a desafiarlos, al poseer una baja autoestima debido a que se considera un hombre poco agraciado y nada exitoso. Por tanto, al ver al personaje se podrían crear condiciones excelentes para el proceso de empatía o identificación, ya sea porque el espectador también se siente así, o porque reconoce a alguna persona que actúa como este hombre. Puede que dicho proceso se realice, aunque me atrevo a asegurar que sin mucha fuerza por causa, en gran medida, a que el proceso de la acción que define al personaje pierde cohesión. La llegada del nuevo jefe debería convertirse en el motor, en el eje principal que orienta el cambio de Farfán; esto no ocurre y el cambio, más que todo, parece motivado por un grupo de auto-superación al cual decide asistir el personaje y que a la lo largo de la historia es que el que, con sus teorías y ejercicios contra la timidez, hace que el protagonista se transforme *mágicamente*, pues de hecho tampoco en los ejercicios de dicho grupo percibimos un proceso fuerte desde el punto de vista dramático, al punto en que se convierta en un buen detonador del arco de transformación de Farfán. Los momentos más significativos, en este sentido, podrían ser cuando en una reunión le piden a Farfán que cuente su historia y él niega su timidez, narrando una mentira acerca de una supuesta relación sexual que tuvo con Nora, su

compañera de oficina, de la cual el personaje gusta físicamente. Todos se dan cuenta de la falsedad del cuento y el personaje queda en evidencia, pero no pasa nada más. Luego, hay otra reunión del grupo en la que dicen a coro que deben amarse a sí mismos. Del resto, lo que ocurre en el curso de autosuperación, no hace evidente por qué se produce la evolución del protagonista. Pareciera que el filme pretende llevarnos a la idea de que dicho cambio se da por la sumatoria de otros elementos, como la presencia del jefe, a pesar de que Farfán solo comparte con este un par de veces y lo que vemos en todos los casos es a un ser que resulta exitoso en la relación con su mujer y que se tiene una gran confianza; la pregunta es: ¿esto es razón suficiente para generar una transformación tan relevante como la que tiene el protagonista? Durante casi toda la media hora inicial, el filme nos presenta al personaje y hace énfasis en lo grave que está este hombre con su problema de baja autoestima y de timidez; por eso, al aceptar esto, el público también demanda que para que la transformación sea verosímil se requiere de un proceso más fuerte y significativo, el cual no ocurre. Los demás acontecimientos que rodean la vida del personaje, como el conflicto con su hermano (el cual le pide reiteradamente dinero a Farfán y abusa de la bondad de este), la presencia de Nora (que es una mujer bondadosa y poco dibujada por el relato, pero atractiva para el protagonista) y la relación con el vecino (un viejo solitario y gruñón que podría devenir un espejo del futuro del personaje si no cambia), se convierten en elementos que, como había señalado, ratifican la timidez del protagonista, mas no la exploran o la matizan.

Hay también símbolos incompletos en la narración; por ejemplo: cuando Farfán se queda en la casa de su jefe una noche, mientras están conversando al calor de una fogata, comienza a llover. Al entrar a la habitación, Farfán se da cuenta que dejó su saco cerca de la fogata; regresa a buscarlo en medio de la lluvia y, desesperado, lo encuentra hecho añicos, así que decide echarlo encima de las cenizas y llora. ¿Qué representaba este elemento para el personaje? ¿Tal vez el apego a su vida anterior, a esa vida que está por cambiar? Esto no es claro en la narración, de manera que se vuelve un elemento distractor del sentido del filme. Como este, existen otros momentos similares, instantes que aportan nada a la metáfora global de la historia y que, por ello, resultan añadidos, rellenos del relato.

Existen personajes que se vuelven íconos de una sociedad o de una cultura. Uno de los elementos que hizo impactantes a las comedias de Molière fue que, cuando parodiaba un rasgo del carácter, lo hacía profundamente y de manera que obtenía una representación o un espejo perfecto de ciertas conductas de su momento histórico; conductas que, a su vez, resultaban significantes de un significado social claramente establecido.

«Su término [es decir, su meme] fue tan exitoso que ya se incluyó en el Oxford English Dictionary con la siguiente definición: ‘Elemento de una cultura que puede considerarse transmitido por medios no genéticos, en especial, la imitación’» (Iacoboni, 2009, p. 56). En este caso, Iacoboni hace referencia a un concepto acuñado por Richard Dawkins, en su libro *El gen egoísta* (2000) y desarrollado por Susan Blackmore posteriormente en *La máquina de memes* (2000). En consideración de ambos autores se pueden transmitir de una generación a otra tics, ideas, gestos o sistemas de creencias; esto se logra en gran medida mediante la codificación cultural de comportamientos. Podríamos decir que las ideologías no solo se construyen en la mente sino también en los cuerpos de las personas. Verbigracia, las religiones han diseñado históricamente una serie de posturas corporales a través de las cuales *representan* conceptos básicos de sus dogmas. El respeto a Dios, por solo citar un ejemplo, y la sumisión a la autoridad suprema de la divinidad, están claramente codificados en el catolicismo a partir de la reverencia ante el altar y el arrodillarse para rezar o recibir bendiciones del padre. Esto nos remite a la teoría sobre el *gestus* social de Bertolt Brecht (1970), para quien los gestos que ejecuta el personaje construyen su actitud ante el mundo, su manera de relacionarse y autodefinirse en un entorno social determinado. Dicho *gestus*, por supuesto, está moldeado por los comportamientos socioculturales de una clase o estrato social, y debe ser encontrado y representado por el actor y el guionista. Cuando percibimos estos *gestus* (o, podríamos decir, *memes*) en la escena o la pantalla cinematográfica, se activan en nuestra mente las neuronas espejo, las cuales nos ayudan a reconocer el comportamiento físico, así como el significado asociado este. El personaje ha heredado esos comportamientos por pertenecer a un ámbito social determinado, así como el público puede reconocerlos porque los ha percibido en otras narraciones, en los textos de

historia, en su propia vida o en su época. Farfán es un personaje en el cual los espectadores reconocen ciertos *memes* o códigos de comportamiento asociados al hombre tímido, esquemático, de clase media, de baja autoestima, empleado público y nacido en Bogotá; y el filme, erigido consciente o inconscientemente como una comedia de caracteres, intenta mostrar cómo evoluciona la timidez y la baja autoestima de este hombre hasta llevarlo a hacer un cambio en su vida. No obstante, el proceso no está conducido por una columna vertebral sólida, ni por situaciones dramáticas que le permitan progresar de manera orgánica, natural o siquiera divertida. Entonces la timidez de Farfán se vuelve retórica en la narración y el personaje termina pidiendo a gritos una matriz fecunda que le dé vida, que lo vuelva imperecedero.

Sanandresito: entre la causalidad y la casualidad

Una de las diferencias fundamentales entre el modelo aristotélico y el brechtiano es que el primero desarrolla su progresión dramática a partir de las leyes de la causalidad, mientras que en el segundo reina la casualidad entre un episodio y otro —e incluso dentro de los mismos episodios—. Pero, en cada caso, elegir uno u otro principio para direccionar el proceso de la acción supone a su vez una manera diferente de relacionarse con el espectador. Para Brecht era importante lograr el efecto de extrañamiento que le posibilitara al espectador una relación más distante y reflexiva con el texto; en el modelo aristotélico, el espectador debe seguir la ilación de causas y consecuencias, que surgirán de manera orgánica y creíble, a partir de la lógica del acontecer dramático. Moverse en uno u otro paradigma supone, por tanto, el conocimiento y la aceptación de sus reglas.

En *Sanandresito* (Camargo, Eichmann, & Angulo, 2012) la comedia opta por un modelo narrativo clásico, tradicional y, por ende, aristotélico. El agente de policía Tenorio, un hombre muy relajado e incluso corrupto en la prestación del servicio, de repente se ve acusado de cometer un crimen, no siendo realmente culpable. Esto lo hace sumergirse en una serie de eventos para escapar y poder probar su inocencia. La película propende hacia una comedia de enredos y equívocos. En este género

es esencial que la trama se enrede y se desenrede, generando una sensación de *continuum* narrativo, en la cual no cabe el uso reiterado de la casualidad. Todo lo contrario: se requiere un refuerzo constante de la causalidad y de la legalidad que la sustenta en el mundo ficcional construido.

Hemos hecho alusión anteriormente a la idea de que la ideología se inscribe en la forma narrativa. ¿Qué pasa en ese sentido en *Sanandresito*? La historia está centrada en el carácter relajado y coqueto de Tenorio, el cual atenta contra su estatus y seriedad como policía. El hecho en el cual se ve envuelto debe generar un cambio en él, pero debe ser algo que sacuda al personaje, que lo haga despertar para que este aprenda. Por ello, la narración opta por construir un proceso de causas y efectos intenso, en el cual van apareciendo hechos y situaciones que complican y enredan cada vez más la trama, llevando casi al límite al personaje, obligándolo a poner en práctica sus conocimientos policiales y de la comunidad de comerciantes del barrio de Sanandresito, para poder salvar su vida. Es claro que esta pretensión de enredar, de complicar el relato, alimenta su proceso de estructura y composición; pero a veces es tan fuerte dicha propensión que el filme, sobre todo hacia el momento final, fuerza la trama con una multiplicidad de eventos y hechos fortuitos que le restan credibilidad. Es en ese punto cuando la forma narrativa hace evidente su desespero por construir o develar el sentido. Así, cuando aparece lo ideológico, su irrupción resulta forzada y la estrategia narrativa queda evidenciada por defecto. Es como si el filme, no por una vocación autotextual sino por un defecto de su construcción, nos estuviera diciendo con mucha fuerza: «*me he construido de esta manera porque necesito que el personaje central de mi historia cambie, gracias a la trama en la que se ve envuelto*». En una historia en la que impera la causalidad como regla, el espectador debe ir sintiendo que la historia *lo lleva*. La virtud radica en poder crear la ilusión de realidad, sin necesidad de acudir a ningún *deus ex machina* que violente o le reste credibilidad al proceso. El espectador debe concluir que *esto no pudo haber ocurrido de otra manera* y que la historia se ha ido construyendo justo en ese instante, frente a él, como en una especie de *hic et nunc*.

El filme tradicional se presenta a sí mismo como *histoire* porque borra todas las marcas de la enunciación. (...) Sin embargo, Metz dice que esta impresión de *histoire* es una ilusión; el filme es discursivo, pero disimuladamente, pues se enmascara como *histoire*. (Bordwell, 1996, p. 22)

Esto es, en el proceso de la enunciación se construye un punto de vista sobre el mundo que el relato de cierta manera debe enmascarar, porque si lo hace demasiado evidente, como ocurre en *Sanandresito*, se rompe la ilusión de realismo. En el filme canónico o tradicional

el espectador puede justificar el material en términos de su relevancia respecto a las necesidades de la historia. Podemos llamar a esto motivación *composicional*. Pero el espectador puede aplicar otras justificaciones, tales como una noción de plausibilidad derivada de alguna concepción sobre la forma en que las cosas funcionan en el mundo. 'Es el tipo de hombre que haría eso': tal razonamiento ejemplifica una motivación *real*. (Bordwell, 1996, p. 36)

Sanandresito intenta irse por lo segundo, es decir, que el público acepte que estamos ante un personaje que haría y al cual le pasarían cosas así; sin embargo, aun cuando el tono general del filme es cómico, el espectador no «come cuentos» y, en los momentos finales de la película, se da cuenta de que el realizador optó por una serie de casualidades en aras de plasmar su enunciado respecto al personaje. La motivación *composicional* que señala Bordwell, dado que estamos en una comedia de enredos o equívocos, debió primar en este caso.

¿Un cine comprometido ideológicamente?

Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis citan una taxonomía establecida en 1969 por Commolli y Narboni, que intenta definir cómo se establecen las relaciones entre una película y la ideología dominante. Dicha taxonomía propone:

- a. Películas dominantes: aquellas que siguen casi al pie de la letra los planteamientos ideológicos de un lugar y un momento histórico específicos.
- b. Películas de resistencia: son las que cuestionan la ideología dominante tanto en el nivel del significante como en el del significado.
- c. Películas formalmente de resistencia: son políticamente correctas en el contenido, pero en la forma enmascaran la subversión.
- d. Películas de contenido políticamente orientado: son explícitamente políticas y críticas de la ideología dominante, sobre todo en su contenido.
- e. Películas de ruptura: pertenecen al cine dominante; siguen sus reglas en sentido general, pero una crítica interna en ellas abre una fisura.
- f. Cine vivo I: describen los hechos sociales críticamente; sin embargo, no desafían los cánones asumidos por el cine tradicional, los cuales están ideológicamente condicionados.
- g. Cine vivo II: cine directo que critica la realidad a la cual hace alusión y a la vez cuestiona los cánones tradicionales de la representación. (Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1999, p. 224)

Las películas abordadas en este análisis se podrían enmarcar dentro de la primera categoría, lo cual hace evidente la propensión de nuestro cine a presentar tópicos de la realidad nacional, pero sin la intención de generar una controversia en torno a ellos. Más bien, observamos una tendencia a esbozar temáticas diversas sin profundizar en estas, quedándose los argumentos en una construcción de tipo anecdótica. Tampoco en la forma se devela un interés por cuestionar los cánones tradicionales. Aun cuando en la narrativa más reciente hemos visto un uso recurrente de algunos patrones del neorrealismo, su empleo se hace desde la imitación y no desde la controversia o el diálogo autotextual con ellos. ¿Tiene esto relación con un modo de ser del colombiano actual?

Colombia es un país donde, como en muchos lugares del mundo, las personas se afilian a un partido o a una causa política. Pero eso no implica necesariamente una filiación ideológica clara. Más bien los hechos, las circunstancias, hacen que ciertos partidos y personas que representan

tendencias irreconciliables de repente hagan causa común. En las redes conversacionales populares las ideologías frecuentemente dejan de ser un tema relevante, para dar paso a discusiones sobre las urgencias cotidianas. Dicho de otra manera, el debate ideológico no se convierte en un punto central en la agenda, ni siquiera de los partidos políticos. Es como si se diera por sentado que al pertenecer a cierto grupo se posee una ideología clara y definida, lo cual no suele ser de esa manera. A veces se tienen posiciones sobre determinados temas; amén de ello, la argumentación en general carece de profundidad. Esto influye de manera negativa en la configuración de la identidad política de los ciudadanos, así como en la construcción de posiciones bien argumentadas acerca de los problemas fundamentales del país.

El arte no es ajeno a ello. En el caso de nuestro cine es evidente que los realizadores plantean posiciones sobre ciertos aspectos de la realidad nacional de manera superficial; sin embargo, la argumentación en torno a estos es pobre. No se trata, como hemos dicho, de que el arte deba hacer tratados sociales acerca de la realidad nacional, pero al re-presentarla necesita perseguir un propósito y evidenciar una visión estructurada, sólida, que sirva para penetrar las emociones y la mente del espectador y producir una experiencia estética significativa. Mientras sigamos pensando que el cine lo hace una historia interesante y no una *historia significativa*, será difícil que cambiemos esta realidad. La apuesta de un filme como *La sirga*, representa un buen intento al respecto. Y en el caso de las comedias, *El control* se destaca por el ejercicio de reflexividad que propone en torno a la televisión en el cine. El resto de las narrativas expone su punto de vista de que el cine lo hace la historia que cuenta. Me atrevo a asegurar que esta problemática es generalizada, y constituye uno de los elementos que determinan la apatía del espectador colombiano hacia su cinematografía.

En las películas analizadas tampoco percibimos, desde la forma, un intento por cuestionar o establecer un diálogo con las estructuras narrativas definidas por los paradigmas de construcción de la historia y por los géneros. Por el contrario, la forma deja en claro una aceptación pasiva de los cánones y, con frecuencia, un empleo técnicamente desacertado de estos, sobre todo por desconocimiento ya que, como hemos dicho, la elección de una forma supone también la escogencia de una ideología y,

al no existir la última —no al menos a partir de definiciones claras— resulta difícil la aventura semiótica que supone desviarse, consciente y reflexivamente, de un género o un paradigma narrativo.

En nuestro cine prima la tendencia al empleo de una narración lineal, de carácter aristotélico, y en los últimos años cada vez hacemos más películas con géneros claramente establecidos. No hay propensión a la hibridación genérica sino a la filiación a los códigos y convenciones de los géneros puros. No obstante, esto podría considerarse una señal de progreso. En periodos anteriores resultaba difícil determinar el género de una película colombiana, porque intentaban jugar, consciente o inconscientemente (me atrevería a asegurar que de forma más inconsciente) con patrones de varios géneros al tiempo; pero la mezcla resultaba abigarrada y confusa, al punto que para los exhibidores se volvía un problema atribuirle el género a los filmes. Hoy en día es más clara la pertinencia a uno de ellos, y con más frecuencia se explora el suspenso, un género al cual no solían acudir los realizadores. Aun así, como decía, las formas se vuelven un referente para diseñar la narrativa, pero no se vuelcan hacia sí mismas en el filme. ¿Y por qué deberían hacerlo? Porque lo necesitan para poder estructurar un pensamiento profundo acerca del lenguaje cinematográfico que le posibilite a nuestra cinematografía una constante renovación y desarrollo. Nuestras películas deben interesarle al público colombiano y al mundo más allá de sus temáticas, que a veces se vuelven un *hit* en los festivales internacionales, por la manera en que conjugan forma y contenido, confiriéndole una unidad que revela una inteligencia artística y le hace aportes al desarrollo del séptimo arte.

Todo arte contiene, en *potens*, una imagen de su espectador. Teniendo en cuenta las películas analizadas me pregunto para qué clase de espectador se han concebido y si le están apostando a un espectador pasivo o activo en el proceso de producción de sentidos. En varios momentos de la historia del arte se ha discutido qué papel desempeña el público en la concreción del hecho artístico. Este debate, en el caso del cine, ha marcado la escisión entre el llamado cine comercial y el cine arte. En el primero de los casos se parte de un espectador que debe ir a disfrutar de un espectáculo que ante todo lo entretenga, a partir de una experiencia sensorial; es decir, el público ve una película que lo emociona y lo mantiene conectado, y los realizadores del filme utilizan mecanismos

en la narración de la historia que han probado ser eficaces para ello. Algunos de estos mecanismos son muy ancestrales, proviniendo del teatro, la literatura, la historia y, más recientemente, de la narrativa cinematográfica. Otros van surgiendo de la inventiva de los creadores, generando tendencias o nuevos modelos de hacer cine, como *El proyecto de la bruja de Blair* (Halle, Cowie, Sánchez, & Myrick, 1999), de cuya exitosa fórmula se han desprendido otras películas y la más reciente saga de *Actividad paranormal* (Schneider, Blum, & Peli, 2007). En estos casos, el cine «se ofrece entonces como un simple objeto de consumo y toda referencia a la realidad social que lo condiciona se reduce a una afirmación de sus valores, o, en otros casos, a una “crítica” complaciente» (Gutiérrez, 1982, p. 30).

En cambio, el llamado cine arte de manera general propende por ir más allá de la experiencia sensorial (aunque también suele estar presente), proporcionándole al público una mayor actividad intelectual en cuanto a la percepción del texto fílmico. Para lograrlo, también ha desarrollado mecanismos en el proceso de construcción de la trama (como los planteados por Bertolt Brecht en torno al distanciamiento), así como el cine dentro del cine, diversas operaciones narrativas como el *desordenamiento* de la fábula, el juego con el tiempo, el estilo, entre otros. En todos los casos se anhela un espectador más involucrado en la dramaturgia de la puesta en escena, pues la obra es más abierta e incompleta y hace evidente sus ganas de que sea el espectador, con sus operaciones de concretización, el que la termine de escribir.

Cuando se trata de un espectáculo abierto que plantea inquietudes no solo estéticas —como fuente de goce activo— sino conceptuales e ideológicas, se convierte (sin dejar de ser un *juego* en el sentido en que lo es todo espectáculo) en una operación seria porque incide en el plano de la realidad más profunda. (Gutiérrez, 1982, p. 33)

Nuestro cine no se enmarca en esta tendencia. Y la causa de ello podemos encontrarla, en gran medida, en la ausencia generalizada de un espectador para semejante experiencia estético-artística. Las películas se hacen «con las uñas» y los realizadores anhelan, cuando el filme llega a las salas de cine, que estas recauden algo de dinero. Por ello, tratan

de que su película pueda volverse un éxito comercial; sin embargo, intentan hacerlo sin una consciencia clara o un uso pertinente de las fórmulas narrativas que podrían aplicar en ese caso. Otros hacen evidente su intención de hacer un cine más «artístico» y, en ese empeño, también llegan a hacer películas en las cuales no hay estrategias ideológicas, autotextuales e intertextuales que permitan, tanto a la forma como al contenido, cautivar la mente y el corazón de ese espectador crítico, formado y culto, para quien el cine se convierte en un espacio de construcción de una realidad que confronta su entorno social y cultural, de manera profunda y transformadora (porque contiene las claves para generar dicha transformación).

Al respecto, Tomás Gutiérrez (1982), en su *Dialéctica del espectador* propone que

el cineasta, inmerso en una realidad compleja cuyo profundo significado no salta a la vista, si quiere expresarla coherentemente y al mismo tiempo responder a las exigencias que la propia realidad le hace, debe ir armado, no solamente de cámara y sensibilidad, sino también de criterios sólidos en el plano teórico para poder interpretarla y transmitir su imagen con riqueza y autenticidad. (p. 8)

No dudo de los criterios teóricos de nuestros realizadores y, como expresé en algún momento, este no es un informe crítico sobre nuestro cine, sino más bien analítico y propositivo; por ello, creo que la recomendación de Gutiérrez es pertinente en la medida en que nos invita a un *pensar profundamente nuestra realidad* desde el cine que hacemos. Lo anterior supone una visión analítica de dicha realidad, sumado a unos referentes ideológicos claros que nos permitan (tanto desde el contenido como desde la forma utilizada, así como desde la conjugación estratégica de ambos) desarrollar obras artísticas que le hagan aportes significativos al desarrollo de nuestro cine y a la comprensión de la realidad político-social del país, así como de la identidad cultural colombiana.

Referencias

- Aristóteles. *Poética*. Recuperado en 2015 de http://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf
- Barba, E. (1990). *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. México: Impresora Múltiple.
- Bergson, H. (2011). *La risa: ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Godot. Recuperado en 2015 de <http://www.ediciones-godot.com.ar/sites/default/files/ediciones-godot-la-risa.pdf>
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Brecht, B. (1970). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Comparato, D. (1993). *De la creación al guion*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión Española.
- Francastel, P. (1965). *La réalité figurative*. París: Gonthier.
- Gutiérrez, T. (1982). *Dialéctica del espectador*. La Habana: Unión.
- Iacoboni, M. (2009). *Las neuronas espejo: empatía, neuropolítica, autismo, imitación de cómo entendemos a los otros*. Madrid: Katz.
- Lawson, J. H. (1976). *Teoría y técnica de la dramaturgia*. La Habana: Arte y Literatura.
- Masgrau, L. (1995, enero-junio). *Odin Teatret: la dualidad de la dicción. Conjunto*, (100), 35-58.
- McKee, R. (2002). *El guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- Neorrealismo italiano. (s.d.) En *Wikipedia* Recuperado en 2015 desde http://es.wikipedia.org/wiki/Neorrealismo_italiano
- Parker, P. (2003). *Arte y ciencia del guion*. Barcelona: Robinbook.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

Paz, O. (s. d.). *Risa y penitencia*. Recuperado en 2015 de <http://patriciadamiano.blogspot.com/2009/05/octavio-paz-risa-y-penitencia.html#ixzz33tXikxSR>

Pirandello, L. (s. d.). *Seis personajes en busca de autor*. Recuperado de en 2015 de <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/6%20personajes%20en%20busca%20de%20un%20autor.pdf>

Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

Filmografía referida:

Acosta, A. (Prod.), & Hendrix, J. (Dir.). (2012). *Chocó* [cinta cinematográfica]. Colombia: Antorcha Films.

Bustamante, D., Botero, J. A. (Prods.), & Arango, J. A. (Dir.). (2012). *La Playa D.C.* [cinta cinematográfica]. Colombia: Burning Blue, Cine SudPromotion, Bananeira Filmes, y Hangar Films en asocio con: RCN CINE, E-NNOVVA y Laboratorios Black Velvet.

Camargo, D., Eichmann, S. (Prods.), & Angulo, A. (Dir.). (2012). *Sanandresito* [cinta cinematográfica]. Colombia: Laberinto Cine y Televisión.

DeRosa-Grund, T., Safran, P., Cowan, R. (Prods.), & Wan, J. (Dir.). (2013). *El conjuro* [cinta cinematográfica]. EE.UU.: The Safran Company, New Line Cinema, Evergreen Media Group.

Furst, S., Cabana, C., Johnson, M. (Prods.), & Cassavetes, N. (Dir.). (2009). *La decisión más difícil* [cinta cinematográfica]. EE.UU.: New Line Cinema.

García, D. (Prod.), & Trompetero, H. (Dir.). (2012). *El paseo 2: plan todo incluido* [cinta cinematográfica]. Colombia: Dago García Producciones.

- García, I. (Prod.), & Dothée, F. (Dir.). (2013). *El control* [cinta cinematográfica]. Colombia: Dago García Producciones.
- Hald, B., Kaufman, M. (Prods.), & Vinterberg, T. (Dir.). (1998). *Celebration* [cinta cinematográfica]. Dinamarca: DR TV Drama / SVT Drama / Nordisk Film.
- Halle, G., Cowie, R. (Prods.), & Sánchez, E. & Myrick, D. (Dirs.). (1999). *El proyecto de la bruja de Blair* [cinta cinematográfica]. EE.UU.: Haxan Films.
- Landes, A., Aljure, F. (Prods.), & Landes, A. (Dir.). (2012). *Porfirio* [cinta cinematográfica]. España, Argentina, Colombia, Uruguay: Controlz Films, Franja Nomo, Carmelita Films, El Campo Cine, Atopic films.
- Rodríguez, H., García, D. (Prods.), & Trompetero, H. (Dir.). (2012). *Mi gente linda, mi gente bella* [cinta cinematográfica]. Colombia: Dago García Producciones.
- Ruiz, Ó., Bustamente, D. (Prods.), & Vega, W. (Dir.). (2012). *La sirga* [cinta cinematográfica]. Colombia, Francia, México: Burning Blue, Contravia Films, Cine Sud Promotion, Film Tank y PuntoguionPunto.
- Ruiz, J. M., Osuna, C. (Prods.), & Osuna, C. (Dir.). (2012). *Gordo, calvo y bajito* [cinta cinematográfica]. Colombia: Malta Cine / Ciné-Sud Promotion / Perfect Circle Productions.
- Schneider, S., Blum, J. (Prods.), & Peli, O. (Dir.). (2007). *Actividad paranormal* [cinta cinematográfica]. EE.UU.: Paramount Pictures y DreamWorks.

II.

**El trabajo del actor en
el cine: las experiencias
de Elia Kazan, Lee
Strasberg y el Actors
Studio; David Mamet
y Andrei Tarkovsky**

¿ **Cómo enseñar** Dirección de Actores en una escuela de cine y televisión? Esta no es una pregunta sencilla de responder. Alguien dirá que la materia debe poner a los futuros directores a trabajar como actores (y esto es lo más común), porque de esa manera aprenderán a «sentir» lo que registra un actor en escena y, por ende, sabrán cómo orientarlo; otros plantearán que esto realmente no se enseña; algunos partirán de que al actor tenemos que moverlo como si fuera un títere y él verá cómo resuelve su proceso de construcción del personaje (los directores a los cuales les preocupan más las cuestiones técnicas: fotografía, sonido, dirección de arte, etc., y, en cuanto al actor, creen que la única tarea es «marcarle» las acciones). En fin, las tendencias son disímiles y cada una responde a modos particulares de concebir la puesta en escena y las funciones del director en el medio audiovisual. Luego, si el panorama es tan diverso, ¿qué puede hacer la academia?, ¿de dónde partir?, ¿cuáles deberían ser los principios y didácticas a seguir para encauzar semejante materia en una escuela de cine o televisión?

Ante todo, seamos positivos: sí se puede enseñar Dirección de Actores. De hecho, al revisar el currículo de los programas de medios audiovisuales que se ofertan en Colombia en estos momentos y en el resto de Latinoamérica, esta asignatura se ha convertido en una constante en los procesos formativos; es decir, existe una conciencia generalizada acerca de su necesidad. La praxis de un realizador en el entorno audiovisual del presente nos señala a este como el máximo responsable del trabajo del actor. Cuando en un filme o una telenovela, por ejemplo,

fallan el sonido o la fotografía, generalmente se plantea que el encargado de la fotografía o el sonidista no era bueno y le dañó la obra al director general. A pesar de que supuestamente este director general vela por el cumplimiento eficaz del trabajo de los anteriores oficiantes, no se le señala a él como principal agente cuando existen problemas de naturaleza técnica. Por el contrario, ante el mal trabajo de un actor, se suele aludir que «estuvo mal dirigido»; es decir, lo usual es achacarle al director los problemas y virtudes relacionados con la labor actoral. Y es que, mientras que la luz, la cámara, los micrófonos, etc., tienen uno o varios responsables que a su vez reciben orientaciones de otro(s), al actor le llegan las pautas básicamente del director.¹ Así es que la misma práctica del cine y la televisión le exige al realizador un conocimiento profundo del arte actoral.

Cuando analiza el ámbito de las tareas consignadas al director teatral, a partir de las diferentes tendencias y estilos de representación que se desarrollaron en el pasado siglo, Edgar Ceballos (1992) distingue en su interesante estudio, *Principios de dirección escénica*, dos funciones fundamentales que se mantienen como constantes:

1. *Organiza* toda la producción.
2. *Entrena* al actor a fin de que entienda cómo debe actuar al personaje que interpreta.

Asimismo, define el arte del director como

un oficio muy preciso que, aún simplificado al moderno concepto de «espectador de profesión», implica el conocimiento de todo un lenguaje técnico, así como el de las significaciones que este propio oficio

1 Actualmente, en la industria audiovisual se ha puesto de moda en algunos casos usar un *coach* o entrenador de actores que se encarga de preparar a los intérpretes, guiarlos en el proceso de construcción del personaje, desarrollar los ensayos y preparar una base para la escena que, finalmente, el director general se ocupe de moldear. Este es el caso, por ejemplo, de la brasileña María Fátima Toledo, conocida por su labor como *coach* de actores para la película *Ciudad de Dios*, de los directores Fernando Meirelles y Katia Lund.

artístico contiene en sí, y que varían, se transforman, caen en contradicciones hasta el punto de ser diferentes según los distintos géneros, teatros, corrientes, modos, etc. (p. 12)

Aplicando estas ideas a las artes audiovisuales tenemos que, efectivamente, el director debe conocer a profundidad el trabajo del actor. Asimismo, según los diferentes géneros, corrientes y modos, debe aprender la manera de guiarlo con el propósito de que construya una presencia escénica orgánica y creíble. Para lograrlo, la Dirección de Actores debería orientarse tomando como base cuatro principios cardinales:

1. *El director debe conocer las técnicas del actor y su lenguaje*, lo cual implica una comprensión de la evolución de estas, así como el estudio de aquellos maestros que constituyen paradigmas esenciales tanto en el proceso formativo, como en la misma práctica actoral del presente. Esto significa un examen acucioso de Constantin Stanislavski, Lee Strasberg, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Michael Chéjov, David Mamet y Andrei Tarkovsky, entre otros. Así, director y actor podrán «entenderse», pues manejarán conceptos, herramientas, algoritmos y metodologías de trabajo comunes.
2. *Hay que estudiar cómo lo han hecho otros directores*, esto es, investigar la manera en que grandes directores del cine (que devinieron paradigmáticos en el trabajo con el actor), han desarrollado su labor. Esto les permitirá a los estudiantes conocer diferentes vías o caminos que, como verán, van de la mano con los géneros, las estéticas y las concepciones que animaron la obra creativa de maestros como Akira Kurosawa, Elia Kazan, Andrei Tarkovsky, Peter Brook, David Mamet, etc.
3. *Ponerse en el lugar del actor ayuda*, así que no está mal que los directores, como parte de su formación, lleven a cabo ejercicios tanto de entrenamiento como de montaje de escenas, *pero ocupando ellos el lugar del actor*. Lo esencial es que esto no sea lo predominante en el proceso de enseñanza-aprendizaje, sino una de las didácticas posibles; obviamente, esta no intentará que los

alumnos se conviertan en actores, sino que comprendan cómo se desarrolla la labor del intérprete desde la observación y el análisis agudo del proceso creativo.

4. *No hay fórmulas para hacer el trabajo: se debe experimentar e investigar*; esto es, resulta conveniente que la cátedra se convierta en un laboratorio permanente en el cual se enfrenten los estudiantes a diferentes situaciones problémicas que se suelen presentar en el medio audiovisual durante el trabajo con los actores y pedirles que ofrezcan soluciones para estas, a veces, priorizando su parte intuitiva, pues un buen director de actores precisa entrenar permanentemente la intuición. Además, parte de la asignatura debe concebir la realización de ejercicios prácticos como simulacros de *casting* y de rodajes con actores, ensayos sobre una pauta concreta, etc.

Todo lo anterior puede constituir un punto de partida, aunque la materia aún precisa de un debate enriquecedor en ese sentido entre las personas implicadas (docentes, directivos, estudiantes y profesionales de carreras audiovisuales). Son muchas las dificultades que la interacción con el entorno sociocultural y la práctica artística cinematográfica y televisiva en Colombia y Latinoamérica acarrea, pues en el medio existe una tendencia generalizada a darle poca importancia a los procesos de trabajo con los actores, ya sea por desconocimiento, por falta de interés en ese ámbito o por la propia dinámica de los procesos de producción, en muchas ocasiones avocados a la inmediatez.

Por ello, indagaciones como la que presento a continuación resultan de gran pertinencia y actualidad, ya que pueden representar un referente importante para la academia en el planteamiento de didácticas y materiales de estudio, así como en la sistematización de experiencias relevantes que les permitan a los estudiantes de cine adquirir una sólida preparación para el desarrollo exitoso de sus procesos creativos con el actor.

Los principios que sustentan dichos procesos en el cine han sido escasamente definidos por la bibliografía que se encuentra sobre el tema. Es posible hallar abundante literatura acerca de las técnicas de actuación e, incluso, de la actuación para cine y televisión específicamente; pero sobre cómo dirigir a los actores realmente no hay suficiente

material escrito. Los directores que han hecho aportes relevantes en torno a ello han dejado apuntes dispersos en los *making off* de sus filmes o en documentales y entrevistas; así que esto requiere de una sistematización que permita integrar, dimensionar y analizar la experiencia acumulada, de manera que esta devenga un referente importante tanto para el medio académico como para el profesional. En Colombia urge un trabajo en ese sentido, ya que una de las dificultades señaladas por la crítica cinematográfica sobre nuestras películas es precisamente lo que tiene que ver con la dirección de actores; sobre todo cuando se trata de los llamados «actores naturales» o no profesionales (y hay una tendencia muy fuerte en nuestra más reciente cinematografía a usar «actores naturales» en los rodajes, la mayoría de las veces, con resultados artísticos poco satisfactorios).

El actor constituye uno de los componentes fundamentales de la puesta en escena cinematográfica. La calidad de su trabajo está marcada por su talento, su entrenamiento y por la manera en que se llevan a cabo los procesos de preparación y direccionamiento de este durante el rodaje. Dichos procesos se hallan condicionados, a su vez, por el tipo de puesta en escena al que está apuntando el director del filme. En ese sentido, como cada director concibe una puesta en escena particular, así como una manera de llevar adelante las diversas etapas de la producción, cada director establece igualmente una forma de trabajar con los actores, de manera que sería ilusorio afirmar que se puede crear o definir un método único para el ejercicio de la dirección de actores en el cine. Muy por el contrario, la historia nos ofrece innumerables algoritmos, metodologías y visiones al respecto; cada uno, marcado por la época, el género del filme y, reitero, el concepto de puesta en escena que guía al director. Como dijera Jorge Alí Triana, reconocido director del cine, el teatro y la televisión colombiana: «hay diversas maneras de dirigir y cada director tiene la suya; yo no creo que en estos existan decálogos, ni fórmulas exactas» (citado en *Revista Kinetoscopio*, 2007, p. 20). El célebre director del cine ruso Andrei Tarkovsky (2002) también apoyaba esta idea cuando afirmó:

El cine tiene su propia especificidad de representación por parte de los actores. Lo que no significa que los directores trabajen con sus

actores siempre de la misma manera; los actores de Fellini se diferencian claramente de los de Bresson. Aunque solo sea porque estos directores necesitan tipos humanos muy diferentes. (p. 181)

Sin embargo, amén de la pluralidad, y partiendo de las teorías y las prácticas que han desarrollado algunos directores relevantes de la cinematografía mundial, es posible establecer unos principios básicos que nos permiten desarrollar de manera eficaz dicha labor. Podríamos intentarlo con varios creadores; para el presente análisis, hemos seleccionado los siguientes:

- Elia Kazan, porque su labor pedagógica y creativa representan una profundización o, como se la he visto frecuentemente, «la versión americana» del método de Stanislavski. Y este último constituye, sin duda, el sistema más difundido en Estados Unidos en lo que a entrenamiento y a técnica actoral se refiere.
- David Mamet, porque aun cuando su obra creativa se desarrolló en Estados Unidos, se opuso rotundamente a los postulados y la praxis generadas por el Actors Studio y el método de Stanislavski, «desmitificando» al trabajo del actor y despojándolo de las cargas psicológicas que se le habían impregnado. Fundó su propio método llamado «estética pragmática».
- Andrei Tarkovsky, pues siendo ruso no devino seguidor de su coterráneo Stanislavski y produjo, a partir de su visión poética del cine, una mirada diferente en torno al trabajo del actor, algunas veces complementaria, otras veces opuesta a Stanislavski.

Así es que tenemos a un continuador del método de Stanislavski,² un opositor y un punto medio. Integrando estas visiones obtendremos una mirada sistematizadora, tal vez más objetiva, del proceso de trabajo con el actor en el cine, siendo ese el centro del presente escrito. Para el

2 En lo que sigue nos referiremos al método de Stanislavski simplemente como 'el método' en cursiva.

desarrollo del análisis, tomemos como base algunos ítems relevantes relacionados con la técnica del actor.

El casting

El proceso de selección de los actores es un momento determinante en el cual, ante todo, se requiere encontrar individuos con el talento y las experiencias necesarias para interpretar el personaje. Durante años, el cine ha establecido una serie de pruebas que se han vuelto de uso común en las audiciones, entre las que se encuentran:

- *Entregarle al actor una escena con el perfil del personaje, pedirle que lo estudie y que haga una propuesta de esta.* Es la prueba más frecuente, pues permite calibrar el talento del actor para memorizar e interpretar el texto, así como evaluar su organicidad y su concepción del personaje. Sin embargo, plantea algunas dificultades: si es con otro actor, puede que la contraparte no tenga un acertado desempeño durante el *casting* o posea una visión diferente de la escena; ello podría afectar negativamente al actor, quien en gran medida depende para su interpretación no solo de la suya propia, sino de cómo actúe su compañero de escena.
- *Pedirle que estudie la biografía o el perfil del personaje y que se prepare para una entrevista.* En este caso, el *casting* consiste en entrevistar al aspirante como si este fuera el personaje. Con ello es posible detectar sus capacidades de improvisación y su perspectiva del rol que va a interpretar, así como verificar qué tan orgánico es al representarlo.
- *Darle una escena o un perfil del personaje, justo antes de empezar la audición, y solicitarle que haga una improvisación tomando como base la información concedida.* Resulta una prueba interesante en tanto mide la creatividad del actor, su ductilidad, su espontaneidad y su habilidad para improvisar. No obstante, esto supone un riesgo: existen excelentes actores a los cuales no se les facilita la improvisación.

- *Hacer una lectura interpretativa del guion.* A cada actor se le asigna un personaje y entre todos leen la o las escenas. En esta oportunidad, se evalúan cualidades interpretativas asociadas al manejo de la voz y del texto. Es eficaz si se cuenta con un guion en el cual priman diálogos cargados de subtextos (más adelante ahondaremos en esta noción).
- *El actor trae su propio monólogo o escena.* Puede ser un material no relacionado directamente con el guion que se va a rodar. Es clave que el director, luego de ver el ejercicio preparado por el actor, le pida variaciones sobre este; por ejemplo, que lo vuelva a hacer riéndose a carcajadas, que lo interprete como si estuviera mudo, etc.
- *Pruebas especiales de canto, baile, entre otras.* Se suelen presentar cuando el actor requiere demostrar alguna habilidad específica en la película. Aquí es importante tomar en cuenta lo siguiente: si se necesita un actor que cante o un actor que doble las canciones; si se precisa de un actor que baile o un bailarín que actúe; si es viable usar un doble; o, si el actor no canta, que con unas clases preparatorias pueda lograrlo.

Algo fundamental de un *casting* es no centrarse en el elemento físico, a menos que este sea determinante (por ejemplo, el protagonista es un enano). El director debe ser capaz de visualizar al actor interpretando al personaje y, si para ello necesita vestirlo diferente en su imaginación, es primordial que lo haga. Cuestiones como la edad, la estatura, el color del cabello, etc., no deben resultar un impedimento; si el personaje tiene el cabello rubio, pero el actor lo tiene negro, usar pelucas o teñirse el pelo son una solución eficaz; si el personaje es alto, el actor puede usar tacones; si este es gordo, el actor podría engordar o utilizar apliques, etcétera.

En un *casting*, ante todo, el director requiere enfocarse en encontrar un actor talentoso, con experiencias que le permitan interpretar el

personaje y con la preparación física, vocal y emocional requerida para el tipo de trabajo a desarrollar.³

Para Tarkovsky (2002), la elección de los actores se convertía en un

proceso largo, doloroso. Hasta mediado el rodaje es absolutamente imposible saber si se ha elegido bien a los actores o si uno se ha equivocado. Lo más difícil es quizá ir desarrollando confianza en mi elección, creer *que la individualidad de los actores responde efectivamente a mis ideas*. (p. 176) [el destacado es mío]

La esencia está, definitivamente, en hallar un actor que por sus características físicas, su temperamento y sus experiencias de vida tenga fuertes conexiones con el personaje. Tarkovsky solía encargar esta tarea a sus ayudantes. En la película *Solaris* (Viacheslav, 1972) fue su esposa la que trajo de los estudios de Leningrado al actor estoniano Yuri Yarvet, quien interpretó el papel de Snaut. «Desde el principio sabíamos que para el papel de Snaut necesitábamos un actor con una mirada ingenua, asustada, perturbada. Con sus maravillosos ojos de niño, tan azules, Yarvet se adaptaba plenamente a nuestras ideas» (Tarkovsky, 2002, p. 177).

Lo mismo sería clave para el director norteamericano de origen griego Elia Kazan (1909-2003), a quien le gustaba conversar con el actor sobre su vida para hallar experiencias emocionales que le hubieran marcado y que luego le servirían como base para la interpretación futura de las escenas. De hecho, Kazan decía que el director debía llevar a cenar al actor, escucharlo, aprender cosas de él, porque ese constituiría el material futuro con el cual trabajaría el director. La idea de encontrar actores

3 No todas las películas se pueden hacer con actores naturales, y aun cuando se trabaje con estos, es esencial prepararlos física, emocional y vocalmente para el tipo de labor a realizar. Víctor Gaviria, por ejemplo, quien es muy conocido por su trabajo en Colombia con actores naturales, dice que aunque esta preparación es inconsciente (porque él no le hace explícito a los actores que los está preparando), sí existe un entrenamiento constante y extenso para que aprendan a relacionarse con la cámara, a improvisar, a dejar salir determinados gestos y emociones propios del universo narrativo en el cual se enmarca la película (*Revista Kinetoscopio*, 2007).

con experiencias de vida que le permitieran interpretar su personaje, lo llevó a escoger como protagonista para su película *América, América* (Kazan, 1973) a un individuo sin experiencias ni aspiraciones actorales, pero con un pasado marcado por eventos significativos y con una fuerte carga emocional, que serviría de base para la construcción del personaje central del filme. También el director colombiano Carlos Fernández de Soto ha señalado que en su película *Cuarenta* (Sotomayor, 2011) fue de gran relevancia encontrar actores con conflictos personales cercanos a las de los personajes, y utilizarlos como soporte emocional para lograr el estado interior que requerían las diversas situaciones planteadas en el filme. David Mamet (2011), por su parte, tenía una mirada irreverente acerca de los *casting*:

El proceso de audiciones selecciona al más llamativo (y ni siquiera al más atractivo) de los aspirantes. Como una agencia de colocación, está concebido para aceptar únicamente lo banal, lo vulgar, lo previsible; en resumen, lo falso.

(..) Los productores no están interesados en descubrir talentos. ¿Quién en sus cabales se jugaría veinte millones de dólares en un actor desconocido? Quieren actores conocidos, y si no los pueden obtener, quieren un facsímil. (p. 47)

Es obvio que su visión está muy marcada por las prácticas de la industria hollywoodense y de Broadway. Mamet arremete contra estas y le aconseja al actor no interiorizar el modelo industrial, ni volverse un siervo de dicho modelo; más bien, si quiere salir adelante, sugiere que construya su propio teatro y encuentre la manera de hacer cine independiente. David Mamet piensa, incluso, que las escuelas de teatro tradicionales acogen el modelo industrial y enseñan al actor a lidiar con este lo cual, de cierta manera, es verdad. La escuela prepara al individuo para adentrarse en el medio, tiene una responsabilidad al respecto y, por ello, se encuentra muy marcada, efectivamente, por lo que predomina: Hollywood y Broadway. Tal vez, y no siendo tan categóricos como Mamet, lo ideal es que la academia también ofrezca al actor las herramientas para desarrollar su obra por fuera de la industria.

La irreverencia de Mamet ante la industria y la academia ha sido tan fuerte que, como el *método* y el Actors Studio son los que suelen enseñarse, con frecuencia identificó dichos métodos también con la industria. Por ello planteaba que «el “método” de Stanislavski y la técnica de las escuelas derivadas de él son absurdos. No es una técnica con la que practicando se pueda desarrollar un oficio, es un culto» (2011, p. 14). En referencia al Actors Studio, llegó a demeritar los talentos emergidos de dicha escuela aludiendo que no fueron el resultado de la instrucción sino de sus méritos individuales: «pienso que ellos, los actores consumados, jóvenes, vitales, con talento y descarados, hubieran tenido éxito, en el Actors Studio y en cualquier otro lugar, a pesar de su aprendizaje» (2011, p. 21). En varios de sus escritos señaló que los planteamientos de Stanislavski resultaban pura teoría, imposible de llevarse a la práctica, desconociendo que toda la obra del maestro ruso emerge de sus experiencias como actor, director y pedagogo, es decir, salieron de una praxis concreta cuyos frutos fueron vistos a través de las puesta en escena del Teatro de Arte de Moscú, por solo citar un caso.

La preparación física

De acuerdo con el trabajo que vaya a ejecutar el actor, su preparación física puede incluir:

- Varias horas de gimnasio, con el fin de obtener un determinado estado físico: por ejemplo, el actor Henry Cavill, protagonista de *El hombre de acero* (Nolan, 2013), debió someter su cuerpo a un fuerte entrenamiento físico para conseguir la musculatura, la fuerza y la flexibilidad que precisaba su interpretación de Superman.
- Clases de baile o de un deporte específico (esgrima, equitación, karate, etc.), en función de los requerimientos del personaje.

Sin embargo, además de lo anterior, el director necesita tener en cuenta que para cualquier ejercicio con el actor resulta indispensable que este se mantenga relajado y con un cuerpo expresivo que se convierta

en un canal para el desarrollo de las emociones. Muchos actores consideran que actuar es sentir, lo cual supone incorporar en la escena todos los matices emocionales que posee el personaje, dándole prioridad al elemento emotivo. Constantin Stanislavski planteaba que actuar no era únicamente sentir, sino también —dado que la actuación es un arte— saber expresar en una forma artística todos los matices del personaje que se está interpretando. En el caso del cine, la expresión está determinada por el lenguaje cinematográfico; es decir, el actor debe saber cómo concentrar, por ejemplo, la emoción en una mirada o una ligera expresión del rostro, pues la proyección de dicho sentimiento la otorgan —conjuntamente con el actor— el plano, su duración, la intensidad de la luz, el sonido, la música, la escenografía, entre otros elementos. Si el director precisa conseguir mayor vigor en una emoción determinada, no solo se apoyará en lo que está proyectando el actor sino que puede amplificar, o también si lo requiere, disminuir el efecto emocional, a través de los diferentes recursos del lenguaje cinematográfico; este es uno de los elementos que condiciona la actuación cinematográfica y la hace diferente a la teatral.⁴

Existen innumerables formas de lograr la relajación. Es clave que sea cual sea la técnica elegida, esta apunte a que el actor haga consciencia de las diferentes partes de su cuerpo, localice las tensiones que existen en ellas y las libere. La relajación se volvió una parte fundamental en la preparación de los actores en el Actors Studio, tanto para Kazan como para Lee Strasberg, ambos maestros de los actores en dicha escuela:

4 Aunque las fronteras entre una actuación cinematográfica y una actuación teatral devienen endebles en ciertos filmes, como en las películas del japonés Akira Kurosawa (1910-1998), quien se apoya en la tradición del teatro tradicional japonés, particularmente el Noh y el Kabuki para dirigir a los actores, en realidad la diferencia fundamental entre actuar para cine y actuar para teatro se establece principalmente a partir de cómo el actor adapta sus herramientas expresivas al lenguaje de cada medio. Ilustrándolo con un ejemplo muy básico: en el teatro el actor debe amplificar sus gestos para que lo vean hasta la última fila; en el cine, el gesto puede ser absorbido, más concentrado, ya que gracias a un primer plano el público de la primera a la última fila, podrá apreciarlo.

Lo primero que debe dominar el aspirante a actor son los movimientos libres y sin trabas —es decir, movimientos sin tensión— en escena. Una vez concentrados los pensamientos en un problema concreto y la atención sobre un grupo determinado de músculos, es necesario adquirir la capacidad de moverse de manera tal que parezca su energía estar concentrada en esos músculos. (Strasberg, 1997, p. 83)

En el Actors Studio uno de los problemas fundamentales que debieron enfrentar sus maestros, en particular Kazan y Strasberg, era que muchos actores, a pesar de que resultaban capaces de sentir intensamente las emociones, se bloqueaban a la hora de expresarlas. Por ello fue necesario el desarrollo de ejercicios que les permitieran una libertad creativa, tanto corporal como vocal, lo cual supuso entrenar el cuerpo y la voz con el fin de que se volvieran canales efectivos para la vivencia, representación y transmisión del sentimiento. Asimismo, debieron trabajar en lo que ellos llamaron las «tensiones mentales», buscando la manera de superarlas. Por haber intentado esto, fue también que se les acusó frecuentemente de hacer psicoterapia y no entrenamientos actorales: «La relajación física es relativamente fácil de lograr. La relajación mental es más difícil. La disminución de la tensión física de ciertas zonas del cuerpo solo es posible si disminuye la tensión mental» (Strasberg, 1997, p. 158).

Los ejercicios que utilizaron partían de desarrollar:

- *La imaginación.* Esto es, la capacidad del actor de crear lo que no existe, de ubicarse en lugares en los cuales no ha estado, de visualizar algo que realmente no está frente a él, etc. Al respecto, el Actors Studio adoptó los ejercicios stanislavskianos con objetos imaginarios, en los cuales se le pide al actor improvisar, por ejemplo, sin tener la taza de café en la mano, pero actuado como si la tuviera: sintiendo su peso, su tamaño; viéndola como si realmente estuviera ahí, detallando su forma, su color, etc. Si el actor es capaz de afinar esta visión y de aplicar los sentidos en ello, puede desarrollar un entendimiento de la verdad en escena, que resulta clave en el *método*. Kazan ha señalado cómo entrenaban a los actores, por ejemplo, en vivenciar sensaciones físicas

como el frío, aun cuando la improvisación se estuviese haciendo en un día de verano.

- *La memoria de los sentidos.* Este elemento suele confundirse con la llamada «memoria emotiva» (es decir, los recuerdos de la vida emocional del actor, que pueden ser usados como base para interpretar una escena), aunque verdaderamente constituye el camino para llegar a ella. Los seres humanos, cuando traemos a la memoria un recuerdo, solemos hacerlo a partir de un olor, un sabor, un color o una imagen, una experiencia táctil, un sonido. El actor necesita potenciar los sentidos, volverse más perceptivo, pues esta es la base que permite «vivir» intensamente las situaciones planteadas por la escena. Para llegar a una emoción (más adelante profundizaremos en ello), el actor no debe concentrarse en la emoción en sí misma sino en aquello que la provoca, lo cual se traduce en los olores, sabores, imágenes, sonidos y texturas que lo lleven a evocar el día o el momento en que sintió lo que ahora necesita volver a «vivir» como parte de su ejercicio interpretativo: «Este elemento es la memoria emocional que reside en los sentimientos del actor y aflora a la superficie de la conciencia mediante los cinco sentidos, principalmente en opinión del maestro, la vista y el oído» (Strasberg, 1997, p. 86). Tanto la memoria de los sentidos o sensorial como la memoria emotiva se volvieron también centrales en el Actors Studio, y es predecible que Kazan las puso en práctica con sus actores, ya que era, además, una de las fascinaciones de las técnicas de Stanislavski. El uso de dicha herramienta fue, entre otras razones, una de las que motivó que algunos directores y actores (entre los que estaban David Mamet) acusaran al *método* de ser muy psicologista, de querer meterse con los sentimientos más profundos del actor y de ser poco práctico, todo lo cual fue desmentido y explicado por Strasberg, Kazan y otros defensores del Actors Studio.
- *El sentido de la verdad escénica.* Una buena definición de la fe es creer en lo invisible, lo impalpable, lo que no se puede probar pero que sí existe. Para los actores actuar es un acto de fe, ya que necesitan creer intensamente en algo que no es verdad: por ejemplo, se le pide al actor que vea un extraterrestre frente a sí,

que asimile su existencia y se relacione con ello como si esto fuera la realidad. El entrenamiento del actor debe incluir ejercicios que le permitan «habitar» los lugares, hechos, circunstancias, temporalidades del personaje. Verbigracia, si el personaje desarrolla gran parte de su historia recluido en una cárcel, el actor bien podría: visitar una cárcel real para estudiarla y pensar cómo sería su vida en ese lugar; o puede recrear el sitio en su imaginación, visualizarlo, conocerlo a partir de la memoria de los sentidos y de sus experiencias sobre el tema. Esto alimentará su «creencia» en el espacio-tiempo definido por la ficción. Durante los ensayos preparatorios, hacer improvisaciones o estudios en los cuales el director le solicita al actor que muestre, por ejemplo, un momento de la vida de su personaje en la cárcel (aun cuando dicho momento no esté plasmado en la narrativa), aumentará la fe del intérprete en la existencia de ese espacio y contribuirá notablemente a mejorar su actuación. En sus críticas al *método*, Mamet lo acusa de dar demasiada importancia a la fe y a la creencia, siendo que estos elementos no son efectivos por resultar demasiado abstractos o poco tangibles. Contrario a lo anterior, Strasberg (1997) aludía: «Se ha dicho con frecuencia que el actor debe creer, debe poseer fe e imaginación. Pero para creer, es necesario creer en algo; solo se puede tener fe si existe algo que la despierte; para tener imaginación, hay que imaginar algo específico» (p. 154).

- *La capacidad de transformación.* Es esencial que un actor pueda mutar y convertirse en cualquier cosa que se precise, sea un enano jorobado, un perro, un monstruo o un pájaro. Para ello, en el entrenamiento deberíamos realizar ejercicios en los cuales este tenga que encontrar cómo dichas imágenes moldean su cuerpo de manera particular y sin caer en la caricatura. Por ejemplo, si se va a transformar en un perro, requiere hallar la manera de respirar del animal, de identificar cómo anda, cuál es la temperatura de su cuerpo, qué le pasa (tiene hambre, sueño, rabia por algo), cómo es su ladrido, cómo son sus ojos, etc. Si el actor no es guiado hacia la particularidad con preguntas concretas, puede caer fácilmente en el cliché, la caricatura, lo general:

En una clase debíamos realizar diversas actividades mientras nos conducíamos como monos, elefantes, caballos, ardillas, etcétera. En un ejercicio todos éramos tigres. Mis apuntes indican que según Madame yo había logrado el paso inquieto del tigre, pero no la sensación interior: 'No imite al tigre —dijo—: trate de sentir lo que él siente. Mire los barrotes de la jaula, sienta el nerviosismo'. (Strasberg, 1997, p. 102)

David Mamet (2011), a pesar de mostrarse en contra de la enseñanza tradicional, era partidario de que el actor entrenara su cuerpo y su voz, pues

el actor está en el escenario para comunicar la obra. Ese es el principio y el final de su trabajo. Para hacerlo el actor necesita una voz potente, una buena dicción, un cuerpo dúctil y bien proporcionado y una comprensión somera de la obra. (p. 15)

La preparación vocal

Existe el mito de que en el cine los actores no necesitan trabajar su voz, pues el micrófono se ocupa de todo. Esto no es cierto y supone un desconocimiento de las potencialidades de la voz como elemento comunicativo y expresivo. En una entrevista, a propósito de su interpretación de Ennis del Mar en la película *Secretos de la montaña* (Ossana & Schamus, 2005), y ante la pregunta de si la manera vacilante de decir los parlamentos era deliberada, el desaparecido actor australiano y protagonista del filme, Heath Ledger, afirmó:

Obviamente por ser australiano tuve que estudiar muchos acentos de forma que se ha convertido en un atajo para descubrir mi personaje. Y ciertamente, descubrir este acento fue un atajo para llegar a Ennis, ya sabes, el labio superior rígido; en realidad eso lo saqué de observar a muchos tipos de peones de rancho en Australia, tienen el labio superior rígido y siempre pensé que era sencillamente una forma de alejar a las moscas de la boca, escupir así. Entonces, me

robé eso. También utilicé el acento porque tenía que envejecer, y al envejecer de 20 a 40 años es tan sutil la diferencia. Así que pensé que el acento sería una buena forma de hacerlo (...), tener un tono más alto cuando era más joven y luego dejar que gradualmente se hiciera más y más profundo al envejecer, en lugar de tener que forzar la interpretación y de exagerar el proceso de envejecimiento. Lo que quiero decir es que, sí, la voz estaba reprimida por esa razón. Las palabras tenían que luchar para salir porque la única forma en que podía expresarse era por medio de la batalla, una batalla dentro de sí mismo. Y la batalla dentro de sí era en cierta manera una batalla contra su estructura genética, su constitución, lo que le habían legado su padre y el padre de su padre y sus creencias y tradiciones, incluso creo que las palabras que utiliza para expresarse luchaban contra eso también. Y por eso quería mantener la presión, mantener la tensión en la voz. (Riefe, 2007)

Innumerables ejemplos demuestran cómo los actores han utilizado su voz como un importante elemento de caracterización y de «acceso» al personaje. La preparación vocal de estos se centra en dos grandes áreas de trabajo: la mecánica y la expresiva. En la parte mecánica, los principales factores a tener en cuenta son:

- *Dicción.* La dicción se refiere a la vocalización y articulación de vocales y consonantes. Si bien es cierto que este puede ser un elemento caracterizador de un personaje, resulta esencial que, cuando el personaje hable, se le entienda. Por ello, es necesario que el actor realice ejercicios con el propósito de mejorar la movilidad y flexibilidad de los órganos de la palabra: «trabajad vuestra voz para que podáis hablar alto y claro a pesar de los nervios, el miedo, la inseguridad, el cansancio» (Mamet, 2011, p. 100).
- *Resonancia y proyección.* Para que el actor produzca una emisión cómoda, es necesario potenciar las cualidades vibratorias del sonido. Existen diversos puntos o zonas de resonancia o vibración de la voz. Jerzy Grotowski, gran maestro, director teatral e investigador de la técnica del actor en el siglo XX, en su libro *Hacia un teatro pobre* (1987), explica cómo localizar y manejar

varios de estos. El entrenamiento de los resonadores le aporta a los actores una gran versatilidad que les posibilita hacer caracterizaciones vocales de personajes y darle mayor potencia a su voz, pues estos se vuelven parlantes o bocinas naturales del cuerpo. Uno de los resonadores más importantes es el pectoral, el cual es utilizado como un centro de apoyo clave y para incorporar tonos graves a la voz.⁵ Este último elemento no fue desarrollado por Stanislavski ni por sus seguidores. La razón tiene que ver con el concepto general que subyace detrás del *método* y que tiene que ver, ante todo, con la idea de que el actor interprete el texto de manera orgánica y creíble, incorporando las emociones que este refiere, trabajando su estado creativo interior. Pero como señala Strasberg, Stanislavski trabajó más en el sentir que en la expresión. Sus discípulos, en particular Meyerhold, sí se ocuparon de desarrollar la teatralidad, de adentrarse en cómo el actor se expresa a través del lenguaje escénico. Esto es algo que también explorarían maestros como Grotowski, quien efectuó un aporte importante, como ya hemos dicho, al trabajo con los resonadores.

Desde el punto de vista expresivo, sobre todo debemos considerar:

- *Tempo-ritmo del habla*. La velocidad y las cadencias que sigue la voz del actor cuando se expresa en la escena estarán asociadas, obviamente, a la situación del personaje y a su caracterización.

5 Para un director resulta importante conocer dinámicas que le permitan solucionar dificultades técnicas encontradas en los actores durante el proceso de ensayos o de rodaje del filme. Al respecto, remito a dos textos que contienen ejercicios muy bien descritos, con una metodología clara y que pueden servir de referencia. Aunque son materiales enfocados hacia el teatro, el entrenamiento planteado también funciona, en su mayoría, para el caso del cine. Los textos son: *Guía ilustrada para el entrenamiento vocal de actores*, publicada por la *Revista Máscara* en 1991, y *Juegos para actores y no-actores: teatro del oprimido*, de Augusto Boal (2002). También en internet se consiguen rutinas y entrenamientos interesantes con actores.

- En ese sentido, el actor debe encontrar el tempo-ritmo de su personaje, es decir, cómo el personaje existe y se construye a partir de las velocidades y cadencias con las cuales se expresa. Es importante que el director analice cuando el actor se torna isocrónico en el manejo del tempo-ritmo (es decir, cuando mantiene velocidades y ritmos predecibles), lo cual hace que el texto pierda organicidad, que suene recitado o mecánico. A veces también ocurre que los actores se ven arrastrados por el tempo-ritmo de su compañero de escena, quien termina generando una pauta en ese sentido, llevando a que la representación pierda vida. Adicionalmente, la buena interpretación del actor se verá marcada, en gran medida, por el manejo que este hace de las pausas. Stanislavski distingue tres tipos de pausas: las respiratorias que, como su nombre lo indica, las usa el actor para la inspiración. Estas no deben afectar el sentido del texto; si el actor se «ahoga» cuando emite o tiene dificultades con el manejo de la columna de aire, habrá que solicitarle que haga un entrenamiento para mejorar la respiración. El segundo tipo de pausas son las lógico-gramaticales, que están relacionadas con los signos de puntuación; y, el tercer tipo —siendo tal vez las más relevantes—, son las pausas psicológicas o interpretativas, las cuales pueden aparecer en momentos en los que una pausa lógico-gramatical resultaría impensable; se vuelven, según Stanislavski, un «silencio elocuente»: el personaje hace silencio, pero el cuerpo sigue hablando y, en esos momentos, la escena alcanza una gran vitalidad. Excelentes ejemplos de ello los podemos encontrar en varios diálogos del filme *Los puentes de Madison* (Kennedy & Eastwood, 1995), del director norteamericano Clint Eastwood.
- *Subtexto*. Constituye uno de los elementos principales de la interpretación del actor. Mediante el subtexto este manifiesta la vida interior y los pensamientos del personaje. Lo hace evidente la combinación de las señales no verbales y de aspectos de la voz como las entonaciones o matices, las pausas y los énfasis puestos en determinadas palabras de la frase, que se tornan claves para la comprensión del sentir y el pensar del personaje. Por ejemplo, supongamos que en una escena de una película un hombre le

dice a su esposa: «¿Quieres ir esta noche a cenar conmigo...?» Si el personaje enfatiza «esta noche», eso tiene un sentido completamente diferente a si pone mayor fuerza sobre «a cenar» o «conmigo». En el primer caso, tal vez se generaría un subtexto relacionado con lo especial del momento seleccionado; en el segundo, puede que ella le reclame que hace mucho que no salen a cenar, algo que probablemente la pareja hacía con frecuencia hace un par de años. El énfasis sobre la actividad podría indicar que el esposo hizo consciencia del tema y quiere enmendar el error; en el tercer caso, tal vez se trata de que la pareja ha pasado por una situación de infidelidad y él está intentando recuperarla, por ello, enfatiza en que la cena es con él, no con otra persona, como sería el amante.

Las posibilidades son muchas, pero es válido aclarar que no se trata únicamente, como algunos detractores del *método* lo han hecho ver, de ilustrar la comprensión que del texto ha obtenido el actor, pues el subtexto revela lo que el personaje realmente siente, lo que lo mueve, sus motivaciones interiores, sus puntos de vista, y esto le imprime mayor riqueza expresiva a la escena e invita al actor a una actuación más interiorizada, honesta y profunda: «El subtexto es el significado verdadero del texto, y comprende la sensación y la emoción» (Strasberg, 1997, p. 198). El concepto, clave para los actores formados en el *método*, está relacionado a su vez con el proceso de la acción. Strasberg incitaba a los actores a comprender no lo que se dice en escena, sino lo que sucede realmente; al entender esto, el actor no programará una forma específica de decir el texto para revelar el subtexto; no tratará de ilustrar su comprensión de lo que está diciendo, sino que dicha comprensión surgirá del desarrollo lógico de las acciones, del propio movimiento físico, combinado con las sensaciones y emociones despertadas en la escena.

- *Caracterización vocal del personaje.* Muchos actores no se preocupan por este asunto; no obstante, la voz resulta una excelente puerta de entrada al personaje. En la voz es posible revelar características psicológicas de este y, por medio de ello, el actor consigue llegar al resto: movimientos, pensamientos y emociones del

caracter representado. Por ejemplo, un tono muy agudizado podría indicar que el personaje es muy mimado; una voz muy grave y con volumen bajo a veces se convierte en una señal de que estamos en presencia de un individuo melancólico y tímido; un sonido gutural y fuerte señalaría la maldad, etc. Estudiar el sonido de un animal y usarlo como base para caracterizar vocalmente al personaje es una de las técnicas que algunos actores utilizan en ese sentido. Pero en este caso no se trata de incorporar efectismos a la voz solo para hacerla sonar de una manera interesante y novedosa. Lo esencial es que el actor encuentre la forma en que la voz revela, partiendo de algunas de sus cualidades (tempo-ritmo, tono, volumen), las principales características psicológicas del personaje.

El trabajo de mesa o lectura del guion

No todos los directores pasan por esta etapa en el proceso de trabajo con el actor, pero la mayoría sí lo hacen. Algunos prefieren que el actor no conozca el guion y se vaya enterando en la medida en que avanza la filmación; otros tienen una actitud muy flexible sobre el libreto y aceptan cambios y modificaciones de todo tipo durante el rodaje. Mas en la mayor parte de la historia del cine los directores han contado con un guion que de manera previa entregan al actor para que este lo lea, lo estudie y prepare su versión del personaje. Hay un momento, antes de comenzar los ensayos, en que el director reúne a los actores y juntos realizan una lectura de las escenas. Para que dicha lectura, como parte integrante del proceso creativo, sea efectiva, se hace vital atender a las siguientes consideraciones, algunas de las cuales fueron planteadas por Stanislavski:

- Es preferible hacerla en un lugar silencioso y donde no haya interrupciones. La lectura ya forma parte del proceso de creación artística, así es que necesitamos cuidar la intimidad y seriedad del momento.
- Cada actor debe leer su papel y el director u otra persona del equipo leerá las acotaciones.

- Los actores harán una lectura interpretativa, esto significa que se sumergirán en las imágenes, espacios, situaciones propuestas por el guion, dándose el tiempo de procesar cada momento, visualizándolo, pero sin sobreactuar las emociones.
- Al finalizar, el director evitará preguntas poco operativas para el trabajo creativo, como las relacionadas con la valoración del texto: es decir, cómo les pareció, si les gusta y cosas por el estilo. Mucho mejor si se orienta a cuestiones como extraer los sucesos principales del relato, para asegurarse de que todos hayan comprendido la narrativa; definir las características principales de los personajes, sin juzgarlos, evitando expresarse en términos de que es bueno o malo; conviene más bien determinar qué piensa de sí mismo y de los demás, cuál es su objetivo o meta central, cuáles son sus contradicciones, sus miedos, cómo son sus relaciones con los otros personajes. También es válido analizar aspectos relacionados con la época en que ocurre la historia y hablar sobre el tema de la narrativa. Todo ello con el fin de entender y profundizar en la historia, no de criticarla.
- De hecho el análisis sirve para alimentar y afinar el alma, las emociones y la imaginación del actor, así como para extraer informaciones iniciales que luego servirán al realizar improvisaciones y construir la vida de las escenas.

David Mamet se manifestó en contra de los largos análisis y trabajos de mesa con el guion o la obra que solía plantear Stanislavski en sus primeros años de investigación sobre la técnica del actor. Pero sus planteamientos no parecen tener en cuenta etapas posteriores del trabajo del maestro ruso, en las cuales este le proponía al actor adentrarse en el conocimiento del texto a partir de las acciones físicas, reduciendo el tiempo del trabajo de mesa a un mínimo y dedicándolo, sobre todo, a comprender la lógica de las acciones del personaje. Curiosamente, este es el sentido que Mamet (2011) le confiere al estudio del texto: «para vosotros, actores, no son las palabras las que tienen significado, sino las acciones» (p. 65). Y más adelante, refiere: «aprended a preguntaros. ¿Qué quiere el personaje de la obra? ¿Qué hace para conseguirlo? ¿Qué hay de parecido en mi experiencia?» (p. 100). Para él esto era lo principal, pues

el actor no estaba destinado a comprender el significado del texto y hacer una representación o ilustración de este frente al público (tal y como argumentaba Strasberg); para Mamet el significado es responsabilidad del autor y, si este hizo bien su trabajo, no hay que esforzarse en poner dicho significado en escena. El actor solo tiene que memorizar el parlamento y decirlo; el sentido está impreso en el texto. Lo que necesita el actor es concentrarse en las acciones físicas: este es su trabajo. Nuevamente en este punto, más que una contradicción, hallamos una coincidencia con los postulados del Actors Studio:

Cuando los actores trabajan alguna de las comedias breves de Chejov y yo les pregunto qué tratan de lograr, la respuesta invariable es que quieren que resulte cómico. Les pregunto si la escena les causó gracia cuando la leyeron. La respuesta es afirmativa. Entonces les explico que el trabajo de crear una situación cómica ya ha sido realizado por el autor. Al actor le corresponde crear con la mayor plenitud la realidad de esa situación. Por más que él no sea cómico, el resultado sí lo será. (Strasberg, 1997, p. 199)

La construcción del personaje

El proceso de construcción del personaje puede ser «de adentro hacia afuera» o «de afuera hacia adentro». En el primero de los casos, se trata de empezar armando el universo interior del personaje para luego encontrar sus expresiones físicas y vocales. Esto se hace por la combinación de diferentes herramientas: creando una biografía de este que incluya elementos atractivos para el imaginario del actor; analizando en detalles cada escena y momentos del guion con el fin de encontrar las contradicciones del personaje, sus miedos, sus objetivos; realizando una investigación acerca del individuo a representar (si este existió en realidad) su profesión, la enfermedad que padece, su característica psicológica central o bien el tema de la historia, la época de la narrativa, etc. De cualquier manera, lo que busca el actor es alimentar profundamente su comprensión interior del personaje, saber cómo y qué piensa, para luego investigar el impacto de esto sobre su cuerpo, su voz, sus palabras.

En el segundo caso, «de afuera hacia adentro», el actor parte de elementos físicos como el vestuario, el maquillaje, las acciones, los movimientos, tics, entre otros, con el fin de hallar una «máscara corporal» que revele al personaje. Dicha máscara pierde efectividad si no lleva al actor también a una comprensión interior del carácter representado. Las vías para llegar incluyen:

- *Encontrar el centro de movimiento.* Esto significa fijar, definir o explorar una parte del cuerpo para lograr que comande o lleve las riendas del resto (por ejemplo, un personaje cuyos movimientos casi siempre parten del pecho o de la cabeza). Dicho centro de movimiento estará a su vez en relación con el «centro psicológico», es decir, con ese sentimiento o pensamiento que guía el accionar del individuo representado. El estudio de ambos centros fue uno de los aportes centrales de Michael Chejov, uno de los discípulos de Stanislavski, al *método*.
- ¿A qué animal se parece tu personaje? Es un procedimiento muy usado en las técnicas de actuación norteamericanas. Se trata de precisar, si el personaje fuera un animal, cuál sería. Luego de ir al zoológico o de ver videos del animal escogido, se debe estudiar su comportamiento físico y sonoro y «humanizar» las características encontradas, para hallar los movimientos y sonidos equivalentes en el personaje. En el Actors Studio el trabajo con animales fue muy utilizado, tanto en los ejercicios de entrenamiento físico, como en el proceso de caracterización:

El valor específico del ejercicio con los animales es que ayuda a la caracterización física. La única experiencia sensorial que exige al comienzo es la pura observación. No exige concentración sobre sí mismo. El actor observa determinado animal para descubrir sus movimientos y recordarlos con la mayor exactitud. Luego trata de imitarlos en forma objetiva. (...) El proceso continúa hasta obtener un ser humano con características animales. Así se logra un personaje. (Strasberg, 1997, pp. 180-181)

- *Construir la visualidad del personaje tomando como base el vestuario y el maquillaje.* Stanislavski cuenta en un capítulo de su libro *La*

construcción del personaje (1999) cómo al haberse vestido de una manera particular, automáticamente se sintió en la piel de un crítico y desarrolló una propuesta artística para la representación de este rol. Charlize Theron, ganadora del Óscar a mejor actriz por su interpretación de Aileen Wourus en la película *Monster* (Wyman, Theron, Peterson, Kushner, & Damon, 2004), explica en el *making off* de la cinta cómo el personaje llegó a ella desde afuera: al tener contacto con las fotos reales de la asesina en serie que interpretó, ver sus videos, vestirse y maquillarse para ser lo más parecida a esta, obtuvo una transformación que finalmente no fue solo física sino también interior; ello debido a que logró adentrarse en los ritmos, así como en la forma de sentir y de pensar de la protagonista. Es bien importante tener en cuenta que, aunque se parta de la transformación física (a través del vestuario y el maquillaje) ello no es efectivo si no se consigue ese estado interior.

- *Trabajar con objetos*. Los objetos pueden convertirse en elementos que definan el comportamiento y las características físicas de un personaje, a tal punto que casi se vuelven una extensión del cuerpo de este. En la serie de televisión norteamericana *Doctor House* (Attanasio, Jacobs, Shore, & Singer, 2004) el protagonista usa todo el tiempo un bastón que no solo define su cojera: en algunos capítulos hay escenas en las cuales House cae o le quitan el objeto, convirtiéndose esta acción en una metáfora de algún error o de un golpe a la soberbia del personaje. Unas gafas gigantes, un paraguas, una pipa, etc., pueden devenir también en puertas de acceso a un personaje y volverse muy relevantes en la definición y representación de su carácter. Elia Kazan y Lee Strasberg han hecho referencia frecuentemente a la importancia de los objetos en el entrenamiento del Actors Studio: «Si el actor se concentra en los objetos, sean físicos o de otro tipo, y se deja absorber por los problemas que plantea el papel o el director, no tendrá tiempo para preocuparse de si será capaz de hacer su papel o qué pensarán los espectadores o por la horrible sensación de hallarse sobre el escenario, expuesto a las miradas y críticas de todos» (Strasberg, 1997, p. 83). Kazan decía que los actores trabajaban mucho en la vida de los objetos. Queda claro entonces que

al hacer que los actores se concentraran en los objetos ello los obligaba a mantenerse enfocados en la escena y hacía que su atención estuviera ocupada en lo que pasaba en esta. Además, les permitía desarrollar acciones que luego devendrían caracterizadoras de algún aspecto del personaje, como ya hemos referido.

- *Definir las acciones físicas, los tics y los gestos peculiares.* Un personaje se determina en gran medida por lo que hace; en ese sentido, otra de las maneras de acceder a la caracterización física de este es mediante el estudio de sus movimientos. De lo que se trata en esta ocasión es de ver, por ejemplo, si el personaje posee algunos tics determinantes en su personalidad, como rascarse frecuentemente la cabeza, un temblor en los labios o en las manos. También pueden existir gestos o códigos culturales que el personaje emplee con frecuencia y que se vuelvan trascendentales para, por ejemplo, ubicarlo en una determinada condición social o establecer su pertinencia a una colectividad. Así las cosas, si se trata de un sacerdote o una monja, se deben estudiar cuáles son los gestos que más repiten en la misa o cuando están haciendo sus ritos, lo que ofrece pautas de gran valor para que el actor acceda a la psicología del personaje y su encarnación física. Respecto a este último elemento, hay que tener siempre cuidado con el hecho de no quedarse ahí, pues la meta es encontrar la particularidad en lo general. Todos los sacerdotes tienen la tendencia a manejar las manos de una manera determinada durante la misa, pero el sacerdote que representa el actor no es uno cualquiera sino que tiene una biografía, una personalidad, una visión del mundo; el intérprete debe hallar cómo todo eso se hace patente en la forma en que el personaje ejecuta los gestos que hacen la mayoría, en las variaciones de dichos gestos. Lo mismo ocurre con las acciones físicas. El actor puede crear la partitura de acciones de la escena: el personaje se sienta, prende el cigarrillo, fuma, mira hacia la ventana, etc. Pero es preciso definir la manera en que ese personaje ejecuta cada uno de dichos movimientos, según sus particularidades psicológicas. Existen muchas maneras de prender un cigarrillo: ¿cómo lo haría el individuo que representa el actor? Así, diseñando circuitos muy

precisos para el desarrollo de las acciones, y estudiando los detalles de cada movimiento, sus intenciones y matices, el actor puede crear las manifestaciones externas e internas de la vida del rol que está interpretando.

Para Tarkovsky (2002) la construcción del personaje era algo que debía comandar estrictamente el director:

Cuando hago una película, en el fondo soy responsable de todo, incluso de la interpretación de los actores. (...) si es el propio actor quien estructura su papel, pierde la posibilidad de actuar de forma espontánea, libre, de influir en las circunstancias dadas por la idea del director. (p. 167)

El planteamiento de un actor-creador estaba reservado, según Tarkovsky, para el teatro. En el cine, por ser el director el que posee la idea general de la puesta en escena y el concepto artístico que subyace en el filme, debe ser él quien guíe al actor para encontrar lo que cada momento de la puesta en escena necesita. Tarkovsky incluso apoyaba la idea, defendida con gran fuerza después por el polaco Jerzy Grotowski, de que el teatro depende ante todo del actor y, sin este, no es posible la existencia del arte escénico. Pero en el cine está cuestión recae en el director; allí quien crea ante todo es el director. No se trata, para nada, de menospreciar el ejercicio actoral, el cual es evidente que Tarkovsky respetaba mucho, además de que le otorgaba una gran importancia. Todo tiene que ver con qué papel desempeña el actor en el concepto del cine que proponía el director ruso. Para este, «el director prepara la ‘partitura’ de los estados anímicos de los personajes (...) y los monta de acuerdo con las metas artísticas, dando a la acción su lógica interna» (p. 168). Nótese que para el director, de cualquier manera, es clave que el actor interprete una emoción y que esta sea consecuencia de un desarrollo lógico de la acción interior. En este punto coincide con Stanislavski, pero la diferencia radica en la manera de enfocar el trabajo: según Tarkovsky, esto lo debe concebir y guiar el director; para Stanislavski y el Actors Studio, es trabajo del actor en su proceso creador.

David Mamet (2011), por su parte, se manifestaba en contra de la caracterización en su sentido más tradicional:

¿Qué es el personaje? Algunos dicen que el personaje es la vida externa de la persona en el escenario, la manera en que esa persona se mueve o está de pie o coge un pañuelo, o sus manierismos. Pero esa persona en el escenario sois vosotros. No es algo que podáis corregir o moldear. Sois vosotros. Es vuestro personaje con vosotros en el escenario. (p. 42)

Lo que implica que los actores al construir su personaje no necesitan dedicarse a la búsqueda de elementos físicos que lo caractericen, sino que deben partir de sí mismos y trabajar en las acciones. Lo curioso es que esto, en cierto sentido, no riñe con las búsquedas de Stanislavski y con el Actors Studio, los cuales se manifestaban en desacuerdo con todo aquello que no le fuera orgánico al actor; este debía siempre partir de su naturaleza orgánica creadora y encontrar la vida del personaje en la escena a través de las acciones físicas.

En aras no tanto de defender sino de «comprender» las búsquedas del *método* y de otras técnicas que proponen alternativas para hallar la manera de moverse y hablar de un personaje en escena, podemos agregar que la mayoría de estas no se enfocan en el manierismo o en que el actor adquiera gestos y sonidos efectistas que devengan falsos y sobreactuados. Si el actor tiene un animal como base para encontrar la caracterización física o vocal del personaje, los gestos y sonidos que ejecute, aun cuando partan de la observación del animal, deben ser «su versión» individualizada de dicha estructura de comportamiento físico y vocal. Las referidas metodologías apelan a un actor creativo y versátil, pero en modo alguno a un actor efectista, que se centra en hacer acrobacias físicas y vocales frente al público.

De cualquier manera, Mamet (2011) insiste en que los ensayos tienen que enfocarse sobre todo en trabajar con las acciones. Un ensayo, por tanto, «no es para “explorar el significado de la obra”; la obra para el actor no tiene otro significado que su interpretación. No es para “investigar la vida del personaje”. No hay personaje. Solo hay unas frases en una hoja» (p. 55).

El manejo de las emociones en la escena

Uno de los grandes aportes del método desarrollado por Stanislavski fue que dotó al actor de técnicas efectivas para el logro de una emoción orgánica y creíble en la escena. Al respecto, una de las herramientas más recordadas y malinterpretadas, como he referido, es la memoria afectiva, que consiste en que el actor use experiencias de su propia vida como base para llegar a la emoción que necesita representar en la escena. Antes de Stanislavski, la representación de dichas emociones solía hacerse a partir de clichés y códigos físicos y vocales definidos según las escuelas y estilos interpretativos de cada época. El maestro ruso propuso que el actor recordara, a través de la memoria sensorial o de los sentidos, algún momento particular de su vida y actuara la escena con la emoción convocada. El principio fundamental que opera en este caso es similar al del adagio popular «recordar es volver a vivir». Muchos actores consideran que el uso de esta técnica es sobre todo efectivo en el cine y la televisión, a pesar de que Stanislavski la creó pensando en el teatro. La causa de ello es que el proceso de traer el recuerdo toma tiempo, lo cual es factible antes de arrancar a rodar; pero si el actor necesita utilizar esto en medio de una escena teatral, con público al frente, no dispone de ese tiempo; por tanto, tendría que trabajarlo mucho en los ensayos para que cuando llegue al momento de la representación la memoria afectiva opere de manera casi instantánea. Lee Strasberg afirmaba que a fuerza de hacer ejercicios con la memoria emotiva, los actores con el paso del tiempo aprendían a evocar «el estado» con gran rapidez.

Lo cierto es que algunos actores intentan tratar de emplear la memoria afectiva sin éxito o no siempre encuentran una experiencia en sus vidas que puedan usar para provocar los sentimientos del personaje en la escena. En ese caso, Stanislavski habla del «si mágico», el cual consiste en colocarse en las circunstancias del personaje y decir: «si esto me pasara a mí, ¿cómo reaccionaría?». La respuesta no debe ser intelectual, sino debe darse a partir de la acción. Aun así, el actor podría decirle al director que no sabe cómo reaccionar, pues conoce nada o poco acerca del problema o situación descrito. Por ejemplo, el personaje se droga con hongos alucinógenos y el actor no tiene nociones sobre el estado que esto produce en los seres humanos. ¿Qué hacer ante circunstancias

similares? Investigar. El intérprete necesita documentarse al respecto, pues de esa manera alimentará su imaginación y encontrará claves para luego poder responder, desde la improvisación y la acción escénica, cómo reaccionaría él ante las circunstancias propuestas. También es factible que el actor explore en su imaginario, circunstancias o eventos equivalentes. Por ejemplo, aunque nunca haya usado hongos alucinógenos, tal vez alguna vez haya tenido alucinaciones por una fiebre muy alta. Al ser similares o análogos dichos eventos (las alucinaciones por la fiebre que recuerda el actor y las alucinaciones sufridas por el personaje al consumir los hongos), el primer suceso servirá como base para actuar el segundo. En este caso, también funcionan las experiencias vistas o leídas por el actor en películas, novelas, notas de prensa, artículos científicos, etc. Toda esta memoria opera como alimento efectivo para la imaginación y para lograr ubicarse en el lugar del personaje; no se trata de reproducirla o imitarla tal cual, sino de comprender y encarnar su sentido más profundo. De cualquier manera, no es necesario que el actor tenga la experiencia para poder actuarla; sin embargo, algunos directores y actores piensan que sí y, en un caso como el anterior, prefieren decirle al actor que vaya y consuma los hongos con el fin de que entienda la situación referida. El trabajo del actor es crear la ilusión de la verdad a partir de su naturaleza orgánica creadora. Él no necesita haberlo vivido o experimentado. Para eso tiene su imaginación artística, la investigación y la técnica. Si siempre tuviera que experimentar para poder actuarlo, entonces a un individuo que interpreta un asesino en serie ¿deberíamos recomendarle que vaya y asesine a un par de personas con el propósito de que comprenda lo que se siente? Desde luego que no.

La escuela norteamericana del Actors Studio desarrolló otra técnica llamada «ajuste de emoción», basada en el principio de que no importa lo que el actor esté pensando, porque el público no tiene acceso a ello sino únicamente a la manifestación externa del sentimiento; esta será leída teniendo en cuenta la dramaturgia y el contexto en el cual se produce dicha emoción. Siguiendo este principio, no tiene importancia si el personaje durante la escena debe llorar porque perdió a su amante, pero internamente el actor está operando a partir de la imagen de su mascota, la cual murió recientemente; si esto le produce al actor una emoción similar a la que requiere el personaje en la escena, esto es suficiente, funciona.

El intérprete creará una cadena de estímulos internos para generar las emociones en cada instante; por tanto, es clave que dichos estímulos sean los suficientemente atractivos como para despertarle con rapidez las emociones: «las circunstancias de la escena indican que el personaje actúa de tal manera; ¿qué lo motivaría a usted, el actor, a actuar de esa manera?» (Strasberg, 1997, p. 113). Strasberg reconoce que esta formulación pertenece realmente a un discípulo de Stanislavski: Vajtangov. En el Actors Studio esta fue la perspectiva que asumieron para trabajar el tema, porque lo más importante para el actor no era pensar necesariamente en lo que estaría pensando el personaje, sino en algo que fuera real para él en ese momento, algo que le sirviera para despertar los sentimientos e imágenes que la escena necesita. El público, a fin de cuentas, no va a penetrar en la mente del actor, pero sí verá en escena un sentimiento real, orgánico y creíble, lo cual es lo que espera.

Hay otras maneras de llegar al sentimiento en la escena. Algunos lo hacen únicamente basándose en la comprensión del guion y de la caracterización de su personaje, desarrollando una fuerte empatía o conexión emocional con el rol que interpretan;⁶ otros, utilizan estímulos externos como la música, el cantar una canción, ver unas imágenes, hacer ejercicios de relajación y concentración antes de rodar la escena, etc. Cada actor puede encontrar vías diferentes, mientras que la tarea del director es descubrir o negociar con este la manera de hacerlo. Lo importante es que, sea cual sea el camino elegido, la emoción devenga orgánica y creíble: «para poder ser expresivo como actor de cine, no basta

6 Cuando interpreté al personaje Nico en la película colombiana *Cuarenta*, del director Carlos Fernández de Soto, tenía una escena fuerte desde el punto de vista emocional, en la cual era deseable un poco de llanto por parte del personaje. Como actor siempre le había tenido miedo a este tipo de situaciones, pues en la vida cotidiana no era la clase de individuo que solía llorar fácilmente. Durante el ensayo repasé la escena con el director sin pensar mucho en el elemento emotivo. Luego, cuando ya se iba a rodar la escena, mientras hacían el montaje de las cámaras, fui al set y empecé a meditar profundamente acerca de la historia de mi personaje, en cómo y por qué había llegado allí, en todo lo que le había tocado vivir. Sentí una profunda conexión con Nico y una gran empatía hacia él. En el instante en que el director dijo «acción», las lágrimas llegaron sin que tuviera que pensar en ello; de hecho lo hicieron todas las veces que repetimos la escena, solo con pronunciar las primeras palabras del texto.

con ser sencillamente comprensivo. Además hay que ser sincero, verídico, aunque muchas veces no se entienda bien en qué consiste esa sinceridad» (Tarkovsky, 2002, p. 185).

Es claro que Tarkovsky también buscaba, al igual que Stanislavski, un actor que pudiese encarnar de manera orgánica las emociones del personaje que estaba interpretando. Sin embargo, Tarkovsky no estaba de acuerdo con que para ello el actor debiera comprender por qué, para qué y con qué idea central o superobjetivo (como le llamaba Stanislavski) debía interpretar la escena. Todo ello podía conducir a una interpretación que fuera en contravía de la puesta en escena del filme, pues los actores no deben enfocarse en transmitir una idea de la película ni del personaje, ya que todo eso queda en manos del director y de la obra como totalidad. El director ensambla, el actor se dedica a construir la verdad de unos instantes:

En el cine, por el contrario, hay una sola cosa importante: la verdad de unos estados momentáneos. Pero qué difícil es a veces alcanzar esa verdad, qué difícil es no impedir que el actor viva su vida en el plano. Qué difícil es acceder hasta los rincones más recónditos del estado psicológico de un actor, rincones profundos que en un papel le proporcionan posibilidades sorprendentes para expresarse a sí mismo. (Tarkovsky, 2002, p. 178)

Dicha exploración fue también esencial en el método de Stanislavski para quien era clave que los actores buscaran en sí mismos, en lo más profundo de su subconsciente y encontraran lo que les estimulaba y los llevaba a un sentimiento, a un estado de verdad escénica. Tarkovsky seguramente se tropezó con actores que, al ser entrenados en el *método*, le reclamaban una autonomía en el trabajo creativo que el director no estaba dispuesto a otorgarles por considerarse él dueño y señor del concepto artístico general de la puesta en escena cinematográfica. Por otra parte, en sus escritos Tarkovsky se mostraba en desacuerdo con los actores, algunos de ellos entrenados en escuelas teatrales, que provenían de una tradición declamatoria heredada del siglo XIX en la que se exacerbaba la representación de los sentimientos por medio de recursos expresivos vocales como el tono, las entonaciones, el volumen y el

tempo-ritmo. Esto generaba una «entonación seudopoética» y una «grandilocuencia» que le restaba calidad artística y verdad al cine. Aquí aparece un punto importante: ¿qué pasaba en el caso de la comedia y de algunos otros géneros donde la hiperbolización de los sentimientos y emociones de los personajes podía resultar parte de sus códigos y convenciones? Tarkovsky se oponía rotundamente a los géneros porque los consideraba hijos de una visión comercial del cine. Para él lo que existían eran formas de representación en las que efectivamente se partía de la hipérbole, pero conservando la cualidad de «lo real»: «fijémonos en Chaplin. Aquí tenemos la hipérbole más pura, pero lo más esencial es que Chaplin cautiva en todo momento por el comportamiento verídico de los héroes que interpreta» (2002, p. 180). Esto significa que el actor, sea cual sea el tipo de puesta en escena en la cual está actuando, no debe concentrarse en la pura imitación de sentimientos y pasiones, sino ahondar en sí mismo para encontrar el estímulo interno, el estado creador interior que le permita encarnar la forma física de manera orgánica y creíble. De hecho, el director consideraba que uno de los problemas de las películas antiguas, en cuanto al trabajo del actor se refiere, es que no habían desarrollado una sensibilidad hacia este que les permitiera comprender la esencia del ejercicio actoral en un filme, de manera que los actores «no representan miméticamente imágenes, sino que viven ante nuestros ojos su propia vida, una vida que han interiorizado a fondo» (Tarkovsky, 2002, p. 181).

David Mamet, por su parte, no estaba en contra de la emoción sino de la manera de llegar a esta a través de la memoria emotiva y sensorial, pues consideraba estas últimas como «estupideces». Para él la emoción es un subproducto del proceso de la acción; por tanto, no hay que centrarse en esta sino en aquello que la provoca, que es la acción. Stanislavski decía, igualmente, que no había que partir de la emoción sino llegar a esta trabajando en cosas que la estimulen, como la propia memoria emotiva y la de los sentidos. En etapas posteriores de su investigación planteó que también se podía llegar a la emoción a través de la acción. Examinemos este concepto en Mamet (2011), porque es un elemento central en su técnica: «Toda la interpretación, todos los papeles, todas las escenas aparentemente cargadas de emoción, pueden ser reducidas a simples acciones físicas que no exigen ni que las creamos ni una

“preparación emocional”» (p. 67). Y al definir la acción se refería a ella como «el compromiso para conseguir un objetivo único. No tenéis que volveros más interesantes, más sensibles, más sabios, más observadores, para poder interpretar mejor. Tenéis que volveros más activos. Escoged un buen objetivo que sea divertido y será fácil» (p. 84).

Mamet planteaba que el actor debía optar por acciones sencillas y que estuvieran guiadas por un objetivo también sencillo, concreto y atractivo para el actor. Adicionalmente, y al igual que Stanislavski, proponía la división de las escenas en unidades y objetivos. El personaje tenía un objetivo mayor, al cual Stanislavski denominaba «superobjetivo». Mamet, aunque no lo llama así, reconoce su existencia y le aconseja al actor diseccionarlo en cada escena, es decir, tener en cuenta que para llegar a ese objetivo mayor el personaje, en cada escena o momento, se debe plantear objetivos menores y cumplirlos a través de acciones que siguen una lógica. La diferencia estriba en que Stanislavski se refería a un superobjetivo de la obra en su totalidad, mientras que Mamet lo pensaba por escenas.

Mamet también se oponía a la idea de la fe o verdad escénica tal y como la planteaba Stanislavski; por el contrario, consideraba que el actor no debía creer nada, ya que el acto de creer es pasivo y actuar es ante todo algo físico. Por ello reformulaba la idea del «si mágico», donde el actor no tenía que preguntarse: «¿qué haría yo en esta situación?»; tampoco necesitaba hacerlo como lo planteaba el discípulo de Stanislavski, Vajtangov. Mamet considera que hay que actuar desde un «como si» y no desde el «si yo fuera...». Esto significa que el actor precisa comprender la mecánica de la escena y actuar como si él estuviera haciendo tal o cual cosa. Por ejemplo, si la escena trata sobre un personaje que desea encontrar una tarjeta que ha perdido y que contiene la información de contacto de un individuo al cual necesita llamar con urgencia, en ese caso, el objetivo es encontrar la tarjeta y las acciones pueden referirse a buscar en una gaveta, dentro de un libro, mirar en los bolsillos de las chaquetas, etc. El actor tiene que interpretar la escena «como si» estuviera buscando su tarjeta de crédito o su billetera. No es necesario que crea en las circunstancias de la escena, ni que actúe pensando en ellas: «No tenemos que “creer” que somos amigos de Mandela; solo actuamos “como si” le conociéramos» (Mamet, 2011, p. 115). Finalmente, esto sí se halla muy cercano,

de cierta manera, al ajuste de emoción que proponía el Actors Studio. Lo interesante en Mamet es que lo hace parecer más simple y práctico.

Al ejecutar las acciones, David Mamet también aludía a otro concepto clave en el *método*: la concentración. En ese sentido, se manifiesta contrario a los conocidos «círculos de concentración imaginarios» de Stanislavski. Una vez más, su irreverencia respecto a la escuela tradicional lo lleva a afirmar que «actuar no tiene nada que ver con la habilidad para concentrarse. Tiene que ver con la habilidad de imaginar. Porque la concentración, como la emoción y la creencia, no puede ser forzada; no se puede controlar» (2011, p. 95). Más adelante propone que lo que necesita el actor es escoger algo que realmente le parezca interesante y enfocarse en ello; si esto ocurre no hay que pensar en concentrarse sino que dicho acto fluye naturalmente. Esto no se halla en contravía con lo planteado por Stanislavski, para quien el acto de concentrarse no es algo interno: el actor debe fijar su atención en objetos que se hallen en escena, como referimos anteriormente. La diferencia con Mamet estriba en que Stanislavski sí le daba mucha importancia al asunto, y desarrolló otras herramientas al respecto, como la ya citada de los «círculos de concentración imaginarios».

La relación actor-director

Los vínculos profesionales que establecen el actor y el director —tanto en la pre como en la producción del filme— están condicionados por numerosos factores que serán determinantes en la calidad artística del trabajo desarrollado. Entre las pautas más relevantes al respecto, mencionaremos cinco.

El director no debe enfocarse en el resultado de la escena sino en el proceso que conduce al este

Para muchos directores lo normal es comenzar marcándole la escena al actor: «te mueves hacia este punto, luego te pones triste, entonces lloras». Lo que se obtiene con semejante metodología, por lo general, es un actor

enfocado, más que en el proceso interno que conduce a la emoción, en representar externamente los resultados definidos previamente por el director, lo cual deriva en una actuación mecánica o en la sobreactuación.

María Fátima Toledo, quien se ha destacado en Brasil durante los últimos tiempos por su trabajo con los llamados actores naturales, ha expresado en múltiples ocasiones que, durante su proceso de entrenamientos y búsquedas con los futuros intérpretes del filme, ella se dedica a improvisar hasta crear una suerte de «colchón» para la escena, el cual puede ser modificado por la puesta en cámaras, una vez que se rueda la película. Sin embargo, como *coach*⁷ emplea semanas investigando, improvisando con el actor hasta llegar a un diseño de acciones, estímulos y asociaciones que le permitan conseguir una actuación viva y creíble.

Algunos directores se concentran en darle a los actores largas explicaciones sobre la escena: «aquí ocurre esto, porque...»; «luego, ella se acerca a él ya que la embarga un amor profundo que...» Semejantes pautas son poco operativas para conseguir emociones auténticas en los actores. Cito en este punto al director colombiano Pepe Sánchez, quien en entrevista para la *Revista Kinetoscopio*, dijo sabiamente:

Yo soy enemigo, siempre lo he sido, de marcarle al actor, de decirle «mire, quiero que me haga esto así, y este gesto así (...) Hace tiempo veía yo en este programa maravilloso del Actors Studio, hablar de los directores que marcan minuciosamente al actor, y decían que

7 He sabido de experiencias en el medio tanto académico como profesional del audiovisual colombiano en las que para el cargo de director de actores se emplea a un individuo con conocimiento especializado de las técnicas actorales, de manera que entrene y trabaje con los intérpretes. Sin embargo, en el ámbito internacional, más que llamarlo director de actores, se considera a este personaje como el *coach* o el entrenador de los actores, porque esa es precisamente su función. El *coach* está para que, por ejemplo, si la película que se va a rodar requiere un trabajo físico o vocal muy específico, y el director no sabe cómo hacerlo porque no tiene los conocimientos técnicos requeridos (aunque lo ideal es que sí los posea), este se ocupe de dichas funciones; mas debe realizar su trabajo muy de cerca del director, ya que este será siempre quien toma las decisiones finales y es él quien, en definitiva, dirige a los actores.

esos directores corren el peligro de no conseguir del actor sino hasta ahí, hasta donde le marcaron. Me pareció una sabia apreciación, porque un exceso de marcación mata la posibilidad creativa y expresiva. (Sánchez, 2007, p. 27)

Sin embargo, hay que distinguir en ese sentido a directores como Tarkovsky, quien sí le daba pautas de resultado al actor: le pedía, por ejemplo, que actuara la escena con más tristeza, aunque para él no era suficiente la mera representación de la emoción, y no se quedaba ahí sino que ahondaba profundamente en ella y buscaba estímulos que pudieran despertarla. Por ejemplo, en *El espejo* (Tarkovsky, 1975) hay una escena en la cual la actriz Margarita Terechova interpreta a una mujer que, sentada en una valla, espera la llegada de su marido. «Para interpretar bien su papel, era mejor que no supiera si en las escenas siguientes su marido volvería a estar con ella o no. Por eso, no le dije nada del desarrollo, para que no lo escenificara...» (Tarkovsky, 2002, p. 169). Con esto lo que buscaba el director era crear en la actriz un estado de incertidumbre respecto al futuro, similar al que tenía el personaje en la película. Otro ejemplo es el relacionado con Kolia Burljaiev, quien interpretó a Boris en la película *Andrei Rublev* (Ogorodnikova, 1966). Durante el rodaje, Tarkovsky hizo correr el rumor de que no estaba contento con el trabajo del actor y que tal vez contrataría a otra persona para que interpretara las escenas. «Para mí, era urgentemente necesario que sintiera a su espaldas una amenaza, un peligro, y que se mostrara inseguro. Y que expresara esa inseguridad ante la cámara de manera convincente» (Tarkovsky, 2002, p. 173). Pero con este último Tarkovsky confiesa que no logró el resultado que buscaba. La diferencia radica en que Tarkovsky no marcaba el resultado para que el actor representara la idea o interpretación del texto que se había formulado el actor a partir de un trabajo de mesa o de una interpretación superficial del guion; su marcación venía, como ya hemos señalado, de su visión del director como montador y organizador de la dramaturgia de la puesta en escena cinematográfica (dentro de la cual la dramaturgia del actor constituye uno de los componentes esenciales y debe subordinarse a la primera). Algunos directores parten de lo que propone el actor y de ahí llegan a la escena; Tarkovsky partía de su propio concepto y hacía que el actor

llegara a este. Únicamente le daba libertad creativa cuando el actor le había demostrado su independencia ante una idea preestablecida.

Un punto interesante en este sentido lo aporta David Mamet. Su método, al estar enfocado sobre todo en el proceso de la acción, descartaba que los directores le dieran al actor pautas acerca de la emoción que debían sentir, o indicaciones etéreas, imprecisas, que no le permitieran al intérprete comprender la lógica de su hacer escénico: «hemos oído a directores y a profesores en general decirnos: “lucha contigo mismo”, “recupera tu autoestima”, “usa el espacio”. Sorprende lo difícil que es llevarlo a cabo. No es que sea difícil, es imposible» (Mamet, 2011, p. 73). Semejantes indicaciones denotan un desconocimiento sobre cómo estimular al actor, pues a este le cuesta mucho cumplir con pautas que no impliquen algo visual y activo. Strasberg (1997) también criticó esta postura:

Algunos directores se explayan con vagas frases filosóficas sobre la verdad de la obra o la verdad del autor, cuando en realidad se refieren a su propia interpretación de la obra. ¡El alfa y la omega de la verdad del autor es la verdad de la vivencia, la conducta y la expresión! (pp. 207-208)

De hecho, Mamet planteaba que en el proceso de ensayos lo que debía hacer el director era explicarle al actor qué acciones precisaría ejecutar paso a paso, para luego trabajar en la ejecución de estas acciones; pero no es necesario centrarse en las inflexiones ni en los sentimientos pues únicamente se trata de verbos y, en ocasiones, de adverbios. David Mamet advertía que se podía hacer, verbigracia, una acción *más aprisa*, *más lentamente*; pero, además de adverbios, no había que acompañar las acciones con otras palabras. Las inflexiones están definidas por el texto, por lo que resulta innecesario ilustrarlas. El actor, para Mamet, es ante todo físico, no emotivo. Él estaba consciente de que muchos actores seguramente le preguntarán al director de dónde viene el personaje, cuál es su conflicto, qué contradicciones posee, etc., pero ante estas preguntas la respuesta del director debe ser: «Eso no importa».

No te quedes con lo primero que aparece; explora la escena con el actor

Los que trabajaron en los filmes del célebre director norteamericano Stanley Kubrick coinciden en señalar que, antes de dar por concluido el rodaje de una escena, este solía hacer múltiples tomas, siempre con la finalidad de que el actor, de una toma a otra, profundizara en su comprensión física, vocal, emocional e intelectual del personaje y de la situación dramática. Pero, en general, nunca se conformaba con rodar la escena una sola vez. El trabajo con el actor es un proceso creativo y, en ese sentido, es esencial explorar profundamente la escena, probar alternativas, cambiar las pautas y tomarse el tiempo para llegar a un resultado realmente artístico. Recuerdo nuevamente en este punto mi trabajo y el del resto de los actores con el director Carlos Fernández de Soto en la película colombiana *Cuarenta*, el cual fue concebido en gran parte como un juego permanente de exploración de los personajes y las escenas. Rodábamos una versión de la escena, luego otra cambiando las pautas, los textos, y esto le aportó mucho al filme en la medida en que el guion realmente se recompuso en la edición, porque

el guion, por ejemplo, decía ‘No...’, y como habíamos rodado también un ‘Sí...’ o un ‘No sé...’, en edición había que escoger cuál de las tres versiones se acondicionaba más a la cosa, eso iba cambiando la historia y me pareció muy interesante como método de trabajo. (Fernández de Soto, 2007, p. 6)

Entre actor y director se debe desarrollar una relación basada, sobre todo, en la confianza mutua

La reconocida actriz colombiana Vicky Hernández, al referirse a su relación profesional con el director colombiano Carlos Mayolo, dice:

Mayolo lograba algo maravilloso: hacerse cómplice. Es que un director y un actor tienen que ser cómplices más que cualquier cosa, tienen que ir juntos a sacarle el máximo a eso que van a contar, disfrutárselo

al máximo y hacer que la gente que vea, oiga y conozca eso también lo goce al máximo con todos sus sentidos. Eso es lo que hay que lograr entre un director y un actor o una actriz, la complicidad, pero sobre todo por la obra, con la obra, para la obra, no extra obra. (Hernández, 2007, p. 14)

A propósito del anterior comentario, el actor Malcolm McDowell comenta que cuando interpretó a Alex, el protagonista de *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971), entre el director y él se desarrolló una gran confianza y siempre pensó que se habían convertido en amigos, de manera que aquella intensa relación duraría por mucho más tiempo y que, seguramente, volverían a compartir y a trabajar juntos en un largometraje. Pero no fue así: Kubrick jamás lo volvió a llamar. Esta es la dinámica que siguen muchos directores en el medio: crean una interacción muy profunda con el actor, pero esta termina una vez hayan finalizado el vínculo profesional. Otros directores la mantienen.

La tarea del director debe estar orientada a romper barreras comunicativas, eliminando las máscaras que le impiden al actor interpretar su personaje de manera orgánica. Pero estas obstrucciones pueden ir desde un exceso de ego hasta una represión de naturaleza sexual y, en un caso como ese, ¿cómo y hasta qué punto es lícito que el director penetre en «lo secreto» y «se aproveche» de lo que encuentre allí? Esta es una actitud que no todos los directores asumen o les gusta asumir. Muchos confunden el tema de la confianza con efectivamente volverse un amigo inseparable del actor, tomarse unos tragos con este y conocerlo de manera superficial (saber dónde vive, qué carro tiene, quiénes son los miembros de su familia). Y aunque eso abona en parte el terreno, lo esencial es ir un poco más allá. No es necesario entender en su totalidad la naturaleza del individuo sino aquellas partes o zonas esenciales que le pueden servir de soporte para interpretar al personaje. Es ahí donde debe ahondar o sumergirse el director, mientras que el actor debe entender que, efectivamente, tiene que abrirse y permitir que el material aflore de manera real y se convierta en expresión artística. Pero, por otro lado, para llegar a ello el actor necesita saber que está dialogando con otro artista, alguien capaz de generar algo realmente bello con la substancia que dicho actor proveerá. En cambio, si el actor tiene frente

a sí a un individuo inseguro, dubitativo, que se muestra poco conocedor de lo que hace, lo que quiere, a dónde desea llegar, difícilmente se entrega. El director de actores debe evidenciar que conoce la ruta a seguir para la puesta en escena. Él es un líder y, como tal, precisa guardarse para sí el estrés, las dudas y la inseguridad.

«El actor no conoce las partes de las que surgirá la película. Su única tarea consiste en vivir y en confiar en el director» (Tarkovsky, 2002, p. 169). En Tarkovsky la idea de la confianza está relacionada, por supuesto, con el hecho de que con frecuencia el actor no posee toda la información acerca del desarrollo de la historia, o no tiene clara la totalidad de la película en cuanto a imagen y concepto artísticos. Por ello, debe confiar en la guía del director, porque es él quien conoce realmente estas informaciones.

Adicionalmente, para lograr esta confianza, Tarkovsky (2002) le apuntaba a la idea de trabajar de manera particular con cada actor: «la tarea primordial de un director al elaborar una escena de una película consiste en poner a los actores en un estado anímico auténtico, convincente. Y esto, por supuesto, se consigue con cada actor de forma distinta» (p. 171). Él buscaba que cada actor fuera capaz de trabajar con sus estados anímicos propios y de expresarlos de una manera a su vez muy propia. Lograr esto requería un conocimiento de la estructura psicofísica, intelectual y emocional de cada individuo, y para que este conocimiento se diera de manera natural debía gestarse una gran confianza entre el actor y el director.

Para dirigir adecuadamente a un actor, el director requiere conocer sus técnicas, su lenguaje

A fin de lograrlo, no es necesario saber actuar sino entender cómo llevar al actor a hacerlo. De hecho, la historia está plagada de ejemplos de grandes maestros, directores e investigadores del arte del actor que, o fueron actores carentes de talento interpretativo, o nunca se desempeñaron como tales.

Lo que sí necesita el director es un conocimiento profundo de las técnicas del actor y de su lenguaje, lo cual implica una comprensión de

su evolución, así como el estudio de aquellos maestros que constituyen paradigmas esenciales tanto en el proceso formativo como en la misma práctica actoral del presente. Así, director y actor podrán «entenderse» pues manejarán conceptos, herramientas, algoritmos y metodologías de trabajo comunes.

El director, más que respuestas, le formula preguntas al actor que le permitan sumergirse en un proceso permanente de búsqueda e investigación

El trabajo de los ensayos debe consistir en crear un clima en el que los actores se sientan libres para generar todo aquello que puedan aportar a la obra. (...) El director continuamente está provocando al actor, haciéndole preguntas, creando una atmósfera en la que el actor pueda bucear, probar, investigar.
BROOK (1992, p. 17)

Esta frase del célebre director e investigador teatral y cinematográfico Peter Brook resume uno de los puntos más excitantes del oficio. Ya decíamos que cuando se trata de trabajar con actores, estamos hablando de un proceso de creación y, para crear, no hay que encerrarse en moldes sino seguir principios, intuiciones y hacerse preguntas efectivas que se vuelvan un estímulo para profundizar en la vida del personaje y de la escena, en aquello que finalmente conducirá al actor hacia una interpretación memorable de su rol. Todo proceso de trabajo con un actor debería convertirse, en definitiva, en un ejercicio de experimentación, en un laboratorio de investigación que le permitirá al director profundizar en sus visiones de la puesta en escena y en su manejo del lenguaje cinematográfico; esto lo llevará a encontrar, con el paso del tiempo, un estilo en la dirección de actores profundamente conectado con su visión artística del filme. Semejante idea del «laboratorio», como dijimos, también debería animar los procesos formativos de los futuros directores audiovisuales, en lo que al trabajo con el actor se refiere.

Conclusiones

*Yo pienso que uno debe partir por el medio la palabra «dirigir».
La mitad de dirigir es, por supuesto, ser un director, lo que significa
hacerse cargo, tomar decisiones, decir «sí» o «no», tener la última palabra.
La otra mitad de dirigir es mantener la dirección correcta.*
BROOK (1992)

¿Es la dirección de actores un oficio de siglos? Bien podríamos decir que sí, con lo cual nuestro punto de partida sería una frase hecha; pero también es una verdad a medias. Si consideramos que dirigir a un actor supone pararse frente a este y decirle lo que tiene que hacer, marcarle la escena, en ese caso la dirección de actores tendría más de dos mil años de existencia. Ya en el antiguo teatro griego los dramaturgos, además de escribir los textos para las representaciones, tenían a su cargo el montaje, de forma tal que se puede inferir que tal vez eran ellos los que le decían al actor dónde ubicarse, cómo cantar o entonar un verso, qué movimientos hacer o cuál era la coreografía a seguir.⁸ En siglos posteriores esta labor fue unas veces desarrollada por el dramaturgo; otras, por un sacerdote o por un actor experimentado de la compañía, lo cual se mantuvo inalterado hasta finales del siglo XIX, época que se señala como el inicio de la era del director en el teatro. El Duque de Saxe-Meiningen (1826-1914) marca un punto de partida en ese sentido, al ser considerado como la persona que abre toda una época de exploración en este oficio. Luego, vendría una gran cantidad de figuras emblemáticas que por uno u otro camino se lanzaron a rastrear la teatralidad desde todos los ángulos posibles. Los componentes del lenguaje teatral serían sometidos a una incesante investigación y así encontraremos directores

8 En este teatro los actores tenían tres formas fundamentales para decir el texto en escena: cantaban, entonaban o recitaban. La entonación era un modo de enunciación a medio camino entre el canto y el recitado. En cuanto a los movimientos, el coro sobre todo danzaba, mientras que el resto de los actores, que no eran más de cuatro en cada representación, tenían a la voz como pilar básico de su estilo de actuar.

preocupados por construir nuevas poéticas de trabajo con la luz, el espacio, la escenografía, el texto y el actor.

Específicamente en el trabajo con el texto, surgirán directores obsesionados por descubrir en este lo que quiso expresar el dramaturgo, para diseñarle así una buena traducción escénica; otros, por el contrario, utilizaron el material textual deconstruyéndolo, fragmentándolo, bombardeándolo y sometiéndolo a tensión escénica con el fin de «actualizarlo» (si se trataba de un clásico), o construirle nuevos sentidos, iluminar sus zonas de significados ocultos, más allá de todo aquello que la estructura de superficie dejaba demasiado claro o evidente. Hubo incluso quienes, prescindiendo del dramaturgo (en su sentido tradicional), comenzaron a utilizar textos no escritos para la representación (novelas, poemas, noticias periodísticas, etc.) como materiales escénicos y a convertirse ellos mismos en *escriptores*⁹ del texto espectacular (tal es el caso de Eugenio Barba y Jerzy Grotowski). Las formas de relacionarse con el texto y la escena fueron tan disímiles que la propia definición de las funciones del director comenzó a ser bastante mutable. No obstante, al analizar todo el ámbito de tareas consignadas a este singular artista de la escena, a partir de las diferentes tendencias y estilos que se desarrollan en el pasado siglo, Édgar Ceballos (1992) define el arte del director como

un oficio muy preciso que, aún simplificado al moderno concepto de «espectador de profesión», implica el conocimiento de todo un lenguaje técnico, así como el de las significaciones que este propio oficio artístico contiene en sí, y que varían, se transforman, caen en contradicciones hasta el punto de ser diferentes según los distintos géneros, teatros, corrientes, modos, etc. (p. 12)

9 Al igual que Fernando del Toro (1988), empleamos el término de *escriptor* porque engloba no solamente al autor del texto dramático, sino también al director y a los practicantes de la escena que realizan un trabajo de escritura o re-escritura del texto dramático como texto espectacular virtual. Véase el primer capítulo de *Semiótica del teatro*.

Siguiendo estas ideas, y como ya hemos insistido anteriormente, tenemos que el director, en definitiva, debe conocer en profundidad la manera en que trabaja el actor. Antes del siglo XIX dicho saber se limitaba a unos pocos principios, en ocasiones muy anquilosados, acerca de las formas en se debían utilizar la voz y el cuerpo (sobre todo la primera), con el fin de conseguir una actuación decorosa. Pero no estamos hablando de técnicas muy elaboradas, pues no fue sino hasta finales del siglo XIX y durante todo el XX que el arte del actor fue investigado intensamente y se consolidaron métodos de trabajo mucho más complejos y orientados, en su mayoría, a conseguir una actuación orgánica, viva y dominada por el realismo o el naturalismo desde el punto de vista estilístico.¹⁰ Esto hizo que surgieran escuelas, talleres y laboratorios varios, y que el director, a partir del siglo XX, comenzara a trabajar con un actor más preparado, más evolucionado en cuanto creador y artista.

Semejante noción de la actuación como arte implica un cambio de actitud hacia la dirección de actores, la cual se va a considerar, desde entonces, parte integrante y fundamental del concepto de la puesta en escena. Como cada director concibe una manera particular de integrar los diferentes componentes del lenguaje escénico a su modo de proyectar una visión del mundo y de su arte (ya sea teatro, cine, televisión), cada director forja también un procedimiento de trabajo con el actor. Sin embargo, existen en ese sentido algunos principios comunes que más o menos siguen todos los practicantes. Y es que en estos casos los principios no están ligados a una técnica, género o modo específico, sino al respeto de la condición artística y profesional del ejercicio actoral, así como a la búsqueda de cómo crear la verdad escénica.

10 Para muchos, el sistema de principios técnicos desarrollado por Stanislavski solo es aplicable a puestas en escena que se correspondan con las escuelas naturalista o realista. En ese sentido, debemos hacer la siguiente distinción: Stanislavski, hijo de una época en la cual naturalismo y realismo estuvieron muy de moda, desarrolló sus representaciones teatrales tomando como base ambos movimientos; pero en este caso en modo alguno debemos confundir la técnica con el estilo de representación, pues los postulados del «sistema» (probado está) pueden ser adoptados por puestas en escena tanto cinematográficas como teatrales o televisivas, que avancen por un carril más expresionista, incluso surrealista o de cualquier otro estilo.

Strasberg y Kazan, Mamet, Tarkivsky y el propio Stanislavski, parece que se contraponen a veces; incluso Mamet y Tarkovsky llegaron a creer que sus métodos de trabajo no iban por el mismo camino del *método*. Una de las cosas fascinantes encontradas tras la revisión de sus escritos es la gran cantidad de coincidencias que, en cuanto a principios de trabajo se refiere, poseen estos directores y maestros de los actores. Las citas hablan por sí solas, sin embargo, resumiendo lo encontrado, podemos afirmar sin lugar a dudas, que para todos es esencial que el actor:

- Entrene su cuerpo y su voz con el propósito de afinarlos y acondicionalos para los requerimientos del trabajo interpretativo.
- Construya una emoción auténtica en escena y, para ello, tiene que partir de sí mismo.
- Se enfoque principalmente en las acciones que realiza su personaje, las cuales deben ser sencillas y animadas por objetivos bien definidos.
- Se concentre en algo concreto y atractivo para su atención.
- No ilustre el texto, sino que descubra su sentido o significado a partir de la lógica de su hacer escénico; en el caso de Stanislavski y el Actors Studio, hay que sumarle a esto las emociones y estados interiores cultivados durante el proceso de ensayos.
- Desarrolle su imaginación, de manera que pueda sumergirse con facilidad en el universo de ficción planteado por el texto o guion.
- Ya sea usando el «si mágico» (Stanislavski), el «ajuste de emoción» (Strasberg y Kazan), el «como si» (Mamet) o haciendo que en el rodaje el actor viva circunstancias similares a las del personaje y que conozca estrictamente lo que este sabe en cada momento, todos buscaron ofrecerle al intérprete herramientas para que pudiera «creer» en lo que está ocurriendo en la escena y lograr así una actuación viva y orgánica.

Las diferencias centrales entre ellos se refieren, sobre todo, a la manera en que se construye el personaje: para Tarkovsky, esto es tarea estrictamente del director y por ello él debe guiar al actor en cada momento; para Mamet, por su parte, no hay caracterización del personaje y ni siquiera existe un personaje, sino, únicamente, el actor diciendo

el texto de manera orgánica y través del proceso de la acción; para el Actors Studio y Stanislavski el actor es un creador, el cual necesita hallar una caracterización física y vocal del personaje, partiendo de sus herramientas expresivas y de sus propias vivencias.

Podemos aprender de Strasberg, Kazan, Tarkovsky, Mamet y de muchos otros directores, pero definitivamente, el maestro inicial ha sido siempre Constantin Stanislavski. La mayoría de los que llegaron después fueron, de manera directa o indirecta, discípulos, continuadores o como se les quiera llamar. Es innegable que cada uno hizo sus aportes, y es innegable que cada uno, desde su perspectiva, se enfocó apasionadamente en hallar la mejor manera de construir la verdad escénica con el actor; en que este fuera capaz de producir expresiones genuinas, orgánicas y coherentes con la puesta en escena que se estuviera montando. Semejante principio debe estar en la base de todo proceso de trabajo con el actor, sea en el teatro o en los medios audiovisuales; pero también, y teniendo en cuenta la pregunta inicial que me condujo a esta reflexión, debe convertirse en un punto central para la enseñanza-aprendizaje de la dirección de actores en las escuelas de cine y televisión.

Referencias

- Brecht, B. (1989). *Teatro épico y teatro dialéctico. Bertolt Brecht: compilación de textos*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Brook, P. (1992). *Un sentido de la dirección: cuarenta años de experimentación en el teatro (1946/1987)*. Buenos Aires: Fausto.
- Fernández de Soto, C. (2007). Lo más importante en el actor es que sepa escuchar. *Revista Kinetoscopio*, 17(80), 15-18.
- Ceballos, É. (Comp.). (1992). *Principios de dirección escénica*. México: Gaceta.
- Hernández, V. (2007). Más que cualquier otra cosa, un actor y un director tienen que ser cómplices. *Revista Kinetoscopio*, 17(80), 11-14.
- Mamet, D. (2011). *Verdadero y falso: herejía y sentido común para el actor*. Barcelona: Alba Editorial.

- Masgrau, L. (1995, enero-junio). Odin Teatret: la dualidad de la ficción. *Conjunto*, número 100, 35-58.
- Riefe, J. (2007). *Entrevista: Heath Ledger y Jake Gyllenhaal. Cuéntame una de vaqueros... diferente*. Recuperado de <http://heath-jake.webs.com/entrevistas.htm>
- Sánchez, P. (2007). El teatro es del actor, el cine del director y la televisión del productor. *Revista Kinetoscopio*, 17(80), 26-28.
- Strasberg, L. (1997). *Un sueño de pasión*. Buenos Aires: Emecé.
- Tarkovsky, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Toro, F. del (1988). *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- Triana, J. A. (2007). El director es un provocador de la creación. *Revista Kinetoscopio*, 17(80), 19-21.

Filmografía general

- Attanasio, P., Jacobs, K., Shore, D., Singer, B. (Prods.), & Shore, D. (Dir.). (2004). *Doctor House* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Heel and Toe Films, Bad Hat Harry Productions y NBC Universal Television Studio.
- Kennedy, K., Eastwood, C. (Prods.), & Eastwood, C. (Dir.). (1995). *Los puentes de Madison* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, Amblin Entertainment y Malpaso Productions.
- Kubrick, S. (Prod. y Dir.). (1971). *La naranja mecánica* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Reino Unido: Warner Bros. Pictures y Hawk Films.
- Nolan, Ch. (Prod.), & Snyder, Z. (Dir.). (2013). *El hombre de acero* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos y Canadá: Warner Bros. Pictures, Atlas Entertainment, Syncopy, Legendary Pictures, DC Entertainment y Third Act Productions.
- Notorious Ediciones (2015, 27 de marzo). *Documental: Elia Kazan habla de sus películas (Elia Kazan Remember his films)*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=g4SmNxBOVus>

- Ossana, D., Schamus, J. (Prods.), & Lee, A. (Dir.). (2005). *Secretos de la montaña* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures, Good Machine, Focus Features, River Road Entertainment y Alberta Film Entertainment.
- Sotomayor, X. (Prod.), & Fernández de Soto, C. (Dir.). (2011). *Cuarenta* [Cinta cinematográfica]. Colombia: Lulo Films.
- Wyman, B., Theron, Ch., Peterson, C., Kushner, D., Damon, M. (Prods.), & Jenkins, P. (Dir.). (2004). *Monster* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: DEJ Productions, VIP 2 Medienfonds, Media 8 Entertainment, Newmarket Films, K/W Productions, Denver and Delilah Productions, MDP Worldwide y Zodiac Productions Inc.

Filmografía de Andrei Tarkovsky¹¹

- Casati, F., Toscan du Plantier, D. (Prods.), & Tarkovsky, A. (Dir.). (1983). *Nostalgia* [Cinta cinematográfica]. UR.SS. e Italia: Opera Film Produzione, Rai 2 y Sovinfilm.
- Demidova, A. (Prod.), & Tarkovsky, A. (Dir.). (1979). *Stalker* [Cinta cinematográfica]. UR.SS.: Mosfilm.
- Kusnetzov, G. (Prod.), & Tarkovsky, A. (Dir.). (1962). *La infancia de Iván* [Cinta cinematográfica]. UR.SS.: Mosfilm.
- Ogorodnikova, T. (Prod.), & Tarkovsky, A. (Dir.). (1966). *Andrei Rubliov* [Cinta cinematográfica]. UR.SS.: Mosfilm.
- Viacheslav, T. (Prod.), & Tarkovsky, A. (Dir.). (1972). *Solaris* [Cinta cinematográfica]. UR.SS.: Mosfilm.
- Tarkovsky, A. (Prod. y Dir.). (1975). *El espejo* [Cinta cinematográfica]. UR.SS.: Mosfilm.

11 En el caso de David Mamet, antes que su filmografía, devino más relevante consultar sus textos, los cuales han sido referidos en la bibliografía.

Wibom, A.-L. (Prod.), & Tarkovsky, A. (Dir.). (1986). *Sacrificio* [Cinta cinematográfica]. Suecia, Francia e Inglaterra: Svenska Filminstitutet, Argos Film, Film Four International, Josephson & Nykvist HB, Sveriges Television y Sandrews Film y Teater AB.

Filmografía de Elia Kazan

Feldman, C. K. (Prod.), & Kazan, E. (Dir.). (1951). *Un tranvía llamado deseo* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Charles K. Feldman Group (An Elia Kazan Production) (as A Charles K. Feldman Group Production) y Warner Bros.

Kazan, E. (Prod. y Dir.). (1963). *América, América* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Athena Enterprises y Warner Bros.

Spiegel, S. (Prod.), & Kazan, E. (Dir.). (1954). *Nido de ratas* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation y Horizon Pictures.

Williams, T., Kazan, E. (Prods.), & Kazan, E. (Dir.). (1956). *Baby Doll* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Newtown Productions.

Zanuck, D. F. (Prod.), & Kazan, E. (Dir.). (1952). *¡Viva Zapata!* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Bibliografía

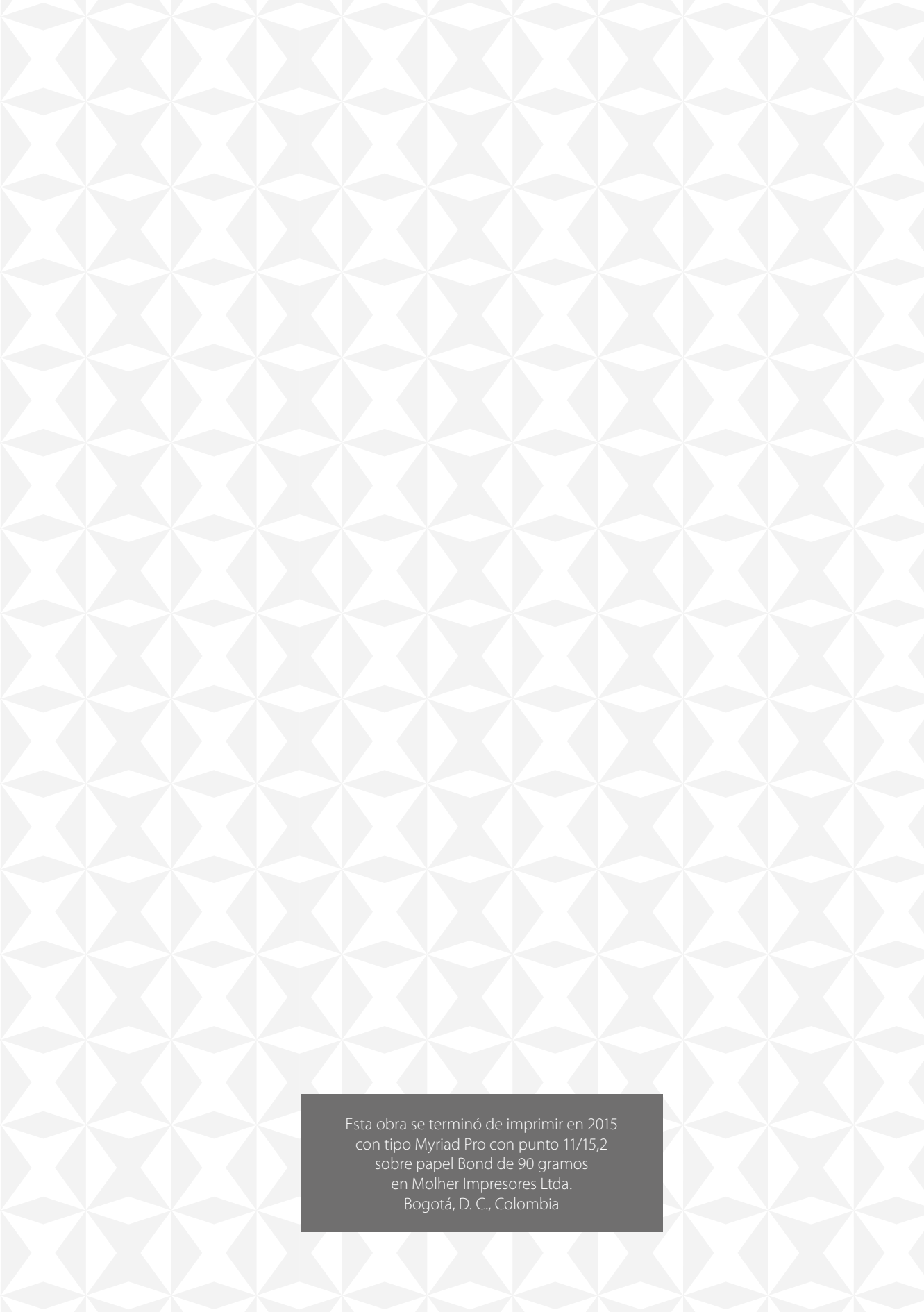
Barba, E. & Savaresse, N. (1990). *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. México: Escenología.

Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores: teatro del oprimido*. Barcelona: Alba.

Brook, P. (1992). *Provocaciones: cuarenta años de experimentación en el teatro (1946/1987)*. Buenos Aires: Fausto.

Caine, M. (2003). *Actuando para el cine*. Madrid: Plot.

- Grotowsky, J. (1987). *Hacia un teatro pobre*. México: Ramont.
- Hagen, U. (2002). *Un reto para el actor*. Barcelona: Alba.
- Hethmon, R. H. (1986). *El método del Actor Studio: conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid: Fundamentos.
- Johnstone, K. (1990). *Impro: improvisación y el teatro*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- Mamet, D. (2000). *Una profesión de putas*. Madrid: Debate.
- Mamet, D. (2011). *Verdadero y falso: herejía y sentido común para el actor*. Barcelona: Alba Editorial.
- Mamet, D. (2007). *Dirigir cine*. México: El Milagro.
- Revista Máscara*. (1991, abril). Año 2, (4/5).
- Miralles, A. (2000). *La dirección de actores en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Revista Kinetoscopio*. (diciembre 2007-febrero 2008), 17(80).
- Serna, A. (1999). *El trabajo del actor de cine*. Madrid: Cátedra.
- Shurtleff, M. (1990). *La audición*. México: Árbol.
- Stanislavski, C. (1988). *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavski, C. (1994). *Ética y disciplina: método de acciones físicas (propedéutica del actor)* [Selección y notas Édgar Ceballos]. México: Gaceta.
- Stanislavski, C. (1999). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza.
- Schreiber, T. (2010). *Actuación: las nuevas tendencias*. México: Planeta.
- Strasberg, L. (1997). *Un sueño de pasión*. Buenos Aires: Emecé.
- Tarkovsky, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Weston, J. (2004). *La dirección de actores: cómo tener actuaciones memorables en cine y televisión*. La Coruña: Fluir.



Esta obra se terminó de imprimir en 2015
con tipo Myriad Pro con punto 11/15,2
sobre papel Bond de 90 gramos
en Molher Impresores Ltda.
Bogotá, D. C., Colombia