

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación audiovisual y publicidad I



TESIS DOCTORAL

Dirección de actores en España

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Salvador Santana Ramos

DIRECTOR:

Antonio Lara

Madrid, 2015

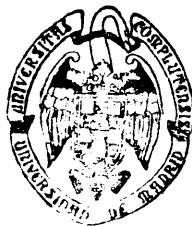
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

TF
1988
310



x - 53 - 040974 - 6

DIRECCION DE ACTORES EN ESPAÑA



ARCHIVO

Salvador Santana Ramos

Madrid, 1988

Colección Tesis Doctorales. N.º 310/88

● **Salvador Santana Ramos**

**Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 - 28015 Madrid
Madrid, 1988
Ricoh 3700
Depósito Legal: M-19217-1988**



SALVADOR SANTANA RAMOS

DIRECCION DE ACTORES EN ESPAÑA

DIRECTOR: DR. ANTONIO LARA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACION

SECCION: IMAGEN

Agradecimientos

Iniciando un recorrido cronológico por lo que ha sido la elaboración de la tesis, aparece como primera persona relacionada con la misma el doctor D. Antonio Lara García. Si normalmente encontrar un director de tesis no supone mayor dificultad, en este caso creo obligado reconocer el riesgo que el Dr. Lara asumió al aceptar la dirección de un tema nuevo en la investigación de la imagen audiovisual. Podríamos decir que su interés y su aprecio por la labor de los actores se ha volcado de alguna manera en la vigilancia y apoyo de nuestra investigación.

Algo más adelante en el tiempo aparece la figura del realizador y crítico de cine Fernando Méndez-Leite, quien ayudó a la confección de las listas de directores de cine y realizadores de televisión posteriormente entrevistados.

En los aspectos de la tesis relacionados con la formación del actor — escuelas de Arte Dramático y grupos teatrales— recordamos especialmente a William Layton, Hermann Bonnin, Andreu Solsona, José Carlos Plaza y Charo Amador, todos ellos con una larga labor profesional en el mundo del teatro.

Al historiador y crítico de cine Miguel Porter i Moix y al crítico cinematográfico José Luis Gómez Mesa debemos valiosas orientaciones acerca de las fuentes bibliográficas. En el tema concreto de Bertolt Brecht contamos con el asesoramiento de Juan Antonio Hormigón, especialista en dicho autor.

Por último, queremos hacer mención de todos los entrevistados, cuyos nombres aparecen a lo largo de la tesis, resaltando aquí que su amabilidad fue algo difícil de olvidar y que despertaron, o mejor, aumentaron nuestra simpatía por el cine, la televisión y el teatro.

I

DIRECCION DE ACTORES EN ESPAÑA

II

INDICE

O. INTRODUCCION.....	9
O. 1. Método de trabajo utilizado para la elaboración del capítulo I...	16
O. 2. Método de trabajo utilizado para la elaboración del capítulo II. (Apartados II. 1. al II. 4.).....	19
O. 3. Método de trabajo utilizado para la elaboración del capítulo II. (Apartados II. 5. al II. 5. 6.).....	25
O. 4. Método de trabajo utilizado para la elaboración del capítulo III.	29
Notas.....	38
I. INTERPRETACION ACTORAL SEGUN: KONSTANTIN STANISLAVSKI, BERTOLT BRECHT Y JERZY GROTOWSKI	
<u>Introducción</u>	40
I. 1. Konstantin Stanislavski.....	43
I. 2. Sistema de Stanislavski	
I. 2. 1. Introducción.....	45
I. 2. 2. Las técnicas.....	46
I. 2. 3. La verdad.....	47
I. 2. 4. La atención.....	48
I. 2. 5. La relajación.....	50
I. 2. 6. La acción.....	51
I. 2. 7. El hábito.....	51
I. 2. 8. El "si" mágico.....	52
I. 2. 9. Las circunstancias dadas.....	53
I. 2.10. La memoria emocional.....	54
I. 2.11. El objetivo.....	56

III

I. 2.12. El subconsciente.....	58
Notas.....	59
I. 3. Bertolt BRECHT.....	62
I. 4. Método teatral de Brecht:	
I. 4. 1. Introducción.....	64
I. 4. 2. ¿Un nuevo teatro?.....	64
I. 4. 3. El distanciamiento.....	70
I. 4. 4. El actor.....	73
I. 4. 5. La construcción del personaje.....	75
I. 4. 6. El gesto.....	80
Notas.....	82
I. 5. Jerzy GROTOWSKI.....	85
I. 6. Sistema de Grotowski:	
I. 6. 1. Introducción.....	87
I. 6. 2. La vía negativa.....	90
I. 6. 3. Estímulo - Impulso - Reacción.....	93
I. 6. 4. Espontaneidad - Disciplina.....	95
I. 6. 5. Actor - Espectador.....	98
Notas.....	103
II. DIRECCION DE ACTORES.....	106
- CINE ESPAÑOL -	
<u>Introducción</u>	108
II. 1. Cuestionario.....	113
II. 1. 1. Entrevistas, siguiendo el cuestionario anterior, a los directores siguientes:	
- Jaime de ARMÍÑAN.....	116

IV

- Juan Antonio BARDEN.....	120
- Roberto BODEGAS.....	128
- Jaime CHAVARRI.....	133
- Luis GARCIA BERLANGA.....	140
- José Luis GARCIA SANCHEZ.....	147
- Jorge GRAU.....	150
- Eloy de la IGLESIA.....	157
- Pedro OLEA.....	162
- Miguel PICAZO.....	170
- Antonio RIBAS.....	174
- Rafael ROMERO MARCHENT.....	179
- Carlos SAURA.....	185
II. 2. Coincidencias explícitas o implícitas en las respuestas anteriores.....	196
- TELEVISION ESPAÑOLA -	
<u>Introducción</u>	204
II. 3. Cuestionario.....	207
II. 3. 1. Entrevistas, siguiendo el cuestionario anterior, a los realizadores siguientes	
- Francisco ABAD.....	209
- Pedro ANALIO LOPEZ.....	215
- Antonio CHIC.....	218
- Fernando GARCIA DE LA VEGA.....	222
- Alberto GONZALEZ VERGEL.....	226
- Cayetano LUCA DE TENA.....	229
- Fernando MENDEZ LEITE.....	234
- Josefina MOLINA.....	238
- Sergio SCHAFF.....	242

V

- Mercedes VILARST.....	245
II. 4. Coincidencias explícitas o implícitas en las respuestas anteriores.....	249
- DIRECTORES EXTRANJEROS -	
II. 5. Ensayo sobre aspectos de la dirección de actores, en base a las actitudes manifestadas por directores y realizadores recogidos en la tesis:	255
II. 5. 1. Introducción.....	255
II. 5. 2. La elección del actor.....	256
II. 5. 3. El actor profesional y el actor no profesional.....	259
II. 5. 4. La colaboración director-actor.....	262
II. 5. 5. Ensayos con los actores.....	264
II. 5. 6. El visionado diario del copión por parte del actor..	266

Apéndice. Manifestaciones sobre la dirección de actores en los siguientes

directores extranjeros:

- Bernardo BERTOLUCCI.....	270
- Robert BRESSON.....	270
- Charlie CHAPLIN.....	273
- Carl L. DREYER.....	275
- Sergei M. EISENSTEIN.....	276
- Milos FORMAN.....	277
- Jean L. GODARD.....	277
- Elia KAZAN.....	278
- Robert KRAMES.....	284
- Stanley KUBERICK.....	285

VI

- Fritz LANG.....	288
- Jerry LEWIS.....	289
- Joseph L. MANKIEWICZ.....	291
- Pier P. PASOLINI.....	292
- Arthur PENN.....	293
- Vsevolod I. PUDOVKIN.....	296
- Jean RENOIR.....	299
- Robert ROSSEN.....	300
- Jacques TOURNEUR.....	300
- Raoul WALSH.....	301
- Orson WELLES.....	301

<u>Conclusiones referentes a II.....</u>	303
--	-----

III. FORMACION DE ACTORES

- REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMATICO y "ESCOLA SUPERIOR D'ART
DRAMATIC" -

<u>Introducción.....</u>	308
--------------------------	-----

Notas.....	316
------------	-----

III.1. Cuestionario.....	317
--------------------------	-----

III.1.1. Entrevistas, siguiendo el cuestionario anterior, a los profesores
siguientes:

- José Luis ALONSO DE SANTOS. Coordinador y Profesor de Interpre-
tación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático..... 318

- Iago PERICOT. Profesor de Espacio Escénico, Historia de Arte Con-
temporáneo y Lectura de Imagen en el "Institut del Teatre".... 322

III.2. Coincidencias explícitas o implícitas en las respuestas anterio- res.....	326
---	-----

VII

- LABORATORIO DEL TEATRO ESTABLE CASTELLANO -

Introducción..... 329

III. 3. Antecedentes..... 332

III. 4. William Layton y el laboratorio del Teatro Estable Castellano.. 334

III. 5. Plan de estudios..... 340

III. 6. Vocabulario específico..... 343

III. 7. Análisis de las clases de William Layton y José Carlos Plaza:

 III. 7. 1. William LAYTON. Profesor de Improvisación..... 346

 III. 7. 2. José Carlos PLAZA. Profesor de Interpretación..... 359

 Notas..... 365

- DITIRAMBO TEATRO ESTUDIO -

Introducción..... 367

III. 8. Experiencia de trabajo..... 372

III. 9. Métodos: 385

 III. 9. 1. Trabajo de imágenes..... 387

 III. 9. 2. Improvisaciones..... 391

III. 10. Plan de ensayos de la "Tragicomedia de Calixto y Melibea"..... 393

III. 11. Bibliografía consultada para el montaje de la "Tragicomedia de Calixto y Melibea"..... 396

III. 12. Gimnasia para el actor: 400

 III. 12. 1. Primera tabla de ejercicios..... 400

 III. 13. 2. Segunda tabla de ejercicios..... 401

 Notas..... 403

Conclusiones referentes a III..... 404

IV. BIBLIOGRAFIA.

IV. 1. FUENTES PRIMARIAS.

IV. 1. 1. Libros..... 409

IV. 1. 2. Revistas..... 412

VIII

IV. 1. 3. Entrevistas orales.....	413
IV. 2. FUENTES SECUNDARIAS.	
IV. 2. 1. Libros.....	415

9

0. INTRODUCCION

O. INTRODUCCION

Suele ser frecuente la presencia de actores en los productos surgidos por la utilización de audiovisuales; otro medio que se vale también del actor, del cual nunca puede prescindir, es el teatro. El actor constituye un ingrediente importante e imprescindible no sólo para estos dos medios sino también para una variedad de manifestaciones artísticas, denominadas con el título genérico de espectáculos, que muestran su consideración, más o menos evidente, hacia el arte interpretativo.

Estableciendo entre todas las manifestaciones artísticas indicadas una jerarquía en función de la relevancia dada a la participación en ellas de actores surgen destacadas claramente las siguientes: teatro, cine y televisión. (El vídeo, como lenguaje audiovisual, puede quedar incluido en el cine; desde el punto de vista del arte interpretativo no se puede hablar, hoy por hoy, de diferencias entre ambos medios.)

Establecida, pues, la frecuente necesidad de los actores en los productos audiovisuales y aceptando la trascendencia del trabajo de los actores en ellos desde el punto de vista artístico e industrial, aspectos estrechamente unidos en los mencionados productos, se puede llegar a la justificación de acometer junto a un trabajo sobre dirección de actores en cine y televisión otro sobre la formación en arte dramático que en España recibe gran número de actores, ya que muchos de éstos, antes o después, desarrollarán su labor interpretativa en ambos medios audiovisuales.

Ahora bien, para exponer teorías o métodos sobre la formación de los actores es obligado acercarse al teatro; buscar esas teorías o métodos en el campo de los medios audiovisuales sería, por inexistentes, perder el tiempo.

No obstante esta carencia en los audiovisuales seguramente sea muy conveniente una formación específica para los actores que quieran trabajar en estos medios; y no ya conveniente sino incluso necesaria parece la adecuación o adaptación de la interpretación del actor al medio audiovisual. No hablamos, pues, de diferencias esenciales en el arte interpretativo referido a cine-televisión y teatro pero sí a diferencias formales, exigiendo, en consecuencia, que el actor busque unas técnicas específicas y adapte su interpretación a estos nuevos medios. Convencidos, pues, de que no era alejarse en el fondo de la interpretación en lo audiovisual, se ha tratado de profundizar en la formación de los actores acudiendo como se ha dicho al campo del teatro. El estudio recogido sobre formación de actores ofrecerá unos conocimientos útiles tanto para directores de cine y realizadores de televisión¹ como para los propios actores, y respecto a éstos al margen del medio artístico en el que trabajen.

No se ha tenido ni se ha querido acudir al mundo del teatro para elaborar la parte de la tesis dedicada propiamente a la dirección de actores en medios audiovisuales; en primer lugar porque los medios audiovisuales tienen una manera específica clara de afrontar la dirección de actores, aunque existan algunos puntos de contacto con la dirección de actores en teatro, y en segundo lugar porque se ha podido contar, a través principalmente de entrevistas realizadas por nosotros a directores de cine y realizadores de televisión, con un material referente a este tema. Sin embargo el material recogido deja evidente lo siguiente: la carencia de criterios comunes sobre dirección de actores en directores de cine o realizadores de televisión. Las causas de esta diversidad de opiniones pueden achacarse posiblemente a la falta de escuelas de dirección de actores y a la falta, así parece ser, de teorías bien estructuradas sobre esa faceta concreta del trabajo audiovisual. Además,

la bibliografía sobre dirección de actores en cine o televisión apenas existe; querer formarse, por ejemplo, una idea clara sobre el método que sigue tal o cual director es, al parecer, imposible. Esto mismo, y con más seguridad por nuestra parte, se puede decir respecto a los realizadores.

Los libros y las revistas especializadas sí nos ofrecen aspectos relacionados con la dirección de actores en medios audiovisuales pero suelen tocarlos muy de pasada, tanto si el material procede de entrevistas como de ensayos, autobiografías, etc.

En la tesis el tema de la dirección de actores [cap. II, p. III] y el de la formación de éstos [cap. III, p. VI] constituyen la espina dorsal de la misma. De entre estos dos temas destacamos como más importante, como ya hemos indicado, el de la dirección de actores, por estar referido exclusivamente a medios audiovisuales, mientras que el de la formación de actores (junto con el cap. I, p. II, en el que se exponen las teorías de los hombres de teatro Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht y Jerzy Grotowski) lo consideramos como un complemento, pero obligado ya que el conocimiento de métodos y sistemas para la formación de actores puede ser útil para los propios directores y realizadores en medios audiovisuales a la hora de trabajar con actores. Además, el material ofrecido sobre formación de actores puede ser aprovechable, como ya se ha indicado, para los propios actores que quieran trabajar en cualquiera de los medios, si se acepta nuestra opinión anterior de que cualquier sistema o método de formación de actores para teatro es, en principio y en su esencia, igualmente válido para enfrentar un trabajo de interpretación en cine o televisión.

El estudio global y específico sobre dirección de actores abarca en la tesis el capítulo II. Dentro de este capítulo lo más importante es el material recogido a partir de entrevistas a directores de cine y realizadores de

televisión españolas. Este material se ofrece al lector tal como fue recogido en magnetofón, es decir respetando el estilo de expresión de los entrevistados, aunque resumiendo en lo accesorio a la hora de transcribir. A continuación de las entrevistas ofrecemos al lector, para facilitarle una visión rápida y comparada, las coincidencias o no (explícitas o implícitas) en las respuestas.

El material acumulado a partir de las entrevistas es susceptible creemos de futuros análisis; lo hemos querido considerar, por no existir otro material, como punto de arranque para futuros estudios sobre dirección de actores en medios audiovisuales. El capítulo II incluye también un ensayo (y unos textos en apéndice) con la intención de: a) Ofrecer un tipo de estudio, entre otros posibles y a modo de muestra, a partir del material global sobre dirección de actores presente en la tesis; b) Mostrar, partiendo principalmente de los textos recogidos en el apéndice, que la carencia de métodos bien estructurados para la dirección de actores en medios audiovisuales no se da sólo en el director o realizador español sino también en los directores extranjeros. El que se ofrezcan las opiniones de un número mínimo de directores extranjeros y con ello se quiera suponer que en los demás ocurre aproximadamente lo mismo no es ligereza mental por nuestra parte sino fruto de un conocimiento más amplio sobre el tema que avalaría el dicho «para muestra un botón».

El estudio sobre formación de actores, recogido en el capítulo III, incluye de manera destacable el trabajo sobre el laboratorio del Teatro Estable Castellano (Madrid) y el que se ocupa del grupo de teatro independiente Diti-rambo Teatro Estudio (Madrid). Tanto del laboratorio indicado como de Diti-rambo se ofrecen los métodos respectivos de interpretación y, bajo determinados aspectos, de dirección de actores.

También en relación a la formación de actores hay que indicar lo reco-

gido en el capítulo I; material también más cercano al teatro por distintos conceptos que al cine o la televisión, pero transportable bajo ciertas circunstancias a estos medios audiovisuales; en este capítulo I se recogen, como ya se ha indicado, las teorías de tres hombres de teatro: K. Stanislavski, B. Brecht y J. Grotowski, cuyas influencias en España han sido notorias a través de sus escritos. Sus teorías han formado parte de casi todas las escuelas de formación de actores y han sido conocidas por cuantos se han dedicado al teatro con un mínimo rigor. Stanislavski y Brecht, quizás por más universalmente conocidos, son los que están más presentes también en los directores de cine y realizadores de televisión españoles, en los pocos que en realidad hacen referencia a métodos o sistemas de interpretación. Exponer estas tres teorías nos parecía, pues, importante, principalmente porque han sido la base en la que se han formado la mayoría de los actores españoles que han pasado por algún tipo de escuela de arte dramático, sea oficial o privada.

Considerado todo lo anterior, específicamente indicado, como lo más importante en la tesis, con la jerarquía aludida de ofrecer prioridad a lo que se ocupa de la dirección de actores propiamente dicha, está también, por último, un acercamiento a las dos escuelas oficiales más importantes y de más tradición en la formación de actores en España (trabajo incluido en el capítulo III), como son la Real Escuela Superior de Arte Dramático (Madrid) y la "Escola d'Art Dramàtic" (Barcelona). El no exponer los métodos o técnicas de interpretación enseñados en estas dos escuelas ha sido porque en gran medida sería volver a exponer las teorías de Stanislavski, Brecht o Grotowski (recogidas en el capítulo I) pues la mayor parte de los profesores de esas escuelas siguen a estos tres autores.

Seguidamente, parece oportuno ofrecer de manera razonada y objetiva, a

fin de que pueda haber una valoración científica del material recogido en la tesis, la metodología de trabajo seguida en cada una de las partes a los que se ha hecho alusión anteriormente.

O. 1. METODO DE TRABAJO UTILIZADO PARA LA ELABORACION DEL CAPITULO I

En la historia corta del cine y en la más larga del teatro han escaseado los hombres que con un conocimiento directo y práctico de cualquiera de estos medios haya reflexionado hasta el punto de lograr un sistema o método para abordar el trabajo sobre la dirección de actores y el arte de la interpretación; y esto ha ocurrido a nivel mundial; en concreto en el marco de la llamada cultura occidental o europea, hasta hoy, esa ha sido la realidad. Sin embargo, los dos últimos siglos han visto la aparición de algunos de estos escasos teóricos, a la vez que hombres experimentados en el medio teatral, y de sus enseñanzas, al menos de parte de las mismas, se están formando actualmente los actores de las escuelas de arte dramático en Europa. La influencia en las aulas, pues, de los rusos K. Stanislavski y V. Meyerhold, el norteamericano L. Strasberg y el polaco J. Grotowski, entre algunos otros, es un hecho. Quizás el más utilizado en este sentido sea Stanislavski, aunque la fidelidad a sus teorías sufra transformaciones o se elija parte sólo de las mismas, o a veces incluso los que le enseñan quedan anclados en un Stanislavski superado por el propio maestro ruso, que evolucionó a lo largo de su vida. Como quiera que sea, Stanislavski, principalmente, Brecht y Grotowski son muy enseñados hoy en día en las clases de interpretación españolas. Strasberg, famoso mundialmente a través de su trabajo en el "Actor's Studio", es también tenido en cuenta; ahora bien, en el fondo Strasberg parte de Stanislavski. Meyerhold es el menos utilizado, quizás por la dificultad de seguir sus planteamientos teatrales (teoría denominada «biomecánica»); incluso en su tiempo careció de verdaderos discípulos que siguieran su obra.

Los maestros del teatro indicados han desarrollado su labor dentro de este siglo, superando la mitad del mismo Brecht [+], Strasberg [+], y Gro-

towski.

Considerando pues las influencias que han ejercido en España Stanislavski, Brecht y Grotowski es por lo que se han estudiado en la tesis estos tres autores. El estudio que se ha realizado sobre sus teorías ha partido de sus propios escritos, traducidos al castellano por otros, aunque en algunas ocasiones, muy pocas, hayamos citado a otros autores que los aludían. Ha sido intencionada esta postura pues pensábamos que los libros o escritos en general, aquellos que pensábamos utilizar, de los autores estudiados bastaban para exponer al menos lo fundamental de sus sistemas o métodos y temíamos, por otra parte, desviarnos de la comprensión correcta, desde nuestro punto de vista, si atendíamos a las interpretaciones de otros autores. La bibliografía concreta que se ha utilizado ha sido: a) Para Stanislavski, "El arte escénico", "Un actor se prepara" y "Manual del actor" (recopilación alfabética de consideraciones concisas de Stanislavski sobre los aspectos de la actuación, llevada a cabo por Reynolds Hapgood); b) Para Brecht, "Escritos sobre teatro", en tres volúmenes, y "La política en el teatro"; c) Para Grotowski, "Hacia un teatro pobre" y "Teatro laboratorio".

Si se observa el número de notas que hay al final de los estudios sobre las teorías de estos autores se verá que el mayor número de referencias corresponden al estudio sobre Grotowski. La razón tiene que ver con una cierta dificultad por nuestra parte de entrar en este sistema; nos resultaba, pues, más difícil el entenderlo con claridad (sintiendo poco a poco, no obstante, la confianza característica al que encuentra congruente aquello que va desentrañando). Esta dificultad indicada nos obligaba a tener presente casi constantemente las palabras de Grotowski sobre los puntos que íbamos tratando, de aquí la abundancia de citas a partir, por otra parte, de un material escaso.

Conviene aclarar con precisión cual es el contenido (o mejor de donde éste proviene) de los dos libros manejados para el estudio del sistema de Grotowski y qué posibilidades habfa de acceder a otro material: 1) El libro "Teatro Laboratorio" es, casi en su conjunto, una selección de lo contenido en el libro "Hacia un teatro pobre"; éste, a su vez, es una recopilación de artículos, conferencias y ponencias de Grotowski, más algunas entrevistas al mismo o algún artículo de otro autor; 2) Encontrar más material en castellano escrito por, o puesto en boca de, Grotowski era «imposible» ; no lo encontramos; pero esta carencia no sólo la hemos padecido nosotros pues en el volumen I de la enciclopedia "Les voies de la création théâtrale", Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1978 [reimpresión de la edición aparecida en 1970], p. 21, se dice: "J. Grotowski ha expuesto su trabajo en una serie de artículos y entrevistas. De esto y de testimonios de colaboradores y discípulos parte este trabajo, que nos permite, a pesar de la sutileza y la complejidad de las nociones puestas en juego, hacernos idea suficientemente precisa de su evolución pedagógica y artística".

Las teorías, tanto la de Stanislavski como la de Brecht o Grotowski, tal como las hemos expuesto en la tesis han supuesto un esfuerzo de aglutinación de ideas en torno a cada punto específico considerado, buscando un orden dentro de la propia teoría global del autor dispersa entre sus escritos. Los saltos de páginas en un mismo libro, a veces notables, para desarrollar un mismo punto surgían, pues, por esta imposibilidad de encontrar expuesto exhaustivamente, o al menos con suficiente amplitud, en un lugar concreto del libro el tema específico investigado.

O. 2. METODO DE TRABAJO UTILIZADO PARA LA ELABORACION DEL CAPITULO II.

(Apartados II. 1. al II. 4.)

La bibliografía sobre dirección de actores en cine y televisión españolas no existía como tal pues lo que se podía encontrar sobre el tema eran opiniones dispersas y expuestas brevemente, en general fruto de entrevistas a directores de cine recogidas en revistas especializadas. Había libros sobre la dirección del actor en teatro pero en éstos no había prácticamente alusión al cine y la televisión. Entonces, la alternativa, si se quería empezar a trabajar sobre este tema, era el hacerse de un material original, directamente recogido de directores y realizadores, a través, sin embargo, del género informativo de la entrevista.

Antes de entrar en una exposición más extensa respecto a las personas entrevistadas indicar que el deseo, cumplido, fue elegir a personas en activo y con una experiencia más bien larga en el cine y la televisión; incluso que esas personas, por su edad, tuvieran aún un camino que recorrer como profesionales de esos medios.

Las entrevistas, en un principio, se pensó hacer no sólo a directores y realizadores sino también a otros profesionales cuyas opiniones servirían para confrontar y completar lo recogido a través de directores y realizadores. En resumen las entrevistas irían dirigidas a:

- a) Directores de cine.
- b) Realizadores de televisión.
- c) Actores.
- d) Profesores de escuelas de arte dramático.

El punto «c» se llevó a cabo pero el material, que ha servido por otra parte para nuestro bagaje informativo acerca del mundo de la dirección

y de las relaciones entre directores y actores, no ha sido utilizado en la tesis. Fueron cuatro las entrevistas: José Bódalo [+], Juan Diego, Lola Herrera y Victoria Vera.

Respecto al punto «d», de las cuatro entrevistas que se realizaron han sido eliminadas para la tesis dos, que fueron hechas a una actriz (Carolina Cortés) diplomada por la escuela oficial de arte dramático de Madrid y a una profesora (María Vilanova Vila-Abadal) de la "Escola d'Actors de Barcelona"; pensamos que no era necesario poner estas dos entrevistas aunque también este material nos sirvió como una positiva información sobre el tema de la dirección de actores.

Otro trabajo, no utilizado directamente en la tesis pero que nos sirvió de alguna manera, fue confrontar, hasta donde pudimos, la veracidad de lo que directores y realizadores dijeron en las entrevistas con sus propias obras, a través de la visualización de películas y programas de televisión.

¿Cómo fueron surgiendo las preguntas de lo que más tarde serían los cuestionarios, en los que se apoyaron las entrevistas a directores y realizadores? La redacción de la pregunta y su distribución en el cuestionario no surgía en la mente de forma acabada en una primera reflexión; los cuestionarios iban sufriendo correcciones a medida que eran leídos por personas, que, de alguna manera, tenían que ver con la grande o pequeña pantalla. Igualmente, por otra parte, la confección de las listas de personas a entrevistar fue sufriendo transformaciones, aunque fueran pequeñas, a lo largo de un determinado período de tiempo.

Los cuestionarios quedaron formados finalmente por treinta y tres preguntas -en el caso de los directores de cine- y veinte preguntas -para los realizadores de televisión-. (En su lugar correspondiente se considerará el cuestionario a las escuelas de arte dramático, que se componía de diez

preguntas).

Puesto que se buscaba saber cómo era y es la dirección de actores en España, y no en una región o autonomía española, hubiera sido un error limitar la investigación a Madrid; de aquí que se haya querido reflejar lo que se hace en esta ciudad, como centro más importante de España en cuanto a producciones cinematográficas y televisivas, pero también lo que se hace en Barcelona, otro foco cultural y de producción de obras audiovisuales importantes.

Respecto al número de directores y realizadores entrevistados y frente a cuantas objeciones sobre esta selección se puedan poner quisiéramos indicar a modo de respuesta general lo que fue nuestro planteamiento de fondo para dicha selección: el número de entrevistados (trece directores de cine y diez realizadores de televisión) nos pareció suficiente para los objetivos propuestos; elegimos a aquellos que, según nuestra información, se preocupaban por la dirección de actores; y quisiéramos haber puesto algunos directores más (por ejemplo: P. Almodovar, J. Camino, V. Erice, M. Gutiérrez Aragón, P. Miró y F. Trueba) pero no fue posible, nunca porque hubiera una negativa por parte de ellos sino porque en un tipo de actividad como es la propia de las entrevistas las anécdotas variadas que surgen a veces adquieren categoría de importantes abortando intenciones e incluso objetivos previamente marcados. Por otra parte, podemos afirmar (ahora que conocemos más a fondo el tema de la dirección de actores en España) que no se darán diferencias extraordinarias en la dirección de actores entre los directores entrevistados y los que no lo han sido (lo mismo podría decirse entre los realizadores de TV).

En cuanto a la estructura de los cuestionarios ésta se apoya en tres partes; cada una de ellas se forma y adquiere personalidad a partir de un número de preguntas que giran sobre un núcleo temático explicitado en el título.

lo dado a esa parte. Concretamente en el caso del cuestionario a directores de cine [cfr. p. 113] se tienen como bloques o parte principales las siguientes:

A.- Reflexiones generales sobre dirección de actores. (Dentro de esta parte se hicieron diez preguntas).

B.- El director español de cine en su trabajo con los actores. (Dentro de este bloque se hicieron diecisiete preguntas, lo que indica la importancia que se le da; ésta se justifica porque a través de estas preguntas se quiere saber cómo se plantea el director su trabajo personal con el actor).

C.- Algunas consideraciones sobre el actor español de cine. (Dentro de este bloque se hicieron seis preguntas).

Tanto esas tres partes como las preguntas que incluyen buscan complementarse entre sí a fin de lograr, mediante la luz aportada desde distintos puntos de vista, el objetivo perseguido de investigar la dirección de actores en España consiguiendo, a partir de ese mismo material, explicarse ciertas carencias o factores destacables respecto a la dirección de actores. También, con determinadas preguntas, se intentaba tener la seguridad de que las respuestas a otras preguntas del cuestionario habían sido sinceras, o tal vez no.

Respecto al cuestionario para televisión [cfr. p. 207], éste fue dirigido a un número menor de « profesionales » (diez realizadores), lo cual queremos justificar aduciendo que la producción dramática en TV, lugar para plantearse con seriedad la dirección de actores, es mucho menor en número que la que proviene de la industria cinematográfica.

El cuestionario para realizadores tuvo, igual que el utilizado para el cine, tres partes principales; éstas son:

- A.- Reflexiones generales sobre la dirección de actores. (Dentro de este bloque se hicieron siete preguntas.)
- B.- El realizador español de TV en su trabajo con los actores. (Dentro de este bloque se hicieron nueve preguntas. Esta parte es la más importante de las tres por cuanto se dirige directamente a ver cómo trabajan estos realizadores con los actores).
- C.- Algunas consideraciones sobre el actor español de TV. (Dentro de este bloque se hicieron cuatro preguntas.)

En cuanto al material fruto de las entrevistas, tanto las referidas al cine como a la televisión, queremos indicar lo siguiente:

- a) Fueron grabadas por nosotros originariamente en magnetofón. La transcripción no lo es de toda la conversación sino que hay una selección de ideas en función de los objetivos marcados. Por otra parte, se ha respetado casi totalmente el modo de expresarse de cada entrevistado para salvaguardar al máximo el valor objetivo del documento.
- b) Cuando aparezca la expresión «No se hizo» y, sin embargo, haya alguna respuesta en el apartado de "Coincidencias explícitas o implícitas en las respuestas anteriores" quiere decirse que a pesar de no haber una respuesta concreta por parte del entrevistado, no obstante, en el conjunto de la entrevista ha quedado contestada de alguna manera dicha pregunta. Concretamente, el no estar recogida en magnetofón algunas de las respuestas es debido a alguno de estos motivos: 1) No considerar conveniente hacerla porque el entrevistado ya aludió al tema anteriormente. 2) Descuido u omisión involuntaria por parte del entrevistador. 3) No haber quedado grabada en la cassette por deficiencias técnicas.

El material recogido por las entrevistas está presentado en dos pasos

sucesivos. En el primero se expone lo principal o más relacionado con la pregunta dirigida al director o realizador; el segundo paso indica, ajustándose a la pregunta formulada, las coincidencias o no en las respuestas recibidas. En la localización de este material indicado el lector, aparte del índice como instrumento de orientación, puede partir de la información siguiente: todas las preguntas de los cuestionarios están numeradas por orden pero dentro de cada bloque o parte; éstas son tres y van indicadas con las letras mayúsculas A, B, C. De esta manera si, por ejemplo, encontramos entre las respuestas un texto que va indicado con B, 2 (dentro del apartado indicado a dirección de actores en cine, por ejemplo) la pregunta, que ha dado pie a ese texto habrá sido: "¿Elige a los actores o le son impuestos?", que en el questionario irá distinguida con B, 2. En el apartado de coincidencias o no en las respuestas hemos puesto cada una de las preguntas de nuevo como un medio de facilitar en este apartado la visualización rápida de preguntas-respuestas sin necesidad de acudir al cuestionario para buscar la formulación de la pregunta.

O. 3. METODO DE TRABAJO UTILIZADO PARA LA ELABORACION DEL CAPITULO II

(Apartados II. 5. al II. 5. 6.)

Como se ha indicado en otros lugares de la tesis encontrar material con amplitud suficiente para introducirse en el tema de la dirección de actores para los medios audiovisuales es prácticamente imposible, al menos a partir de la bibliografía en castellano; hay que exceptuar el libro de V.I. Pudovkin "El actor en el film", pero aún así sigue siendo insuficiente. Esta realidad tiene su lógica si se considera que no ha habido, ni en España, ni que sepamos en el extranjero (si se exceptúan algunos trabajos e investigaciones no duraderos, como por ejemplo lo hecho en Rusia en el "Laboratorio Experimental" bajo la dirección de Kulechov, o lo hecho en la "Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)" de Kozintzev, Trauberg, Jutkevitch y Guerasimov) esuelas o asignaturas (en centros de enseñanzas de la imagen audiovisual) sobre dirección de actores, ni a nivel de instituciones oficiales ni a nivel privado.

Carentes de esta formación académica previa los directores de cine, y no sólo los españoles, a la hora de afrontar su trabajo con los actores se valían, y se valen, de su intuición o sensibilidad, de su formación teatral -si provenían del teatro-, de su experiencia como actores -si lo habían sido- o de la experiencia que el trabajo sucesivo les daba; algunos, incluso preferían dejar en manos del actor, una vez que le habían hecho saber lo que querían, la búsqueda interpretativa y la obtención del resultado apetecido, es decir, no se daba propiamente en estos casos una dirección de actores.

No todos los directores desconocen, sin embargo, aunque no a través de un análisis o estudio personal profundo en la gran mayoría de los casos, teorías sobre dirección e interpretación, como pueden ser las de Stanislavski o

Brecht. Así, Kubrick dice: "Con la lectura de Stanislavski y las dolorosas lecciones que aprendí de mis propios errores acumulé la experiencia básica necesaria para empezar a realizar un buen trabajo." [cfr. p. 287].

Esta falta generalizada de formación sobre dirección de actores es igualmente aplicable sin duda a los directores de cine y realizadores de televisión españoles.

El material presentado en la tesis sobre directores extranjeros fue reunido a lo largo de años y sin una intención previa de incluirlo en ella. La lectura de libros o de revistas daba la ocasión de espigar algunas ideas, pues, esparcidas en ellos sobre la dirección del actor. Se sacaban fichas y guardaban. Pasado el tiempo, a la vista del material acumulado, se pensó que por sus características podía ofrecer algunas razones para ponerlo en la tesis; en concreto los motivos fueron:

- a) Ofrecer unos puntos de comparación entre los planteamientos de los directores españoles y los extranjeros sobre dirección de actores.
- b) Mostrar la carencia de criterios comunes entre los directores de cine en general, y a nivel mundial, sobre el trabajo con actores.
- c) Evidenciar la falta de formación sólida y de una metodología clara para enfrentarse al trabajo con actores.

Quizás se puedan valorar otros aspectos pero éstos, a partir de la consideración del material recogido, quedan evidentes.

Tal vez alguien piense que considerar las opiniones de veintitantos directores extranjeros, aunque estos -en su mayoría- sean de los más prestigiados de la historia del cine, no debe dar pie a plantear afirmaciones que impliquen al resto de los directores extranjeros. Respetando esta opinión, pensamos que aquí es válido el partir de una minoría para considerar a todo un colectivo; el hecho de aportar las opiniones de unos cuantos directores

no es tanto por demostrar sino más bien para ilustrar afirmaciones más o menos puntuales pero generalizables a muchísimos directores; postura investigadora defendible por cualquier estudioso o persona bien informada del tema de la dirección de actores en cine o televisión.

Si no hubo «a priori» una intención de incluir ese material sobre dirección de actores en directores extranjeros en la tesis tampoco la hubo en elegir los textos sobre el tema. Es decir, se pasó a fichas casi todo cuanto de interesante a nuestro juicio se decía sobre el tema en libros y revistas leídas.

A la vista de los textos indicados en apéndice [cfr. p. V] se observa que casi todos giran en torno a unos cuantos aspectos de la dirección de actores, que por otra parte están presentes en las entrevistas a directores y realizadores españoles; esta coincidencia nos ha permitido afrontar un ensayo serio [cfr. p. V] sobre algunos temas incluyendo, pues, también las opiniones de directores y realizadores españoles sobre los mismos. Los temas tratados en el ensayo son los siguientes:

- a) Elección del actor. [Cfr. p. 256]
- b) Actor profesional - Actor no profesional. [Cfr. p. 259]
- c) Colaboración director - actor. [Cfr. p. 262]
- d) Ensayo con los actores. [Cfr. p. 264]
- e) Visionado diario del copión por parte del actor. [Cfr. p. 266]

Los textos de los directores extranjeros han sido puestos en apéndice; de estos textos se pueden sacar otras ideas aparte de las relacionadas con los puntos tocados en el ensayo, aunque no tan generalizadas entre esos directores.

Parte importante del material puesto en apéndice ha sido extraída de la revista francesa "Cahiers du Cinéma"; la traducción ofrecida es nuestra

y se atiende a la fidelidad en el fondo y en la forma, aunque buscando siempre una lectura fluida en castellano por encima de la fidelidad formal.

O. 4. METODO DE TRABAJO UTILIZADO PARA LA ELABORACION DEL CAPITULO III.

Los puntos que se incluyen en este apartado son:

- a) Real Escuela Superior de Arte Dramático (Madrid).
- b) "Escola Superior d'Art Dramàtic" (Barcelona).
- c) Laboratorio del Teatro Estable Castellano (Madrid).
- d) Ditirambo Teatro Estudio (Madrid).

Claramente en este apartado se ve una descompensación entre lo dedicado a Madrid (Real Escuela Superior de Arte Dramático, Laboratorio del Teatro Estable Castellano y Ditirambo Teatro Estudio) y lo dedicado a Barcelona ("Escola Superior d'Art Dramàtic"), siendo esta ciudad, junto al resto de Cataluña, origen de excelentes grupos de teatro independiente, por ejemplo, que merecen un acercamiento científico a sus modos de trabajar la dirección e interpretación actoral. El no haber recogido a ninguno de estos grupos responde a lo siguiente: nuestra intención primera fue elegir, por su larga trayectoria, a "Els Joglars" y al "Els Comediants" para analizar, pues, sus métodos de trabajo. Se presentaron dos dificultades: "Els Comediants", en la fecha en la cual se quería hacer dicho estudio, estaba ocupado con giras y sus próximos ensayos para un nuevo montaje no se harían hasta muchos meses después; "Els Joglars" ofrecía la dificultad de tenernos que desplazar a Fruit (La Segarra) para pasar una temporada con ellos a fin de apreciar en directo su trabajo en el nuevo montaje que por aquel entonces tenían proyectado; desplazarnos a Fruit nos suponía no poder estar en Barcelona para hacer la parte correspondiente a la "Escola Superior d'Art Dramàtic". A fin de salvar el trabajo sobre esta «escuela» optamos por quedarnos en Barcelona y pensamos en otro grupo de teatro, importante por aquel entonces, y que sigue siéndolo actualmente, "La cooperativa Teatre Lliure", con sede en el mismo Barcelona.

Durante un mes asistimos a los ensayos que el "Teatre Lliure" hizo sobre una obra de P. Neruda: "Fulgur i mort de Joaquín Murieta", bajo la dirección de Fabià Puigserver. La consulta de los archivos del "Teatre Lliure" y una larga entrevista a F. Puigserver, además de nuestra asistencia a los ensayos, nos permitió un conocimiento de la forma de trabajar de director y actores. Sin embargo, bien porque los ensayos se hacían en su lengua materna, que des conocíamos, bien porque se trataba de un grupo de actores que no trabajaban con una metodología o técnicas comunes, a partir de las cuales se pudiera ha blar de un sistema de interpretación común, nos vimos imposibilitados de hacer un estudio que se enmarcara adecuadamente en algunos de los objetivos que perseguíamos. Partiendo de esta imposibilidad decidimos, pues, no incluir en la tesis el material y conocimiento obtenido sobre este grupo catalán.

La metodología de trabajo seguida en cada uno de los colectivos estudiados, ya indicados, fue la siguiente:

a'.- Real Escuela Superior de Arte Dramático (Madrid) [cfr. p. 309].- Hubo una intención primera que fue incluir en la tesis los métodos de formación de actores aplicados en las escuelas oficiales de teatro, en concreto en esta Real Escuela Superior de Arte Dramático. Con este motivo se dió una asistencia por nuestra parte a determinadas clases de dicha escuela. No obstante, pasado un mes aproximadamente teníamos suficiente información como pa ra saber que si en un apartado de la tesis exponíamos los sistemas de K. Sta nislavski y J. Grotowski y el método teatral de B. Brecht ofrecíamos a la vez, con mucha aproximación, las teorías que se seguían en esta escuela oficial de arte dramático. Concretamente los profesores de interpretación W. La yton, J. Eines, A. Gutiérrez y J. L. Alonso de Santos seguían básicamente a Stanislavski, si bien cada uno lo aplicaba a su manera bien por aportaciones personales bien apoyándose en alguna etapa de la evolución del maestro ruso

o bien, por último, destacando un aspecto de su teoría más que otros, caso de Eines que daba especial relevancia al Método de las Acciones Físicas (MAF).³ Algunos profesores se movían en una línea ecléctica acentuada mezclando a Stanislavski con otras influencias, caso de Alonso de Santos que tenía en cuenta también las teorías de Gordon Craig y varios otros.

No obstante, dada la posibilidad que se nos ofrecía de asistir a las clases de algunos profesores de esta escuela así lo hicimos, aunque sólo mantuvimos la regularidad a lo largo de unos dos meses respecto a los ensayos por los alumnos de tercer curso de una obra del polaco W. Gombrowicz, bajo la dirección del profesor Eines; se estrenó al final del curso. De nuestras visitas a la biblioteca de la escuela no obtuvimos, por inexistente, ningún material mínimamente amplio sobre los orígenes, objetivos, enseñanzas o efemérides de la misma con lo cual intentar algún tipo de trabajo complejo o amplio sobre este centro.

La información sobre la realidad actual de la escuela (aunque no ya, pues, buscando datos de carácter histórico) creímos poderla obtener a través de un cuestionario; la información a través del cuestionario podía ser objetiva, si se lo proponían los entrevistados ya que las preguntas giraban sobre lo cotidiano en la escuela. Nuestra intención además era la de ofrecer al futuro lector una información que complementara o ayudara a enfocar mejor otros trabajos o apartados de la tesis; por ejemplo, una de las preguntas, cu ya respuesta ayudaría al lector a «saber» qué técnicas llevaban como bagajes los actores que, surgidos de esta escuela, eran dirigidos por los directores españoles, fue: "¿Qué método de interpretación usan ustedes?" [cfr. p. 317]. A su vez, a nosotros las respuestas a esta pregunta concreta nos permitía conocer, aparte de que utilizáramos también otras fuentes de información no explicitadas en la tesis, que las teorías de Stanislavski, Brecht

y Grotowski (los dos últimos en menor medida) estaban muy presentes en las enseñanzas sobre arte dramático en esta escuela.

El cuestionario incluía diez preguntas en un único bloque o parte. Las entrevistas se hicieron, por indicación del director de la escuela (R. Domènech), a un profesor, coordinador de estudios en aquel entonces, y a una alumna, recién diplomada en la escuela. Se ha prescindido en la tesis de la entrevista a esta última persona para mantener una simetría respecto al estudio realizado sobre la otra escuela oficial de interpretación, la "Escola d'Art Dramàtic" (Barcelona), sobre la que se ha mantenido también una sola entrevista (a un profesor y utilizando el mismo cuestionario).

El material recogido a través de las entrevistas fue grabado originalmente en magnetofón; se han sintetizado levemente las respuestas y se ha respetado la forma de expresarse de los entrevistados. Dicho material tiene un tratamiento posterior y es haber puesto las coincidencias o divergencias que se ofrecen en esas respuestas.

b'.- "Escola Superior d'Art Dramàtic" (Barcelona) [cfr. p. 312].-

El material recogido sobre la "Escola Superior d'Art Dramàtic" de Barcelona proviene de la entrevista realizada a uno de sus profesores a través del mismo cuestionario utilizado para la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. El resto del material que aparece en el trabajo fue sacado de la documentación y bibliografía encontrada en la biblioteca del "Institut del Teatre" y en la Biblioteca de Cataluña.

Ofrecer información sobre el origen, plan de estudios y otros aspectos de la «Escola» y no recoger los métodos de interpretación usados en ella tiene como razón el hecho de seguirse en esta «escola», como en el caso de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, los sistemas de interpretación y dirección de actores de Stanislavski o Grotowski y el método teatral

de Brecht, como más destacables; dándose igualmente el caso, como en Madrid, de pequeñas variantes respecto a esos sistemas y métodos en función de los enfoques personales de los profesores de interpretación. Ante esta realidad, y dado que pensábamos ofrecer las teorías de Stanislavski, Brecht y Grotowski, optamos por no recoger las teorías sobre interpretación en la "Escola".

En las visitas a la biblioteca del "Institut del Teatre" y a la Biblioteca de Cataluña encontramos libros y revistas, a lo largo de un mes de estancia en Barcelona, de los que recogimos suficiente material para un estudio sobre: a) El espíritu que ha animado a la "Escola Superior d'Art Dramàtic"; b) Planes de Estudios y actividades diversas de dicha «escola».

El estudio, realizado en su momento y a partir de todo el material ya indicado, no ha sido incluido íntegro en la tesis por no desequilibrar, con una abundancia superior en datos sobre la «escola», la parte que se ocupa de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (respecto a la que no encontramos ni documentación escrita ni bibliografía que permitiera abordar un estudio complejo).

c'.- Laboratorio del Teatro Estable Castellano (Madrid) [cfr. p. 328].-

El trabajo sobre el Laboratorio del Teatro Estable Castellano surgió de nuestra asistencia a las clases de este laboratorio de formación de directores y sobre todo de actores. Por este procedimiento tuvimos ocasión de ver, a lo largo de unos dos meses, el trabajo sobre las materias siguientes: Improvisación (Método), profesores J. P. Carrión y J. Vidal; Improvisación (Método Aplicado), profesor W. Layton; Interpretación, profesor J. C. Plaza; Interpretación (Prácticas escénicas), profesor M. Narros; Expresión Corporal, profesor A. Taraborrelli; Expresión Corporal (Baile), profesor C. Hipólito. (Grupo de materias a las que dimos prioridad en función de los objetivos propuestos). Unida a la presencia física en las clases hay que añadir una cier-

ta convivencia que permitía, fuera de las clases, aclaraciones, por parte de profesores o de alumnos, sobre las materias objeto de enseñanzas en este laboratorio, como otras cuestiones sobre las que nos interesaba también información. A lo largo de esos dos meses, y también antes y después, asistimos a algunas obras de teatro montadas en salas teatrales de Madrid por directores pertenecientes a este laboratorio (W. Layton, K. Narros y J. C. Plaza), en las que, además, hubo participación de algunos de los alumnos más adelantados del laboratorio.

Del estudio que se hizo sobre el laboratorio, y que incluía las clases de Improvisación (W. Layton), Interpretación (J. C. Plaza) y Expresión Corporal (A. Taraborrelli), para la tesis hemos excluido el análisis sobre las clases de Expresión Corporal ya que para exponer el método que se sigue en el laboratorio sobre la formación del actor en arte dramático es suficiente con analizar las clases de Improvisación (Layton) y las de Interpretación (Plaza).

A lo largo de la asistencia a clases pudimos ir entendiendo con claridad una serie de términos o locuciones que eran de entendimiento común entre profesores y alumnos pero que por no responder, en una correlación directa, a las definiciones sobre las mismas de cualquier diccionario de lengua castellana a nosotros al principio se nos escapaban. Ya que esos términos forman parte necesaria de los análisis realizados sobre las materias antes mencionadas nos ha parecido conveniente indicarlos en la tesis formando, pues, un vocabulario en donde queden definidos según se entienden en el laboratorio; creemos que todos los términos técnicos usados en el laboratorio quedan recogidos en este vocabulario sin el cual el lector de los análisis ofrecidos difícilmente los entendería.

Una vez terminado el trabajo sobre el Laboratorio del Teatro Estable

Castellano lo pasamos a la consideración del profesor J. C. Plaza quien opinó que se ajustaba a la verdad de los hechos estudiados. En la tesis hemos respetado básicamente lo que se entregó a la consideración de dicho profesor cambiando algo por cuestión de estilo literario, distribución o leve ampliación a fin de explicar mejor lo que pudiera estar excesivamente esquemático en el «original» (aparte de haber suprimido, por la razón ya indicada, el análisis sobre las clases de Expresión Corporal).

Acudimos, por otra parte, a revistas de teatro en busca de algún material sobre este laboratorio o estos profesores, a la vez directores de escena, actores, coreógrafos, escenógrafos, etc. de una larga experiencia (todos en activo como profesionales, al margen de su docencia en el laboratorio) pero en las revistas especializadas y libros consultados el material encontrado no fue abundante; se aprovechó el que pareció importante, como se indica en la tesis en su lugar oportuno; de todos modos siempre preferimos partir de nuestra observación directa y del diálogo con profesores y alumnos para la confección de este trabajo sobre el Laboratorio del Teatro Estable Castellano.

d'.- Ditirambo Teatro Estudio (Madrid) [cfr. p. 366].-

El estudio realizado sobre Ditirambo Teatro Estudio parte también de nuestra presencia en sus ensayos a lo largo de unos tres meses. En ese tiempo el grupo afrontó diversos trabajos:

a) Ensayos sobre una obra del dramaturgo D. Miras, cuyo texto se iba formando progresivamente en colaboración con el grupo cuya actividad se desarrollaba en los ensayos, etc., a veces con la asistencia del dramaturgo. Así pues, si el texto no sufría modificación en cuanto a lo literario como tal sí en cuanto a las dimensiones de los parlamentos o la agilidad u orden en su estructura global (dado que el propio dramaturgo, como se ha dicho, re

cibfa ideas directas o por propia observación para su trabajo en la escritura sucesiva de la obra dramática). El grupo, en este proyecto de montaje de la obra de Miras, tuvo la colaboración, como director, de A. Malonda, así como la de otros profesionales de la escenografía, música y coreografía. Después de un tiempo de ensayos este proyecto de montaje quedó suspendido y no se volvió sobre él en adelante.

b) El grupo retomó una obra que ya había estrenado, "El desván de los machos y el sótano de las hembras", de Luis Riaza, pues fue invitado a participar en un festival de teatro de Avilés (Asturias). En esta ocasión también observamos los ensayos para poner a punto la obra y nos trasladamos con el grupo a Avilés en donde vimos la representación de la misma ante el público.

c) Montaje de la "Tragicomedia de Calixto y Melibea", con dirección de Angel Fazio. Prácticamente observamos todo el trabajo realizado para dicho montaje, pudiendo ver representaciones ante el público en Guadalajara y Madrid. Esta etapa del grupo fue la que más material nos proporcionó; por ser la última, teníamos más conocimientos previos para entender mejor los planteamientos artísticos, técnicas empleadas, etc., del grupo.

En definitiva, el trabajo sobre Ditirambo Teatro Estudio fue posible por la observación directa y la convivencia suficiente con el grupo, la cual daba pie a complementar lo que conocíamos sobre su método de trabajo. El material obtenido a partir de libros y revistas fue escaso; el utilizado, por estas fuentes, queda indicado en la tesis en su lugar correspondiente; no obstante, siempre preferimos para los objetivos propuestos partir de la observación directa y de las preguntas personales a miembros del equipo.

El trabajo que se realizó sobre Ditirambo se dió a la consideración del grupo, a través de una de las actrices fundadoras del mismo (Charo Amador) la cual lo dió por correcto. En la tesis hemos introducido algunas pe-

queñas variaciones que no tocan el fondo o lo fundamental de cuanto quedó re cogido por escrito en un primer momento sino que han servido para aligerar algunas partes, redactar con más claridad o distribuir el material de la manera más adecuada a su comprensión.

NOTAS

- 1.- Director: Profesional responsable del rodaje de una película, la dirección de actores, etc., con arreglo al guión técnico. Realizador de programas dramáticos.
- Realizador: En TV, profesional responsable de la puesta en imágenes (puesta en escena, plasmación y captación de imágenes) de cualquier programa filmado, grabado o emitido en directo.
M. Cebrián. Diccionario de Radio y Televisión. Bases de una delimitación terminológica, Editorial Alhambra, S.A., Barcelona, 1981.
- 2.- J. Eines, "El método de las acciones físicas, diferenciación entre técnica y poética", Primer Acto, N° 189, Madrid, 1981.

I. INTERPRETACION ACTORAL SEGUN KONSTANTIN
STANISLAVSKI, BERTOLT BRECHT Y JERZY GROTOWSKI.

I. INTERPRETACION ACTORAL SEGUN: KONSTANTIN STANISLAVSKI, BERTOLT BRECHT Y JERZY GROTOWSKI.

INTRODUCCION

Adentrarse en el mundo teórico de la dirección y formación de actores, es decir de la búsqueda de material serio para entender los mecanismos del trabajo de interpretación del actor termina por llevar al encuentro con tres autores básicos en este campo de estudio. Los tres son europeos y hombres que, junto a una praxis más o menos intensa según cada uno de ellos, han sabido poner por escrito sus propias ideas sobre la dirección y formación del actor. Estos maestros son Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht y Jerzy Grotowski. Sin embargo, hay que indicar que Brecht es, entre ellos, el que menos ofrece lo que podríamos llamar un sistema o método de dirección y formación de actores. Brecht es más un autor teatral para quien los actores debían utilizar unas determinadas técnicas en congruencia con el proyecto social que perseguía su teatro en general, no profundizando, como Stanislavski y Grotowski en los mecanismos interiores del actor para conseguir los fines propuestos.

Aparte de estos tres teóricos, y también experimentados hombres de teatro, pocos más, y no con tanta influencia en Europa, encontraríamos con una sistematización escrita sobre el arte del actor y sus necesarias técnicas. Los tres indicados han sido fundamentalmente hombres de teatro, aunque Brecht tuvo acercamientos al cine y la radio. El primero en orden cronológico fue Stanislavski; los otros no han sucumbido a la tentación de incidir en el sistema stanislavskiano sino que cada uno de ellos ha formado sus propias teorías conociendo, sin duda tanto Brecht como Grotowski, lo que había dicho Stanislavski. Para situar cronológicamente a los tres autores digamos

que Stanislavski nació en 1863 (Moscú), Brecht en 1898 (Augsburgo) y Grotowski es aún relativamente joven y nació en Rzeszow (Polonia).

El plantear en esta tesis las teorías teatrales de Stanislavski, Brecht y Grotowski ha parecido oportuno por dos razones: a) quien desee conocer a fondo, aunque en síntesis, y de manera sistematizada en un mismo trabajo tres maneras distintas de dirección y formación del actor puede acudir a estos estudios; b) Stanislavski, Brecht y Grotowski han sido, hablando generalmente, los únicos autores que han influido, desde el punto de vista de dirección del actor, en nuestros directores y actores españoles sobre los cuales versa la tesis. Por supuesto las teorías de Stanislavski, Brecht y Grotowski no sólo único que se ha escrito sobre el tema [cfr.p.87] pero sin duda son ellos los que más han influido en las escuelas de arte dramático de los países latinos y anglosajones y los que más han servido de referencia para nuestros directores y actores españoles en general.

Con los autores que abren camino en cualquier ciencia ocurre con frecuencia que se les entiende mal lo que han querido decir; en concreto en el campo del arte interpretativo las ideas de otros son fácilmente desvirtuadas por los seguidores, aunque no se tenga intención de ello. Las tesis de Stanislavski y Brecht, en concreto, han sido reinterpretadas por muchos, a veces queriéndolas adaptar a las circunstancias del momento, pero con mucha frecuencia han sido precipitadamente consideradas, obteniéndose, en consecuencia, una dirección o formación de actores equivocadas aunque se dijera sin pudor seguir a Stanislavski, el que más ha influido y sigue teniendo más vigencia en España, Brecht o incluso a Grotowski, el más reciente de ellos.

Cuando se ha indicado anteriormente que Brecht es el que menos se ha acercado a lo que se puede llamar una metodología de la dirección y formación del actor lo afirmábamos considerando "in mente" que él no ejerció como maes

tro o profesor en ninguna escuela de arte dramático; tampoco se interesó por ofrecer una teoría detallada sobre la dirección y la formación del actor. No obstante, Brecht tuvo compañía de teatro propia, el "Berliner Ensemble", en la cual se llevó a cabo la puesta en escena de sus obras dramáticas, en muchas ocasiones dirigidas por él mismo, y experimentos e investigaciones a fin de hacer viables sobre el escenario los objetivos "nuevos" perseguidos en dichas obras: influir en el espectador para que éste adquiriera una postura crítica frente a la dialéctica de los hechos sociales [cfr. p. 64]. Stanislavski y Grotowski, además de dirigir obras de teatro como en el caso de Brecht, ejercieron como profesores, Grotowski aún lo sigue haciendo, en escuelas fundadas por ellos mismos a las que iban todo tipo de actores, la mayor parte de los cuales como alumnos jóvenes que empezaban desde cero (especialmente con Stanislavski) y buscaban la iniciación y formación completa en el arte de interpretar. Tienen de común, sin embargo, los tres directores el tener como principal elemento de su trabajo dramático la figura del actor [cfr. pp. 48, 73, 97]; no se minusvalora ningún otro elemento teatral pero hay una indicación explícita sobre la importancia capital que para ellos tenía o tiene el actor, puesto que sin el cual el autor de la obra, puesta en manos del director, no podría comunicarse adecuadamente con el público, destinatario final de las inquietudes reflejadas en la obra.

I. 1. KONSTANTIN STANISLAVSKI

Konstantin Stanislavski nació en Moscú en 1863. Cuando decidió dedicarse al teatro cambió por el seudónimo Stanislavski su auténtico apellido, Alexeiev, a fin de no ser reconocido como el hijo de un rico negociante moscovita; máxime cuando sus inicios como actor fueron papeles poco brillantes en un tipo de teatro estilo comedia francesa.¹ Su dedicación al teatro, no obstante, fue desde entonces ininterrumpida durante más de cincuenta años. Como actor, director y maestro de actores sobresalió, uniendq a un alto talento natural sus conocimientos, trabajo, técnica y honradez artística.

Hacia 1906, poseedor de una excelente experiencia como actor y director y una vez realizada la primera gira por el extranjero con el «Teatro de Arte de Moscú»,² comenzó a analizar sus experiencias y conocimientos con vistas a la creación de un sistema y método de formación de actores. Este sistema, según David Nagarschack, "ha sido adaptado, de una forma u otra, por muchas escuelas de actuación, entre ellas la conocida como el Método, cuyo principal practicante y sumo sacerdote es Lee Strasberg [+], director del New York Actor's Studio."³

El sistema de Stanislavski ha sido punto de referencia para muchos, quizás para todos los que de una manera seria se han preocupado de la formación y dirección de actores. Sin embargo también muchos no lo han entendido bien, a veces por no profundizar en él, a veces por tomarlo al pie de la letra sin adaptarlo adecuadamente. Stanislavski pedía esta adaptación aún considerando que la naturaleza humana es igual en todas partes y en consecuencia también lo son los mecanismos psico-físicos de todo actor. Por otra parte, él mismo no dejaba de corregir o eliminar afirmaciones mantenidas en otros tiempos.

No captar todo esto es ponerse de espaldas al espíritu del sistema sta-

nislavskiano con el peligro, pues, de una aplicación incorrecta del mismo.

Konstantin Stanislavski murió en Moscú en 1938.

I. 2. EL SISTEMA DE STANISLAVSKI

I. 2. 1. Introducción

Cuando Stanislavski razonaba sobre el comportamiento y valor de los elementos de su sistema tomaba como espejo o marco de referencia la manera de funcionar de la naturaleza; de aquí que afirmara que en el propio actor hay que buscar los mecanismos para la creación. Stanislavski observó a algunos grandes actores (sobre todo al italiano Tommaso Salvini, 1828-1916) y llegó a la conclusión de que había mucho de común en ellos. Añadiendo a esto su propia experiencia se encontró en situación favorable para ir descubriendo, progresivamente, las leyes «psicofísicas» y «psicológicas» elementales de la actuación. Parece, pues, lógica con esta manera de investigar y razonar su afirmación de que "su teoría de la actuación no fue inventada por él, y que de hecho todo gran actor [sin conocerla previamente] es un fiel practicante de ella".⁵

Al tomar como modelo o punto de referencia para la creación del actor el comportamiento de la naturaleza le surge la necesidad de establecer o seguir dos presupuestos: la coherencia y la lógica. Stanislavski no pierde ocasión para inculcar estos presupuestos en sus alumnos; así se aprecia en una cita, cuyo contenido tal vez resulte de momento difícil de entender pero que vale la pena no omitir por cuanto une coherencia y lógica a elementos muy importantes de su sistema: "He insistido [en ellas], cuando estudiábamos los mágicos 'si', las circunstancias dadas, y cuando ustedes planeaban sus acciones físicas, y especialmente, al establecer sus objetos para la concentración de la atención, al escoger objetivos derivados de las unidades".⁶ Por este camino sigue cuando dice: "Todo mi sistema se reduce a esto: entender los momentos fundamentales del papel y poder agruparlos lógicamente, reflejándolos en una

serie de acciones físicas sinceras".⁷

Por otra parte, aunque complementando lo antes dicho, indica Stanislavski que "su objetivo [el del sistema] es empezar a enseñar al actor a fundir la acción física con la psíquica para lograr la más completa armonía posible entre ambas".⁸

La gama de conceptos desarrollados por Stanislavski en sus escritos es muy amplia pero no todos tienen igual importancia; se articulan todos, eso sí, para influir y posibilitar el resultado positivo del actor, en cualquier parte del mundo en donde se ponga en práctica porque como indica Stanislavski "todos los pueblos poseen la misma naturaleza humana"⁹ aunque "ésta se manifiesta por sí misma en formas variadas."¹⁰

Los conceptos más importantes, a nuestro juicio, del sistema stanislavskiano serán desarrollados en esta tesis. Con ellos creemos que se puede obtener una visión concreta sobre dicho sistema. Estos conceptos o fundamentos del sistema de Stanislavski son, según la propia denominación del maestro ruso, los siguientes:

- | | |
|----------------------------|--------------------------------------|
| - Técnica ¹¹ | - "Si" mágico ¹⁷ |
| - Verdad ¹² | - Circunstancias dadas ¹⁸ |
| - Atención ¹³ | - Memoria emocional ¹⁹ |
| - Relajación ¹⁴ | - Objetivo ²⁰ |
| - Acción ¹⁵ | - Subconsciente ²¹ |
| - Hábito ¹⁶ | |

I. 2. 2. Las técnicas

Como se ha indicado antes al maestro ruso le gustaba observar a los que para él eran grandes actores (Tommaso Salvini, Eleonora Duse, etc.). Uniendo a esto una larga experiencia como actor llegó a tener como seguro que los mecanismos para crear eran, en el fondo, iguales en todos los actores y que es-

tos mecanismos se basaban en la naturaleza orgánica (lógica y coherente) de cada actor. De aquí que Stanislavski dividiera su sistema en dos partes principales, con sus técnicas correspondientes: a) "La labor interior y exterior del actor sobre sí mismo"; b) "La labor interior y exterior del actor sobre su papel".²² Las técnicas de ambos campos forman un todo llamado por Stanislavski la psicotécnica del actor; ésta se apoya en leyes psicológicas y psicofísicas elementales de la naturaleza. El objetivo que la psicotécnica persigue es, como es lógico, enseñar al actor a crear orgánicamente a partir del control de su cuerpo y de su espíritu.

Las técnicas, tanto las que inciden en lo psíquico como las que se ocupan de lo físico, no se emplean buscando directamente un resultado en la labor creadora sino que su función es la de servir como medios conscientes que indirectamente harán funcionar el subconsciente, lugar de la inspiración; "la psico-técnica consciente puede preparar medios y condiciones favorables para dar acceso a la región del subconsciente".²³

La adquisición de las técnicas, es decir todo el aprendizaje que conlleva la formación específica del actor en este sistema, exige tiempo y entrega. Stanislavski, que como actor sabía de su propio sacrificio²⁴ para crear, exigía una entrega total, tanto dentro del teatro como en la vida privada; una disociación entre ambas vidas lo consideraba peligrosa y creía que sin esta entrega total al arte del escenario su sistema podría ser inútil.

I. 2. 3. La verdad

Los conceptos encerrados en las palabras: verdad, sencillez, sinceridad e ingenuidad se relacionan de alguna manera en el sistema stanislavskiano. En el caso concreto del término verdad su presencia debe darse en la labor creativa del actor. Dice Stanislavski: "Odiaba toda falsedad en escena, especial-

mente la falsedad teatral. Empecé a odiar al teatro en el teatro, y empezaba a buscar en él la vida auténtica, no la vida ordinaria, por supuesto, sino la vida artística".²⁵

Como todos sabemos el teatro tiene su propia realidad. Esta es aceptada, al menos en el teatro que hacía Stanislavski, cuando la imaginación propicia una sensación de verdad respecto a lo que ocurre en el escenario. El actor es el principal artífice para esta posibilidad ya que puede transformar, como indica el maestro ruso, "la cruda mentira de la escena en la más delicada verdad de la imaginación".²⁶ Es lógico, desde esta posición, no preocuparse de la realidad material de los objetos sobre el escenario, "no cuenta el material con que está hecha la daga de Otelo"²⁷, ni incluso de su presencia física en el escenario, es decir se puede usar para el mismo fin un objeto cualquiera en lugar del indicado en el texto. Para conseguir este efecto basta la imaginación en el espectador y, de parte del actor, "creer en lo que está sucediendo en torno suyo [... y] en lo que está haciendo él mismo"²⁸ porque si no ocurre así es imposible transmitir al público sensación de verdad, que hace bella una representación.

I. 2. 4. La atención

"La facultad creadora es, primero que todo, la concentración completa de la naturaleza entera del actor";²⁹ dicho de otro modo, el trabajo creador exige la mayor concentración posible.

Como es normal en cualquier persona, en la mente de un actor pueden darse preocupaciones a la hora de afrontar su trabajo específico; ahora bien mientras algunas de estas preocupaciones pueden ser necesarias y por tanto estimulantes para la creación otras serán innecesarias, perjudiciales; estas últimas no sólo no facilitarán la atención del actor sino que dispersarán su

mente estorbando o impidiendo su labor creadora.

En las técnicas del actor la atención puede aparecer unida a facultades humanas diversas: puede acompañar a la emoción o al intelecto. Cuando sólo es atención intelectual no se estimula la creatividad; si, por el contrario, se carga de sentimiento, dejando de ser fría y calculadora, vuelve cálida la imaginación, permite la comunicación e influye en el subconsciente, fuente de la creatividad. No se niega con esto, por supuesto, la importancia del intelecto en todo aprendizaje, y sin la menor duda en el del actor. Así pues, y en resumen, para el actor no es suficiente con mirar atentamente sino tener en el objeto de atención algo que le interese cálidamente; de esta manera, además, facilita una atención más prolongada.

En el sistema stanislavskiano nos encontramos con dos tipos de atención: la interna y la externa. Con la primera se actúa, se estimula la imaginación; directamente incide sobre material creativo. Con la segunda, no menos importante, el actor adquiere otras ventajas, entre ellas olvidar lo que hay más allá de las candilejas impidiendo que el miedo al público le domine; con este tipo de atención puede establecer, concentrándose en los objetos que le rodea, lo que Stanislavski llama el círculo de atención. Las dimensiones de este círculo pueden ser controladas, según Stanislavski, por el actor; "hasta es capaz de estrechar el círculo para producir un estado que llamamos soledad en público".³⁰ Estos círculos concéntricos, que establece pues el actor según le interesa, le permiten situarse en el más adecuado; es decir podrá pasar de uno a otro cuando note que su atención se deteriora en alguno de ellos; en este caso, y como es lógico, pasaría de uno más amplio a otro más estrecho, siendo el actor el centro de todo círculo.

Otra ventaja que consigue a través de la atención externa es atraer las miradas de los espectadores hacia el objeto que él mira.

I. 2. 5. La relajación

Stanislavski, en su propia experiencia, vivió la contradicción que surge en el actor al ponerse frente al público: cuando necesita más relajación, para entrar en un proceso creativo, definitivo, aparece la tensión, con fuerza atroz y capaz de frenarlo interior y exteriormente. Para solucionar este problema el maestro ruso, según indica D. Magarshack, "busca una condición distinta de la mente y del cuerpo para cuando se halle en el escenario, condición que llama estado de ánimo creador".³¹ Comprende Stanislavski que el camino para alcanzar el estado de ánimo creador no está en atacar directamente el problema de la tensión o miedo del actor, técnica que rechaza para cualquier problema del actor, pues por vía directa el miedo se intensifica; se inclina, al contrario, por una solución en la que participen la concentración, no porque sí sino con un objetivo, y la agilidad mental. Así, pues, combate el miedo por vía indirecta.

La tensión puede ser localizada en lo interior o en lo exterior del actor.

Para aligerar la tensión exterior, o sea la física o corporal, Stanislavski establece tres pasos: a) captar el foco de tensión; b) relajar esa zona; c) justificación.³²

El proceso subconsciente no se manifiesta con sólo relajación física, es necesaria también la libertad interna; para lograrla hay que eliminar la tensión interior; ésta se manifiesta con una complejidad mayor que la física o exterior y no se puede manejar como en el caso de los simples músculos. No obstante, igualmente hay que considerar tres etapas para liberarse de ella: a) captar tensión; b) liberarla; c) justificación. Dice Stanislavski: "En las dos primeras etapas, usted busca la tensión interna más severa, identifica lo que la causa y trata de destfuirla. En la tercera, usted justifica su

nuevo estado interior, con base en circunstancias dadas apropiadas".³³

I. 2. 6. La acción

La importancia de la acción sobre el escenario queda manifiesta en la siguiente cita de Stanislavski: "En el escenario, usted siempre debe estar representando algo; la acción, el movimiento, son las bases del arte... del actor... ; aún la inmovilidad externa..., no implica pasividad."³⁴

Las acciones siempre deben tener una justificación y perseguir un objetivo. La acción se justifica por la vida interior del personaje, la cual se exterioriza y desarrolla mediante la acción. Hay, pues, en la acción, una parte física y otra espiritual, mezcladas e influyéndose mutuamente.

Continúa Stanislavski, "no hay situación imaginada que no contenga cierto grado de acción".³⁵ El actor asume la situación imaginada en sus propias acciones reales, consecuentes con un sentido de realidad o verdad artística; de esta manera se produce un efecto lógico y coherente que permite avanzar física y espiritualmente al personaje.

Estas consideraciones queremos complementarlas o clarificarlas definitivamente con otra cita de Stanislavski: "La creación de la vida física es la mitad del trabajo en un papel porque, como nosotros, una parte"³⁶ tiene dos naturalezas: física y espiritual".³⁷ En resumen, todo el conjunto físico-espiritual de una obra no se forma por aisladas acciones sino por el conjunto de ellas que, reflejos de una vida interior, nos darán la secuencia creativa del papel o personaje.

I. 2. 7. El hábito

En los escritos de Stanislavski aparece también el tema de los hábitos; no es el más importante ni ocupa un lugar concreto dentro de un posible esque

ma; entre otras razones porque no se establece jerarquía en el sistema stanislavskiano aunque a veces se indican algunos pasos sucesivos que el actor debe llevar a cabo en su formación.

El valor de los hábitos radica en que llegan a formar lo que se puede llamar una doble naturaleza; el actor, una vez los ha adquirido, debe olvidarse de ellos, no prestarles atención, con lo cual se concentra en lo que realmente le interesa como creador. Indica Stanislavski: "Sólo después de haber adquirido este hábito podía hacer uso el actor de algo nuevo en el escenario sin pensar en su mecanismo."³⁸

El principio de todo hábito está en cada persona; el actor ordenado interiormente será ordenado en su labor actoral; también le ayuda en la adquisición de hábitos su vida privada; ambas vidas, la profesional y la privada, no pueden estar disociadas o enfrentadas.

Ocurre en muchas escuelas de arte dramático que al actor se le inculcan hábitos equivocados, y por tanto perjudiciales de cara a una verdadera labor creadora; esta anomalía es fuente de clichés y tensiones innecesarias (emociones faltas de contenidos, sobreactuaciones), todo lo cual va en contra del arte verdadero.

El mejor valor del buen hábito es permitir que lo difícil se convierta en fácil y lo fácil en bello.

I. 2. c. El «si» mágico

Para iniciar este tema con posibilidades de comprensión inmediata consideremos la siguiente frase: "¿Pero si esto fuera real ¿cómo reaccionaría yo?". Aunque la frase en su conjunto nos sea útil lo fundamental o más destacable en ella es la conjunción condicional si. Llevar al actor, con la imaginación, de una situación no real a una situación creíble para él y, por tanto, acepta

ble por el público es el valor esencial del "si" en la creación del actor. El "si" se constituye en inicio o arranque de la labor creadora, por este paso que permite dar al actor desde el mundo real al de la imaginación.

A través del "si" pueden ir surgiendo circunstancias muy variadas que ayudarán al actor a exponer su mundo interior. Habrá circunstancias dadas por el autor, otras por el director y no pocas surgirán de la mente del actor. Las circunstancias generadas mediante el "si" mágico se deben distinguir no sólo por su agudeza sino también, como dice Stanislavski, por "la precisión que tenga el trazo general"³⁹ presente en ellas, relacionado íntimamente con la labor interna y externa del actor.

El «si» mágico no emplea la fuerza ni la violencia, no obliga al artista a hacer algo, lo cual para Stanislavski es "muy importante en el sistema dado que por ese camino no se llegará a la sobreactuación o falta de un sentimiento interior adecuado a la manifestación externa";⁴⁰ no obstante, "despierta una interna y real actividad",⁴¹ lo cual incide en otro de los "fundamentos de nuestra escuela dramática: actividad en la creación y en el arte"⁴²

La utilización del «si» forma parte de la técnica consciente que el actor utiliza para despertar la creación no consciente. La belleza derivada por último de esta actividad será fácilmente compartida por el público siempre que la creación del actor esté enmarcada con sentimientos verdaderos y circunstancias creíbles; en otras palabras, cuando el actor manifiesta sinceridad en las emociones y tiene fe en lo que hace sobre el escenario.

I. 2. 9. Las circunstancias dadas

El dramaturgo al escribir una obra ofrece el marco completo de informaciones necesarias para la correcta interpretación de la misma. El actor, de mano del director o por sí mismo, puede entender mediante un correcto análi-

sia cuanto contiene la obra, principalmente si está bien escrita; es decir, le es posible una visión de la obra semejante a la del autor.

A través de la imaginación, apoyada muy especialmente en el «si» mágico, inicia el actor el trabajo de creación respecto a la obra; ahora bien, solamente las circunstancias dadas en la obra y las que el propio actor aperte por el análisis de la misma le permitirán el desarrollo de su labor creadora.

Las circunstancias dadas en la obra serían, según Stanislavski y a modo de definición, "todas las circunstancias en fin, que se dan al actor para que las tome en cuenta al crear su papel."⁴³ Esta definición incluye implícitamente los siguientes componentes: argumento (hechos y sucesos), época de la acción, tiempo y lugar de la misma, condiciones de vida, texto (explícito e implícito), interpretación que a todo ello den el actor y el director, decorados, iluminación, sonido, etc. Este desgranamiento hace pensar que las circunstancias pueden ser muy abundantes y muy variadas. Deben ser conocidas y, por supuesto, tenidas en cuenta por el actor ya que le ayudarán a crear con sentimientos verdaderos al estar enmarcadas en una realidad dramática apropiada; pero no le corresponde al actor crear estos sentimientos, o en otras palabras, no debe buscarlos directamente, sino sólo, como indica Stanislavski, "producir las circunstancias dadas en las cuales serán engendradas emociones sinceras espontáneamente".⁴⁴

La vida de cualquier personaje va unida a sus circunstancias, o éstas al menos marcan de alguna manera su comportamiento; de aquí que el actor que las encuentra y las sabe utilizar tiene más fácil la vivencia interior y exterior del personaje.

I. 2. 10. La memoria emocional

Con palabras de Stanislavski, "llamamos memoria de las emociones ... a la que nos hace revivir las sensaciones que experimentamos en una ocasión".⁴⁵

Es distinta a la memoria por vía intelectual, fruto de alguno de los cinco sentidos. Ambas memorias, sin embargo y como indica Stanislavski, ayudan a la creatividad: "En el fondo de todo proceso para obtener material creativo está la emoción. Sin embargo, el sentimiento no reemplaza una inmensa cantidad de trabajo por parte de nuestro intelecto ...".⁴⁶

El recuerdo, la vuelta de sentimientos pasados, no se tiene que dar con igual intensidad o iguales características en general respecto a los sentimientos originales; es normal, e inevitable, que el tiempo haga de filtro en las vivencias de las personas (intensificando, disminuyendo, haciendo más poético algo previamente vivido); ahora bien, cuanto más amplio, firme y de mejor calidad sea el material retenido por la memoria emocional las posibilidades de la facultad creadora interna serán mayores.

Habría que advertir a los actores de que hay algo en el campo de las emociones que en principio puede llegar a ser perjudicial si no se es cauto. Se trata de lo siguiente: ocurre que las emociones a veces surgen espontáneamente (bien en los ensayos bien en la actuación frente al público) como algo nuevo fruto de la inspiración y sin base aparente en una experiencia vital previa; sin duda, la calidad de estas emociones será de alto nivel y maravillosa, aunque también de corta duración; el actor, ciertamente, deberá aprovecharlas. Ahora bien, según Stanislavski, estas emociones espontáneas se impondrán al actor; éste no tendrá control sobre ellas ya que son frutos de la inspiración y ésta surge cuando quiere. Siendo esto así, el peligro indicado anteriormente radicaría, en concreto, en perseguir este tipo de emociones espontáneas olvidando o minimizando las que van unidas a la memoria emocional pues, como indica Stanislavski en sus escritos, éstas son muy útiles en la técnica

del actor y constituyen, además, el único medio del actor para influir en su propia inspiración.

I. 2. 11. El objetivo

Objetivo, Super-Objetivo y Objetivo Supremo son para el maestro ruso conceptos que aún siendo diferentes deben formar una unidad y darse en la vida de todo verdadero artista de la escena.

El Objetivo Supremo no tiene que ver, al menos directamente, con una obra dramática determinada; es el «leit-motiv» de la vida toda del actor o de cualquier otro artista. Este gran propósito vital y único podría ser, como indica Stanislavski a modo de ejemplo, "entretener y educar al público mediante una forma de arte elevado, poner de manifiesto las escondidas bellezas espirituales de las obras de los poetas geniales."⁴⁷

Están relacionados propiamente con el trabajo dramático del actor el Objetivo y el Super-Objetivo.

El Objetivo, aunque nombrado en singular en los escritos de Stanislavski, se compone de múltiples objetivos.⁴⁸ Estos los puede inventar el actor, acomodándolos a sus necesidades, aunque siempre deben ser análogos a los del personaje y, por tanto, verídicos; de esta manera se harán creíbles no sólo para el propio actor sino también para los compañeros de escena y finalmente para el público. Otra cualidad en estos objetivos es que sean activos, que muevan a la actividad, con lo que el actor avanzará en la obra; sin embargo Stanislavski indica que hay que dejar a un lado los "[objetivos] puramente motores, que prevalecen en el teatro y conducen a representaciones mecánicas".⁴⁹ Cualquier objetivo, de por sí, puede conducir directa e inmediatamente a la acción.

La calidad de los objetivos es el factor determinante para crear el me-

por estado interno del actor, a lo cual también ayudará la claridad y concreción de los mismos. Al principio, cuando el actor está aún buscando la línea de acción de su personaje, pueden ayudarle objetivos simples, sencillos y físicos pero atractivos; la ejecución adecuada de un objetivo simplemente físico ayuda a crear un estado psicológico adecuado; como dice Stanislavski, "todo objetivo físico debe contener algo de un objetivo psicológico, ellos están ligados indisolublemente."⁵⁰

A veces, un objetivo existe para el actor subconscientemente, se siente motivado por él sin saberlo; incluso puede llegar a no descubrirlo ni en el proceso de ensayos ni durante la representación de la obra.

Los objetivos del actor, unidos a pensamientos, sentimientos, actividad imaginativa y acciones, deben confluir en el Super-Objetivo de la obra dramática.

El Super-Objetivo, o vida fundamental de la obra, no siempre se descubre enseguida; a veces es captado con claridad una vez estrenada la obra, a través de la respuesta del público y de la crítica. Para Stanislavski el Super-Objetivo "debe ser también la fuente de la creación artística del actor".⁵¹

El Super-Objetivo no lo pone el actor sino que viene dado por el autor, aunque el actor debe sentirse cómodo con dicho Super-Objetivo e incluso simpatizar con él. Stanislavski, a modo de ejemplo, indica el Super-Objetivo de algunas obras de autores rusos: "Dostoyevski fue impulsado a escribir «Los Hermanos Karamazov» por su afán constante de la búsqueda de Dios";⁵² "Anton Chejov combatió la trivialidad de la vida burguesa, y éste llegó a ser el «leit motiv» de la mayoría de sus producciones literarias".⁵³

El Super-Objetivo, el dejarse influir seriamente por él, no es alcanzable por medio de la mente exclusivamente; se requiere en el actor entrega completa de sí mismo, deseo apasionado y acción inequívoca, según Stanislavski.

Es, por otra parte, uno de los factores principales para la actividad artística ya que, como afirma Stanislavski, "los estímulos más poderosos hacia la creatividad subconsciente ... son la línea general de acción y el super-objetivo".⁵⁴

I. 2. 12. El subconsciente

El actor no puede ejercer ningún control directo sobre el subconsciente, siendo éste sin embargo el lugar del que surge la inspiración o creación por excelencia. Para influir sobre el subconsciente hay que elegir, pues, la vía indirecta; por esto en el sistema stanislavskiano se enseña a "crear conciencia y debidamente porque esto constituye la preparación mejor para el florecimiento del subconsciente, que es inspiración".⁵⁵

El actor, como persona privada y como profesional, puede y debe trabajar sus capacidades físicas y psíquicas asequibles a su conciencia y voluntad pues el subconsciente se manifestará con más facilidad cuanto menos frenos o impedimentos encuentre. Esta intervención directa sobre su cuerpo-alma (instrumento del actor) junto a la actuación verdadera (lógica, coherente, pensar, esforzarse, sentir y obrar de acuerdo con el papel o personaje)⁵⁶ serán, pues, la mejor manera de propiciar la aparición de la inspiración o la intervención del subconsciente donde ella radica. Dice Magarshack en su análisis del sistema stanislavskiano: "El artista creador debe saber, por tanto, cómo estimular y dirigir la naturaleza y, Stanislavski insiste, sus métodos especiales de psicotécnica existen para ese fin [...] porque el objetivo principal de estos métodos es despertar el subconsciente creador del actor mediante diversos medios indirectos y conscientes".⁵⁷

Notas

1. Su mejor exponente fue Molière (Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673). Rica en ingenio y diversión fustiga las locuras sociales de la época. Frank M. Whiting, Introducción al teatro, Ed. Diana, México, 1972, pp. 69-71.
2. El Teatro de Arte de Moscú, que había fundado junto con Nemirovich-Danchenko en 1898 estaba firmemente establecido en 1906. [Lo dice David Magarshack en la introducción del libro : Stanislavski, Konstantin, El arte escénico, Siglo XXI editores, España, 1976, p. 11.]
[En la bibliografía manejada no aparece nombre Konstantin Stanislavski escrito siempre de la misma manera; por esto en el apartado de la tesis dedicado a bibliografía se ha respetado la forma de escribirlo de cada autor o editorial; en las demás ocasiones hemos seguido el criterio de la editorial Siglo XXI que en su libro El arte escénico, 4ª ed., escribe Konstantin Stanislavski.]
3. Según D. Magarshack, El arte escénico, op.cit., p. 1.
4. Según D. Magarshack, murió en 1938. Op. cit., p. 1. Otra fecha posible es la de 1936, según otros autores.
5. Op. cit., p. 9.
6. K. Stanislavski, Un actor se prepara, Editorial Constanca, México, 1970, p. 202.
7. Stanislavski, El arte escénico, op. cit., pp. 181-182.
8. Op. cit., p. 213.
9. K. Stanislavski, Manual del Actor. Editorial Diana, México, 1981, p. 50.
10. Op. cit., p. 50.
11. Op. cit., pp. 135-136.
12. Op. cit., p. 148.
13. Op. cit., pp. 27-31.
14. Op. cit., pp. 118-119.
15. Op. cit., pp. 7-9.
16. Op. cit., p. 51.
17. Op. cit., p. 125.
18. Op. cit., pp. 39-40.
19. Op. cit., pp. 98-99.

20. Op. cit., pp. 106-107.
21. Op. cit., pp. 129-130.
22. Stanislavski, El arte escénico, op. cit., p. 28.
23. Stanislavski, Un actor se prepara, op. cit., p. 241.
24. No tiene que ver con tensión, excitación o sobreactuación que serían perjudiciales, según Stanislavski, para el actor creador. Se trata de sacrificio por cuanto hay que tener una actitud de entrega, diríamos de inmelación a la labor de creación teatral.
25. Stanislavski, El arte escénico, op. cit., p. 10.
26. Op. cit., p. 24.
27. Stanislavski, Manual del Actor, op. cit., p. 123.
28. Op. cit., p. 75.
29. Op. cit., p. 27.
30. Op. cit., p. 28.
31. Stanislavski, El arte escénico, op. cit., p. 18.
32. Actuar con verdad y fe el personaje encarnado; es decir, llenar con vida auténtica el papel . K. Stanislavski, Manual del Actor, op. cit., p. 90.
33. Op. cit., p. 137.
34. Op. cit., p. 7.
35. Op. cit., p. 7.
36. Cualquier parte de una obra teatral.
37. Op. cit., p. 8.
38. Stanislavski, El arte escénico, op. cit., pp. 24-25.
39. Stanislavski, Manual del Actor, op. cit., p. 44.
40. Stanislavski, Un actor se prepara, op. cit., p. 40.
41. Op. cit., p. 41.
42. Op. cit., p. 41.
43. Op. cit., p. 43.
44. Stanislavski, Manual del Actor, op. cit., p. 23.
45. Op. cit., p. 95.
46. Op. cit., p. 30.
47. Stanislavski, Un actor se prepara, op. cit., p. 258.
48. Objetivo: algo a conseguir de manera inmediata a través de un medio adecuado.

49. Stanislavski, Manual del Actor, op. cit., p. 107.
50. Op. cit., p. 106.
51. Stanislavski, Un actor se prepara, p. 12.
52. Op. cit., p. 227.
53. Op. cit., p. 227.
54. Stanislavski, Manual del Actor, op. cit., p. 132.
55. Stanislavski, Un actor se prepara, op. cit., p. 12.
56. La actuación verdadera es, con otras palabras, ser orgánico, seguir a la naturaleza. "[...] esto es de primera importancia: las bases orgánicas de las leyes de la naturaleza, en las que nuestro arte se funda, les protegerán, en el futuro, de caer en el camino errado".
- K. Stanislavski, Un actor se prepara, op. cit., p. 14.
57. Stanislavski, El arte escénico, op. cit., p. 30.

I. 3. BERTOLT BRECHT

Bertolt Brecht nació en 1898, en Augsburgo. El padre era bávaro y protestante, director de una pequeña fábrica de papel. La madre de Brecht era hija de un alto funcionario de la Selva Negra.

A la edad de 18 años, en 1916, entra en la universidad de Munich para estudiar medicina. En 1918 es movilizado como enfermero. El primer contacto con la guerra inicia en él un sentimiento de rebeldía que queda reflejado en sus primeras canciones, que canta, acompañándose de una guitarra, a los heridos que cuida en un hospital de la retaguardia.

Una vez terminada la guerra se instaló en Munich. Por esta época se representaron sus obras de carácter anarquizante y expresionista (1922-1929). En ellas aparecen ya los elementos de su concepción del teatro épico, que más tarde formularía por escrito especialmente en el "Pequeño órgano para el teatro" (1948).

Con la subida de Hitler al poder, Brecht salió de Alemania (1933). Vivió sucesivamente en Dinamarca, Suecia y EE UU en donde fue interrogado por el comité de Actividades Antinorteamericanas (1947); se instaló, definitivamente, en Berlín en 1948. En esta ciudad formó una compañía teatral, Berliner Ensemble, a través de la que puso en práctica sus ideas sobre el teatro. Brecht rompió en general con la tradición teatral ofreciendo un nuevo modo de ser presentado el espectáculo a fin de que el público desempeñara un papel activo; los temas tratados son vistos a través de una interpretación dialéctica de la nueva realidad que viene determinada por la conciencia de la lucha de clases; y así lo ha de captar el público, que debe mantener una postura crítica frente a lo representado.

Brecht aporta su teatro a una revolución que deseaba total; el teatro

épico de Brecht no son formas maravillosas aislables del contenido social sino técnicas teatrales indisolublemente unidas a una investigación dialéctica de la realidad social.

Bertolt Brecht, dramaturgo y poeta, muere el 14 de agosto de 1956.⁴

I. 4. METODO TEATRAL DE BRECHT

I. 4. 1. Introducción

Brecht ofreció una definición de teatro que, como punto de partida para el estudio de su método teatral, conviene conocerla. Es la siguiente: "El «teatro» consiste en la reproducción, en vivo y con fines de entretenimiento, de acontecimientos imaginarios o conocidos por tradición, en los cuales se produce un conflicto entre seres humanos."²

A partir de la anterior definición, que se mueve en un esquema completamente tradicional, Brecht quiso cambiar el teatro en su totalidad: "Los cambios no deben alcanzar sólo el texto, el actor o toda la representación escénica ... también el espectador debe entrar en el proceso. Su actitud debe ser modificada".³

La realidad en general estaba cambiando. La eclosión industrial y los avances científicos estaban posibilitando la reforma social y Brecht quería ayudar a este cambio con su teatro.

Rompió Brecht con la tradición naturalista transformando tanto el sentido con que había de interpretarse el texto literario como con la forma de ofrecer el espectáculo teatral, y quiso, como antes se ha indicado, que el público dejara de ser un simple receptor para desempeñar un papel de crítico ante los hechos que se desarrollaban frente a él.

La idea brechtiana de transformar el mundo mediante el teatro no puede entenderse, no obstante lo dicho, como algo idealista y radical; Brecht sabía que el teatro no podía producir, directa e inmediatamente, transformaciones sociales.

I. 4. 2. ¿Un nuevo teatro?

El objetivo de transformación social era el móvil del teatro brechtiano; este objetivo se iría desarrollando en un marco de nuevas técnicas teatrales (no siempre nuevas, como veremos, pues a veces se trataba de actualizar intentos anteriores o potenciar aspectos no desarrollados claramente). Junto a las innovaciones técnicas era necesaria, decía Brecht, una "profunda comprensión y una apasionante aceptación del nuevo orden que rige las relaciones humanas",⁴ si se quería incidir en la realidad social; respecto al actor afirmaba que "si no se siente legítimamente unido a su nuevo público, si no siente un apasionado interés por el progreso humano, el cambio no podrá producirse";⁵ por último, para el teatro había llegado la hora en que "debe entretener, instruir y entusiasmar a las masas. Debe ofrecer obras de arte que muestren la realidad, de modo que permita construir el socialismo. Debe estar, pues, al servicio de la verdad, del humanitarismo y de la belleza".⁶

Este sentido de un teatro con capacidad de ofrecer posibilidades de transformación de la realidad social era, pues, el verdadero eje del método teatral brechtiano; para conseguir su objetivo Brecht hizo un teatro con características propias, posible porque el mundo en que vivía había cambiado y permitía el florecimiento de un teatro así, el cual se sostiene, desde un punto de vista dramático y según R. Demarcy, en cuatro pilares principales: "[a] El modo de trabajo sobre los múltiples signos de los diversos «registros»⁷ que el teatro tiene a su disposición, [b] la puesta en práctica de un método de significación muy específico y, por tanto, de una «producción del sentido» típica, [c] aplicación del método dialéctico en el escenario (y no sólo en la obra escrita), [d] establecimiento de ciertas relaciones escena-sala y, por tanto, efecto sobre el espectador, modo de recepción que le es propuesto."⁸

La nueva realidad a la que se dirige Brecht es la de la lucha de clases, en el marco de una era «científica». Los temas por él tratados lo serán a

través de una interpretación dialéctica de la sociedad. Para presentar la realidad recurre a unas nuevas formas teatrales y la despoja de su cotidianeidad o, con otras palabras, se enfrenta a lo sabido o aceptado como inmutable, hace extraña al hombre esa realidad mediante el «efecto de extrañamiento o distanciamiento» utilizando técnicas apropiadas para ello (máscaras, visibilidad de tramoya y fuentes de luz, convencionalidad de la escenografía, etc.), anula la sorpresa y la empatía en el espectador contándole previamente el argumento, suprime el conflicto de caracteres presentando la obra en una serie de cuadros históricos aislados, se sirve de la canción y de la música con otra finalidad a la que había tenido en el teatro naturalista y burgués, convierte al actor en juez de la obra dramática y del personaje que representa; y a la unión de todo esto le da un nombre: teatro épico. Brecht, no obstante la novedad de su teatro, nos advierte que los "intentos de producir un género dramático épico son muy anteriores. ¿Cuándo comenzaron? En la época en que la ciencia pegó el gran salto, en el siglo pasado";⁹ en China y la India, sin embargo, "esta forma avanzada ya existía dos mil años atrás".¹⁰ ¿Ahora bien, por qué la forma épica no se desarrolló en Europa después de sus primeros pasos? Según Brecht, porque cuando los naturalistas (Ibsen, Hauptmann) intentaron llevar a la escena los nuevos temas de las nuevas novelas (de Zola, Dostoievski, en las que se da la infiltración de la ciencia en los dominios del arte) y no encontraron otra forma que la de esas novelas (una forma épica) ante la inmediata reacción hostil que provocó su pretendida falta de dramaticidad se apresuraron a abandonar la forma y con ella el material.¹¹

Sería difícil aplicar con objetividad estas críticas de carencia de dramaticidad al teatro de Brecht pues, aunque desvalorizó lo patético y lo trágico, hay escenas patéticas en su obra; los sentimientos y las pasiones existen en el teatro de Brecht, aunque no sea su tema esencial como lo es por ejemplo

en Shakespeare. Como dice Desuché, "Ha dado privilegio a la sátira, al teatro crítico ante la tragedia. Digamos que estaba altamente dotado para el teatro cómico, satírico, y que la sátira es esencialmente popular".⁴² Finalmente es Brecht quien despeja cualquier tipo de duda sobre esto al decir que "el teatro épico no combate las emociones, sino que las examina y no vacila en provocarlas".⁴³

La dramática dialéctica, otra de las características del nuevo teatro, tampoco fue invento de Brecht; lo afirma al decir: "Lo que hemos dado en llamar dramática dialéctica, [...], es sin lugar a dudas burguesa (no-proletaria) en lo que a su origen y, posiblemente, también en lo que a su contenido argumental respecta. No así en cuanto a su destino y a las posibilidades de su aplicación práctica".⁴⁴ Demarcy por su parte afirma que "la gran originalidad del teatro brechtiano es haber sabido integrar el materialismo dialéctico no sólo en la dramaturgia sino en el trabajo sobre la materia escénica (del cuerpo al color, pasando por los sonidos, el movimiento y los otros materiales ...)".⁴⁵

Como se ha ido indicando las características de este nuevo teatro si no fueron originales en él sí sacaron de él su desarrollo, propiciado por las circunstancias sociales de la época.

Aunque algo se ha indicado sobre el efecto de distanciamiento volvamos de nuevo sobre este tema dada su importancia en el teatro brechtiano (este no será obstáculo para que le dediquemos más adelante un estudio más detallado; la intención de momento, en este apartado, es ofrecer una aproximación global a los elementos específicos del nuevo teatro o teatro épico).

La expresión distanciamiento o también efecto—V (en el original «V-Effekt») referida al teatro nos la ofrece Brecht en la siguiente cita: "Una representación «distanciada» es una representación que permite reconocer el objeto representado, pero al mismo tiempo lo hace ver como algo extra-

No. Para distanciar a sus personajes, los teatros de la Antigüedad y del Medioevo recurrían a máscaras de hombres o de animales; el teatro asiático se sirve, aun hoy, de la música y de la mímica para producir efectos de distanciamiento".⁴⁶ Brecht advierte, para delimitar mejor el contenido de la expresión «distanciamiento» en su teatro, que "los fines sociales de esos antiguos efectos de distanciamiento eran totalmente diferentes de los nuestros".⁴⁷

Con el distanciamiento se evita la empatía entre espectador y personaje representado por el actor; respecto a esto Brecht se muestra tajante al decir: "Hay que renunciar a todo lo que represente una tentativa de hipnosis, a todo lo que pretenda provocar éxtasis y obnubilación".⁴⁸ Una manera, entre otras, de luchar contra la empatía es atribuir a los personajes móviles sociales que varían según las épocas, de tal modo expuestos que el espectador no pueda decir: «yo también habría actuado así en esas condiciones»".⁴⁹ Al suprimir la empatía se está suprimiendo todo sentimiento? : "No, no. No se debe impedir la participación emocional del público ni del actor; tampoco se debe suprimir la representación de sentimientos ni se debe impedir al actor que aplique sentimientos".²⁰ Es decir, para Brecht hay diversas fuentes de sentimientos en el teatro aparte de la empatía, la cual se debe dejar de lado o, por lo menos, debe ser convertida en fuente subsidiaria.

El rechazo de la empatía tiene por objetivo, como es obvio, fomentar la actitud crítica del espectador ante los hechos representados; el público debe comprender y no hallar pretextos para identificarse perdiendo la capacidad crítica.

Otra característica o dimensión del teatro épico es su tendencia didáctica, unida a una pedagogía que se establece sobre la exploración de los temas, mejor aún sobre las relaciones que se dan en ellos. Dice Brecht: "El teatro comenzó a ejercer una acción didáctica.

El petróleo, la inflación, la guerra, las luchas sociales, la familia, [...] se convirtieron en temas teatrales. Los coros aclaraban al espectador circunstancias para él desconocidas. Las películas mostraban montajes de actualidades de todo el mundo. Las proyecciones aportaban material estadístico. Las actitudes de los hombres eran expuestas a la crítica, haciendo pasar a primer plano las «situaciones de fondo».²¹ Esta dimensión didáctica no es original, pues, en el teatro brechtiano, y según Brecht "ya existían en los misterios medievales, en el teatro clásico español y en el teatro jesuítico.

Estas formas teatrales respondían a ciertas preocupaciones de la época y desaparecieron con ella."²² La función didáctica en el nuevo teatro no está reñida con algo a lo que Brecht da gran importancia: lo recreativo. En los escritos del dramaturgo alemán está la idea de que si no existiera un aprendizaje placentero el teatro -por su misma estructura- no estaría en condiciones de enseñar; esto lo defiende Brecht convencido de que su teatro no es aburrido pues, siendo un gran dramaturgo, intentaba siempre que la diversión impregnara su teatro: "[...] la función más importante de esa institución que denominamos teatro seguirá siendo la misma: la de entretener";²³ no dejando de matizar sobre esta idea del entretenimiento al decir: "Trataremos al teatro como un lugar de diversión -así corresponde enfocar a una estética- y procuremos descubrir qué tipo de entretenimiento nos conviene más".²⁴

Hasta aquí ha quedado expuesto un acercamiento desde las teorías de Brecht a su método teatral. Conviene ahora, a fin de profundizar en dicho método, detenernos más en determinados elementos que lo conforman y que constituyen una aportación destacable al campo de la dramaturgia, como materia representada en la presencia del público.

I. 4. 3. El distanciamiento

Para el análisis de este tema partamos de una definición de Brecht; ello nos ofrecerá de entrada un marco para desarrollar nuestra reflexión sobre el tema: "Distanciar un suceso o un personaje quiere decir comenzar por lo sobrenatural, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él."²⁵ Brecht aclara esta definición al decir: "Distanciar quiere decir, entonces, historizar, o sea representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos perecederos. Lo mismo, naturalmente, se puede aplicar a personajes contemporáneos. También sus actitudes pueden representarse como algo condicionado por su tiempo."²⁶ La definición y sobre todo la posterior aclaración de la técnica teatral llamada distanciamiento descubren una intencionalidad u objetivo a perseguir: lograr "que el espectador ya no vea a los seres que se mueven en el escenario como seres inmutables, ajenos a toda influencia, entregados a sus destinos. El espectador comprende que un hombre es así porque las circunstancias son tales o cuales. Y las circunstancias son tales o cuales porque el hombre es así";²⁷ en consecuencia, con esto se permite al espectador hacer una crítica, rentable para él, de los comportamientos y hechos representados.

El efecto de distanciamiento (V-Effekt) es un elemento característico del teatro épico. Esta técnica (que distancia lo familiar o habitual, como se ha indicado) permite al teatro aplicar el método de la nueva ciencia de la sociedad: la dialéctica materialista; ésta trata las situaciones sociales como procesos y analiza las contradicciones que se producen en ellos.

El empleo auténtico, pues, profundo y poderoso de los efectos de distanciamiento da por supuesto que la sociedad considera su propia situación históricamente y como algo que cabe mejorar.

Por medio de la técnica del distanciamiento se está rechazando la empa-

tía, tanto del actor con su propio personaje como del espectador respecto a éste y a los hechos que se ofrecen en el escenario. En lo que se refiere al actor Brecht indica lo siguiente: "Se procura actuar de manera tal que el actor no pueda identificarse con los personajes de la obra. La aceptación o el rechazo de sus palabras o actos debe tener lugar en el plano consciente, en lugar de que ello ocurra en el subconsciente, como hasta ahora."²⁸

El efecto positivo que se obtiene para el espectador mediante la técnica del distanciamiento, y por tanto impidiendo toda empatía (elemento básico de la dramática aristotélica), es, según Brecht, darse cuenta de cómo los "sucesos más comunes pierden su monotonía al ser presentados como algo muy especial. El espectador ya no huye del presente para refugiarse en la historia; el presente se convierte en historia".²⁹

Entre los escritos de Brecht, en concreto en la parte editada en castellano con el título de "Escritos sobre teatro, I," páginas 168 a 174, se encuentra una exposición detallada de medios utilizados en la puesta en escena de diversas obras dramáticas para conseguir el efecto de distanciamiento. La exposición que ofrece Brecht es extensa. Ya que perseguimos el ofrecer una síntesis del método teatral brechtiano la recogeremos aquí resumidamente, pues, reflejando, por tanto, sólo lo más importante o clarificador para el análisis del «Efecto-7» .

Informaba Brecht, sobre la aplicación práctica de medios o técnicas para lograr el efecto de distanciamiento, que : "Para la aplicación del efecto de distanciamiento es condición previa que tanto el escenario como la sala se en cuentren limpios de todo elemento «mágico» y que de ninguna manera pueda llegar a producirse un «campo hipnótico». [...] no se pretendió hipnotizar al público ni crearle la ilusión de que se hallaba en presencia de un suceso natural no ensayado".³⁰

"La condición indispensable para que se produzca el efecto de distanciamiento consiste en que el actor emplee un claro gesto demostrativo para mostrar lo que tiene que mostrar. Lógicamente, debe abandonarse la idea de que existe una cuarta pared imaginativa que separa al escenario del público, [...]"³¹

"[...] , el actor ya no presenta su texto como si lo estuviera improvisando, sino como si lo citara. No obstante es indudable que estas citas deberán contener todos los matices del subtexto, la plástica concreta de la expresión plenamente humana; así como el gesto, que él muestra a manera de copia, tendrá que representar la plena corporidad de un gesto humano."³²

"Todo lo que el actor produce en materia de gesto, verso, etc., debe ser algo acabado y llevar el sello de lo ensayado y concluido. Debe producir una sensación de cosa simple y fácil, que equivale a la sensación de dificultad superada. Además debe permitir que el público aprecie lo que está poniendo de arte, su dominio de lo técnico."³³

"Como no se identifica con el personaje, está en condiciones de elegir en presencia de éste un punto de vista determinado, revelar su opinión personal con respecto a él, e iniciar al espectador —que a su vez tampoco es invitado a identificarse— a la crítica del personaje representado."³⁴

"La formulación del proceso para la sociedad, su orientación que proporciona la clave a la sociedad, se ve facilitada por el empleo de títulos para las diferentes escenas. Estos títulos tendrán un carácter histórico."

Llegamos así al punto técnico básico: La «historización».

Los actores deberán interpretar todos los sucesos como sucesos históricos. Se entiende por sucesos históricos aquellos que son únicos, pasajeros, vinculados a épocas definidas."³⁵

Es posible que una vez leído este grupo de citas surja la impresión de

que Brecht defendía lo antiteatral. La aclaración respecto a esta posible duda la da el propio Brecht: "El efecto de distanciamiento aparenta ser mucho más antinatural a través de su descripción que en su aplicación práctica."³⁶

I. 4. 4. El actor

En el teatro brechtiano el actor es material didáctico puesto que es claro el propósito de que el público aprenda a través del actor, el cual muestra al hombre como materia prima.

Dada esta dimensión didáctica que se quiere para el actor, a la hora de elegirlo para una obra no debe tenerse en cuenta sólo sus características físicas o su carácter.

Brecht piensa que en cualquier persona se dan todos los tipos de carácter y el actor debe cultivarlos todos para que el público pueda verlos en él y, de esta manera, acercarse mejor al hombre como materia prima.

El conocimiento del hombre y de la realidad social es una necesidad para el actor del nuevo teatro pues para poder presentar la realidad dialécticamente hay que conocerla adecuadamente. Brecht, además, le pide al actor que se comprometa socialmente en su arte, desde una determinada postura ética, al decir: "El actor debe incorporar, entonces, a su creación artística una crítica de índole social que atrape al público."³⁷ Esta postura de compromiso social empieza ya al estudiar la obra, según indica Brecht: "El actor no debe identificar totalmente el mundo con el mundo del autor. Debe hacer la distinción entre su mundo y el del autor y debe señalar esa diferencia. Esto influye sobre su conducta sobre el engranaje de la obra."³⁸ La voz del actor que, como instrumento para mostrar la vida y a gente viva, participa en esta actitud social tiene exigencias idénticas: "El actor debe aprender, por ejemplo, a hablar con claridad; pero eso no es sólo un problema de consonantes y vocales;

la claridad depende, fundamentalmente, del sentido de las palabras."³⁹ Demarcy, citando a Karge recuerda que Brecht consideraba el texto como elemento mínimo en el espectáculo; así pues, según Karge, Brecht pensaba "que de dos actores, el uno interpretando el monólogo de Hamlet y el otro silencioso, dirigiendo su mirada al público, - teniendo estas dos operaciones la misma duración- la acción más importante es quizás la del actor que mira, a condición de que dicha mirada muestre sus motivaciones, que narre «por qué y para qué está allí» ."⁴⁰

Aunque Brecht no estableció una teoría sobre los procesos de tipo físico y psicológico que el actor debe poner en práctica para llegar a introducirse en el personaje sí tuvo en cuenta algunos elementos que constituyen un material necesario, desde su punto de vista, para el trabajo del actor. Aparte de los que ya se han indicado, y sobre todo de lo que se dirá más adelante (en el tema «La construcción del personaje»), veamos, aunque sólo sea enunciados, varios elementos más. Así pues, Brecht indica que "el actor debe aprender a relajarse. En todo momento debe evitar la extrema tensión y la laxitud total";⁴¹ también indica que "el arte de observar le ayudará a salvar muchas dificultades".⁴² Frente al peligro de ruptura por parte del actor entre su vida privada y la profesional Brecht defiende la postura, muy congruente con su intención de que el actor se comprometa con la realidad, de que éste se comporte fuera y dentro del teatro de manera épica, en el sentido de hombre dialéctico que busca los mecanismos del comportamiento social y trata de influir en ellos; sobre esto dice: "Aunque más no sea para que el teatro sea siempre algo especial para el actor, renunciará a todo lo teatral en su vida privada. Empero, no renunciará al estilo, se encuentre o no en público."⁴³ En oposición especialmente a la empatía actor-público, muy frecuente en el teatro que se había hecho hasta entonces, advierte a los actores: " Su profesión lo enfren-

tará a dos tentaciones: la de apartarse de los demás o la de arrojárseles a los brazos. Debe resistirse a ambas."; y respecto a otra tentación más, "la de compadecerse a sí mismo ... Inconscientemente está clamando por compasión desde la escena, aún para los personajes más malvados. También debe resistirse a esta tentación."⁴⁴

Algunas de las exigencias y orientaciones para el actor expuestas aquí no sólo son pedidas por Brecht, sino que se pueden encontrar, a veces buscando objetivos concretos distintos, en las teorías sobre el arte y actitud del actor de otros maestros de la escena anteriores y posteriores al dramaturgo alemán.

I. 4. 5. La construcción del personaje

Este tema, de una u otra manera, está profusamente tratado por Brecht y otros autores que lo han comentado. Aquí no se puede exponer tan extensamente debido a que se quiere indicar, con claridad y brevedad, sólo lo fundamental del método teatral brechtiano; la síntesis, pues, es inevitable; en favor de esa brevedad las citas, no son imprescindibles las de otros autores, están referidas siempre a las fuentes originales, es decir a Brecht. El intento de exposición breve pero clara obliga, en este caso, a citar constantemente; no se han entrecomillado pero son verificables a través de las referencias bibliográficas.

No hay apenas opción en el desarrollo de este tema (La construcción del personaje) a nuestra aportación personal; además, en gran medida respetamos la literalidad en las citas utilizadas aunque, como se ha dicho, no vayan entrecomilladas; sin embargo, la explicación del tema no sería posible sin un orden progresivo que vaya mostrando cómo el actor construye su personaje paso a paso; de aquí que gran parte de nuestro esfuerzo ha sido establecer di-

cho orden.

Dejando la aclaración anterior, pasamos, ya a ocuparnos del tema comenzando por una pregunta: ¿qué dice Brecht sobre la construcción del personaje?

El estudio del papel es al mismo tiempo un estudio de la fábula o, mejor dicho, debe ser ante todo y principalmente un estudio de la fábula: ¿Qué le pasa al hombre?, ¿qué hace?, ¿con qué opiniones se enfrenta?, y así sucesivamente. Junto a esto el actor tiene que movilizar su conocimiento del mundo y de los hombres y, además, ha de formular sus preguntas en su condición de diléctico.

Al leer su papel por primera vez el actor ha debido manifestar una disposición a la sorpresa y a la discusión sobre sus impresiones; no sólo deberá sopesar el origen de los procesos que va siguiendo en su lectura sino también el comportamiento de su personaje; debe tratar de comprender las particularidades de ese personaje y no aceptar ninguna de ellas como inevitable, como algo que "no podía haber sido de otra manera".⁴⁵ Deberá hacerlo para evitar fijar prematuramente un personaje netamente definido, para no precisar los contornos antes de haber registrado todo lo que se diga con ulterioridad -sobre todo lo que digan los demás personajes.⁴⁶

Cuando el actor estudia su personaje e intenta reproducir todas sus manifestaciones en el tono que a su juicio mejor cuadra, cuando se esmera en encontrar las actitudes esenciales subyacentes, está procurando descubrir lo típico y lo atípico del personaje; su misión consiste en resumir todos esos raggos en un determinado personaje. Para la construcción de su personaje debe utilizar los rasgos que «no cuadran», los que están en contradicción con otros; y aún cuando el personaje ya esté completo lo pondrá a disposición de la trama y permitirá que los acontecimientos lo manejen a su antojo, aunque manteniéndose siempre alerta para que no se diluya en la acción; así lo hará

porque los diferentes rasgos de su conducta no sólo se han tomado de la pieza en cuestión, es decir del "mundo del autor", de cuando en cuando el actor ha conferido a un rasgo una significación especial que va más allá de la obra, según su conocimiento del mundo real; es decir debe posibilitar la existencia de otra alternativa en cada uno de sus procedimientos. Esta alternativa que se deduce de su condición social y de sus relaciones con el medio el actor debe hacerla visible.⁴⁷

El actor debe emprender el estudio de su papel juntamente con los demás actores; su personaje debe ser compuesto mientras se componen los demás personajes.⁴⁸ El actor debe intercambiar su papel con el de su compañero; unas veces imitándolo, otras incorporando su propia forma de actuar.⁴⁹ Los personajes recibirán unos de otros lo que necesitan obtener unos de otros; pero además es conveniente que el actor vea su personaje en una copia y hasta en una composición diferente; al contribuir a la composición de los demás personajes o al reemplazar por lo menos a sus intérpretes el actor afirmará el punto de vista social a partir del cual él presenta su personaje (el señor sólo es señor en la medida que su siervo le permite que lo sea, etc.).⁵⁰ Antes de memorizar las palabras, debe recordar qué fue lo que le asombró y qué fue lo que le chocó del personaje o la situación. Deberá retener estos elementos para su composición; y cuando suba al escenario, en todas las escenas importantes, dará a entender, junto a lo que haga, algo más, es decir, lo que no hace.⁵¹

A los ojos de quien «historiza», el hombre tiene algo de ambivalente, algo de inconcluso. Se presenta bajo más de una figura; es como es —puesto que en el momento tiene motivos suficientes para ser así— pero a la vez es otro, si se prescinde del momento y se lo deja modelar por otro momento. Hay mucho en él que se ha desarrollado y mucho que puede desarrollarse; ya se ha transformado, por lo tanto puede seguir transformándose. En realidad, sólo

puede llegar a un grado de estabilidad considerado dentro de grandes unidades sociales. Por esto mismo el actor debe impartir a su voz una serie de matices. Su hombre «historizado» habla como con muchos ecos que deben ser pensados simultáneamente, pero con un contenido siempre diferente.⁵²

El actor debe ser económico en el uso de su fantasía. Avanzando de frase en frase, explorando su personaje a través de las palabras que pronuncia y las que escucha o recibe, recogiendo -escena por escena- confirmaciones y contracciones ... así construye el actor su personaje. Va memorizando ese proceso de lenta progresión, ese «paso a paso», a fin de que, concluido su estudio, esté en condiciones de reproducir ante el espectador la evolución del personaje «paso a paso». Ese «paso a paso» no sólo debe aplicarse a las transformaciones que experimenta el personaje en virtud de las situaciones y acontecimientos de la trama sino a la propia construcción del personaje en toda su deidad, ante los ojos del espectador. De esa manera se aseguran las sorpresas -a veces infimas pero importantes- que el personaje dejará al observador y se mantiene al público en la actitud de quien va descubriendo algo nuevo en lo que creía conocer. Para lograr esa actitud en el espectador el actor debe grabar profundamente en su memoria la sorpresa que él mismo ha experimentado al estudiar el papel en la actitud de quien poco a poco descubre algo nuevo en lo que creía conocer.⁵³

El actor épico parte de cero; conduce todas las situaciones de la manera más espontánea y pronuncia las oraciones una después de otra pero como si cada una de ellas fuera la última. Para encontrar el «gestus» -es decir la actitud esencial que subyace en toda frase o alocución- que apoya las frases, ensaya otras formas, más vulgares, que no dicen exactamente lo mismo que dice el texto pero que contienen el «gestus». Cuando el actor, ya en el papel que le ha tocado representar, ha explorado todas las relaciones que la obra

le propone, ha pronunciado las frases con la mayor espontaneidad que le sea posible y las ha acompañado con los gestos que más se acomodan a ellas, habrá recreado el mundo del autor. Ahora le toca establecer la diferencia entre ese mundo y el suyo propio y poner en evidencia las contradicciones.⁵⁴

Cuando el actor necesita proporcionar una imagen de determinados personajes y mostrar su conducta no necesita renunciar del todo al recurso de la identificación. Utilizará ese medio en la medida en que cualquier persona sin condiciones de actor y sin vanidad de actor lo utilizaría para representar a otra persona, es decir, para mostrar su comportamiento.⁵⁵ Ahora bien buscará la identificación en una etapa previa, en algún momento de elaboración del papel, durante los ensayos,⁵⁶ y como uno de los tantos métodos de observación.⁵⁷

Una vez abandonada la transformación total, el actor ya no presenta su texto como si lo estuviera improvisando sino como si lo citara. No obstante es indudable que estas citas deberán contener todos los matices del subtexto, la plástica concreta de la expresión plenamente humana; así como el gesto, que él muestra a manera de copia, tendrá que representar la plena corporeidad de un gesto humano.⁵⁸

Mediante el empleo de su rico repertorio de gestos, el actor va apoderándose o adueñándose del personaje en la medida en que va adueñándose de la «fábula». Sólo a partir de ésta, de este bien delimitado acontecer conjunto, le será posible arribar, de un salto, por así decirlo, a la configuración definitiva de su personaje, el cual recoge en sí todos los rasgos particulares.⁵⁹

La interpretación de la fábula y su mediación a través de un apropiado proceso de distanciamiento es la misión capital del teatro. No todo ha de quedar hipotecado a lo que haga el actor si bien nada puede hacerse con ausencia de él. La «fábula» es interpretada, elaborada y presentada por el teatro en su totalidad a través de sus actores, sus escenógrafos, sus maquilladores,

sus modistos y coreógrafos.⁶⁰

I. 4. 6. El gesto

Entre las características que destacan en el «nuevo teatro» que aparece en Alemania de la mano de Brecht está el «gestus» o también «gestus social» que puede definirse como "un complejo de gestos, ademanes y frases o alocuciones que una o varias personas dirigen a una o varias personas."⁶¹

Por ser esta definición muy sintética y para aclarar más la dimensión de «gestus social», redundancia respecto a «gestus», veamos esta otra definición también de Brecht: "Por «gestus» entendemos todo un complejo de gestos y ademanes, de naturaleza muy variada, que -junto con expresiones orales- constituye la base de una situación dada que está viviendo un grupo de hombres y que determina la actitud total de todos los que participan en ese suceso [...] o un complejo de gestos y expresiones orales que, al presentarse en un individuo, desencadena determinados sucesos [...] o, simplemente, la actitud subyacente de un hombre [...]. Un «gestus» define las relaciones entre personas. El desempeño de una tarea, por ejemplo, no determina un «gestus», en tanto no implique una relación social como sería la explotación o la cooperación."⁶²

Considerando estas definiciones sobre el «gestus» puede apreciarse que éste contiene tres puntos de apoyo: a) Complejo de gestos y expresiones orales, b) relación social y c) generador de sucesos.

Este elemento del teatro de Brecht, que no siempre ha sido bien entendido y utilizado coherentemente en las puestas en escena siguiendo el método del distanciamiento brechtiano, para M. Anón "es o puede convertirse en núcleo de una metodología revolucionaria de la interpretación y no sólo de la interpretación".⁶³

El «gestus» está enmarcado, según se ha visto, en el ámbito de las actiudes que adoptan los personajes entre sí, generadoras del «gestus social». A veces, aparentemente, el «gestus» pertenece al ámbito privado (por ejemplo las expresiones de padecimiento físico por una enfermedad); estas manifestaciones del «gestus», según Brecht "suelen ser muy complicadas y contradictorias, al punto que es imposible expresarlas en una sola palabra, y el actor debe estar alerta para que al elaborar su composición, que forzosamente tiene que tender a exagerar los rasgos, no se pierda nada y en cambio se imprima fuerza a todo el complejo."⁶⁴

En este momento se puede ya considerar una distinción entre «gestus» y expresión en el actor; si la expresión muestra lo que se es, el «gestus» indica la función, lo que se hace; para Brecht es más importante el «gestus» por cuanto que éste muestra o debe mostrar la dialéctica de los comportamientos sociales; el actor, a través del «gestus», influye en el público y éste, a su vez, puede juzgar libremente a partir de él. Estas mismas reflexiones anteriores están, de alguna manera, en lo que dice W. Mittenzwei, seguidor de Brecht: "Brecht quería un teatro en el que los gestos pudieran ser citados. No empleaba el gesto para reproducir una atmósfera, sino para hacer visibles a determinados procesos ocultos";⁶⁵ y también, "[Brecht] ponía en guardia frente al «gesto vacío», frente a una expresión física que justamente se limita a confirmar la corporalidad, la función antropológica. Brecht observa que el arte tiende a disociar el gesto. Un gesto de dolor que no superara los límites animales es un gesto vacío, pues está despojado de toda característica social".⁶⁶

Notas

1. J. Desuché, La Técnica Teatral de Bertolt Brecht, oikos-tau, s.a., -ediciones, Barcelona, 1968, p. 104.
2. Gran Enciclopedia Larousse, Tomo 2º, Editorial Planeta, S.A., Barcelona, 3ª ed., 1970. [Cfr. Brecht, Bertolt]
2. B. Brecht, Escritos sobre teatro, 3, Ediciones Nueva Visión, B. Aires, 1982, p. 108.
3. B. Brecht, Escritos sobre teatro, 1, Ediciones Nueva Visión, B. Aires, 1983, p. 57.
4. Brecht, Escritos sobre teatro, 3, op. cit., p. 54.
5. Op. cit., p. 54.
6. Op. cit., p. 120.
7. Entendemos por «registro» lo gestual, el decorado, la meteria, el color, la luz, los sonidos, la música, el canto, la organización del espacio ... Su combinación es productiva en los diversos instantes de la representación, en espacios cerrados diferentes ... [Lo dice R. Demarcy en: Anós, M., y otros, Brecht y el realismo dialéctico, Alberto Corazón, Editor, Madrid, 1975, p. 310.]
8. R. Demarcy en: Anós, y otros, op. cit., p. 296.
9. Brecht, Escritos sobre teatro, 1, op. cit., p. 22.
10. Op. cit., p. 22.
11. Op. cit., p. 22.
12. Desuché, La Técnica Teatral de Bertolt Brecht, op. cit., p. 118.
13. Brecht, Escritos sobre teatro, 1, op. cit., p. 136.
14. Op. cit., p. 47.
15. Anós, y otros, Brecht y el realismo dialéctico, op. cit., p. 306.
16. Brecht, Escritos sobre teatro, 3, op. cit., p. 123.
17. Op. cit., p. 124.
18. Brecht, Escritos sobre teatro, 1, op. cit., p. 91.
19. Brecht, Escritos sobre teatro, 3, op. cit., p. 122.
20. Brecht, Escritos sobre teatro, 2, op. cit., p. 181.
21. Brecht, Escritos sobre teatro, 1, op. cit., pp. 128-129.
22. Op. cit., p. 135.
23. Brecht, Escritos sobre teatro, 3, op. cit., p. 109.

24. Op. cit., p. 108.
25. Brecht, Escritos sobre teatro, 1, op. cit., p. 153.
26. Op. cit., p. 154.
27. Op. cit., p. 154.
28. Brecht, Escritos sobre teatro, 2, op.cit., p. 213.
29. Op. cit., p. 205.
30. Brecht, Escritos sobre teatro, 1, op. cit., p. 169.
31. Op. cit., p. 169.
32. Op. cit., p. 171.
33. Op. cit., p. 173.
34. Op. cit., p. 173.
35. Op. cit., p. 174.
36. Op. cit., p. 175.
37. Brecht, Escritos sobre teatro, 3, op. cit., p. 193.
38. Brecht, Escritos sobre teatro, 2, op. cit., p. 11.
39. Brecht, Escritos sobre teatro, 3, op. cit., p. 52.
40. Anón, y otros, Brecht y el realismo dialéctico, op. cit., p. 313.
41. Brecht, Escritos sobre teatro, 3, op. cit., p. 60.
42. Op. cit., p. 60.
43. Op. cit., p. 60.
44. Op. cit., p. 60.
45. Brecht, Escritos sobre teatro, 1, op. cit., pp. 170-171.
46. Brecht, Escritos sobre teatro, 3, op. cit., p. 130.
47. Brecht, Escritos sobre teatro, 2, op. cit., p. 19-20.
48. Brecht, Escritos sobre teatro, 3, op. cit., p. 130.
49. Brecht, Escritos sobre teatro, 2, op. cit., p. 25.
50. Brecht, Escritos sobre teatro, 3, op. cit., p. 131.
51. Op. cit., p. 16.
52. Brecht, Escritos sobre teatro, 2, op. cit., p. 22.
53. Op. cit., p. 16.
54. Op.cit., p. 13.
55. Brecht, Escritos sobre teatro, 1, op. cit., pp. 169-170.
56. Op. cit., p. 170.
57. Brecht, Escritos sobre teatro, 3, op. cit., p. 128.
58. Brecht, Escritos sobre teatro, 1, op. cit., p. 171.

59. B. Brecht, La política en el teatro, Editorial Alfa Argentina, B.Aires, 1972, p. 93.
60. Op. cit., p. 97.
61. Brecht, Escritos sobre teatro, 2, op. cit., p. 26.
62. Brecht, Escritos sobre teatro, 3, op. cit., p. 64.
63. Anós, y otros, Brecht y el realismo dialéctico, op. cit., p. 335.
64. Brecht, Escritos sobre teatro, 3, op. cit., p. 132.
65. Anós, y otros, Brecht y el realismo dialéctico, op. cit., pp. 160-161.
66. Op. cit., p. 161.

I. 5. JERZY GROTOWSKI

Jerzy Grotowski nació en Rzeszow (Polonia). Estudió arte dramático en la escuela oficial de Cracovia y fue colaborador del "Stary Teatr" de esta ciudad en la producción de algunas obras: "Las sillas", de Ionesco y "El tío Van ya", de Chejov, entre otras.

En 1959 fundó, en la pequeña ciudad de Opole, un laboratorio teatral. En 1965 este laboratorio se instaló en Wrocław, ciudad universitaria y capital cultural de la parte oriental de Polonia; a partir de este año la actividad del laboratorio, convertido en instituto de investigación del teatro y especialmente del actor, comienza a recibir un subsidio oficial tanto del ayuntamiento de Opole como de Wrocław; las investigaciones que se llevan a cabo en el laboratorio son conocidas por los estudiosos del teatro bajo el nombre global de Método de Grotowski. En este laboratorio se forman actores, directores y otros profesionales de campos conectados con el teatro; tiene una compañía permanente que ofrece representaciones a las que acceden, cada vez, unas cuarenta personas, número que se amplía cuando la compañía representa en el extranjero. Los componentes de la compañía ejercen como profesores en el laboratorio; en él, por otra parte, se da un estrecho contacto con especialistas en otras disciplinas como Psicología, Fonología, Antropología Cultural, etc. El material investigado en el laboratorio, y se puede decir así porque se respetan las condiciones esenciales de toda investigación, tiene una manifestación externa en las obras que representa la compañía.

El laboratorio indicado es, pues, un lugar de investigación, no de preparación o formación de actores cuya meta sería representar ante el público; por esto es comprensible que el grupo de espectadores esté compuesto por sólo unas cuarenta personas por función; estos espectadores, además, serán distri-

buidos por la sala según los objetivos de la investigación.

Otra característica del laboratorio de Grotowski es que se trabaja sin prisas; la dedicación al grupo de actores es fuerte y sin limitación de tiempo.

Junto a todo lo dicho queda por añadir que la mutua confianza entre director y actor es una de las condiciones esenciales para ingresar y participar en el trabajo que se genera dentro del laboratorio teatral grotowskiano.

I. 6. SISTEMA DE GROTOWSKI

I. 6. 1. Introducción

En la teoría que sirve de fundamento al método de Grotowski sobre el trabajo del actor se pueden encontrar determinadas actitudes, ideas y afirmaciones sobre el arte interpretativo que también están presentes en las teorías elaboradas por otros grandes artistas o intelectuales del teatro como, por ejemplo, K. Stanislavski y A. Artaud. Grotowski se ocupó en estudiarlos seriamente, "he estudiado todos los métodos teatrales importantes de Europa y de otras partes del mundo",¹ y ha indicado los que más han servido a sus propósitos: "Los ejercicios rítmicos de Dullin, las investigaciones de Dalsarte sobre las reacciones de extroversión e introversión, el trabajo de Stanislavski sobre las acciones físicas, el entrenamiento biomecánico de Meyerhold, la síntesis de Vajtangov. [...], las técnicas de entrenamiento del teatro oriental, específicamente la Opera de Pekin, el Kathakali hindú, el teatro NO de Japón."²

No es difícil, pues, que en Grotowski, hombre de nuestro tiempo, aparezcan influencias, que él no niega, de teóricos anteriores que se ocuparon también del arte interpretativo. Sin embargo, esto no disminuye en absoluto la importancia de sus teorías, cuya valoración y comprensión puede iniciarse a partir de dos textos del maestro polaco publicados por primera vez en 1965: a) "Stanislavski planteó las preguntas metodológicas claves sobre el arte interpretativo. Nuestras soluciones sin embargo difieren profundamente de las suyas";³ b) "el método que estamos desarrollando no es una combinación de técnicas obtenidas de distintas fuentes".⁴

Antes de seguir adelante convendría preguntarse si al trabajo llevado a

cabo por el maestro polaco se le puede llamar sin dudas investigación y qué objetivos persigue o cuál es el campo de la misma. La respuesta a la primera pregunta la ofrece el director inglés de teatro P. Brook: "En el teatro de Grotowski, como en los auténticos laboratorios, los experimentos son científicamente válidos en tanto que se respetan las condiciones esenciales".⁵ Respecto a la segunda pregunta es Grotowski quien responde: se investiga "la relación entre el actor y el espectador, y entre la técnica espiritual del actor y la composición de las distintas partes interpretativas";⁶ el trabajo va orientado, continúa Grotowski, a "que el actor se descubra a sí mismo"⁷ pero no preguntándose "qué es lo que debo hacer"⁸ sino siguiendo una vía negativa en la cual la pregunta correcta sería "qué es lo que no debo hacer"⁹, es decir qué barreras o frenos debe quitar el actor porque impiden su creatividad. Se persigue también ayudar al actor a que se comunique sinceramente con el espectador mediante un acto de penetración en sí mismo y de ofrenda de cuanto hay en él de más íntimo, a realizar un «acto total».¹⁰

El método del laboratorio no tiene que ver con la búsqueda de técnicas o recetas para el actor a fin de que adquiriera una técnica determinada; al contrario, y ésta es la gran novedad del método grotowskiano, profundiza en una vía negativa, es decir la de no poner, la de eliminar cuanto, físico o psíquico, impida al actor manifestarse en lo más íntimo. Se atiende a las necesidades particulares de cada actor, pues aunque haya ejercicios en grupo siempre éstos, como indica Grotowski, se adaptarán a cada actor: "los elementos de los ejercicios son los mismos para todos, pero cada uno debe llevarlo a cabo de acuerdo con su propia personalidad".¹¹

El trabajo en el laboratorio se hace bajo determinadas constantes: se defiende el respeto al trabajo de todo actor, hasta el punto de que se impiden las condiciones que podrían llevar a una falta de respeto (de aquí que,

por ejemplo, estén prohibidos los comentarios sobre la actividad de los compañeros de formación); se le ofrece seguridad, esto se considera imprescindible para su creatividad; respecto a esto Grotowski dice: "Se debe crear una atmósfera, un sistema de trabajo en el que el actor sienta que todo lo que haga será entendido y aceptado. Es justamente en el momento en que el actor comprende esto cuando se revela".¹²

Al actor, por otra parte, se le exigen determinados comportamientos en la labor que desarrolla en el laboratorio: se le exige una moral que le obligue a ser sincero consigo mismo en su trabajo y, como consecuencia, a serlo con el espectador, que en su momento acudirá a verlo representar; se le pide guardar silencio durante su labor; respecto a esto Grotowski indica que "cuando intenten revelar su tesoro, sus fuentes, deberán trabajar en silencio";¹³ se refiere Grotowski a que el actor no debe distraerse con comentarios fuera de la escena sobre su actividad, ni incluso a veces en el momento del ejercicio pues el gesto solo debe valer, a ser posible, para el entendimiento con su director o profesor, mientras los demás compañeros observan la labor sin pronunciarse de ningún modo.

Todas las constantes y exigencias anteriores son posibles sobre una mutua confianza entre profesor y alumno, con el convencimiento por parte del alumno de que cuanto haga como actor será aceptado aunque quizás no compartido y de que es orientado por un maestro más entregado que él al trabajo, el cual, está convencido de la necesidad de no dañar al actor. Los profesores serán no solamente de moral intachable en cuanto al trabajo sino que, por sus sólidos conocimientos, inspirarán confianza en los actores. Todas estas exigencias o premisas las defiende Grotowski a la hora de plantearse la formación de actores y el trabajo del actor en una obra teatral.

Seguidamente, concluida la introducción, expondremos los pilares del mé-

todo grotowskiano, según eran concebidos y valorados en los años sesenta por el maestro polaco. Nos remitimos al método de entonces porque él, y quizás no ideas posteriores de Grotowski, pudo influir en directores de cine, realizado res de TV, profesores de escuelas de arte dramático, alumnos de interpretación y actores (en España), cuyo trabajo en la década de los setenta es objeto de estudio, bajo los aspectos de dirección y formación de actores, en la presente tesis doctoral.

Por último, y antes de entrar en el análisis de temas concretos de la teoría de Grotowski sobre el actor y su trabajo, creemos oportuno avanzar, mediante citas referidas a él, un resumen de lo que considera condiciones esenciales para el arte de la actuación y que deberían ser, por ello, estudiadas metodológicamente: "a) Estimular el proceso de autorrevelación, llegando hasta el inconsciente, pero canalizando los estímulos a fin de obtener la reacción requerida."¹⁴ "b) Ser capaz de articular el proceso, disciplinarlo y convertirlo en signos."¹⁵ "c) Eliminar del proceso creativo las resistencias y los obstáculos causados por el propio organismo."¹⁶

I. 6. 2. La vía negativa

Hay una serie de frases de Grotowski que hacen incapié en lo que se puede llamar la vía negativa en la técnica de un actor; recordemos, por ejemplo, ésta: "La muestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos."¹⁷

Hasta ahora los métodos de interpretación han ido a la búsqueda de instrumentos para el actor a fin de responder a la pregunta tradicional en la formación de un actor: ¿Cómo hacer esto? Esta pregunta Grotowski también se la hizo en su día pero pronto la olvidó para plantear el camino que podemos llamar negativo: ¿qué no hacer, qué eliminar para que algo se pueda dar?; es te algo es la creación sincera del actor. No se busca, pues, una acumulación

de técnicas, dar un cúmulo de recetas al actor pues por este camino, según Grotowski, se facilitaría la caída del actor en los clichés.

Una de las cuestiones primeras que el actor tendrá que considerar al querer adentrarse en el método grotowskiano será la de conocerse a sí mismo, ver, a través de ejercicios o verlo el profesor, qué impide que tenga una interpretación correcta; darse cuenta de cuáles son los frenos físicos y, en mayor número y fuerza, psicológicos que impiden la expresión pedida y en última instancia la creatividad. Una vez que sean descubiertos deben ser combatidos, pero no como quien trata de conseguir una determinada técnica sino bajo una postura pasiva de no hacer, de ir eliminando cada freno descubierto; de esta manera se conseguirá el acercamiento entre el impulso interior y la respuesta, cada vez más rápida y sincera, del cuerpo (gesto y voz). Grotowski indica que el actor no puede crear bajo unos signos⁴⁸ naturistas, "las formas de la simple conducta «natural» oscurecen la verdad",⁴⁹ y por tanto convencionales porque encierran hipocresía, contradicción; el actor tiene que desenmascarar, a través de un acto valeroso, las contradicciones entre gesto y voz, voz y palabra, palabra y pensamiento, voluntad y acción, etc.⁵⁰ Para lograrlo es muy adecuado ese quitar impedimentos al que se ha hecho alusión.

Grotowski le exige al actor moralidad, «santidad», si quiere seguir este camino en donde la manifestación del actor compromete lo más íntimo de que dispone: sus experiencias como hombre.

Al actor se le pide en su esfuerzo por eliminar obstáculos que no persiga conscientemente esto, es decir que no sea consciente del desarrollo de la técnica que esté usando en el momento en que lleva a cabo el ejercicio pertinente, de la misma manera que no debe buscar el resultado; dice Grotowski: "Si el actor está consciente de su cuerpo no puede penetrar en y revelarse a sí mismo."⁵¹ Al actor le corresponde entregarse al trabajo, utilizar bien

los ejercicios y ser sincero; todo lo demás, la superación de los obstáculos y en consecuencia el uso correcto de sus posibilidades psico-físicas, irán dándose hasta llegar el día en que adquiriera una perfección y creatividad claramente lograda, para la que, como se ha indicado reiteradamente, no se han puesto unas técnicas sino que se han quitado, a través de ejercicios adecuados, unas resistencias, llegando también un día en que, según Grotowski, aprenderá a "realizar todo esto inconscientemente en las fases culminantes de su actuación".²² En consecuencia con esa vía negativa que persigue el actor a éste no se le da nada en el laboratorio grotowskiano, más bien se le pide. (Si se le ofrece respeto, confianza, orientación, pero todo lo demás lo pone él).

La formación en el laboratorio, en congruencia con lo expuesto, es individualizada en el sentido de que incluso en ejercicios de grupo cada actor los va acomodando a sus necesidades y personalidad. Los logros nunca definitivos puesto que el actor, como persona que es, tiene un camino de obstáculos inacabable; si supera unos, digamos toscos, vienen otros a nivel superior y así sucesivamente: "A cada ruptura de barreras escondidas corresponden técnicas nuevas en un nivel más alto"²³, dice Grotowski. Desde luego que el avance que logre el actor repercutirá en una mayor creatividad y una relación más intensa con el público.

Grotowski cree que no es posible la creatividad en el caos; considera que disciplina y espontaneidad deben ir unidas: "Cada actor debe advertir claramente cuales son los obstáculos que le impiden expresar sus asociaciones íntimas y que originan su falta de decisión, el caos de su expresión y su falta de disciplina."²⁴ Según Grotowski, el actor que domine un método será creativo y además en el momento preciso. El mismo plantea la pregunta que le da pie para exponer ese convencimiento: "¿Cómo se puede lograr que estos factores [los que propician la creación] surjan en el momento en que se necesitan?"

Obligando al actor que intenta ser creativo a dominar un método".²⁵

I. 6. 3. Estímulo - Impulso - Reacción

Tres elementos enlazados necesariamente en la interpretación del actor son: a) estímulo; b) impulso; c) reacción.

a'.- El actor se manifiesta en la reacción, o acción, pero su fuente originaria procede del impulso que a la vez existe gracias a un estímulo. Los tres tienen igual categoría y son una parte relacionada con otras en la labor del actor. Estableciendo un orden, lo primero es el estímulo. Una fuente importante de estímulos es el contacto (con personas, objetos, etc.).

Grotowski afirma que "no hay impulsos o reacciones sin contacto";²⁶ contacto "no es mirar fijamente, sino ver";²⁷ "siempre actuar, hablar, discutir y establecer contacto con cosas concretas".²⁸ Mediante el contacto el actor capta, a través de sus sentidos, la verdad de lo que le rodea y actúa, debe actuar, en congruencia; no debe captar y reflexionar sobre el cómo capta a un nivel intelectual sino recibir y dar consecuentemente; este diálogo o intercambio hace fresca una representación, respetando, no obstante, texto y movimientos básicos preestablecidos; así lo indica Grotowski: "Podeis perfectamente mantener el mismo sentido en la interpretación y renovar el contacto cada día".²⁹ La improvisación, pues, tendría cabida en esta situación porque el contacto, como se ha indicado, propicia la aparición de matices propios y no preestablecidos.

b'.- Actuar es, según lo anterior, reaccionar. Dentro del actor se da un proceso, con una manifestación o reacción que debe ser simultánea, a ser posible, al impulso. Para llegar a esta coincidencia temporal ayudan los ejercicios del laboratorio cuya función es la de eliminar obstáculos en el actor. El proceso debe apoderarse del actor y éste debe ser pasivo internamente, es

decir no ofrecer resistencias, mientras será activo hacia afuera; lo indica Grotowski cuando dice: "En realidad, el cuerpo del actor no tendría que oponer ninguna resistencia a la vida interior, a fin de que no haya diferencia de tiempo entre el impulso interior y la reacción visible, para que el impulso sea ya una reacción exterior".³⁰ De esta manera el actor al sentir una serie de impulsos espirituales, interiores, los manifiesta exteriormente por la voz, la plasticidad y el físico; pero, como también indica Grotowski, "no debe usar su organismo para ilustrar un «movimiento del alma»"³¹ sino que "la acción debe comprometer la personalidad entera del actor".³² "Este acto de revelación total del propio ser se convierte en una ofrenda de uno mismo que alcanza a transgredir las barreras y al amor. Yo le llamo a esto un acto total."³³

c'.- ¿Cómo llegar a este comportamiento del actor? No exclusivamente, como veremos, pero sí principalmente a través de la eliminación de obstáculos; en esta técnica hace, una vez más, incapié Grotowski al decir: "Quiero eliminar, despojar al actor de todo lo que lo perturba".³⁴ Otro medio es la sinceridad, que acompañará al actor del método grotowskiano para ayudarlo a distinguir lo auténtico (oculto bajo lo convencional o natural de nuestras relaciones sociales). Unido a esto, los contactos y las reacciones deben ser lo más concretas posibles a fin de ayudar al actor a no caer en lo estereotipado; en esta línea Grotowski dice: "Desde que los ejercicios plásticos se han convertido, últimamente, en un conjunto de gestos estereotipados, hay que procurar con mayor motivo establecer una reacción concreta, que es como decir ocuparse de llevar a cabo una acción concreta";³⁵ por este camino el actor accede a lo que antes llamamos la realización de un acto total. Una vez fijada la partitura de signos, así la llama Grotowski, es decir los impulsos, reacciones y un bagaje de detalles bien fijados, el actor debe buscar lo que haya en ellos de personal, de más íntimo; esto es lo que permite su revelación o entrega en

un gesto extremo sin detenerse en ningún obstáculo que venga de él o de la costumbre o conducta social, a lo que unirá el no caer en el caos o la anarquía formal fruto de la indisciplina. La meta siempre será la misma: frenar el fraude superándolo con la salida al exterior de impulsos puros, auténticos.

Junto a la sinceridad Grotowski añade la moralidad: "A mis ojos, lo moral consiste en expresar en su trabajo toda la verdad: es difícil pero es posible".¹⁶ Es una ayuda más para articular el proceso interior-exterior y, disciplinándolo, convertirlo en signos.

I. 6. 4. Espontaneidad - Disciplina

Aunque el actor, en las representaciones de la obra, muestre su parte como algo pleno, natural, orgánico (dar-tomar en el juego de sus propias reacciones), su trabajo mantendrá la frescura o espontaneidad en sucesivas representaciones si vuelve a mantener el propósito de no esconder nada de sí mismo.

Unido a lo anterior estará la disciplina, en los términos que indica Grotowski: "Mientras más nos preocupe lo que está escondido dentro de nosotros [...] más rígida debe ser la disciplina externa; es decir, la forma, la artificialidad, el ideograma, el signo. En eso consiste el principio general de la expresividad."¹⁷

En la cita anterior hay dos campos que podemos considerar: el interior o espiritual del actor (lo escondido dentro de nosotros) y el que se manifiesta al exterior (bajo una forma o artificialidad, ideograma o signos articulados). La cuestión de fondo que se plantea frente a ambos aspectos es que para conseguir la expresividad, o nivel creativo que Grotowski exige a los actores que se forman con su método, tiene que darse una adecuación sincera, comprometida, cruel, entre lo íntimo del actor y su manifestación o proyección externa

a través de la disciplina, para no caer en la falta de espontaneidad que irremisiblemente lleva al caos; "La autopenetración que no va acompañada de disciplina no consigue ser una liberación, sino que es percibida como una forma de caos biológico",³⁷ mantiene Grotowski.

La elaboración de la forma de lo que se manifiesta exteriormente es una ayuda para la exploración interior a la vez que esta inmersión en lo interior colabora a crear la forma externa. La forma va unida a los gestos y el sonido del actor y ayuda a las asociaciones en el espectador cuando el actor presenta en sus signos externos su propia experiencia, aunque «común» a la del espectador. En los signos están los motivos secretos del actor, su verdad íntima; el maestro polaco afirma que "Si deseamos enfrentarnos profundamente a la lógica de nuestra mente y de nuestra conducta y alcanzar sus más íntimos recovecos, su motor secreto, entonces el sistema completo de signos construidos dentro de la representación debe apelar a nuestra experiencia, a la realidad que nos ha sorprendido y que nos ha moldeado."³⁸

Grotowski vuelve a hacer incapié sobre el tema de la espontaneidad y disciplina comentando una frase de A. Artaud; dice éste: "Los actores deben ser como mártires quemados en la hoguera que continúan haciéndonos señales desde ellas";⁴⁰ Grotowski la comenta así: "Quiero añadir que estas señales deben ser articuladas [...]. Con esta salvedad, afirmamos que esta cita contiene, en un estilo oracular, el problema total de la espontaneidad y la disciplina, esta conjunción de opuestos que hace nacer el acto total."⁴¹ Ambos extremos, espontaneidad y disciplina, son necesarios (y con igual importancia); "No creo que haya verdadero proceso creativo dentro del actor si carece de disciplina o de espontaneidad",⁴² insiste Grotowski. El actor tiene el peligro de la falta de disciplina y en consecuencia de caer en el caos, que impediría el acto creativo; pero sin espontaneidad dicho acto igualmente se convertiría

en algo anárquico, confuso, no entendible, por tanto, para el espectador a quien va dirigido, siendo el espectador la parte esencial, junto al actor, del teatro.

La disciplina queda reflejada en la preparación de una obra teatral en una «partitura»⁴³; otros autores en vez de partitura utilizan la palabra «papel» o «parte». La partitura se exterioriza en los signos, elementos externos para hacer comprender y poder comunicarse con el espectador. La partitura que surge por una búsqueda del actor a partir de la experiencia, de sus relaciones con los otros, incluidos sus compañeros, nos proporciona a su vez la disciplina necesaria a través de los signos concretos para que la creatividad sea posible; "Primero, el actor estructura su papel; segundo, la partitura. En ese momento está buscando una especie de pureza (la eliminación de lo superfluo), así como los signos necesarios para la expresión",⁴⁴ dice Grotowski. Por este camino y al permitir al actor el «tomar» y «dar» a partir del contacto íntimo, sincero, con el compañero, en el escenario se hace posible la frescura en la representación, "siempre hic et nunc: es decir que nunca se repite",⁴⁵ según Grotowski. Expresándolo de otra manera, defiende el mismo planteamiento global cuando recomienda "no buscar nunca la espontaneidad en la actuación sin tener detrás una partitura que los apoye [a los actores]".⁴⁶

Todo lo dicho está referido a la representación de una obra teatral, "cuando se desempeña un papel, la partitura ya no está formada de detalles sino de signos",⁴⁷ recuerda Grotowski. En los ejercicios del laboratorio el trabajo del actor puede seguir caminos algo diferentes, ya que los ejercicios no tienen por qué desembocar en signos articulados en una partitura; ésta, durante los ejercicios, se articula en detalles, es decir hay que trabajar, conocer, los por-menores del propio ejercicio; esto permite improvisaciones también, aunque aquí no existan los signos que permiten la comprensión del públi

co.

La espontaneidad y la disciplina, por último, exigen una clave metódica para adquirirlas; esta clave discurre, en los ejercicios pertinentes, por lo que es la esencia y posiblemente lo original en el método grotowskiano: la ya mencionada vía negativa, o sea la eliminación en el actor de obstáculos físicos y psíquicos, teniendo en cuenta que lo psíquico normalmente influye sobre lo físico.

I. 6. 5. Actor - Espectador

La reducción del teatro a actor y espectador, lo específico del teatro según Grotowski, hace que este binomio adquiera una importancia especial para el maestro polaco.

Antes de entrar a considerar el binomio anterior conviene hablar de teatro pobre (el que quiere Grotowski) y teatro rico (el que se ha venido haciendo habitualmente).

Varias citas de Grotowski servirán de punto de partida para entender su defensa de un teatro pobre: "El aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor";⁴³ "Se puede definir el teatro como lo que sucede entre el espectador y el actor."⁴⁴

Consecuente con las afirmaciones generales y básicas presentes en esas citas Grotowski puede irnos concretando claramente lo que entiende por teatro pobre: "Todos los otros elementos visuales, por ejemplo los plásticos, se construyen mediante el cuerpo del actor: los efectos acústicos y musicales mediante su voz";⁴⁵ o sea, va a ir despojando al teatro de todo lo superfluo; se tiene a una pobreza material pues se van a abandonar, por ejemplo, los efectos de luces usando el actor sólo recursos luminosos estacionarios, trabajando con sombras, lugares brillantes, etc."⁴⁶ no se usará maquillaje, ni adhesivos

para aparentar tal o cual realidad, ni místicas, etc., pero el actor con su oficio y su cuerpo (voz y gesto) creará sobre el escenario todo lo necesario para ser entendido de alguna manera por el público; por ejemplo, "transforma, mediante el uso controlado de sus gestos, el piso en mar, una mesa en un con fesionario,"⁵³ (sólo utilizará la utilería que ya está en el escenario), o "per mite a la representación misma convertirse en música mediante la orquestación de las voces y el golpeteo de los objetos."⁵³ Cada objeto ayuda a realzar no el significado sino la dinámica de la obra, pues su valor reside principalmen te en sus variados usos. Tampoco el texto por sí es imprescindible, piensa Gro towski; es algo complementario, ayuda a la creatividad pero "«per se» no es teatro, el teatro se vuelve teatro por la utilización que de él hacen los actores, es decir, gracias a las entonaciones, a las asociaciones de sonidos, a la musicalidad del lenguaje."⁵⁴

Volviendo al binomio actor-espectador, Grotowski considera que el tea tro no podría existir sin el espectador; éste está en la acción pero no partici pa en ella; al espectador se le distribuye en el auditorio según los obje tivos que se persigan en cada obra; para el maestro polaco "el interés funda mental es encontrar la relación apropiada entre el actor y el espectador en cada tipo de representación".⁵⁵

El actor, otro elemento sin el cual tampoco existiría el teatro está de safiando, en el teatro pobre grotowskiano, una concepción burguesa del teatro y un standard de vida al proponer la "sustitución de una riqueza material por la riqueza moral que es su principal objetivo en la vida",⁵⁶ como pide Grotowg ki. Si el actor es explotado por dinero y por ganar el favor del público el arte de actuar linda con la prostitución. El actor ni siquiera debe buscar ser aclamado. Ahora bien, si el actor no debe pensar en el espectador mientras actúa, en este sentido «inmoral», tampoco puede negar que sin embargo el es-

pectador está ahí, en la sala. El problema de este aparente contrasentido se resuelve al pedir Grotowski al actor que no actúe «para» la audiencia sino para "confrontarse con los espectadores, en su presencia. Mejor aún, debe cumplir un acto auténtico frente a los espectadores";⁵⁷ un acto no «para» sino en «relación con», o "quizás hasta a pesar de él [del espectador]";⁵⁸ y en este comportamiento radica la provocación: "Si el actor actúa de esta manera [con un acto total], crea una especie de provocación para el espectador"; al eliminar el actor lo «natural» o falseado de las reacciones manifestando la verdad, según la vive en toda su sinceridad. Continúa Grotowski, "el espectador entra en comunicación con un suceder de impulsos espirituales visibles";⁶⁰ "ahora bien, para que el espectador pueda, ante el actor, encontrar un estímulo en la búsqueda de sí mismo, es necesario que haya cierto campo común";⁶¹ esto nos llevaría a la necesidad de plantear un teatro en donde los signos, que exteriorizan el mundo interior presente en el escenario, sean comprensibles por el espectador, un teatro que afronte "los complejos colectivos, los signos del inconsciente colectivo, los mitos".⁶²

El actor, como se ha indicado, tiene que manifestarse en su intimidad mediante una búsqueda de lo más auténtico de sus experiencias vivas aún en su interior, manifestándolas en signos depurados de todo lo accesorio y confuso. En este proceder el actor se redime, se mejora como ser humano. ¿A su vez qué ocurre con el espectador a quien va dirigido ese esfuerzo heroico del actor? Grotowski afirma que el espectador que "aprovecha la invitación del actor y que, seguidamente, y un poco siguiendo la parte, se libra a la misma actividad, sale en estado de la más gran armonía";⁶³ y, al contrario, "si lucha por esconder sus mentiras, abandona el espectáculo bastante más desequilibrado".⁶⁴

Hablar del tema «actor santo-actor cortesano», perteneciente a la teoría sobre teatro defendida por Grotowski, es como resumir o, mejor, hacer con

fluir en un solo título cuanto hemos dicho sobre el método grotowskiano, pues al actor santo corresponde vivir y manifestar las ideas fundamentales sobre el arte interpretativo del actor que defiende el maestro polaco.

El adjetivo santo aplicado al actor no tiene nada que ver con una dimensión religiosa trascendental; no obstante, pensamos que su empleo por Grotowski es acertado por cuanto la actitud de este actor asume una serie de sacrificios y esfuerzos, una moral y unas renunciaciones que, «mutatis-mutandi», recuerdan las que han asumido los cristianos de la iglesia católica merecedores de canonización.

Está en el camino de la santidad el actor que no tiene al espectador como condicionante negativo de su actuación, es decir el actor que no actúa buscando el aplauso del público, que no muestra su cuerpo como un exhibicionista sino que, como indica Grotowski, "lo quemamos, lo libera de toda resistencia, en realidad no vende su organismo sino que lo ofrenda";⁶⁵ esto le llevó al actor a repetir de algún modo, salvadas todas las distancias, el gesto de la redención cristiana.

La técnica del actor santo es la vía negativa; ésta no tiene que hacernos pensar en un actor triste, que tiene en lo doloroso su mejor aliado; la vía negativa, fundamental para Grotowski, es "saber eliminar todo lo inoportuno, para así traspasar todas las fronteras imaginables"⁶⁶ o, con otras palabras, mientras el actor artesano busca una acumulación de habilidades (técnica deductiva) el actor santo usa la técnica de eliminación (técnica inductiva). Haciendo incapié sobre esto Grotowski ofrece el siguiente símil: "la diferencia que hay entre el actor cortesano y el actor santo es prácticamente la que separa la sabiduría de la ramera de los gestos de entrega y aceptación que surgen de la mujer enamorada".⁶⁷

¿Quién puede dirigir a un actor que busca tal entrega y con tal sinceridad? Un director santificado; el adjetivo aquí adquiere su valor con la asun-

ción, al menos teóricamente, por el director de esas aptitudes que se buscan en el actor.

En el director la santidad se adorna, en palabras de Grotowski, con dos exigencias: a) "Se debe ser estricto con el actor, pero como un padre o un hermano mayor"; b) "Lo que se exige de los colegas demanda un esfuerzo doble en uno".⁶⁴

A estas exigencias fundamentales en el director deben añadirse otras circunstancias que tienen que ver, como es lógico, con una correcta aplicación del método grotowskiano.

NOTAS

1. J. Grotowski, Hacia un teatro pobre, siglo XXI editores, España, 1974, p. 10.
2. Op. cit., p. 10.
3. Op. cit., p. 10.
4. Op. cit., p. 10.
5. J. Grotowski, Teatro laboratorio, Tusquest Editores, España, 1980, p.7.
6. Op. cit., p. 11.
7. Grotowski, Hacia un teatro pobre, op. cit., p. 176.
8. Op. cit., p. 176.
9. Op. cit., p. 176.
10. Grotowski, Teatro laboratorio, op.cit., p. 74. (Acto total: "Es un problema de la esencia más profunda del actor, de una reacción de su parte que le permita revelar una a una las distintas facetas de su personalidad, desde las fuentes biológicas e instintivas hasta el canal de la conciencia y el pensamiento, para alcanzar la cima que es tan difícil de definir y en la que todo se vuelve una unidad. Este acto de revelación total del propio ser se convierte en una ofrenda de uno mismo que alcanza a transgredir las barreras y el amor. Yo le llamo a esto un acto total". J. Grotowski, Hacia un teatro pobre, op. cit., p. 92.)
11. Grotowski, Hacia un teatro pobre, op.cit., p. 180.
12. Op. cit., p. 180.
13. Op. cit., p. 198.
14. Op. cit., p. 89.
15. Op. cit., p. 89.
16. Op. cit., p. 89.
17. Op. cit., p. 11.
18. Signo: "Reacción humana purificada de todos los fragmentos o de todos los detalles que no sean de primordial importancia" Op. cit., p. 193.
19. Op. cit., p. 12.
20. Op. cit., p. 12.
21. Op. cit., p. 30.
22. Op. cit., p. 30.
23. Op. cit., p. 31.
24. Op. cit., p. 90.

25. Op. cit., p. 89.
26. Op. cit., p. 186.
27. Op. cit., p. 186.
28. Grotowski, Teatro laboratorio, op. cit., p. 28.
29. Op. cit., p. 27.
30. Op. cit., p. 92.
31. Grotowski, Hacia un teatro pobre, op. cit., p. 84.
32. Op. cit., p. 92.
33. Op. cit., p. 92.
34. Op. cit., p. 178.
35. Grotowski, Teatro laboratorio, op. cit., p. 29.
36. Grotowski, Hacia un teatro pobre, op. cit., p. 197.
37. Op. cit., p. 34.
38. Grotowski, Teatro laboratorio, op. cit., p. 50.
39. Grotowski, Hacia un teatro pobre, op. cit., p. 47.
40. Op. cit., pp. 86-87.
41. Op. cit., p. 87.
42. Op. cit., p. 179.
43. Partitura: "La partitura del actor constá de los elementos del contacto humano: tomar y dar . Hay que tomar otra gente, confrontarla con uno mismo, con la propia experiencia y los pensamientos y ofrecer una respuesta". Op. cit., p. 181.
44. Op. cit., p. 182.
45. Op. cit., p. 181.
46. Op. cit., p. 193.
47. Op. cit., p. 193.
48. Op. cit., p. 9.
49. Op. cit., p. 27.
50. Op. cit., p. 27.
51. Op. cit., p. 15.
52. Op. cit., p. 16.
53. Op. cit., p. 16.
54. Op. cit., p. 16.
55. Op. cit., p. 15.
56. Op. cit., p. 39.
57. Op. cit., p. 183.

58. Op. cit., p. 93.
59. Op. cit., p. 92.
60. Grotowski, Teatro laboratorio, op. cit., p. 13.
61. Op. cit., p. 61.
62. Op. cit., p. 61.
63. Op. cit., p. 64.
64. Op. cit., p. 64.
65. Op. cit., p. 54.
66. Op. cit., p. 55.
67. Op. cit., p. 55.
68. Grotowski, Hacia un teatro pobre, op. cit., p. 43.
69. Op. cit., p. 43.

II. DIRECCION DE ACTORES

107

-- CINE ESPAÑOL --

INTRODUCCION

Escribir sobre cómo nuestros directores de cine se enfrentan a su trabajo con los actores ha sido prácticamente imposible hasta ahora. Quienes más se han acercado a ello se han limitado a exponerle una o dos preguntas sobre el tema al director entrevistado y reflejar la respuesta en un libro o en una revista cuyo contenido principal no giraba precisamente sobre la dirección de actores. Ciertamente el que no apareciera un material más sólido en las publicaciones no era culpa del director de cine entrevistado, pues nos consta por experiencia que el tema de la dirección de actores gusta ser tratado por ellos. Carentes de esa bibliografía sobre dirección de actores en España no nos quedaba otro camino, si queríamos acercarnos a cómo se dirige a los actores en Cine en España, consultar personalmente a un número suficientemente amplio de directores, con una experiencia reconocida. Así lo hicimos a partir de la formulación de un cuestionario. Este no fue variado lo más mínimo a lo largo de todas y cada una de las entrevistas, y si alguna pregunta quedó sin respuesta, fue debido, en los pocos casos que ocurrió, a que el magnetofón no registró la respuesta.

El cuestionario tiene un conjunto de 33 [p. 113] preguntas, en la elaboración de las cuales hubo una determinada intencionalidad por nuestra parte así como en su clasificación en apartados determinados. El número de preguntas, 33, fue casual, en el sentido de que el cuestionario se elaboró sin darnos un límite previo en su extensión; lo que queríamos al elaborarlo era obtener un material lo más científico y completo posible y esto por encima de que pudieramos cansar al entrevistado con un bombardeo de preguntas; eso sí las preguntas no debían repetirse, debían ser claras y concretas para no hacerle perder el tiempo al director aunque a veces nos permitíamos usar la

astucia en cuanto a formularlas con algunos matices a fin de poder apreciar si el director estaba respondiendo con sinceridad; como complemento a esta táctica, y aunque no aparece en la tesis, visionamos algunas películas de de terminados directores o entrevistamos a una serie de actores y siempre, apar te de no descubrir nuestra intención, con el fin de fortalecer el aspecto científico de los datos recogidos.

Algunas preguntas se componían de un suplemento; es decir, para dejar abierta la posibilidad a más información sobre las preguntas básicas añadíamos a continuación un «¿Por qué?» . El entrevistado entonces razonaba su respuesta de base y la completaba, dándonos más información sin necesidad de aumentar numéricamente el nº de preguntas.

Los apartados en que fueron divididas las 33 preguntas fueron los siguientes:

- a.- Reflexiones generales sobre la dirección de actores.
- b.- El director español de cine en su trabajo con los actores.
- c.- Algunas consideraciones sobre el actor español de cine.

Los tres apartados tratan de ser complementarios y vienen ordenados.

Queríamos considerar el trabajo del director de cine en sus circunstancias profesionales objetivas, es decir no sólo saber cómo trabajaba él con los actores sino considerar esto a la luz de determinados factores generales de dificultades o ventajas para su labor.

El apartado que incluye más preguntas, diecisiete en concreto, es el que se refiere a la dirección de actores por parte del entrevistado (el apartado «b»); es lógico, pues, que sea la parte más extensa. Los apartados «a» y «c» (diez y seis preguntas respectivamente) ayudan a situar mejor las posibilidades creativas del director entrevistado además de posibilitarnos información general sobre la dirección de actores de cine. Dando un paso

más, afin de ayudar al lector a reflexionar y poder captar mejor la realidad de la dirección de actores en España, se ofrecen las coincidencias o no, explícitas o implícitas, en las respuestas.

En el cine español es obvio que hay muchos más directores que los trece [p. III] que hemos entrevistado; y el calificativo de mejores o peores artistas que los demás no recogidos aquí sería difícil indicarlo con objetividad. Si podemos hacernos eco de las críticas y los premios que han recibido, y de nuestra apreciación personal, aseguramos que el grupo de directores entrevistados pertenece a un nivel alto en general dentro del cine español. La labor de algunos de ellos es ya larga y regular, (por ejemplo: Armiñán y Saura) otros, siendo viejos directores, ruedan películas de tarde en tarde (por ejemplo: Berlanga y Bardem) y algunos otros son jóvenes directores que, aunque se iniciaron hace muchos años, su labor a través sobre todo del largometraje pertenece más bien a los últimos años de la década de los setenta y primeros de los ochenta (por ejemplo: Chávarri), con lo cual aproximamos en el tiempo la realidad de la dirección de actores en el cine español.

Si para nosotros casi todos los directores elegidos forman parte de aquellos que se preocupan de ofrecer productos con alto nivel intelectual y artístico, y creemos que la opinión de ellos puede ser extensible a los que teniendo inquietudes intelectuales y artísticas parecidas no han sido entrevistados, podemos afirmar que la realidad de la mejor dirección de actores en el cine español es la que ofrecemos aquí; no ignoramos que en nuestro cine hay directores cuyos productos se enmarcan en planteamientos en los que la calidad no es ni mucho menos el primer objetivo perseguido; esto es una realidad también de nuestro cine pero creemos que desconocer a fondo esta manifestación no es un perjuicio de cara a quienes lo que deseamos es saber a qué cotas de calidad se está llegando en la dirección de actores del cine español.

Las respuestas a las preguntas que formulamos a cada uno de los directores han sido respetadas no sólo en el contenido sino también en la forma o estilo de expresarse oralmente. Las hemos pasado del magnetofón a la escritura respetando, pues, lo que dijeron y de la forma cómo lo dijeron; sólo nos hemos permitido sintetizar en determinadas respuestas por motivos lógicos y justificables.

El material obtenido es como un pozo del que se pueda ir sacando agua limpia con la que calmar necesidades diversas sobre el conocimiento de la dirección de actores en el cine español; en un lenguaje más directo, hemos reunido un material amplio y variado sobre una faceta del trabajo del director, aquella que tiene que ver con el actor, pero el material se puede prestar a estudios o análisis posteriores desde distintos puntos de vistas o planteamientos; es como haber iniciado un camino que puede afianzarse y diversificarse en adelante con la aportación de otros estudiosos del tema; por ejemplo, podría estudiarse el empleo de técnicas presentes en las teorías de Stanislavski, Brecht o Grotowski, utilizadas, consciente o inconscientemente, por los directores entrevistados, sacando, a través de la estadística, cual de las tres teorías tiene más aceptación entre los directores. Apenas que esforcemos la imaginación las posibilidades de investigación a partir del material recogido se hacen evidentes. Creemos con sencillez que éste es el mérito de nuestra aportación en este apartado de la tesis, o sea ofrecer un material útil para otros estudiosos del tema; por otra parte, a nosotros el trabajo realizado, y necesario para no "comenzar la casa por el tejado", no nos ha dejado tiempo para volcarnos además en una investigación muy concreta dentro de este campo de la dirección de actores en el cine español. Por tanto, queda un camino abierto por el que otros y nosotros mismos podemos adentrarnos en el futuro.



Para finalizar esta introducción, ajustada a esta parte de la tesis, decir que puede completarse con algunas consideraciones que nos ha parecido oportuno indicar solamente en la introducción global de la tesis, en concreto pueden consultarse las pp. 19-24 de la tesis. En esas páginas se expone con todo detalle tanto la metodología utilizada para confeccionar el cuestionario, como las ayudas u orientaciones recibidas tanto por parte del director de la tesis como de profesionales del cine para seleccionar de entre todos los directores españoles un grupo que nos permitiera alcanzar el objetivo científico que buscábamos; igualmente habrá alusión a por qué no entrevistamos a determinados directores que se pueden echar de menos aquí y, en fin, otros variados aspectos que, junto a los demás, ayudarán a valorar en su justa medida la validez del material conseguido con las entrevistas y a utilizarlo lo mejor posible en otros estudios de investigación, teniendo también la información que se ofrece en las introducciones como un punto más a considerar en la realización de dichos estudios futuros.

II. 1. CUESTIONARIO

(Cine)

A.- REFLEXIONES GENERALES SOBRE LA DIRECCION DE ACTORES.

- 1.- ¿Considera que unos conocimientos teóricos son necesarios para dirigir a los actores de cine?
- 2.- ¿Qué actores son más difíciles de dirigir: los buenos, los que provienen del teatro, los no profesionales, etc.?
- 3.- ¿Qué actores son más fáciles de dirigir: Los buenos actores cinematográficos, los que provienen del teatro, los no profesionales, etc.?
- 4.- ¿Un buen director de actores puede conseguir una buena actuación de un mal actor?
- 5.- ¿Usted en qué encuentra más dificultad: en dirigir a un actor o a una actriz?
- 6.- ¿En teatro, se dirige mejor o peor? ¿Por qué?
- 7.- ¿Cree que en España ha habido una evolución en la dirección de actores de cine? ¿Por qué?
- 8.- ¿Le parece buena, en general, la actual dirección de actores de cine en España?
- 9.- ¿Qué opina de la dirección de actores en TVE?
- 10.- ¿Qué relación humana suele darse entre los directores y los actores?

B.- EL DIRECTOR ESPAÑOL DE CINE EN SU TRABAJO CON LOS ACTORES.

- 1.- ¿Ha sido actor?
- 2.- ¿Elige a los actores o le son impuestos?
- 3.- ¿Dialoga antes del rodaje con el actor?
- 4.- ¿Dialoga durante el rodaje con el actor?
- 5.- ¿Comenta la interpretación, una vez acabada la película, con los ac-

teros que intervinieron en el filme?

- 6.- ¿Prefiere dirigir a un actor de cine que provenga del teatro o, por el contrario, que nunca haya pisado las tablas?
- 7.- ¿Dirigiendo, con qué actores se encuentra más a gusto?
- 8.- ¿Improvisa en sus rodajes en lo que respecta a la dirección de actores?
- 9.- ¿Pueden improvisar con usted los actores?
- 10.- ¿Hace que el actor se adapte a sus ideas o usted se adapta a las características del actor?
- 11.- ¿Busca la perfección en la interpretación del actor o se conforma con que lo haga bien?
- 12.- ¿Tiene algún método personal de dirección de actores?
- 13.- ¿Sigue algún sistema no propio de dirección de actores?
- 14.- ¿Ha tenido alguna evolución su dirección de actores? ¿Por qué?
- 15.- ¿Admira a algún director de cine por su acertada dirección de actores?
- 16.- ¿El director de cine debería haber pasado por la Escuela de Arte Dramático?
- 17.- ¿Qué película suya es la más indicativa de su forma de dirigir a los actores?

C.- ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ACTOR ESPAÑOL DE CINE.

- 1.- ¿El actor español de cine conoce su oficio?
- 2.- ¿Hay profesionalismo en los actores españoles de cine?
- 3.- ¿En general, al actor español de cine le interesa de modo prioritario el superarse artísticamente?
- 4.- ¿En qué manera se ve condicionado el actor en su trabajo por el sis-

tema productivo?

5.- ¿El guión bueno o malo influye en el trabajo de un actor?

6.- ¿Los actores que han trabajado con usted han aceptado gustosamente la improvisación respecto a su papel?

ENTREVISTA A JAIMÉ DE ARMIÑÁN [Cfr. Cuestionario, p. 113]

A.-

- 1.- Uno debe estar informado pero también influye mucho el instinto y la improvisación, en cuanto a la dirección de actores se refiere, porque los actores son seres humanos y cada uno de los seres humanos somos distintos.
- 2.- No hay más que un tipo de actor. El actor es simplemente actor; no hay actor de TV, de cine, de teatro sino que hay actor. Naturalmente, los que resultan más fáciles de dirigir son los buenos actores aunque, a veces, se saca gran partido de los actores improvisados o actores no profesionales.
- 3.- (No se hizo).
- 4.- De un mal actor es muy difícil conseguir una buena actuación. Igual que hacer una buena película de un mal guión es prácticamente imposible aunque se puede hacer una mala película de un buen guión. Creo que es más sencillo conseguir una buena interpretación de un actor no profesional que de un mal actor.
- 5.- Depende de la calidad del actor o de la actriz también del papel que se la haya encomendado. Personalmente me encuentro más a gusto y dirijo más fácilmente a las mujeres que a los hombres.
- 6.- En teatro no es que se dirija mejor o peor, son medios muy diferentes. En teatro el actor es mucho más libre que en cine. A los actores que son generalmente vanidosos les gusta hacer teatro más que cine; en cine están mucho más atados a la voluntad del director.
- 7.- Ha habido en España y en el resto del mundo; antes, hace veinte años, los actores del cine sobreactuaban, eran muy gesteros; aún ahora ocurre

(A.-)

así; yo, casi siempre, me encuentro con problemas de actores, excelentes actores, que habitualmente trabajan en teatro y que al encontrarse frente a la cámara de cine evidentemente sobreactúan. Hay que luchar un poco con ellos y hacer que los gestos los reduzcan casi a la décima parte de lo que hacen y suelen quedar muy bien.

8.- En general no lo sé; lo que si sé es que en España hay grandes directores de actores en cine; todos los conocemos. Además, en España hay buenos actores.

9.- TV tiene una pega, naturalmente, y es la prisa. A veces, no se les puede sacar a los actores todo lo que tienen; en TV, sin embargo, han habido grandes interpretaciones de actores.

10.- Para mí es fundamental. Una película hay que hacerla a gusto. Los actores y el director deben estar absolutamente compenetrados; les debe gustar lo que están haciendo; deben jugar un poco a representar y deben ser amigos. El producto debe ser una obra de colaboración y la máxima colaboración es la del actor y el director.

3.-

1.- No.

2.- Los elijo siempre.

3.- Muchísimo. Desmenuzamos la secuencia y hablamos de lo que no está escrito en el guión; es decir, de las reacciones anteriores del actor, de la bibliografía del personaje, de lo que ha ocurrido, de lo que va a ocurrir después. Un plano no es simplemente lo que está ante la cámara rodándose sino lo que ha ocurrido antes y lo que viene después.

4.- Entre toma y toma, naturalmente. Ensayamos muchísimo y seguimos trabajan

(3.-)

do sobre ello. Mientras se está rodando, naturalmente, no hay diálogo posible.

5.- Sí y además me gusta que los actores vayan a proyección y que veamos en proyección lo que se ha hecho.

6.- Lo que prefiero es dirigir a un actor.

7.- A los niños se les saca partido siempre; son absolutamente farscos en este terreno. A mí me da lo mismo.

Depende del papel; me encuentro a gusto dirigiendo un actor, una actriz, un niño, un no profesional siempre que esté comprometido conmigo.

8.- Sí muchas veces. A mí me gusta tener el guión muy terminado pero muchísimas veces, se improvisa y, muchísimas veces, esa improvisación es útil. Además, los actores, a veces se encuentran a disgusto con una frase o con una forma de moverse y generalmente tienen razón porque algo les ocurre.

9.- Sí, también. A ellos, muchas veces se les ocurren cosas que yo no las había pensado y me las aportan; por eso digo que la colaboración entre ellos y yo es absolutamente necesaria.

10.- El actor debe adaptarse al personaje. Lo que pasa es que yo, muchas veces, he escrito los guiones o las obras que he hecho en TV pensando en los actores que las iban a hacer y adaptándose a ellos y al personaje.

11.- Busco la perfección; en una película debemos buscar la perfección lo que pasa es que es muy difícil alcanzarla.

12.- No. Los actores son seres humanos y con cada uno de ellos hay que trabajar de una manera distinta.

13.- No.

14.- Quizás, sí. No he meditado en ello. Quizá, por razón de estar más metido en el tema, de conocer más a los actores, de investigar más sobre los

(3.-)

personajes y, naturalmente, de seguir avanzando en este terreno.

15.- Admiro a muchos.

16.- Quizás, no. Lo que sí creo es que el director de cine, en general, tiene una formación poco adecuada. Si hubiera pasado por una escuela de arte dramático es algo que le vendría por añadidura; eso nunca hubiera sobrado.

17.- Tal vez, "Mi querida señorita" y, quizás, "Nunca es tarde"; son las dos películas en las que he profundizado más en la dirección de actores.

C.-

1.- Muchas veces, no; el actor español, como cualquier actor latino, es una persona que, muchas veces, se pone ante la cámara con total inconsciencia. Hay muchísimos que sí conocen su oficio.

2.- Sí, absolutamente; sobre todo, en los actores importantes de nuestro cine.

3.- Sí. A cualquier actor le interesa, no sólo al español, lo que ocurre es que, muchas veces, hay películas en las que los actores no pueden superar se porque el personaje no dá para más.

4.- En la misma que nos vemos todos los demás; es decir, problemas económicos, de prisas, de agotamiento, quizás, por exceso de trabajo en el rodaje, etc, etc.

5.- Claro; con un guión bueno, sobre todo con un personaje bien acabado, el actor puede dar mucho de sí, mucho más que con un guión malo.

6.- Yo no suelo improvisar mucho. Son ellos los que, muchas veces, me han llevado a la improvisación; no a la improvisación sino a la creatividad de matices nuevos en el personaje; entonces, no sólo no aceptan sino que son ellos quienes las han sugerido.

ENTREVISTA A JUAN ANTONIO BARDEX [Cfr. Questionario, p. 113]

A.-

- 1.- Me parece que son necesarios aunque no suficientes. La práctica también puede dar un punto de vista de cómo trabajar con los actores.
- 2.- Para mí lo que se dice actor es fundamentalmente el actor de teatro. El teatro es el medio de expresión propio del actor. No concibo al actor como actor de cine exclusivamente. El arte de interpretar, fundamentalmente, es el arte de interpretar frente a un público. Para mí, el actor tiene que ser capaz de recitar e interpretar en el teatro. Actor y teatro, para mí, van indisolublemente unidos.
- 3.- (No se hizo).
- 4.- Una cosa fundamental es la selección de actores. El error al no hacer bien el reparto es un error que luego es muy difícil quitar. Si a un mal actor unimos un mal papel la dificultad para conseguir algo realmente bueno es realmente nula; en cambio, actores mediocres con textos más sólidos pueden, por lo menos, no tirar hacia abajo.
- 5.- No hay sexo para interpretar.
- 6.- Pienso que en teatro el actor tiene más posibilidades, más libertad. En cine hay más dependencia, por parte del actor, hacia el director.
- 7.- Bueno, yo no creo que haya habido una evolución solamente en la dirección de actores de cine. Ha habido un cambio sociológico y cultural.
- 8.- Dada la situación en que se hace cine es muy difícil una verdadera dedicación a la dirección de actores.
- 9.- Lamentable.
- 10.- En general, hay una especie de desprecio al actor, la consideración del actor como una especie de objeto. El director de cine imbuido con esa au

ra de ser especial, de ser el pivote más importante, que lo es, en la creación de filmes ha traído, como consecuencia, una especie de desconocimiento del ser humano llamado actor y un tratamiento como hombre-objeto; como una especie de objeto. Para muchos actores mecanicistas, digamos, de los 30, 40, 50, el actor, no la estrella a la cual hay siempre una pleitesía por su "status" económico-social, el actor de reparto, en conjunto, era algo que se ponía allí delante y que se le hacía decir lo que tenía aprendido pero sin una consideración hacia él como individuo creador capaz de aportar algo. Sin embargo, esto se está corrigiendo desde hace bastantes años. Parece que esa relación de cooperación existe cada vez más.

B.-

- 1.- Soy de una familia de actores. Yo he nacido en el teatro. No lo he sido porque ellos no han querido; han preferido que mejorase su "status" social; yo soy ingeniero agrónomo pero siempre me siento actor; pienso que sé interpretar, de hecho siempre presumo de que leo muy bien los guiones; me gusta leerlos cuando los tengo terminados y cuando alguien me ha ofrecido la oportunidad de actuar, no en ese sentido de la broma habitual de aparecer una vez en escena, he actuado.
- 2.- Los elijo. A veces, hay una cierta imposición cuando se hace un tipo de cine en el que el vehículo estrella es importante. Elijo tanto a los protagonistas como al que hace el último papel.
- 3.- Mucho. El tiempo de preparación, dado el sistema económico, es muy poco. Yo, siempre que he podido, he ensayado con los actores antes de empezar el rodaje; el diálogo con ellos siempre lo deseo e intento realizar en la medida de que el trabajo, forzosamente apresurado, te permite; siem-

(B.-)

pre vas un poco apretado de tiempo en la dirección del actor; ensayo marcha. Voy creando la escena en total diálogo con los actores.

4.- Sí.

5.- No exactamente; no hay período de reflexión posterior a la película ya hecha pero esto viene provocado por las situaciones económicas de la industria. Las temas diarias que se hacen sí las ven, si quieren; yo insisto en que vayan a verlas.

6.- A mí me escaman mucho los actores de cine que no hayan hecho nunca teatro; me parece que no están realizados suficientemente. No tengo preferencias pero casi siempre he utilizado a actores que han trabajado en teatro salve el caso de los actores naturales o no profesionales que, a veces, utilizo incluso para papeles muy importantes.

7.- Me encuentro bien con todos los actores. Tengo un enorme cariño y respeto por los actores porque, no en vano, soy hijo de cómicos; una de las primeras películas que hice era un homenaje al mundo del teatro. Los conozco, los respeto y los quiero porque he nacido con ellos.

8.- Sí, evidentemente; no sólo respecto a la dirección de actores sino a todo ya que las condiciones industriales de cómo se trabaja en España te hacen improvisar. Entiendo por improvisar el no tener una concepción estrecha y dogmática de lo que hay que hacer y de cómo tiene que ser. Eso que se hacía antes y que todavía algunos usan, que se llama el guión técnico en el que se escribe el tamaño del plano, es una cosa que sólo una vez lo he hecho; sueño la película, la veo de alguna manera, escribo para que los demás participen en lo que veo, hago, si quieres, unos dibujos y, naturalmente, después, el conseguir aquello que quiero se consigue por una colaboración entre todos. Muchas veces, yo monto la escena,

(B.-)

hago actuar a los actores y, en función de esa actuación y de lo que yo quiero ver, elijo mis ángulos de cámara. Nunca les he impuesto mi manera de concebir la escena o, si yo quería una manera determinada, he tenido la habilidad suficiente para cooperar con ellos para que llegasen a la conclusión que yo quería.

- 9.- En algunas escenas se pueden dar las líneas generales del texto y si pueden improvisar; así lo hago.
- 10.- Busco un equilibrio; unas veces soy yo el que me adapto y otras veces son ellos. Hay algo superior: el filme tal como yo lo concibo y al que nos tenemos que plegar todos; para llegar a eso, unas veces cambio yo, en función del criterio del actor porque me parezca que es más correcto o efectivo que mi parecer, o a la inversa.
- 11.- Personalmente sí soy un perfeccionista y busco que sea lo mejor posible pero también hay que pensar en eso que, en términos de economía, se llama la "utilidad marginal"; hay momentos en que las cosas no pueden ser ya mejores; con los esfuerzos que gastarías para que fuesen mejores conseguirías una mejora muy limitada aparte de que está siempre el terrible problema del tiempo y el dinero. Muchas veces te conformas con lo más que puedas conseguir en un momento determinado.
- El problema más grave, más delicado para mí, es buscar un equilibrio en la interpretación, una homogeneización; no que unos estén muy bien y otros estén muy mal sino buscar un tono general que sea sólido y coherente; uno de los problemas que se plantean es que, muchas veces, las velocidades de reacción de los actores son diferentes.
- 12.- No. El método personal mío toma de unos y de otros; es un Stanislavski pasado por muchas cosas, adecuado, digamos, a las condiciones del momen-

(B.-)

to. Lo primero es la comprensión teórica del filme, del personaje, de lo que se pretende hacer, de quién es ese personaje; sobre todo, es la explicación muy profundizada del personaje. Intento dar siempre al actor todo el material de conocimiento para que él pueda reflexionar sobre eso.

- 13.- El más efectivo para mí es el método Stanislavski enriquecido y mejorado; esto es difícil poderlo hacer cuando no tienes un grupo constante y homogéneo de actores. Cuando trabajas con actores ocasionales no se puede utilizar este método porque lo desconocerían y porque tampoco tienes el tiempo para tenerlos a todos reunidos y crear un método de... entonces, tienes que aplicarlo a medida que se produce; por eso digo que el diálogo con el actor es muy importante. Las características físicas ya están cumplidas puesto que yo he pensado que las características físicas del actor corresponden al personaje que va a interpretar; al mismo tiempo, es el darle a ese actor, en la medida que uno vea que sus niveles de conocimientos o niveles culturales lo puede aprehender, todo el material necesario para que él pueda tener diversas opciones a desarrollar; no marcarle de una manera mecanicista un gesto determinado, una actitud determinada.
- 14.- Pienso que, básicamente, lo que he podido es ampliar la manera de acercarme a ellos en la medida en que yo, con la praxis, me he encontrado más dueño de mis recursos expresivos y de mi forma de trabajar, mi forma de visualizar, de contar en imágenes aquello que quiero contar.
- 15.- A muchísimos pero también pienso que el director en cuestión dispone de un material humano realmente excelente. Entre un buen director y un buen actor se saca una buena labor y; entonces, no sabes quién ha puesto más ni tampoco es necesario saberlo; se produce una fecundación mutua entre

(B.-)

director y actor.

16.- No, necesariamente; sí tendría que tener una atención mayor al fenómeno actor; sí debería estar más en contacto con el mundo de los intérpretes y sobre todo, más en contacto con el mundo del teatro.

17.- Esta última es una experiencia muy interesante ("Siete días de enero") en el sentido de que en ella, por lo que quería hacer, necesitaba encontrar actores que, siendo actores profesionales, tuviesen una imagen desconocida, es decir que no tenían que ser reconocidos; es una película donde no hay, digamos, figuras relevantes del cine y hay también espléndidos profesionales de imagen poco conocida pero que pienso que se han adecuado perfectamente o he tenido yo el acierto de adecuarlos perfectamente al personaje que iban a hacer; eso por un lado y, por otro, también he utilizado para papeles muy importantes actores que no lo eran, es decir, que no eran actores sino que reproducían en la película sus propios personajes de la vida real. Creo que ha dado resultados estupendos. He insistido siempre en la idea de hacer sonido directo porque pienso que el actor es inseparable con su voz; pienso que doblar las películas es un crimen. ("Siete días de enero" está en sonido directo).

C.-

1.- En el mejor de los casos puede conocer su oficio de actor pero en la mayoría de los casos por parte de él hay una especie de ignorancia deliberada por el medio físico por el cual está actuando. En la experiencia que he tenido como actor de cine el conocimiento de la técnica cinematográfica es una ayuda valiosísima para interpretar; el actor en cine debe de conocer cuál es la técnica del cine; le puede ayudar mucho.

(C.-)

2.- En algunos casos sí. Estamos frente a un profesionalismo que se va creando poco a poco. Llamo profesionalismo al conocimiento de las limitaciones del medio en el cual está trabajando y el conocimiento también de que una película se hace con la aportación del trabajo colectivo de muchísima gente; al conocimiento de todo eso le llamaría yo actor profesional.

El actor tiene que estar jugando delante de la cámara y detrás de ella; tiene que estar actuando cuando un compañero o compañera está delante de la cámara y él está detrás.

Pienso que el actor español de cine está adquiriendo un nivel de profesionalidad muy considerable.

3.- Supongo que sí. Casi todos los actores están muy descontentos con el trabajo que hacen. Son conscientes de que se pueden hacer cosas mejores. Si tú crees que estás haciendo algo que vale la pena, aunque sea una pequeña cosa, si tú intuyes o haces comprender a todos el gusto por "la obra bien hecha" eso es importante. Se es mejor actor en la medida que se es consciente de que se está participando en algo que merece la pena ser hecho y que se debe buscar esa solidez de perfección en lo que se está haciendo aunque sea pequeño.

4.- Absolutamente condicionado. El punto más bajo sería esa concepción por parte de muchos (directores y técnicos) de que el actor es una cosa que se pone ahí y se ilumina.

5.- Es fundamental. No hay buen actor con mal texto. Uno nota la expansión de los actores, el desarrollo de su propia personalidad y de sus propios talentos, de sus propias potencialidades en la medida que tienen un buen texto.

(C.-)

6.- Pienso que sí; nunca he tenido ningún roce con ningún actor. Siempre he trabajado en un clima de cordialidad y de esfuerzo común que yo necesito y que supongo que ellos también necesitan.

ENTREVISTA A ROBERTO BODEGAS [Cfr. Cuestionario, p. 143]

A.-

- 1.- No. En primer lugar porque el director de cine casi siempre tiene una formación mucho más tecnológica que teatral en el sentido que puede haber quizás un estudio práctico del actor ya hecho y de observación sobre el actor pero que casi siempre lo que busca el director de cine es la plástica del actor y la forma en que se puede mover dentro de un papel que está en simbiosis con la técnica; puede haber un actor con unas cualidades maravillosas como actor pero que no coincidan con lo que es un actor de cine.
- 2.- Depende. Creo que cada película tiene un contexto de interpretación o de realización de personajes que es distinto y que en cada momento hay que coger a la gente idónea. El trabajo del director creo que es el encontrar el trasvase fisiológico-fotogénico a la historia que cuenta; entonces, no se puede encasillar en que sea un trabajo con actores de teatro, con actores de cine, con no profesionales, con profesionales; no, es el adaptar la credibilidad de los personajes a esa película, que siempre se trata un prototipo. Normalmente el gran actor de teatro puede hacer cine.
- 3.- La dificultad no está en el actor sino en el director. Dirigir a un actor en cine no es más que acoplarse a las formas técnicas de la cinematografía y no es una dirección en profundidad como pueda haber en teatro; a buscar una motivación del actor, a buscar una coherencia entre su expresión externa y el estado anímico del personaje; en cine esto no cuenta prácticamente. En cine se adapta la capacidad sensitiva de un ser humano a una historia; si es actor de teatro tendrás que hablarle en su mismo lenguaje pero a un actor que no es de teatro le hablas otro lenguaje; pero, en realidad, los fines son completamente fílmicos, no interpre

(A.-)

tativos.

- 4.- No. Lo que puede ocurrir es que en actores que se han considerado malos o han sido mal utilizados encontrar una vena, un camino en ese personaje, en ese ser humano que sí puede interpretar algo que la convención, digamos, en el medio no se lo había dado.
- 5.- Yo no encuentro ninguna dificultad en dirigir y cuando encuentro dificultad en dirigir a un actor es que me he equivocado; es que no estamos hechos ni el personaje para la película ni yo para el personaje. Normalmente me gusta más dirigir a mujeres que a hombres.
- 6.- Se dirige de otra forma. Un actor de teatro puede investigar en su personaje durante semanas e interpretar, cada vez, de forma distinta. En cine no es así; cada plano es irreversible.
- 7.- Lo que ha cambiado ha sido el público. El público ha exigido a los directores y a los actores un mayor acercamiento a la realidad. Hoy se interpreta menos mal; esto no es culpa de los actores.
- 8.- No aunque la dirección de actores no se puede homogeneizar; habría que hablar de películas. Estamos todavía muy por debajo de encontrar a los actores que puedan conectar con la realidad española.
- 9.- Fatal; de las peores del mundo porque no hay dirección. No se puede hablar de dirección de actores en TV; son unos muñecos, con unos guiones que el que tiene memoria los dice seguidos y hasta con comas pero cuando parece que hay un buen actor lo que hace es teatro malo que no tiene nada que ver con la TV porque están empleando el método peor del mundo que es el del actor que se sabe el diálogo.
- 10.- De amor. Es decir, un director tiene que sentir lo mismo que sienta el personaje no el actor. El actor es el medio para una conexión total con

(A.-)

el personaje. El director se tiene que relacionar con ese instrumento con amor, con verdad para alcanzar la conexión con el personaje. En cuanto a mi experiencia o lo que he visto es que el peligro mayor viene de que la personalidad del actor esté por encima del personaje; yo noto mucho que la gente trabaja con fulanito pero no trabaja con ese personaje.

B.-

1.- No.

2.- No se trata de imposición. No obstante, hay una serie de películas de encargo para ciertos actores aunque no se puede decir que sean impuestos.

3.- Sí.

4.- Menos. Mucho más antes.

5.- Sí.

6.- Me da igual; que sea personaje.

7.- Con los que creo que corresponden al personaje, que tienen la capacidad interpretativa de ese personaje, que tienen la vena psicológica y la vena fisiológica del personaje.

8.- Sí. Improviso mucho pero yo no le llamaría improvisar; lo que hago es aprovechar, es decir, que dejo al actor que se manifieste libremente dentro del contexto de la escena; normalmente ya sé cómo pone las manos, cómo fuma, cómo se viste, cuáles son sus tics; entonces, antes de empezar le doy unas indicaciones que corresponden a su morfología, a su forma de estar y de sentir, y luego improviso si él me da algo nuevo; si lo que me da nuevo es del personaje, no del actor.

(3.-)

9.- Deben improvisar.

10.- Me adapto totalmente a las características del actor pero no porque me adapte al actor, no; al personaje. Me adapto totalmente al actor cuando el actor tiene intrínsecamente las condiciones del personaje.

11.- Busco la sinceridad. Cuando se lo ha creído el actor y me lo he creído yo, vale. Si se lo cree él y no me lo creo yo, o al contrario, entonces, no funciona.

12.- Tengo un método vivencial que consiste en sentir con el actor lo mismo que él debería sentir.

13.- No; en absoluto; sigo un modo vivencial totalmente.

14.- No. Yo pienso a los actores como los pensaba cuando tenía seis años; y esto debido a la misma interpretación de la vida. La vida como un juego; entonces, aquellos que se prestan al juego que hacemos tienen una visión de la vida como la que tengo yo.

15.- No creo en las admiraciones. Quizás, estoy más cerca de Jean Renoir (que era un gran director de actores). He visto aprovechamiento de actores como el de Zinnemann, un hombre de una gran capacidad. Olmi me gustaba mucho en su dirección de actores. Kazan. En España, destacaría a Sainz de Heredia, quizás; actualmente, Garci que tiene una peculiar dirección de actores. Si yo tuviera que tener una guía sería Jean Renoir.

16.- En absoluto.

17.- Cada película tiene su dirección distinta, siempre plegándose a la historia que cuenta y a los personajes.

C.-

1.- El actor de cine no tiene oficio. El problema es que al trabajo del ac-

(C.-)

tor de cine español lo han considerado como una forma de vida social; es decir, socialmente eran actores y eso es lo que ellos creían que era oficio porque se habían sabido el diálogo y trabajaban en una película; pero esto es la parte negativa; es lo contrario del actor que es un ser disponible para cualquier oficio.

- 2.- Sería horrible hablar de profesionalismo en interpretación. Tienen que ser "amateurs". Su profesionalismo, en todo caso, se debe reducir a que si le convocan a las nueve esté a esa hora y que esté en condiciones para poder rodar; ahí se acabó su profesionalidad; después de esto ya es un artista.
- 3.- Si pero le interesa superarse artísticamente en lo que toca a lo social y no en lo que toca propiamente a lo artístico.
- 4.- El sistema productivo influye en todos los que participan en la película aunque menos en el actor. Por otra parte, el actor se siente actor en cualquier sistema productivo; en este sentido, el sistema productivo no influye de ninguna manera.
- 5.- Si el guión es malo, es decir si los personajes están mal concebidos entonces no puede haber nada bueno. El actor pondrá su interpretación al servicio de un personaje malo. El actor no sufre de un mal guión; su calidad de actor no sufre en absoluto, será el guión el que estará mal.
- 6.- Sí.

ENTREVISTA A JAIMÉ CHAVARRI [Cfr. Cuestionario, p. 443]

A.-

- 1.- Sí. Son necesarios, en principio, dos tipos de conocimientos: 1º Uno puramente humano para poder tratar a una persona, en este caso en la relación de director-actor en la que se da un cierto sadomasoquismo y, por lo demás, es una relación bastante complicada. 2º Unos conocimientos técnicos o más técnicos por parte tanto del director como del actor que son los que en el cine español fallan mucho, por parte del director y por parte del actor.
- 2.- Los no profesionales tienen la gran dificultad de que toda la experiencia que tienes con los actores profesionales no te sirve para nada; tienes que ir tanteando hasta que encuentras la manera de que la persona responda a lo que tú quieres. Entre los actores buenos los hay de todo tipo; cada cual tiene su carácter. Los que provienen del teatro son difíciles en este país si no han hecho mucho cine antes porque la escuela de teatro aquí es muy gestera y muy pasada; entonces, tienes que trabajar quitándoles tics de una manera continua; engolan la voz, la proyectan demasiado; yo he llegado a tener problemas con actores de teatro que hablaban demasiado alto por lo que los del sonido directo se quejaban.
- 3.- Creo que es una cuestión personal.
- 4.- En España no sé si habrá algún buen director de actores. Creo que no hay ni buenos actores ni buenos directores de actores. Creo que un buen director de actores puede conseguir de un actor dócil una interpretación discreta. En España hay otro problema: Hay muchísimos actores que los ves toda tu vida y que son muy malos sin embargo los coges y te po

(A.-)

nes a exigirles, a trabajar con ellos y resulta que no son malos sino gente que ha estado mal dirigida y que, a lo mejor, no tiene la capacidad estética para diferenciar un tipo de interpretación que está bien de un tipo de interpretación que es feo y a veces vulgar o grosero; esto pasa continuamente. España está llena de buenos actores desconocidos no de grandes actores.

- 5.- Depende de la personalidad; creo que las actrices y los actores suelen ser personas muy sensibles, un poco desequilibradas; unas veces están como a la búsqueda de una personalidad propia a través de todas las personalidades que interpretan, lo cual creo que es un error; lo traté una vez con José Luis Gómez. El, en aquella ocasión, me dijo: "Habría que tener una personalidad absolutamente definida para que a partir de ahí ser capaz de reflejar otras personalidades; suele ocurrir al contrario, es decir que los actores suelen ser personajes un poco neuróticos que a través de la interpretación intentan buscarse a sí mismos". En algunos casos, por las circunstancias actuales de España, es más fácil encontrar a un actor centrado que a una actriz.
- 6.- No tengo experiencia de teatro; me encantaría tenerla pero aún no me he atrevido.
- 7.- Creo que va habiendo lentamente una evolución en el sentido de que ya parten menos de la escuela teatral española y van hacia una dirección de actores muy poco creativa pero por lo menos más naturalista y menos distanciada de la realidad; creo que aquí no hay escuela de actores, no hay métodos, no hay nada de nada y, entonces, la gente que sale lo hace por generación espontánea; los directores, de la misma manera, no tenemos ningún sitio en donde aprender a dirigir actores; la propia experien

(A.-)

cia es lo que te lo da. Puedes llegar a dirigir actores discretamente pero como no hay ningún tipo de investigación, ningún tipo de experimentación, ningún tipo de nada siempre nos quedamos en una dirección de actores correcta y nada más. Con la evolución de los actores y de la dirección de actores creo que algunas personas, por ejemplo Carlos Saura y otro tipo de directores, han influido en esta especie de proceso de sobriedad.

8.- Me parece muy insuficiente. Me encuentro, muchas veces, con que me cojo a un actor, me pongo a ensayar con él y, al ensayo diecisiete me dice: "En mi vida he ensayado tanto". Yo me quedo perplejo. Resulta, pues, que la gente no ensaya a los actores; en cuanto se saben el diálogo les ponen delante de la cámara y ruedan. No existe la costumbre de dirigir a los actores.

9.- En TVE suele haber problema siempre: la falta de tiempo; hay menos tiempo que en cine y menos tiempo para dirigir. Hay otro problema gravísimo: así como no he estado en ningún equipo de cine donde no hubiera una seriedad absoluta y responsabilidad en el trabajo, en TV es todo lo contrario; como todos los técnicos son fijos, les da exactamente igual hacerlo bien o mal porque ellos van a seguir trabajando, van a seguir cobrando exactamente lo mismo, no van a tener ningún problema; el ambiente de trabajo que suele haber en un equipo de TV, en filmados por lo menos, que es lo que yo conozco, es bastante desastroso y eso repercute en los actores y en todo.

10.- Depende de los seres humanos.

9.-

(B.-)

- 1.- No. He hecho algunas cosas pequeñas.
- 2.- Los elijo.
- 3.- Sí. Suelo tener una conversación larga, muy larga: me dedico dos noches a hablar con los protagonistas; luego, una vez empezado el rodaje procuro hablar lo menos posible. Si nos hemos puesto de acuerdo ya se supone que la cosa está clara y dirijo de una manera bastante mecánica.
- 4.- Sí; si hay alguna duda se dialoga lo que sea. Normalmente, hasta ahora, menos en un caso, siempre me he entendido muy bien con los protagonistas y, una vez después de esas conversaciones previas, no ha hecho falta. Otra cosa es que luego el actor, personalmente te caiga bien y seas amigo suyo y ya toda la relación de trabajo sea distinta; pero, normalmente, con un actor que no conozco o he conocido para el rodaje hablo poco.
- 5.- No. Generalmente, si ellos no lo piden o lo plantean, o algo así, no. La película se comenta por todo el equipo al salir de proyección pero no me reúno con el actor para decirle esto está bien, esto ha estado mal.
- 6.- Me es igual.
- 7.- Me encuentro a gusto con los actores que no son unos leños que se colocan delante de la cámara para hacer solamente lo que tú les digas; con los que proponen soluciones a los problemas de interpretación; con los que, de alguna manera, tienen experiencia pero no son divos, no intentan imponer un tipo de interpretación sino que se llega a una especie de diálogo con el director para ver qué es lo que sale de todo aquello. A veces disfruto muchísimo con actores espontáneos que casi no tienen experiencia; por ejemplo, con niños. Con el actor me gusta trabajar a

(B.-)

gusto; lo que no soporto es tener que pasar por encima de una relación humana difícil para empezar el trabajo.

- 8.- Sí. No utilizo ningún método, soy absolutamente pragmático; utilizo el método que en cada momento funciona mejor dentro de que soy absolutamente consciente de que no tengo ninguna formación como director de actores. Llevo una especie de idea general de cómo es la interpretación del personaje pero luego en el rodaje, según lo que el actor haga o lo que se le ocurra, muchas veces, se cambia completamente el sentido de la interpretación.
- 9.- Sí, antes del rodaje como tal; es decir, improvisan en los ensayos.
- 10.- En un 70%, que el actor se adapte a mis ideas y, en un 30%, yo a él.
Siempre prefiero llevar la voz cantante ya que conozco la película en su conjunto; busco que, de alguna manera, haya tendencia a lo que quiero.
- 11.- No soy muy partidario de las interpretaciones espectaculares. Lo de la perfección es muy relativo; a mí no me gusta que una interpretación muy brillante y espectacular distraiga de lo que es el contexto de la película; por supuesto, prefiero que lo haga lo mejor posible dentro de lo que a mí me parece que necesita la película. (Yo en cine no he tenido nunca problema de tiempo. He rodado películas que estaban planteadas en seis semanas y he tardado nueve sin que "pasara" nada.)
- 12.- Ver en cada momento lo que funciona. Lo malo es que los que, muchas veces, sí tienen métodos son los actores y, entonces, ahí es donde se plantea un pequeño problema porque aquí hay pocas escuelas de método o hay algunas y, entonces, hay actores que se las toman demasiado en serio y no se toman el método como una cosa que hay que saber y que hay que conocer, pero para poder prescindir de él cuando te viene bien o

(B.-)

cuando te lo piden; creen que es algo que hay que utilizar siempre y en todo momento y, entonces, llegan a crear interpretaciones estereotipadas. El método está muy bien pero no pueden usarlo como algo que les co harta e impida...

- 13.- No los sigo porque los desconozco; lo que pasa es que muchas veces se aprende de los actores, de sus métodos. Siento no conocer los métodos, me gustaría mucho conocerlos.
- 14.- Tengo la evolución de la experiencia y el intentar cada vez trabajar con actores que desde el principio sé que me gustan y que van a responder bien; la evolución consiste en lo que me han enseñado los actores con los que he trabajado.
- 15.- Saura y Mario Camús son estupendos como directores de actores. Dentro de otro estilo, los actores le funcionan de maravilla a Berlanga y, seguramente, ni los dirige pero es igual.
- 16.- Creo que el director de cine debería haber pasado por el mayor número de escuelas posibles porque llevamos una ignorancia respecto de los actores tremebunda, sólomente comparable a los actores mismos.
- 17.- Sólo he hecho tres y en una de ellas no eran actores. La última, "A un dios desconocido".

C.-

- 1.- Lo conoce en la medida que lo puede conocer; es decir, me parece un milagro que haya actores tan buenos como algunos que hay en España, que, realmente, no sé de dónde salen, no sé cómo lo han hecho.
- 2.- Sí. Hay gente absolutamente profesional y gente que no lo es en absoluto. En general, sí; incluso en los equipos de TV, la gente que mejor se

(C.-)

porta son los actores.

- 3.- Eso es muy difícil de contestar porque un actor español de cine tiene la oportunidad de hacer una cosa interesante una vez cada dos años o una vez cada año y medio si tiene mucha suerte o si no una vez cada cinco o cada seis; entonces, no sólo esta falta de oportunidad de trabajo en un papel interesante sino que, a veces, le falta el trabajo, pasa hambre; entonces, esto de superarse artísticamente, en este momento, creo que está fuera de lugar; sí estudian y eso pero es muy difícil, es muy complicado.
- 4.- De una manera total. Condicionado porque no trabaja. Una vez dentro del trabajo concreto en un rodaje normal, en el momento de trabajar, pienso que ni el director ni el actor se sienten especialmente condicionados; hay condicionamientos previos: desde el sueldo al tiempo que te dan de rodaje; una vez que estás trabajando te olvidas un poco de eso, en un rodaje normal.
- 5.- Sí, muchísimo porque hace que el actor se pueda creer o no lo que está haciendo y si el actor no se lo cree malamente puede hacer una interpretación no solamente buena sino decente.
- 6.- Sí, por supuesto, si hay diálogo y siempre que el actor no sea un divo; en este caso no tiene por qué haber problema; siempre que el actor tenga la sensación de que el director sabe lo que está haciendo y que puede confiar en él; igual, el director si sabe que el actor es listo y puede confiar en él, muchas veces, le deja aportar cosas que si viera que es un tonto... "tú haces lo que yo te digo" le diría.

ENTREVISTA A LUIS GARCIA BERLANGA [Cfr. Cuestionario, p. 113]

A.-

- 1.- No lo sé. Yo entré en el cine de una manera mágica: viendo una película decidí que quería hacer cine y no hubo ni ha habido ningún acto reflexivo posterior que me racionalizase esta toma de contacto con el "milagro". Al no reflexionar sobre mi profesión en general menos, todavía, he reflexionado sobre la dirección de actores.

Tendría que establecer un balance sobre si mi obra se resiente de esta posibilidad teórica de considerar al actor como parte necesaria e importante en la construcción de una película o si uno debe reducirse siempre a la fenomenología instantánea en el momento de trabajar.

- 2.- Nadie puede decir qué actor es bueno o malo.

Procuremos aclarar la pregunta; en ésta hay una oposición entre actores buenos y actores de teatro, con lo que no estoy de acuerdo.

Así pues, precisada la pregunta, para mí, dado el tipo de cine que suelo hacer, prefiero y cualifico como bueno al actor espontáneo, al actor que yo llamo de "tripa", al actor que no tiene que estudiarse el personaje y tiene que estar motivado y preparado para el momento del trabajo por el director a base de esto que se llama las motivaciones. Prefiero siempre el actor que sobre el texto, de una manera más o menos intuitiva y dada una especie de comunión que se debe establecer rápidamente entre director, que soy yo, y él, reacciona de esta misma manera intuitiva.

- 3.- (No se hizo).

- 4.- Sí. Uno que entienda el cine de una manera distinta a como lo entiendo yo que no me considero un director de actores sino un creador de situación

(A.-)

nes, de atmósferas, de ambientes, de ese pequeño magma que es la puesta en escena que sale de una manera absolutamente invisible y no precisada, no delimitada y estudiada, un director, pues, que sí que sepa dirigir al actor claro que puede hacer de un supuesto mal actor un actor bastante aceptable.

- 5.- Lo que hago es provocar un terreno de cultivo en el que se puedan desarrollar las instantaneidades y las improvisaciones de cada uno; en este sentido, el sexo me daría igual. Para mí lo que sí que es más difícil, y quizás eso tenga repercusión a la hora de que aparezca el actor y sea receptivo de esa siembra que he hecho yo, es escribir o pensar caracteres femeninos.
- 6.- No he dirigido teatro. No puedo contestar.
- 7.- No creo que haya habido una evolución. Ha habido una evolución en los actores; en un origen, los actores del cine español provenían todos del teatro y tenían ciertos tics que venían, naturalmente, de lo que es una interpretación teatral, en donde existen unas necesidades casi biológicas como es el hablar en voz alta, (...), entonces en la primera época del cine español había esto; ahora, ya surgen actores que han nacido directamente en el cine y que saben que es mucho más importante una recitación interior que una recitación externa.
- 8.- Como mi sistema es el de dejar improvisar al actor a mí me parecería buen a la interpretación en todas aquellas películas en las que el actor ten ga la oportunidad de hacer su trabajo personal de creación. Me parece que la mayor parte de los directores españoles trabajan así y, en ese sentido, me parece buena.
- 9.- Tiene los mismos vicios y virtudes que acabamos de decir cuando comparti

(A.-)

mentamos cine y teatro. En TVE cuando se han hecho series que se han rodado como películas entonces se ha trabajado como se trabaja en el cine y la interpretación ha tenido estas características veristas y realistas que se intenta dar en cine. Cuando se han hecho obras de teatro, prácticamente, aunque hayan querido dar una cierta movilidad a las cámaras no ha dejado de ser teatro filmado y se ha recitado, por parte de los actores, como teatro y esto me parece una equivocación. Aunque sea teatro, en el momento que se traduce a través de la pantalla, que en definitiva es una imagen, hay unos cortes, hay unas omisiones y unas elipsis; así pues, el recitado del actor tendría que haber sido más cercano al recitado de cine.

10.- Generalizar es difícil. Mi experiencia personal ha sido de relaciones afortunadamente diversas y cada actor ha representado un caso distinto. Hay actores que se han sentido frente a mí como agarrotados, como tensos, sin saber por dónde podrían encontrar ese hueco que hubiese podido humedecer la relación entre ambos y ha habido otros actores con los cuales se ha producido una relación profunda como la de los enamorados; nos hemos entendido inmediatamente como pareja. He trabajado bastante incómodamente, por ejemplo, sin que tenga esto que ver con la calidad del actor, entre otros, con Franco Fabrizi en "Calabuck". En cambio se me ha producido este fenómeno instantáneo de comunicación con actores como Michel Piccoli.

3.- He sido actor forzado porque algunos compañeros se han empeñado, por pequeñas bromas privadas, en que hiciera determinados papeles. He hecho seis o siete veces de actor pero nunca he sobrepasado el hacer dos o tres

(B.-)

sesiones; además, siempre lo he hecho muy mal. Nunca he pensado que se me llanara porque yo tenía una capacidad de interpretación, una capacidad de reproducción de sentimientos como puede tener un actor.

- 2.- Generalmente los elijo. No creo que haya ningún director que a lo largo de toda su trayectoria no haya tenido algunos actores impuestos. En las coproducciones se me han impuesto, más o menos, a determinados actores.
- 3.- Apenas. Mi única decisión que puede estar relacionada con una supuesta dirección de actores está en el momento en que digo quién debe ser el actor que considero adecuado para un papel. Una vez dicho esto, prácticamente, no vuelvo a encontrarme con el actor hasta el momento mismo del rodaje; antes del rodaje dialogo muy poco; sólo las dos o tres veces en que me han comunicado que el actor sentía una cierta inquietud de no haber sido abordado por el director, de no haberle explicado nada el director; en esos casos, pues, forzosamente, no porque haya salido de mí, he tenido una entrevista con él, entrevista en la que he intentado, digamos, tranquilizarle respecto a que nuestro trabajo sería un trabajo agradable pero no en la que he intentado ahondar sobre su trabajo, sobre su personaje; entrevistas, pues, muy generales en donde le digo: "No hombre, no te preocupes, para el rodaje ya verás, lo haremos porque a mí lo que me gusta es improvisar; tú te lees el papel, te lo estudias, yo acepto, además, tus sugerencias." Sólo ha habido un actor que me ha pedido continuamente entrevistas y yo se las negaba de una manera afectuosa, porque nos llevábamos muy bien, pero él sí que quería tener entrevistas previas al rodaje incluso después de cada noche, antes de cada día de trabajo, quería reunirse conmigo para que siguiésemos charlando de este trabajo previo al rodaje del día posterior; fue Nino Manfredi en "El verdugo". Yo

(3.-)

le dije que no; e insistí en que mi método era encontrarnos todos en la misma asustadiza sensación de que íbamos a parir una criatura sin medios previos... y al final el hombre lo aceptó y se sometió a aquello.

- 4.- Dialogo pero sobre temas que no tienen nada que ver con lo que estamos haciendo. Sobre la película dialogo lo mínimo. En el momento en el que estás rodando el plano, pues, a veces, has de corregir ciertas cosas, pero casi siempre son relativas a movimientos. Luego, yo adopto una manera de decirles si aquello va bien o va mal que es sencillamente: "Vamos a hacer otra toma"; dicen "¿Por qué?"; respondo: "Porque no me habeis gustado"; no les explico el por qué porque quiero siempre que sean ellos los que inventen. No me gusta mimarles la escena: cómo deben ser, cómo deben mirar, (...). Creo y quiero que cada escena tenga la realidad con todos los fallos y quiebros que tiene, tanto auditivos como visuales y de movimientos, la realidad de la vida. En cualquier encuentro, tanto de una pareja como colectivo, que suceden en la vida, el hecho real está lleno de unos fallos, de unos quiebros, que son los que me gustaría que también estuvieran en el momento del rodaje.
- 5.- Tampoco. Si tienen éxito de crítica les doy la enhorabuena pero no comento la interpretación.
- 6.- Me da igual. Escojo al actor en el momento de repartir los papeles. Muchas veces, escribo ya para el actor. Quizás sea uno de los secretos por los que haya gente que cree que yo dirijo bien al actor cuando no lo dirijo; no digo ni bien ni mal.
- 7.- (Nose hizo)
- 8.- Totalmente.
- 9.- Sí. Les exijo, deben improvisar.

(3.-)

10.- Se produce un fenómeno de comunicación o no comunicación; si se produce, entonces, los dos nos apoyamos mutuamente; si no se produce sí es evidente que intento y creo que debo hacer que el actor se someta a mis ideas, a mi mundo, a mi actuación.

11.- Nunca busco la perfección porque me parece que la película debe estar llena de las mismas incertidumbres y de los mismos desniveles que tiene la realidad de la historia que uno puede contar; con esto se gana verosimilitud. No me gustaría una supuesta interpretación perfeccionista en cuanto a que estuviese dentro de unos arquetipos; que cada emoción estuviera dicha al límite de la perfección en la interpretación (...).

12.- No; dejarles hacer lo que quieran.

13.- No. No he estudiado nunca esta cuestión ni siquiera en la Escuela Oficial de Cinematografía en donde no existía una asignatura sobre dirección de actores. Conozco más o menos en qué se basan las dos o tres maneras que se entienden como escuelas de interpretación pero no me han interesado nunca.

14.- No creo.

15.- Sí. Cuckor. También me gusta mucho cómo trabaja con los actores, -y, sin embargo, lo hace de una manera parecida a la mía,- Fellini.

16.- Sí, aunque luego olvidara esa técnica aprendida; debería haber pasado no por una escuela de arte dramático sino tener entre sus estudios propios, estudiados antes en la escuela y ahora en la facultad, una asignatura sobre la dirección de actores.

17.- Cualquiera de éstas en las que hay una masa coral que se mueve a lo largo de toda la película en una dirección u otra pero que siempre es una colectividad que represente una clase social determinada con un pro-

(B.-)

blema determinado. En este sentido serían: "Plácido" y "La escopeta nacional".

C.-

- 1.- Depende a lo que llamemos oficio. El oficio se debe conocer para luego olvidarlo. El actor español de cine, muchos de ellos, no lo pueden olvidar porque no lo han conocido; tienen este "handicap". Otros, que es la mayor parte, sí conocen el oficio, lo que no conocen son sus papeles por que desprecian muchas veces el tener estudiado y memorizado todo el diálogo. Yo mismo, que me gusta improvisar, insisto en que me gusta que a esta improvisación se llegue después de haber aprendido el texto. Para mí es fundamental; y obligatorio y necesario que cada actor conozca, en lo que respecta al trabajo conmigo, el texto que ha de decir. Luego podrá olvidarlo pero él lo debe haber leído a fondo, lo debe haber asumido totalmente.
- 2.- Había más profesionalismo, en cuanto a disciplina de trabajo, en los primeros años. Profesionalismo de creación creo que ahora lo hay más.
- 3.- Sí.
- 4.- Sí coarta muchas veces las posibilidades; más del director que del actor.
- 5.- Más que el guión bueno o malo creo que los diálogos. Si el diálogo es espontáneo y natural es lógico que el actor se encuentre mucho más cómodo; creo que le influye mucho.
- 6.- Algunos sí y otros no.

ENTREVISTA A JOSE LUIS GARCIA SANCHEZ [Cfr. Cuestionario, p. 143]

A.-

- 1.- Sí. No se trata de unos conocimientos precisos para la dirección de actores. Unos conocimientos de tipo humanístico, por ejemplo, ayudan a dirigir a los actores. Ya que facilitan la comunicación. Estos conocimientos deben compartirlos los actores.
- 2.- No hay nadie que sea más difícil de dirigir que otro ni más fácil.
- 3.- (No se hizo)
- 4.- No hay malos actores. La concepción de buen actor es algo subjetivo. El concepto de la buena interpretación es muy cambiante y por tanto no existe tal concepto.
- 5.- Me da igual.
- 6.- Mucho mejor pero de otra manera. En cine puede hacer repetir al actor muchas veces. En teatro hay más libertad para el actor. La creación de un director de teatro quizás sea menos que la de un director de cine.
- 7.- Sí. Gracias al mutuo beneficio de teatro y cine. Han intelectualizado sus métodos de trabajo; han perfeccionado su técnica. La categoría del actor ha subido y su concepción del mundo es más culta que antes.
- 8.- Mala. En España hay buenos actores pero poco tiempo de rodaje.
- 9.- Es la hecatombe. A TV han llegado todas las taras del peor teatro y del peor cine en España.
- 10.- Hay de todo.

B.-

- 1.- No. He hecho pequeños papeles. Sí sé lo que es salir a una escena y lo que se hace en un plano; sé que es una cosa difícilísima.

(B.-)

- 2.- Elijo a los actores. El 90% de dirigir a un actor es elegirlo.
- 3.- Sí, generalmente. Con algunos actores necesito charlar mucho y con otros nada.
- 4.- Sí, esto es imprescindible porque el actor necesita contrastar con alguien lo que está haciendo.
- 5.- Generalmente, lo comento con los actores jóvenes; con los actores mayores es difícil de juzgarlo porque ellos no están en esa órbita de planteamientos críticos.
- 6.- Me es indiferente.
- 7.- En general con todas las gentes que he trabajado. Como toda relación humana, unos días te encuentras más a gusto con unos actores y otros días con otros.
- 8.- Sí. Tiendo a dirigir sin guión; hasta ahora no he dirigido con un guión rígido.
- 9.- Sí.
- 10.- Me adapto a las características del actor.
- 11.- Busco que sea eficaz. No creo que en la interpretación haya unos módulos que digan qué es lo que está bien y qué es lo que está mal.
- 12.- Sí. Está en mis películas y se compone de una serie de gustos, aficiones, apetencias, voluntades, filosofía, reflexiones, ideología, etc; es su consecuencia obligada. Aunque haya gente que diga que son intuitivos para dirigir sin embargo lo que hacen es ir acumulando un bagaje y definiendo cuál es el tipo de escuela de interpretación que a uno le gusta.
- 13.- (No se hizo).
- 14.- No.
- 15.- Admiro a muchos directores; a todos los que admiro precisamente es por

(B.-)

su forma de dirigir a los actores.

16.- Sirve pero no es imprescindible ni muchísimo menos. Para aprender cine

hay que hacer mucho cine.

17.- Quizás "Las truchas".

C.-

1.- Hay de todo. Quizás la pregunta es: ¿Hay en España actores creadores en cine? Y la contestación es que los hay y muchos.

2.- Hay de todo. Dificilmente haya buenos profesionales si continúa la actual estructura económica del cine.

3.- Hay de todo. Hay un afán de superación, sobre todo en los jóvenes.

4.- De una manera total.

5.- Sí. La labor del actor está condicionada por el papel, no por el método de dirección ni por el método de producción. No creo que haya ningún actor que pueda interpretar bien un mal papel.

6.- En general, sí.

ENTREVISTA A JORGE GRAU [Cfr. Cuestionario, p. 113]

A.-

- 1.- Sí aunque no indispensables. A veces, hay como una intuición de lo que se debe hacer lo cual hace que esto supla un conocimiento teórico más mecánico.
- 2.- Depende de la relación que se establezca con el director (esto respecto a la parte de la pregunta que se refiere a los buenos). Depende de la capacidad que tenga para adaptarse al medio que se le ponga delante (respecto a los que provienen del teatro). (Respecto a los no profesionales) La diferencia que hay entre un actor no profesional (dada la poca técnica que tienen en su mayoría) y un actor profesional normal es muy poca; a veces, es favorable al no profesional porque éste está desprovisto de vicios. Si tú encuentras a un actor nato sin experiencia, para un director de cine es ideal. Un actor es un actor, no importa el medio; debería haber unas técnicas distintas pero raramente son conocidas, sobre todo por los actores; no aprenden esta técnica por una reflexión sino por una capacidad de adaptación al medio. Un actor nato, sin experiencia, es ideal para un director.
- 3.- Un actor es capaz de conseguir grandes cosas cuando se cree el personaje o cuando tú consigues que se crea a fondo lo que tiene que hacer, sean profesionales o no. Esto cuando son actores; cuando no son actores, si no son profesionales, no tienen capacidad para transmitir al espectador lo que tú quieres aunque sean caras estupendas.
- 4.- Sí porque un mal actor, por mal actor que sea es una persona y, entonces, siempre puede haber recursos para conseguir que una persona actúe como tal. Lo que no se puede conseguir es una actuación genial. A un

(i.-)

mal actor, que para mí es un no-actor, lo que hay que hacer es que no se aprenda ni el papel para que no domine la situación y utilice sus trucos. Si tú le colocas en una tesitura donde él no pueda ser actor si no que deba ser persona, tú le obligas a que lo bueno que ya tiene de sus actuaciones anteriores lo aproveche y te saque a relucir no su parte de actor sino de persona.

5.- Normalmente, en dirigir a un actor. Pienso que es por una razón, casi te diría, de tipo sexual. Normalmente, consigo buenas actuaciones de los actores que se entregan, que confían en mí. Pienso que soy bastante intuitivo en unas cosas, cosas que veo pero de las que no puedo explicar la razón de ser eso así; si un actor empieza a exigirme que le explique las razones, entonces, nuestra relación empieza a degradarse, empieza a enfriarse. Con las actrices, normalmente más intuitivas, me nos reflexivas, menos críticas, se dejan llevar y, además, se establece una relación de tipo sexual sin que quiera decir que me vaya a la cama con ellas; con las mujeres, pues, me resulta más cómodo conseguir cosas.

6.- En teatro se dirige distinto. En teatro cuando se dirige no hay nada definitivo; lo definitivo es la representación y en ésta ya no hay quien dirija. En teatro puedes ir rectificando sobre lo que ves que hace el actor; en cine esto no se puede hacer ya que no se puede ensayar la película entera ni rodar y luego rectificar. Entonces, el sistema es distinto. En cine tiene que haber una interpretación previa del personaje, tú tienes que saber antes de empezar la película cómo es el personaje que te va a hacer el actor, mientras que en teatro puedes esperar a que el actor haga una interpretación y entonces tú

(A.-)

ajustarla.

- 7.- Ha habido una evolución porque antes, prácticamente, no se dirigía al actor. Los directores de cine, salvo muy raras excepciones, desconocían la técnica del actor y, entonces, no había dirección de actores propiamente dicha. A partir de los años sesenta entramos una generación que teníamos un concepto del cine y tratamos de conseguir algo muy concreto; empezamos a pedirles algo a los actores. Bardem y Berlanga prepararon un poco el camino a esta generación, antes aludida; ellos empezaron a tener una visión distinta sobre el cine.
- 8.- Sí. Me parece que hay una madurez bastante notable. No sólo en dirección de actores sino en todo el cine; quizás nos falte lanzarnos a grandes empresas; hay experiencias, además, muy distintas: de improvisación, de montaje interpretativo. No te digo que sea perfecto pero sí correcto aunque hay gente que no está en esta línea. Creo que el actor cinematográfico sabe muy poco porque los mismos directores tampoco sabemos demasiado, no sólo en España. La interpretación cinematográfica está muy poco estudiada.
- 9.- La desconozco bastante pero, por las referencias que tengo, es casi nula; por lo que oigo a actores que trabajan en TV la dirección de actores es nula; cuando se hacen cosas filmadas es distinto.
- 10.- Muy intensa: de simpatía o de antipatía, salvo en el caso de mercenarios de la profesión que se limitan a cumplir un trabajo sin más aspiraciones. Un actor y un director establecen casi una dependencia mutua; el director porque tiene un mundo que necesita sacar a flote y, entonces, lo busca en los actores, que pueden colaborar o no.

B.-

1.- Sí.

(3.-)

- 2.- Normalmente, el 90% los elijo; el resto pueden ser imposiciones o no elección mía por diversas salvedades.
- 3.- Sí. Diálogo muchísimo. Hay casos en los que pienso que no hay que dialogar nada pero, incluso esto, es una forma de diálogo-no.
- 4.- Sí, en la misma medida que decía en la pregunta anterior.
- 5.- Sí, con aquellos con los que se ha creado una amistad. A mí me gustaría, después de terminar la película, reunir a todos los actores, ver la película y sentarnos a comentar todo aquello pero esto es prácticamente imposible ya que, por necesidades laborales, la gente se marcha a otros sitios; sin embargo, con los amigos, aunque sea bastante más tarde al día de terminación de la película, se puede coincidir y comentarla.
- 6.- Prácticamente, me da lo mismo. Pienso que un actor es un actor. Si encuentro a un actor de calidad natural es al que prefiero más que a un actor que tiene la costumbre de teatro. No veo diferencia esencial, en realidad.
- 7.- Cada caso tiene sus ventajas. El "secreto" de la dirección de actores es saberle pedir a cada cual aquello que es capaz de dar; la dirección de actores empieza en el reparto. Siempre es mejor tratar con gente creativa; yo prefiero tratar con gente que aporte cosas.
- 8.- Sí. Tengo una idea general de cómo debe ser la secuencia pero luego me adapto a lo que va ocurriendo en el lugar del rodaje y en la relación con el actor o con la actriz. Incluso aprovecho momentos del actor o de la actriz a quien le está pasando algo especial; entonces, esto me obliga a cambiar. No voy con una idea previa cerrada sino que la idea surge en el lugar del rodaje y en la relación con el actor o la actriz; si, de pronto, hay un actor que responde entonces voy pidiéndole más mientras que si hay

(B.-)

actores o actrices que no responden entonces me quedo en la primera petición.

- 9.- Sí. Me gusta que inventen más que improvisar; en cine, en realidad, se improvisa todo. Los actores no suelen inventar, normalmente; se colocan muy a la defensiva, esperan que les digas la palabra maravillosa para hacerlo bien; se arriesgan poco, inventan e improvisan poco; los hay que sí inventan.
- 10.- Depende . del momento. En principio, siempre hay una actitud de llevar al actor a tus ideas pero, a veces, esto está condicionado a las características del actor, sin que el actor te diga nada. También me gustaría en contrarme con actores que aporten algo, lo cual ciertamente aceptaría; además, prefiero esto porque indicaría que el actor está convencido; pero encontrarse con actores que aporten algo no suele ocurrir.
- 11.- Depende de las posibilidades que vea en el actor. En realidad, busco la perfección pero a veces me conformo con que le quede bien cuando pienso que no va a ser posible mejorar porque los actores tienen distintas características: hay actores que hacen muy bien el primer ensayo pero, a medida que van haciendo ensayos, van perdiendo; con estos actores, pues, no se debe insistir; además, el mismo actor se empezará a desmoralizar y hacerlo peor; hay actores que son al revés.
- 12.- Hablar mucho del personaje en general; hablar poco de lo particular; es decir, conseguir que el actor se imbuya del personaje, del ser que va a incorporar, dejando al momento del rodaje los detalles.
- 13.- Sí; sistemas aprendidos en Strassberg y en Rossellini que sería la provocación de hechos reales que potencien la espontaneidad de la interpretación, aparte de que también influye mucho, como en todo el mundo, las técnicas

(B.-)

de Stanislavski de analizar personajes y, a veces, de recuperar emociones que están en el subconsciente del actor, recuperarlas en determinados momentos para conseguir una emoción, un estado anímico. Es decir, tengo un conocimiento bastante grande de técnicas y, entonces, cojo las que me parecen que pueden ser útiles en cada momento del rodaje.

14.- He tenido una evolución porque yo era actor y tenía tendencia a interpretar los personajes y que, a veces, el actor te imite; entonces, en esta tentación he caído algunas veces pero me he dado cuenta que hay que huir de ella porque es limitar al actor. Incluso si lo haces medianamente bien y el actor trata de imitarte estás anulando la personalidad del actor; estás restándole a la película la posibilidad de un elemento vivo, fresco.

15.- (No se hizo.)

16.- Parto de que el director de cine debería conocerlo todo; por lo tanto debería haber pasado por la Escuela de Arte Dramático aunque depende de lo que se enseñe en esa escuela. No me parece indispensable aunque sí útil; lo que ella puede ofrecer a un director éste, también, lo puede adquirir yendo al cine y leyendo.

17.- "El espontáneo", indicativa de mi forma de dirigir a un actor no profesional. "Cartas de amor de una monja", indicativa de mi forma de dirigir a profesionales.

C.-

1.- El actor en general, no sólo el actor español, no conoce su oficio; raramente conocen todas sus posibilidades y raramente es capaz de desdoblarse en más de una personalidad de forma convincente. Conocen su oficio

(C.-)

de actor pero el oficio de actor de cine, conociendo la importancia de un primer plano, conociendo el juego de la atención del espectador, no. Hay algunos actores que saben repetir exactamente un gesto de un plano a otro pero son muy pocos. En general, el actor que consigue una espontaneidad interior, digamos, no domina su exterior; de la primera a la segunda toma hay una gran diferencia de movimientos porque no tiene la técnica suficiente para hacer las cosas de la misma manera y si lo hace es a riesgo de perder una espontaneidad.

2.- Sí aunque también hay no profesionalismo. En general, sí.

3.- Sí.

4.- Se ve condicionado por varias maneras; la primera por falta de tiempo de preparación; es decir, el sistema de producción dificulta; los directores y los actores tienen que hacer una aportación por interés pero sin apoyo económico por parte del sistema de producción. Luego, también, hay limitación de tiempo durante el rodaje.

5.- Sí; influye decisivamente. Más que el guión influyen los personajes; si un actor tiene personaje el actor hace algo que es coherente, que comprende. Pienso que uno de los motivos por los que en España no hemos tenido grandes actores a nivel mundial es porque no hemos tenido personajes; cuando de pronto han aparecido adaptaciones de novelas con grandes personajes han aparecido actores capaces de hacerlos.

6.- En general, sí. Unos consciente y otros inconscientemente. En general, los actores han aceptado bien la relación conmigo, entonces, como en esta relación iba incluida una cierta parte de improvisación, ésta ha sido aceptada.

ENTREVISTA A ELOY DE LA IGLESIA [Cfr. Cuestionario, p. 443]

A.-

- 1.- Es imprescindible para cualquier aplicación práctica. Es impensable que sin una teoría previa pueda existir una praxis, dentro de un mínimo de rigor científico.
- 2.- Una respuesta inmediata sería que los más difíciles de dirigir son los profesionales, en cuanto que a ellos hay que empezar no por dirigirlos si no por enseñarles. Hay diferencia entre el director de actores y el profesor de arte dramático. Los resultados en muchos casos, salvado lo anterior, son mejores en aquellos actores que proceden de un medio absolutamente no influenciado; estos actores pueden tener gran frescura y gran naturalidad. Esta frescura y naturalidad, sobre todo en los muy jóvenes o en los niños, de alguna manera no la tiene el actor profesional.
- 3.- Hay también una respuesta inmediata con una posible matización. Los más fáciles, indudablemente, son los actores pero la matización es que también los buenos actores tienden a la autodirección en cuanto están muy preparados; cuando tienen un estilo de interpretación; esto, de alguna manera, va en contra de lo que el director se pueda proponer. Aunque cuesten menos trabajo, me refiero a estos buenos actores, los resultados no son siempre los mejores.
- 4.- Pueden pero es difícil; a veces lo consigue no sólo porque sea un buen director sino por una serie de elementos coyunturales; puede ocurrir que un mal actor encaje tan perfectamente en un tipo, por sus vivencias o por el contexto en que se mueve, etc, que acierte a dar un tipo determinado de un personaje determinado; sin embargo, es muy difícil que un buen director saque algo de un mal actor sobre todo si, encima, ese mal actor es un

(A.-)

mal actor profesional; puede sacar resultados de un no actor pero de un mal actor y, encima, mal actor profesional ya maleado, ya pervertido en su forma de interpretar, es realmente difícil su trabajo de dirección.

- 5.- No creo que haya posible diferenciación. El sexo en el actor o en la actriz no varía en absoluto la dificultad. A mí no me ha supuesto nunca ninguna dificultad ni ninguna diferenciación siquiera.
- 6.- En teatro se dirige menos que en cine. Es un problema cuantitativo más que cualitativo. El actor está totalmente en manos del director cinematográfico, en teatro no. El director cuando dirige más al actor o cuando dirige bastante al actor no solamente es en el rodaje sino en el montaje, en el que poda todos aquellos gestos que no le agradan porque van en contra de su ~~versión~~ versión del personaje.
- 7.- Sí. Ha habido una evolución paralela al tipo de cine que se hacía; un cine, digamos, de estrellas, como se intentó en un "Star system" sin desarrollar de procedencia española donde los actores iban precisamente a hacer su gracia, su número especial e interesaba para el mercado que precisamente Alfredo Landa hiciera de Alfredo Landa o cualquier otro tipo de actores a otros niveles hiciera su tipo de interpretación; esto eliminaba la posibilidad de una puesta en escena. Cuando se ha roto ese "Star system" español es cuando empezamos a ver cómo Alfredo Landa en una película de Bardem no hace de Alfredo Landa, cómo José Luis López Vázquez no hace de José Luis López Vázquez, etc. La evolución de la dirección de actores es una evolución simultánea a la evolución general del cine español.
- 8.- Yo creo que depende de películas, de directores, etc. Quizás en España es lo más flojo que hay en las películas. Los realizadores cinematográficos se quedan, en su mayoría, en realizadores cinematográficos y no en direc-

(A.-)

tores de actores.

9.- Creo que es muy difícil poder juzgarla en cuanto en TV hay unos condicionantes de premura, etc, que impiden una elaboración de la dirección de actores y esto no puede ir en menoscabo de la calidad que tengan los directores de actores, prueba de ello es que muchos hacen buenos trabajos en otros medios; la limitación viene no del medio sino de la organización de TV.

10.- Pueden darse infinitas relaciones. Indudablemente, hay una relación que de alguna manera podría recordar a la del discípulo-alumno o un tipo de colaboración emocional muy fuerte, cosa que contemplaba Truffaut en "La noche americana", en donde el director cobra un nivel paternal, de confidente del actor.

B.-

1.- No.

2.- Los elijo en la mayoría de los casos pero habría que matizar que los condicionantes industriales, por lo menos en los que yo he hecho las películas, siempre pesan; es decir, concretamente, la distribución siempre condiciona el que el director no tenga libertad absoluta para dirigir a los actores, por lo menos en cuanto a los dos nombres principales del reparto; esto es un problema común.

3.- Sí, procuro dialogar y mucho. Trato de dialogar y de conocer al actor. Yo trato de estudiar sus gestos, su forma de ser, sus puntos débiles, sus momentos emocionales, en fin, trato de dialogar y comprender al actor.

4.- Por supuesto, secuencia por secuencia y día por día. Quiero que la película esté totalmente compartida por los actores que son principales, que el

(3.-)

trabajo sea común, que no se sientan aislados por mí y que sean conscientes de lo que están haciendo.

5.- También, por lo menos con los principales. Yo lo comento, sobre todo, antes, antes del doblaje y una vez acabada totalmente la película también.

6.- Me da igual.

7.- Me encuentro más a gusto con aquellas personas que fuera del trabajo me caen mejor; es decir, con aquellos que tienen una serie de puntos en común conmigo. El trabajo es una faceta más de la vida.

8.- Sí.

9.- Pueden y me gusta que improvisen; puede que yo acepte o no esa improvisación.

10.- Hay que buscar una síntesis de las dos posturas.

11.- No soy partidario nunca de los absolutos. Trato de que la interpretación sea lo más correcta posible.

12.- No, al menos de una forma consciente. Creo que cada actor y cada película requieren formas distintas. Quizás, mi forma de trabajar con los actores es hacer que los actores no se sientan coartados ni manipulados, que consideren que es importante lo que están haciendo, que crean que tienen más libertad de la que en realidad tienen.

13.- No.

14.- Posiblemente la haya tenido aunque no soy capaz de racionalizar esa evolución.

15.- Admiro a muchos.

16.- No, puede ser una experiencia válida.

17.- "El diputado".

0.-

1.- Poco; no son culpables ellos sino la organización.

2.- Hay un profesionalismo garbancero.

3.- No, en general.

4.- Mucho.

5.- Claro.

6.- Sí, en general.

ENTREVISTA A PEDRO OLBA [Cfr. Cuestionario, p. 113]

A.-

- 1.- Sí pero lo que es fundamental es el trabajar, la práctica y el saber más o menos lo que quieres.
- 2.- Depende. Para mí lo más importante es la adecuación del actor a un papel concreto; a partir de ahí me da lo mismo aunque siempre es mejor que sean buenos y con experiencia; sobre todo, que tengan interés.
 Los más difíciles creo que son las estrellas, que por su nombre exigen mucho y se preocupan demasiado por salir bien en primer plano.
 A mí me gusta mucho el mundo de la interpretación, me parece muy difícil, soy muy amigo de los actores, entre otras cosas, porque, tal vez, a mí me hubiera gustado ser actor aunque pienso que sería el peor actor del mundo.
- 3.- No haría diferencias entre profesionales y no profesionales. Los más fáciles de dirigir son los que de verdad tienen eso que se llama vocación y a los que de verdad les interesa. Hay muchos en el terreno profesional a quienes les interesa ser famosos, salir en revistas, etc., gentes que son del campo comercial, que te suelen imponer los distribuidores; son los peores. Los demás, sean buenos, sean malos, sean famosos o sean desconocidos, si de verdad tienen interés y les gusta, eso es lo único que tiene importancia.
- 4.- Un mal actor nunca quedará bien, pienso; puede disimularse esa interpretación con trucos y sobre todo con montaje aunque no quede una interpretación brillante.
- 5.- Me da igual.
- 6.- No he hecho nunca teatro. No sé, en realidad, cómo funcionan ellos. Yo en

(A.-)

sayo directamente en el decorado, salvo algunas charlas generales antes sobre el guión. Teatro no he hecho; me han ofrecido, algunas veces, hacer teatro pero me da mucho miedo, me parece muy difícil el teatro.

7.- Creo que se tiende más ahora a la naturalidad y cada vez más. Antes había una especie de énfasis, unas interpretaciones más teatrales en el mal sentido de lo teatral. Esta tendencia a lo natural creo que es debido a que todo en la vida de ahora tiende a esa naturalidad; el cine, como reflejo de la vida normal, lógicamente tiene que reflejar esa evolución.

8.- Depende de los directores y las películas. En líneas generales te diría que es más natural que en los años 40, por ejemplo, pero, en concreto, tendríamos que hablar de nombres. Berlanga los dirige muy bien, por ejemplo.

9.- Es difícil que me guste una obra de teatro hecha en vídeo en TV; creo que lo que ocurre es que TV es una casa de locos en donde todo se hace muy rápido, no se prepara nada, no se ensaya nada y hay que grabar muy rápidamente en muy poco tiempo. El problema es el tiempo escaso, no es que sean mejores o peores los directores.

10.- Depende de los directores y de los actores. Yo tengo una relación maravillosa; con todos los actores con los que he trabajado siempre he quedado íntimo amigo de ellos y creo que es absolutamente fundamental; en la dirección de actores no hay grandes secretos ni nada especial; yo creo que son unas cosas muy elementales y muy sencillas: adecuación del físico, un poco de talento, sobre todo muchas ganas por parte del actor y, luego, crear un ambiente agradable durante el rodaje y hacerte amigo de ellos; con que se cree un ambiente relax, que sepan los actores lo que tienen que hacer, que antes haya habido un estudio del guión es suficiente; yo

(A.-)

me reúno con los actores uno a uno y voy pasando el guión, discutimos cómo vemos el personaje, llegamos a un acuerdo, incluso repasamos diálogo a diálogo; todo esto lo hago porque a mí me gusta que los actores estén cómodos; por ejemplo, les digo: "¿Esta frase la puedes decir con el mismo sentido diciéndola de otra manera?, pues, dila de otra forma." A mí me gusta que colaboren. Yo quiero que sepan perfectamente de qué va todo, quiero discutir con ellos todo incluso que aporten cosas; quiero que el actor sea algo más que un señor que se aprende un texto y que lo tiene que decir en primer plano o en un plano general; quiero que colabore y que tenga el mismo entusiasmo que yo, que sea tan autor o por lo menos que participe en todo, que sepa todo y creo que es la mejor manera. Saber perfectamente cómo es el personaje, saber que antes del rodaje él se encuentra cómodo con los diálogos y que sabe claramente cómo es, que los dos tenemos la misma visión del personaje; de esta manera, es comodísimo. Luego llegas al rodaje, se sabe la escena, sabe cuál va a ser la anterior y cuál la siguiente porque son notas que toma el actor en el momento, en el guión, y, luego, creando un ambiente bueno en el rodaje, que eso sí que es fundamental, está todo arreglado. A mí me gusta que no sólo los actores sino todos los técnicos, hasta ahora lo he conseguido, seamos un grupo de amigos que disfrutamos muchísimo haciendo una cosa en la que todos creemos.

3.-

- 1.- Hice papelitos pequeños en funciones de colegios cuando era un chaval. Luego, en plan de aniguetes, en cortos o en plan de broma. Me parece un trabajo muy serio, difícil y complicado; me merece demasiado respeto para meterme a actor; entre otras cosas porque creo que lo haría muy mal.

(3.-)

2.- Me ha ocurrido de todo. La industria, normalmente, tiene una serie de exigencias. A mí sí me han impuesto a actores. Esto viene por parte del productor o por parte de la distribuidora. Ultimamente importa menos esto; importa más que la historia esté bien contada y que los actores estén bien, sean conocidos o menos conocidos. Hay cada vez menos imposiciones por parte de la industria.

3.- (No se hizo.)

4.- (No se hizo.)

5.- Sí, por supuesto. Hay una norma que se da bastante y es que los actores no vayan a proyección del rodaje del día anterior; a mí esto me parece, en principio, un disparate; puede haber unas excepciones lógicas cuando el actor lo prefiera pero, normalmente, creo que todo el equipo debe ir a ver la proyección. Creo que es una labor de todos y todo el mundo debe ir viendo cómo va saliendo su trabajo y, concretamente, el actor me parece fundamental que la vea; ahora bien, puede darse el caso de que al actor le venga mal porque se ponga nervioso, porque no se guste y le pueda perjudicar en el trabajo del día siguiente, en ese caso estoy de acuerdo, pero los demás creo que deben verla y discutirse día a día y comentarse y una vez acabada la película hacer lo mismo.

6.- Me da igual.

7.- Gente que funcione mentalmente; con aquellos con los que me pueda comunicar en todo campo, cuanta más comunicación tenga con ellos a nivel ideológico, personal, etc., es mucho mejor.

8.- Sí. Una vez que he tenido esas charlas con ellos sobre el guión entero, diálogo a diálogo, escena a escena, visión de conjunto, etc., al llegar la escena se colocan en los ensayos y les dejo absoluta libertad para que

(B.-)

hagan lo que quieran y sobre esa interpretación ya discutimos y corrijo o no o, quizás, les digo algo. A veces, si al actor le gusta más lo suyo que lo mío hago dos tomas y luego vemos en proyección y en montaje. Me gusta que, una vez tenidas estas charlas, ellos realicen como lo sienten y como se lo han estudiado y luego, sobre eso, corrijo para que todo tenga una cierta unidad.

9.- (No se hizo.)

10.- Llegamos a un acuerdo.

11.- Me gusta sacarle el máximo partido. Se nota enseguida; además, conociendo al actor y trabajando un poco con él, saber enseguida si pueden dar más. Cuando llego a un rodaje ya conozco al actor, sé si puede dar más. Con Concha Velasco, por ejemplo, tengo una relación muy entrañable; llegaba un momento que acababa una toma y, simplemente con mirarnos, no hacía falta ni dirigirla ya que sabía exactamente por qué no había salido como tenía que haber salido y sabía ella ya si se había quedado corta o larga. Entre ella y yo teníamos una especie de broma que solamente entendíamos ambos y que era decir: "Primavera, verano, otoño o invierno". Entonces, cuando ella se había quedado un poco corta decía: "Me he quedado en primavera y tengo que hacerlo en verano"; entonces, simplemente, al acabar una toma decía: "¿Verano, verdad? ¡Primavera!". O sea, que ni hacía falta dirigirla; había una comunicación tan grande, tan grande que terminaba una toma y ella decía: "Otra"; entonces, quedaba perfecta.

Luego, hay cosas, por ejemplo hablando de Concha Velasco, que ella, con su mejor voluntad, haciendo "Tormento", no conseguía superar de momento; así pues, para dar más el tipo respecto al personaje de Galdós ella empezó interpretando metiéndose algodones dentro de la boca por-

(3.-)

que había leído que Marlon Brando hizo lo mismo en "El padrino"; así pues, empezó a rodar los primeros días con los algodones; yo, que ya la había conocido lo suficiente, sabía que ella podía dar más y le decía: "Concha, ¿te encuentras cómoda con los algodones?". Ella, pensando que así me gustaba más físicamente para el tipo del personaje, decía: "Sí, sí; yo le decía: "No, no; estoy muy cómoda". Entonces, llegó una toma, en el tercero o cuarto día (hay varios planos que si te fijas está con la cara un poco hinchada), y le dije: "Quítate los algodones"; subió la interpretación al cien por cien. Entonces, le dije: "Me importa un rábano que des el tipo o que no des el tipo; que digan que eres más joven o más delgada pero lo que quiero es que estés más viva". Esto hizo que la interpretación tuviera una brillantez que con los algodones no hubiera tenido.

12.- No, conozco al actor o a la actriz que me toca. Al conocerlo, sé, más o menos, lo que puede dar. En la fase de preparación de la película, mes o mes y pico, procuro hacerme amigo de todos, salir, conocernos y, entonces, ya es muy fácil. No sigo ningún método porque sé lo que pueden dar mis actores y hay una especie de compenetración; llevamos mes y pico hablando del personaje, hablando de todo, ya está todo hablado antes del rodaje; entonces, el único método es el encontrarnos cómodos y agradables, una relación relajante, porque en cine, con mucha frecuencia, se crean tensiones en los equipos, nerviosismo, ganas de acabar; todo este nerviosismo se nota en la película; cuando se crea esa tensión das por buenas tomas que, en condiciones normales, de relajamiento, no darías por buenas. El único secreto, pues, es que se sepa de qué va la película, que haya una compenetración anterior y en el rodaje un ambiente relajado; así, además, no hace falta hacer muchas correcciones.

(3.-)

13.- (No se hizo.)

14.- Yo creo que no. Tal vez ahora sea más amigo de ellos, me meta más, me preocupe más porque antes, tal vez, me preocupaba más de la técnica de la mecánica, como podría ser el no saltarme el eje y ese tipo de cosas. Ahora, al haber rodado nueve películas largas, cada vez te olvidas más de la técnica; esta seguridad que te ayuda a olvidarte de la técnica hace que te preocupes más de los actores.

15.- Me gusta mucho, en España, cómo lo hace Berlanga; me da la sensación de que no los dirige demasiado. Bergman es el que más me gusta de entre los extranjeros.

16.- Posiblemente sí; todo tipo de experiencia es buena. Yo no he pasado por ninguna escuela de arte dramático. Todo tipo de contacto con actores, sean de teatro o de cine, es positivo.

17.- No sé. Tal vez, "Tormento" o, incluso, "Flor de Otoño"; pero no sé, porque últimamente, sobre todo en las últimas películas, hago, más o menos, todo esto de dejarles más o menos en libertad pero con las cosas muy claras. Creo que cualquiera de mis últimas películas es indicativa.

C.-

1.- Sí, por supuesto; sobre todo, la gente joven; la gente que está ahora creo que tiene más afición, más ganas y, además, lo hace muy bien. Antes, la gente tomaba la profesión como algo más frívolo; pero, también, los directores. El director era más divo. Se cuentan anécdotas muy graciosas de directores españoles sobre cómo dirigían actores, se dice que casi les insultaban, les pegaban, no les decían nada. Todo eso es absolutamente vergonzoso, reaccionario, siniestro y asqueroso; creo que todo eso ha cambia

(C.-)

do; el actor es ahora más libre, más sincero y más espontáneo.

2.- (No se hizo.)

3.- Sí, por supuesto. A todos los que conozco, conozco a muchos, en este sentido, me parecen unas gentes muy sensibles, muy preocupadas, nerviosas. Es una profesión muy difícil, muy dura. Humanamente, es una profesión que da una categoría terrible; yo creo que, dentro del ambiente de cine, lo mejor son los actores, son unas gentes maravillosas.

4.- Es fundamental pero aquí entramos todos. La premura de tiempo es uno de los factores.

5.- Por supuesto, es lo más importante para el actor.

6.- Sí. Improvisar relativamente porque lo de la improvisación es, más que nada, acerca de la interpretación, de los gestos y de cosas de éstas ya que está marcado un diálogo y antes del rodaje se ha corregido entre actor y director.

Ha habido casos en que no; en concreto, fue un actor que iba de divo.

ENTREVISTA A MIGUEL PICAZO [Cfr. Cuestionario, p. 113]

A.-

- 1.- Para unos directores sí; otros pueden hacerlo por intuición. Quizás, después de la puesta en escena, lo más importante sea el trabajo con los actores.
- 2.- Los actores difíciles de dirigir son aquellos que tienen una personalidad muy marcada, son aquellos que ya son estrellas.
- 3.- No hay reglas. Los niños son un material cómodo y agradecido para dirigir si se les elige bien.
- 4.- Pienso que sí.
- 5.- No hay dificultad respecto al sexo.
- 6.- En forma distinta porque en el teatro juega el espacio; en el cine el espacio está en manos del director. La interpretación siempre está en función del espacio, ya sea en teatro (espacio escénico) o en cine (espacio cinematográfico).
- 7.- Pienso que no. Hoy hay un grupo de realizadores que se preocupa más por la dirección de actores y antes no lo había.
- 8.- Creo que puede ser mejor.
- 9.- Mal, muy mal.
- 10.- Cuando se da esa relación, ésta es muy profunda porque el actor tiene una limitación y es que el actor no se ve; entonces, el director es un poco el espejo; [una imagen cómoda, serena], el actor, entonces, está tranquilo y se siente bien porque se siente en buenas manos y, en consecuencia, la relación es espléndida, de absoluta colaboración y de entrega mutua.

B.-

B.-

- 1.- He hecho trabajos como actor precisamente para ponerme en la situación de ellos y saber lo que les pido en un momento determinado.
- 2.- Normalmente, los elijo yo.
- 3.- Sí suelo hacerlo.
- 4.- Sí, siempre que es necesario.
- 5.- Si a ellos les interesa sí.
- 6.- Me da lo mismo; lo único que me interesa es que me dé el personaje que busco.
- 7.- Con todos. En mi trabajo como director de actores he dirigido muchísimos actores y muchísimas actrices; he dirigido actores estrellas, actores internacionales, actores a quienes había dirigido Losey, Nicholas Ray, Fritz Lang, he dirigido gente cogida de la calle; con todas el trabajo ha sido apasionante.
- 8.- Normalmente, si la situación me lo pide sí.
- 9.- Perfectamente.
- 10.- Mitad y mitad.
- 11.- Busco lo idóneo, lo que mejor me sirve el clima emocional del plano o de la escena que estoy rodando. Busco ese punto exacto que debe de tener, ni más ni menos. Siempre se busca la perfección; en caso de que no esté a mi gusto, prefiero que la actriz o el actor quede un poquito pasado a que quede corto.
- 12.- Creo que sí; no es lo mismo dirigir a un niño que a una estrella, dirigir a un señor que es la primera vez que hace cine o que interpreta. La clave de todo está en que cuando se trabaja con varios actores al mismo tiempo en un plano el trabajo de todos y cada uno de ellos tiene que conseguirse en su mejor momento en todos. La clave y el problema está en calibrar que

(B.-)

hay actrices o actores que tienen ritmos emocionales distintos y tardan unos más en entrar en situación y otros menos. Si utilizo a un actor en el momento que ha entrado en situación y lo agoto antes de que entre el otro actor entonces me quedaría descompensado. Al estudiar a los actores, incluso antes de empezar los rodajes hay que ver sus ritmos interpretativos, sus ritmos emocionales, lo que tardan en entrar en situación para armonizar el trabajo de todos. Esa es una labor precisa, meticulosa y muy delicada del director que quiere hacer un trabajo con los actores.

- 13.- No. En España, los actores y las actrices proceden de muy distintos estilos, de muy distintas escuelas, distintas experiencias y, por esto, opero pragmáticamente pero según el material que tengo y con cada uno empleo un método distinto.
- 14.- Siempre; cada día se aprende más, se tienen más recursos. No es un problema de evolución sino de ir enriqueciéndose con recursos, a nivel de que los conoces más, a nivel de que te enriqueces más con el trato humano en cada película; entonces, pienso que cada vez afinó más y profundizo más.
- 15.- Sí. Hay magníficos directores de actores. Bergman me parece un magnífico director de actores; Buñuel; Fellini; Robert Altman. Hay grandes directores de actores que los saben utilizar de una manera mágica; además, cada uno les imprime su personalidad en función de la película que dirige.
- 16.- Hay quien lo necesita y hay quien no lo necesita. Pienso que cualquier experiencia sobre el particular enriquece y es buena siempre.
- 17.- Pienso que cualquiera de mis trabajos es muy indicativo de mi forma de dirigir actores. Creo que en ellos se ve claramente cómo manejo a los actores. A lo largo de mi trabajo está el mismo método pero enriquecido.

C.-

1.- Sí, generalmente.

2.- En unos sí y en otros no. Un 50% sí y un 50% no.

3.- Por supuesto.

4.- Muchísimo; influyen la velocidad de trabajo, las malas condiciones de tra
bajo, los pocos sueldos, producciones mal planteadas, mal resueltas econó
micamente; eso estropea muchísimo el trabajo del actor.

5.- Por supuesto.

6.- El 99% sí.

ENTREVISTA A ANTONI RIBAS (Cataluña) [Cfr. Cuestionario, p. 113]

A.-

1.- Sí.

2.- Los no profesionales que por sí mismos no tengan unas condiciones innatas.

Los actores que tienen una gama interpretativa importante, muchos de ellos son de teatro concretamente, mal dirigidos son peores que los actores que no son actores, que empiezan.

3.- Los buenos actores cinematográficos. A un actor de teatro que no haya hecho cine algo le tienes que enseñar. Los actores de teatro me van muy bien; no sólo no me preocupan sino al revés, yo siempre, incluso, aconsejo a los actores que empiezan que hagan teatro (TV también es una escuela). Muchos opinamos que la labor del director en el cine, para bien o para mal, es muy superior a la del director de teatro y la cifra en un 60% o en un 70% de la actuación del actor. En último término el culpable de una mala interpretación en cine, en un 80% ó 90%, es el director. Yo prefiero actores con una experiencia más que a actores no conocidos aunque, de todas formas, a mí siempre me gusta la aventura de probar nuevos actores.

4.- Una actuación correcta, al menos. A veces, una buena; a lo largo de toda una película ya lo dudo.

5.- En dirigir a un actor, generalmente. Las mujeres dan una cierta naturalidad con más facilidad; sobre todo, tratándose de jóvenes de una misma edad, están más hechas las mujeres.

6.- La dirección en teatro está más elaborada. En teatro el actor es el más responsable de su interpretación; en cine lo es el director. No sé si se dirige mejor. En cine la dirección está más elaborada por el director; en teatro el actor es más responsable de los resultados.

(A.-)

- 7.- Se ha elevado el nivel del cine en líneas generales, incluso el mal cine; entre otras cosas porque se quedaba sin público y, aparte de esto, porque ha habido una irrupción de directores con más o menos bagaje cultural, universitario, etc.; y la prueba es el reconocimiento internacional al cine español, que cada vez es mayor.
- 8.- Sí, quitando un determinado tipo de cine de consumo. Es difícil hablar en general. Hay un porcentaje muy grande de cine de consumo; este cine sigue haciéndolo mal; porcentualmente hay cada vez más un cine preocupado dentro del cual la dirección de actores se considera más y se estudia más a fondo.
- 9.- Es muy mala, en general. Hay que tener en cuenta las características de la TV, sobre todo cuando se trabaja en vídeo; en este caso todo es improvisación, todo es improvisación, todo se hace sobre la marcha, sin cuidar los planos, etc.; en este caso la labor depende de los actores y estos sin duda van un poco sueltos. En general, el nivel de los directores es bastante bajo, entre otras cosas, porque están fijos desde hace muchísimo tiempo. TV no coge directores de cine como en otros países ocurre.
- 10.- Muchas veces es improvisada y mala. Yo trato de conseguir que se relacionen los actores; ya lo hice en "La ciudad quemada" a base de ensayos con ellos y un poco ensayar toda la película como si fuera teatro, entrando en contacto con el actor un poco como hacen, y creo que se tendría que tender a esto, los grupos de teatro independiente; o sea, conseguir alguna forma de convivencia.

B.-

- 1.- No. Los directores, la mayoría, somos actores frustrados. Yo hago, última-

(B.-)

- mente, mis pinitos en mis películas y en otras. A mí me gusta trabajar de actor pero tienes, también, el problema de quitar trabajo a otros.
- 2.- Elijo a los actores siempre que puedo. Cuando me lo imponen, no acepto in gerencias entre director y actores durante el rodaje.
- 3.- Sí. No sólo diálogo sino que me gustaría vivir, compartir cosas y tal por que creo en lo positivo de esto. Cuanto mayor conocimiento mutuo haya, me jor.
- 4.- Sí, mucho.
- 5.- Con unos, sí; con otros, no porque salen de mi órbita o se marchan a Madrid; aparte de que, también, los actores nunca se gustan salvo que les den un premio o que tengan una crítica maravillosa, entonces ya empiezan a gus tarse; así pues, te engaña mucho la opinión ante su trabajo; es siempre realmente muy negativo, siempre se creen que ellos estaban llamados a mucho más de lo que han dado. Esta opinión suele ser muy personal, mezclan muchas cosas de tipo personal: se ven bajos y quieren ser altos; se ven gordos y quieren ser flacos, etc.; entonces, esta opinión, a veces, no es muy válida para mí.
- 6.- Que provenga del teatro, por norma general. Yo recomiendo que pisen las tablas.
- 7.- Con los que proceden del teatro, que tengan una gran experiencia de cine o TV. Los niños pueden dar grandes resultados o resultados catastróficos.
- 8.- Sí, bastante. Sobre una base teórica y de acuerdo general sobre lo que di cen, a mí me gusta, relativamente, improvisar y adaptarme a las condiciones reales del actor.
- 9.- Sí; yo creo un clima para que, dentro de unas bases que sean las que nos permitan conseguir lo que queremos, de alguna forma creen, improvisen, in

(E.-)

venten, etc.

- 10.- Me adapto a las características del actor, más bien. Sobre una base de que quiero que hagan lo que está o escrito o pensado yo, en una fase final, me adapto a las características de él porque creo que es equivocado el ser rígido con los actores.
- 11.- Busco la perfección pero, en la práctica, muchas veces, se conforma uno con que lo hagan bien o correcto. A veces, lo mejor es ir a buscar esto mínimo porque por buscar la perfección te encuentras la catástrofe, dadas las concretas circunstancias en que se está desarrollando el rodaje.
- 12.- Estoy abierto a todos los métodos y procuro sacar de ellos lo que me interesa.
- 13.- No. Creo que llevar a rajatabla un método es equivocado, al menos para mí. El método hay que adaptarlo a cada situación y a cada caso concreto; el método debe estar asimilado pero no que se vea.
- 14.- Sí; desde un exceso de naturalismo en mi primera época, buscar la naturalidad, la improvisación y tal, a un filtrar la realidad adaptándola a mis conveniencias; de ir a buscar, a veces, un gesto aislado porque en montaje funcionará de una determinada manera más que ir a buscar el pleno naturalismo. He pasado de un naturalismo a un realismo.
- 15.- A Fellini, Elia Kazan, Bergman y muchos otros.
- 16.- Sí.
- 17.- De una primera época, ya superada, "Salvajes en el puente San Gil"; de esta segunda época, la siguiente, "La ciudad quemada", de la que, globalmente, no estoy satisfecho aunque hay trozos con los que me identifico. En aspectos concretos, estoy muy satisfecho de la interpretación de Xavier Elorriaga (era su primera película).

C.-

1.- Generalmente, no.

2.- Un cierto profesionalismo sí hay y lo considero bueno; sobre todo, si vienen del teatro lo hay. Ahora, entre los jóvenes, es un auténtico desastre porque, a veces, el profesionalismo o las cosas que saben, hablo especialmente de Cataluña, las tienen mal aprendidas, saben muchas teorías pero...; por otro lado, tienen muchas pretensiones. En Cataluña, sobre todo en el teatro, se da mucho el empezar la casa por el tejado, o sea, saber las últimas teorías de interpretación y tal y no saber un mínimo de dicción, de matizar un interrogante con la voz...; muchas veces, no saben ni hablar. Estos te los encuentras en cine y tienes que ir enseñándoles el abecedario.

Tengo una pequeña escuela de actores en la oficina y todos los días estamos aquí trabajando, para los que no saben que aprendan y vuelvan, para ver los que ya son negados y los que tú crees que tienen un mínimo de condiciones que puedan ir desarrollándolas.

3.- No. Los que se preocupan por ello son una minoría.

4.- En la misma que el director o más. La película se hace siempre con mucho menos tiempo del que tendría que hacerse.

5.- Sí, mucho.

6.- Sí. El actor pone o no pone confianza en el director; si no pone confianza ya estás perdido. Los actores, muchas veces, son como niños aunque a veces no sino que se muestran retorcidos; sean como sean hay que entenderles. Es muy importante crear un clima agradable o si es duro, que sea en función de un objetivo que comparta el actor; si lo comparte el actor éste se te entrega y lo acepta todo. En la película se ve el clima que ha existido durante el rodaje.

ENTREVISTA A RAFAEL ROMERO MARCHENT [Cfr. Cuestionario, p. 443]

A.-

1.- Desde luego, hacen falta unos conocimientos sean de la índole que sean.

Lo que pasa es que en el cine es difícil diferenciar qué es arte y qué es oficio; entonces, con esto ocurre lo mismo, hacen falta unos conocimientos, ciertamente, pero lo que pasa es que esos conocimientos no sé si deben ser artísticos, deben estar relacionados con la sensibilidad de la persona, su sentido artístico o, puramente, una técnica, un oficio desde esa teoría; es difícil diferenciar dónde termina la teoría, la práctica, el oficio y dónde empieza el arte.

2.- Por supuesto los difíciles son los que no son actores. Y, desde los que no son actores, en una escala ascendente, va siendo más fácil el camino a medida que van siendo actores muy malos, menos malos, ligeramente malos, regulares, medianos, buenos y buenísimos. El trabajo con los buenos es muy fácil y con los muy malos, pues, muy difícil.

3.- Es más fácil dirigir al que es actor y bueno. El que es un buen actor puede hacer muy bien las dos cosas (teatro y cine) aunque las técnicas son totalmente distintas.

4.- De un malísimo actor es muy difícil hacer una labor discreta. La aportación del director en la labor del actor no es menor a un 90%; lo vemos cuando un mismo actor con un director determinado está muy mal y con otro director está muy bien.

5.- No veo distinción ninguna, me es igual.

6.- Se dirige distinto. Son dos técnicas totalmente distintas, por lo tanto la labor del director en teatro y en cine son también distintas.

7.- Creo que ha habido una evolución, como la ha habido en todo; ésta tiene que ver con el género literario que se pone más de moda, con el modo de

(A.-)

vivir, con lo social, económico y político; el cine es una cosa más y, lógicamente, también ha cambiado. Si ha cambiado el cine las técnicas han cambiado, las técnicas de los directores han cambiado, las técnicas interpretativas han cambiado, ha cambiado todo.

8.- Podría hablar, exclusivamente, de mi labor; de los demás directores yo lo que veo es la labor final pero desconozco el proceso; entonces, no veo si es por deficiencias o por méritos del director.

10.- La relación humana que se da en cualquier "status" social. Es una profesión como otra cualquiera, relacionada con el arte pero en la que concurren las mismas circunstancias que pueden concurrir en el Banco de España o en el Ministerio de Industria.

B.-

1.- Sí. Empecé de actor hace 37 años. Hice unas cien películas; de protagonista haría unas 30 ó 35; después me pasé al teatro en el que he estado de galán con todas las compañías que estaban en funcionamiento entonces; luego interrumpí mi carrera de actor para dedicarme a la técnica. Mi labor de actor no se me olvida, ni la he dejado y me sigue gustando con locura; el interpretar es lo que más me gusta del mundo; no he querido repartirme papeles en mis películas porque el trabajo del director es muy comprometido y con dirigir ya hay bastante pero si alguna vez me llamaran para interpretar lo haría encantado.

2.- Normalmente, el director elige a los actores salvo cuando el negocio está montado de antemano; por ejemplo, a mí me avisaron para dirigir la serie de "Cañas y barro" cuando ya tenían, prácticamente, un reparto hecho porque había otro director que se iba a hacer cargo de la serie pero a últi-

(A.-)

ma hora, al no hacerla esta persona, me encomendaron a mí la dirección de la serie y...

Normalmente, el reparto lo hacemos los directores salvo que haya una fuerza mayor por cuestión de tipo económico.

3.- Sí, lo más posible. Creo que debe haber, antes de empezar a trabajar, una perfecta comunión de ideas en cuanto al personaje en sí.

4.- En el cine todo hay que improvisarlo un poco y por esto hay que cambiar impresiones acerca de cosas que surgen de momento aunque se haya dialogado mucho antes del rodaje.

5.- No. Cuando yo hacía cine los actores teníamos terminantemente prohibido ver proyección; no sé por qué porque creo que no puede perjudicar. En aquella época nos decían: "No, ya que os veis y como no entendeis y no sa beis cómo voy a hacer el montaje pues, a lo mejor, veis una cosa que no os gusta y os desmoraliza y al día siguiente estais un poco influidos por esa impresión no grata que os ha hecho el ver la proyección y os perjudica y estais preocupados, trabajais inquietos y..." Yo no tengo ningún inconveniente en enseñarles las proyecciones a los actores porque creo que hoy en día los actores son muy profesionales, no es que antes no lo fuera mos; hoy se es más fábrica, antes éramos más familia; hoy pretendemos hacer más industria aunque no lo consigamos; yo, pues, no tengo ningún inconveniente en que vean proyección pero el comentario tendría que ser de halago hacia ellos, de aquí que si ven proyección es por amistad mía hacia ellos o por pura ética de convivencia y no, en realidad, por necesidad del trabajo.

6.- Al ser distinto, desde el punto de vista del actor, el teatro y el cine cuando se llega a ser un buenísimo actor de teatro no cabe la menor duda

(B.-)

que se tiene un oficio y una calidad, que eso en el cine normalmente siempre se consigue también, pero falta la técnica y el oficio del cine; a ese buenísimo actor habrá que amoldarlo a la técnica del cine pero que, al ser tan buen actor, no cuesta trabajo. Para hacer cine yo prefiero al buen actor de cine antes que al buen actor de teatro que no haya hecho cine.

- 7.- Yo me encuentro a gusto siempre dirigiendo porque soy un enamorado de mi profesión y, además, por ser actor. Realmente cuando se siente uno cómodo es cuando se da cuenta que el actor está enamorado de su personaje, está enamorado de su profesión, tiene un deseo de ser cada vez mejor y que vive exclusivamente para su profesión.
- 8.- No es mucho lo que se puede improvisar porque la línea psicológica del personaje está vista y estudiada; no es normal la improvisación en cuanto a lo esencial, así pues. Es normal improvisar en lo mínimo porque en el momento de estar dirigiendo una escena uno, desde fuera, se da cuenta de lo que es violento para el actor, de que el actor esté en una situación que no le es cómoda, entonces, lógicamente, los que tenemos la suerte de haber sido actores nos damos cuenta de esta tensión y procuramos hacérselo lo más fácil y esto nos lleva a improvisar.
- 9.- Pueden.
- 10.- Me gusta que el actor se adapte a mis ideas con sus características. Con tal de que respete las marcas para cámaras, los sitios, los movimientos que marco, dejo que sea él sin hacerle correcciones, muchísimas veces.
- 11.- Busco siempre hacerlo lo mejor posible.
- 12.- No. Creo que cada uno tiene su método personal; a mí me ha servido mucho el seguir el método Stanislavski que era el que practicaba cuando era ac-

(3.-)

tor y creo que es muy práctico y conveniente para el actor.

13.- El método Stanislavski.

14.- Sí, la evolución en cuanto a lo que hablamos en una pregunta anterior.

15.- Sí. Elia Kazan es el maestro que me entusiasma cómo dirige a los actores.

16.- El director de cine, tal como lo entendemos en España, que tiene que saber de decoración, pintura, música, etc, el hecho de que haya pasado por una escuela de arte dramático o que haya sido actor significa que en ese campo de la dirección de actores tiene unos conocimientos que son valiosísimos.

17.- Posiblemente la serie de TV "Cañas y barro" es donde yo he estado más a gusto y más satisfecho por la gran fe que todos han depositado en mí y donde me han dejado el llevar la batuta de una forma absoluta y total teniendo una confianza plena en mí, primero porque Manolo Tejada tenía que hacer una persona mayor a él, segundo porque Alfredo Mayo, que ha hecho siempre galanes, tenía que hacer un viejo, tercero porque María Jesús Lara no había hecho cine y cuarto porque Victoria Vera hacía su segunda película y estaba con el recelo de ser primeriza en el cine; entonces, me he reunido con una serie de actores cuya confianza estaba puesta en mí.

C.-

1.- Pasa como con todo; se supone que el que es actor conoce su oficio como se supone que el médico sabe curar o el arquitecto levantar las casas; lo que pasa es que hay médicos malos, arquitectos malos, etc., que han pasado unos cursos que han tenido que aprobar. Hoy el hecho de ser actor es, pues, una cosa en función de querer serlo sin que nadie les haya dado un carnet ni hayan tenido que hacer unos estudios; entonces, esos actores,

(3.-)

lógicamente, no conocen su oficio.

- 2.- En los profesionales sí, en los que juegan a esto no. La mayoría sí son profesionales.
 - 3.- En la mayoría, que son profesionales, verdaderos profesionales, esto es lo que les interesa.
 - 4.- Al que más condiciona es al director. El actor es una víctima más del condicionamiento a que se somete al director que tiene que entregar un producto en un tiempo determinado con un dinero determinado.
 - 5.- Influye todo. Hay un dicho: "De un guión malo un director bueno puede hacer una película mediana. De un guión bueno un director malo puede hacer una buenísima película." El guión es vital. Cuando se tiene una historia buena todos nos enamoramos de esa historia.
 - 6.- Normalmente el actor, el profesional, es un hombre con unos conocimientos y cuando el director no dice tonterías es bien aceptado. Conmigo han trabajado todos muy a gusto y yo me he entendido con ellos perfectamente.
-

ENTREVISTA A CARLOS SALRA [Cfr. Cuestionario, p. 113]

A.-

- 1.- Yo no tengo unos conocimientos teóricos ni siquiera prácticos demasiado profundos en la dirección de actores. Dirijo casi por intuición; de alguna manera, intento que hagan lo que creo que deben hacer o en otros momentos simplemente lo que hago es ir detrás de ellos; es decir, unas veces voy yo delante de ellos y otras veces voy detrás de ellos. Cuantos más conocimientos se tengan es mejor pero el problema es saber aplicar convenientemente esos conocimientos.
- 2.- Desdoblaría la pregunta en dos aspectos distintos: a) Un actor profesional tiene enormes ventajas a la hora de trabajar con él. (No importa que venga del teatro; en general, el actor de teatro es muy útil y se le puede parar con mucha facilidad porque tiene una experiencia acumulada y es un hombre trabajador acostumbrado a las esperas, es paciente; el actor de teatro, si es un buen actor, es un buen actor para el cine.) b) Mi experiencia es que es tanto más difícil trabajar con los actores, y más delicado, cuanto mejores son. Esto, a un nivel no sólo profesional. (Los mejores actores que yo he tenido, en general, son personas enormemente frágiles, muy delicadas, muy sensitivas y cambiantes; esto es otro problema.) En este sentido, aquí tenemos un aspecto extraño que lo puede tener un actor con experiencia o sin experiencia; se trata, pues, de una sensibilidad un poco enfermiza, si quieres, esta capacidad de despersonalización; es una especie de don que tienen algunos.
- 3.- En cine: los actores de cine que tienen experiencia y que son buenos actores porque saben y conocen el medio. Esto en cuanto a actores que tienen que representar un papel. Luego hay actores que no se deberían lla-

(i.-)

- mar así porque en general este papel está muy cerca de lo que son ellos mismos: son estos los actores naturales o personas que no han tenido experiencia anterior o niños; a veces, te llevas sorpresas de encontrarte a personas fantásticas que te dan lo que no te podría dar nunca un actor profesional porque tienen todavía esa cosa virginal y maravillosa para una y determinada cosa concreta aunque no para un trabajo continuado.
- 4.- Creo que no; mi experiencia en esto es negativa; y no sólo con un mal actor sino que puede conseguir muy malos resultados si hay un enfrentamiento de base con el actor, cosa que también a veces sucede; o sea, a veces, trabajas con un actor que es un buen actor para un director de cine determinado y un malísimo actor para tí porque no hay forma de establecer una comunicación; es una cosa casi epidérmica; por eso, yo, muchas veces, más que al conocimiento me voy a las sensaciones; también, insistiendo en el tema, depende de la relación director-actor y del trabajo que tú le pidas; si es un trabajo en sensibilidad o es un trabajo simplemente exterior nada más; es decir, el trabajo de sensibilidad es mucho más difícil.
- 5.- Depende, no encuentro diferencias apreciables. En principio, en las primeras tomas de contacto, en las primeras conversaciones es más difícil para mí establecer una relación con una actriz porque es lógico, porque siempre el sexo contrario, no se sabe por qué, representa una pequeña barrera pero, después, no establezco diferencias.
- 6.- No lo sé. No he dirigido nunca teatro. Además, a mí el teatro no me interesa mucho; no soy buen espectador de teatro ni tengo demasiado interés por él.
- 7.- Yo no diría que ha habido una evolución; he notado, sin embargo, que al

(A.-)

gunos actores jóvenes vienen mejor preparados pero, en otro sitio, no veo una evolución grande.

- 8.- No lo sé. Conozco muy mal el cine español; lo poco que conozco es casi por referencia; bueno, he visto algunas películas; en este sentido, el cine español es como el cine en el mundo: hay directores que consiguen sacar partido de los actores y que se comunican con ellos... y hay otros que no.
- 9.- Como todas las TVs; hay demasiadas personas trabajando y, entonces, habrá que concretar en qué programas, con quién; hay directores estupendos en TVE que trabajan muy bien con los actores y directores regulares, como hay en todas partes, que trabajan mal con los actores. Los métodos de trabajo no los conozco a fondo.
- 10.- Es una relación extraña. A mí no me interesan nunca establecer una relación amistosa a nivel privado; procuro ver a mis actores lo menos posible. Hay una excepción: Geraldine Chaplin porque es mi mujer; estoy un poco obligado, en este sentido a conversar con ella del trabajo, etc.; incluso procuro hablar lo menos posible con ella del trabajo porque a mí lo que me interesa es el actor como actor no el actor como persona; por ejemplo, cuando veo en su casa a Fernando Fernán Gómez, que es amigo mío, o en cualquier otro lugar procuro siempre separar a Fernando Fernán Gómez actor de Fernando Fernán Gómez amigo mío. A mí lo que me gusta es tocar al actor en el momento que va a trabajar y en ese momento intentar un poco, en conversaciones o en el mismo trabajo encontrar unos puntos de contacto pero en el momento de trabajar no teorizar sobre lo que se va a hacer.

3.-

- 1.- No. (Miento si actor es haber salido dos veces en dos películas.) Tengo el absoluto convencimiento de que soy el peor actor del mundo. Nunca he pretendido, ni me interesa, ni se me ha ocurrido ser un actor de nada porque soy consciente de que soy una catástrofe.
- 2.- Siempre los he elegido. A veces, si no he tenido los que quería era porque no estaban a disposición o porque eran muy caros y difíciles de conseguir. Siempre he elegido en función del nivel económico, como se trabaja en este país.
- 3.- En principio no; lo que no quiere decir que no tenga alguna vez un contacto con algún actor si está demasiado inseguro o quiere hablar conmigo; entonces hablo con él un poco. Hay una razón para esto: tengo un sistema de trabajo que trata de acomodarse al orden del guión; escribo los guiones, un poco, con esa idea para que no resulte demasiado costosa la película. Una de las cosas que ~~amí~~ más me apasiona es descubrir la película, como va a ser la película, con el equipo y los actores; yo me descubro a mí mismo a través del trabajo con los actores y a través del trabajo del equipo. Con este sistema la película va naciendo para todos, se va viendo la proyección, los actores van viéndose, yo veo lo que voy haciendo y los personajes se van construyendo definitivamente en el trabajo de cada día. Por eso, no hablo con los actores. Lo que prefiero es que empiecen a trabajar. Los primeros días estarán muy nerviosos, como yo, y el trabajo no es bueno pero no importa ya que es el comienzo de la película y poco a poco eso se va estructurando y llega un momento en el que el actor funciona solo.
- 4.- Sí.
- 5.- Sí.

(B.-)

6.- Me da igual.

7.- Con todos. Lo más grave es la elección de los actores; a veces, escoges mal y, entonces, es un problema.

8.- Sí; mucho y cada vez más. Hace mucho que no llevo nada preparado para rodar, que me dejo llevar por la inspiración del momento; tengo un guión, se sabe más o menos lo que se va a hacer pero no se sabe en dónde va a ir la cámara ni en dónde van a estar los actores ni que modificaciones se van a hacer. En general, modifico siempre cosas porque no me gusta hacer lo de siempre, me aburre muchísimo; tiendo a modificar siempre cosas, a cambiar diálogo, posición con los actores o lo que sea; eso exige un período de trabajo previo antes de hacer cada plano que un poco, si quieres, podría suplantar ese trabajo con el actor que yo no hago antes de hacer una película; ensayo bastante, monto la escena completa antes de rodar ningún plano, ajusto diálogos, escucho opiniones y, después, decido lo que vamos a hacer.

9.- Sí. La improvisación está controlada por mí. La improvisación es relativa; un actor que hace una cosa muy hermosa en un momento determinado y luego no puede repetirlo, por lo que sea, eso se pierde.

10.- Las dos cosas, prevaleciendo siempre que el actor tiene que adaptarse al trabajo que tiene que hacer.

11.- No me conformo con que lo haga bien; lo que pasa es que, a veces, el hacerlo bien es lo mejor.

Yo soy un hombre enamorado de la perfección. Mis películas son enormemente imperfectas dentro de que yo he hecho todo lo posible para que sean lo más, no perfectas, aproximadas a la realidad de cada momento; hay un presupuesto concreto, unas condiciones de trabajo, o sea, el director está limitado; esta limitación puede ser un defecto si tú no conoces el

(3.-)

temario; simplemente es un programa que tienes que cumplir, cumplirlo de la mejor manera posible.

12.- No tengo ninguno. Trabajo con los actores a un nivel puramente intuitivo.

13.- (No se hizo.)

14.- Ha tenido indudablemente. Hay una cosa muy sencilla: cuando estaba en la escuela de cine lo que más miedo me daba eran los actores, primero por el conocimiento que me faltaba y segundo porque era muy tímido; me costaba trabajo poder hablar con un actor y decirle lo que quería. En este sentido, creo que he perdido ese tipo de timidez. Lo que tengo ahora es una visión como mucho más desmitificada de lo que es un actor; es decir, un actor es una persona como yo, que tiene que hacer aquello con lo que se ha comprometido, que si aporta cosas mejor. Es un ser humano como yo, que tiene que hacerlo lo mejor posible y si no lo hace tengo que decirle: "Por favor, vamos a ver cómo se puede hacer esto mejor; ¿qué te pasa hoy?"; te dice el motivo y te das cuenta de que está trabajando mal por un problema personal, nada más que eso; a veces, tienes que adivinar esos problemas o, a veces, te los dice. En este sentido, me encuentro cómodo con los actores como me encuentro cómodo con personas que quiero, que me gustan. Me siento cómodo con los actores y estoy dispuesto, muchas veces lo he hecho en el trabajo de cada día, a defenderlos de ciertas vejaciones que sufren a la hora del trabajo. Es verdad que el actor, en general, es un ser sensible y un poco extraño pero yo procuro siempre ayudarle; de verdad que le tengo cariño, no me cuesta trabajo ninguno, a mí es que me gustan los actores.

15.- Yo admiro a muchísimos directores de cine; admiro a los que comprometen su vida en lo que han hecho. Estos directores siempre trabajan con acto-

(3.-)

res que están muy cerca de ellos. Luego hay directores que, en principio, no eran grandes directores de actores y que luego lo han sido: el caso de Buñuel, por ejemplo. El que más me atrae como director de actores es Jean Renoir; no sé cómo lo hacía pero creo que establecía esa relación humana... Me interesa más este tipo de dirección que la de Elia Kazan que sigue la escuela de interpretación del actor.

16.- Yo creo que sí. Creo que tendría que ir como observador. No creo que para dirigir a un actor haya que ser actor, es más pienso que puede ser una desventaja; a mí me parece que estar fuera del actor es bueno, estar fuera del mundo del actor.

Lo estupendo de trabajar con un actor sólido, que tenga imaginación y formación, es que te puede ofrecer varias posibilidades; el actor natural no te ofrece más que una que es él pero el actor con una escuela a fondo, estudioso e inteligente, te ofrece varias posibilidades y esto es estupendo porque el director sabe lo que quiere pero, a veces, no es capaz de concretarlo.

17.- Es difícil. Esta película mía última pero es un trabajo distinto.

3.-

1.- Depende. Hay actores preparadísimos y actores que llegan, un poco, a la aventura, a ver qué es esto, lo cual no quiere decir nada, después, sobre su calidad como actores porque hay un actor que puede tener una preparación muy pequeña y ser un estupendo actor. En mi caso prefiero trabajar con actores preparados, con experiencia, etc.

2.- No se puede generalizar; hay actores muy profesionales, en el sentido de que estudian, trabajan, y otros que lo hacen menos. Se puede ser un ac-

(C.-)

tor maravilloso y ser un desastre a nivel de persona organizada, digamos.

El término profesión quizás no sea el adecuado en nuestra actividad.

Lo que sí sucede es que algunos actores, en este país están muy bien preparados y que hay otros que mejor preparados serían mejores actores.

3.- Depende mucho del actor, depende mucho del papel que represente el actor y mucho del entusiasmo que ese actor tenga por el papel que ha de representar. En esto hay una escala de valores: desde el protagonista, que claro que sí que le interesa mucho porque ser protagonista supone ya una realización personal importante, al actor que tiene que salir abriendo una puerta y decir: "¿Cómo está Vd. señora?"; ése, pues, no puede tener mucho interés; es difícil que tenga pasión por decir esa frase. El grado de pasión del actor, como el de todas las personas, está en función del trabajo que realiza y del interés que ese trabajo supone para él: qué compensación va a recibir, tanto personal, económica, social...

4.- Depende. Habría que hablar de casos concretos. Hay películas donde el director está apremiado por todo. Y el actor obligado a realizar su trabajo sin poder ni siquiera ensayar; en otras películas no ocurre así. Incluso el hacer una película en esas condiciones primeras tampoco quiere decir que luego ese trabajo sea inferior que otro; igual por lo que sea, sale una película como "A bout de souffle" de Godard, que está hecha de esa manera, que está repentizada y casi improvisada. Así pues, depende. Incluso hay actores que son capaces de improvisación, de esa invención, de ese trabajar rápido porque tienen la cabeza muy ágil, y hay actores que son incapaces porque son actores reflexivos que tienen que meditar mucho lo que hacen y estudiar profundamente cada frase. Esto del mundo de los actores a mí me parece tan vasto, tan enorme, tan diferente y tan

(C.-)

diverso como el ser humano.

Lo que sí es verdad es que en España el actor trabaja con dificultades porque vivimos en un país subdesarrollado en muchos aspectos y, luego, el cine está en crisis en el mundo entero, hay muchas gentes sin trabajo; entonces, todo es más complicado.

Luego, si ya te refieres a las dificultades del propio sistema de trabajo en cine éste exige una capacidad mayor imaginativa que el teatro para un actor, de poder crear, de poder crear una escena no una otra completa, hacer de cada escena una otra completa; es el sistema de trabajo mejor para un actor de cine, no un plano sino una escena completa; creo que para cualquier actor que no tiene muchas dificultades, que aprende muy pronto, incluso tiene muchas compensaciones el cine en contra de lo que se dice de que es mejor para un actor hacer teatro; yo creo que eso es falso. Es más agradable para el actor hacer teatro porque tiene ese contacto inmediato y, si le aplauden, el aplauso es en el momento; el trabajo en sí, yo creo que, quizás, en el cine hasta es más posible de perfeccionar para un actor que conozca el medio porque tiene la posibilidad de repetir una toma o de solicitar incluso una cosa que piensa puede hacer mejor que otra si existe, como te decía siempre, un tácito acuerdo entre el actor y el director; yo no tengo ningún inconveniente, por ejemplo, en repetir una toma si un actor me lo pide; a veces, eso es una tontería que te lo digan y, entonces, dices no porque es una tontería, porque está muy bien, a mí me gusta y vale. En ese sentido, el trabajo de cine es muy hermoso porque se puede perfeccionar, el actor puede verse en proyección cada día si quiere; entonces, puede ir mejorando esa interpretación sucesivamente, puede hacerse una autocrítica, cosa que en el

(3.-)

teatro no puede nunca.

- 5.- Infiuye en todo. Lo que no sé qué es un guión bueno y qué es un guión malo; un guión bueno para mí puede ser fatal para otra persona. Un actor con un material sólido en el cual se vea él implicado como persona, de alguna manera, sea porque esté cerca de cómo es él o porque es una cosa contraria a lo que es él pero que le gustaría interpretar, indudablemente, si el actor se encuentra cómodo y, sobre todo, las situaciones son para él convincentes o se las hace el director convincentes y los diálogos los puede decir con facilidad, etc., pues, indudablemente, es mucho mejor para él; pero eso es mejor para todo el mundo.
- 6.- A veces, sí; a veces no. Hay actores como Fernando Fernán Gómez, por ejemplo, que se niegan a ese tipo de improvisación y me parece muy bien; advierte que es un actor que le gusta estudiar lo que le dan y hacerlo; dentro de eso siempre es elástico. Dentro de eso, la improvisación en España es muy fácilmente aceptada, dado el carácter nuestro y la forma de ser nuestra; el actor latino, digamos del Mediterráneo, tiene unos nexos comunes: es un actor que su fuerza, creo yo, es más la intuición que la reflexión, en principio; es un actor muy rápido, mentalmente. El actor español es rápido, entiende las cosas y enseguida sabe por dónde va, con mucha rapidez.

Esa capacidad intuitiva, de agilidad mental del actor español, me parece que es muy aprovechable; es, a veces, magnífica para, una vez llegado a una cierta confianza, poder conseguir una aparente improvisación; conlleva el lado negativo de que esa improvisación surge maravillosamente y con una frescura fantástica una vez y a la siguiente vez esa improvisación deja de serlo; cuando haces una repetición, deja de tener esa

(3.-)

frescura que salió en un momento determinado; tienes que estar, pues, preparado para captar esa cosa mágica y aprovecharla que, desgraciadamente, no puede ser muchas veces; a veces, sucede eso en un ensayo.

II. 2. COINCIDENCIAS EXPLÍCITAS O IMPLÍCITAS EN LAS RESPUESTAS ANTERIORES

(Directores de cine)

A.- REFLEXIONES GENERALES SOBRE LA DIRECCIÓN DE ACTORES.

- 1.- ¿Considera que unos conocimientos teóricos son necesarios para dirigir a los actores de cine?

SI- Bardem, Chávarri, Grau, Iglesia, Ribas.

NO- Armiñán.

NO LO SE- Berlanga, Saura.

DEPENDEN- Picazo.

- 2.- ¿Qué actores son más difíciles de dirigir: los buenos, los que provienen del teatro, los no profesionales, etc.?

NO LO SE- Bardem.

LOS NO PROFESIONALES- Iglesia, Ribas.

LOS QUE TIENEN UNA PERSONALIDAD MUY MARCADA- Picazo.

LOS NO ACTORES- Armiñán.

LOS DE TEATRO- Chávarri.

DEPENDEN- Grau.

LOS MEJORES- Saura.

PREFIERO AL ACTOR QUE REACCIONA, A PARTIR DE UN TEXTO, DE MANERA INSTINTIVA- Berlanga.

- 3.- ¿Qué actores son más fáciles de dirigir: los buenos actores cinematográficos, los que provienen del teatro, los no profesionales, etc.?

LOS BUENOS ACTORES CINEMATOGRAFICOS- Armiñán, Iglesia, Ribas, Saura.

LOS BUENOS ACTORES DE TEATRO- Bardem.

PREFIERO AL ACTOR QUE REACCIONA, A PARTIR DE UN TEXTO, DE MANERA INSTINTIVA- Berlanga.

EL ACTOR QUE SE CREE EL PERSONAJE- Grau.

ES UNA CUESTION PERSONAL= Chávarri.

NO HAY REGLAS= Picazo.

4.- ¿Un buen director de actores puede conseguir una buena actuación de un mal actor?

SI= Berlanga, Grau, Iglesia, Picazo.

NO= Bardem, Saura.

UNA ACTUACION CORRECTA= Chávarri, Ribas.

ES MUY DIFICIL= Armiñán.

5.- ¿Usted en qué encuentra más dificultad: en dirigir a un actor o a una actriz?

ME DA IGUAL= Bardem, Berlanga, Iglesia, Picazo, Saura.

ACTOR= Armiñán, Grau, Ribas.

ACTRIZ= Chávarri.

6.- ¿En teatro, se dirige mejor o pero? ¿Por qué?

a) NI MEJOR NI PEOR= Armiñán, Bardem, Grau, Iglesia, Picazo.

NO LO SE= Berlanga, Chávarri, Ribas, Saura.

b) SON MEDIOS DISTINTOS= Armiñán, Bardem, Grau.

7.- ¿Cree que en España ha habido una evolución en la dirección de actores de cine? ¿Por qué?

a) SI= Armiñán, Bardem, Chávarri, Grau, Iglesia, Ribas.

NO= Berlanga, Picazo, Saura.

b) HA HABIDO UN ACERCAMIENTO A LA NATURALIDAD= Armiñán, Chávarri.

HA HABIDO UNA EVOLUCION CULTURAL GENERAL= Bardem, Iglesia, Ribas.

HAY MAS PREOCUPACION EN LOS DIRECTORES= Grau.

8.- ¿Le parece buena, en general, la actual dirección de actores de cine en España?

NO= Bardem, Chávarri, Iglesia, Picazo.

NO LO SE= Armiñán, Saura.

SI= Berlanga, Grau.

EN UN 40% SI= Ribas.

9.- ¿Qué opina de la dirección de actores en TVE?

MUY MALA= Bardem, Grau, Picazo, Ribas.

NO LO SE= Saura.

MALA EN GENERAL= Armiñán.

EN VIDEO ESTA EQUIVOCADA= Berlanga.

MALA= Chávarri, Iglesia.

10.- ¿Qué relación humana suele darse entre los directores y los actores?

LAS HAY DE TODO TIPO= Berlanga, Chávarri, Iglesia.

PROFUNDA= Grau, Picazo.

MUCHAS VECES, MALA= Ribas.

NO LO SE= Armiñán.

DE DESPRECIO AL ACTOR= Bardem.

ES UNA RELACION EXTRAÑA= Saura.

B.- EL DIRECTOR ESPAÑOL DE CINE EN SU TRABAJO CON LOS ACTORES.

1.- ¿Ha sido actor?

NO= Armiñán, Chávarri, Iglesia, Ribas, Saura.

SI= Berlanga, Grau, Picazo, Bardem.

Nota.- Consultar las respuestas no resumidas.

2.- ¿Elige a los actores o le son impuestos?

LOS ELIJO= Armiñán, etc.

3.- ¿Dialoga antes del rodaje con el actor?

SI= Armiñán, Bardem, Chávarri, Grau, Iglesia, Picazo, Ribas.

NO= Berlanga, Saura.

- 4.- ¿Dialoga durante el rodaje con el actor?
- SI- Armiñán, Bardem, Chávarri, Grau, Iglesia, Picazo, Ribas, Saura.
NO- Berlanga.
- 5.- ¿Comenta la interpretación, una vez acabada la película, con los actores que intervinieron en el filme?
- SI- Armiñán, Grau, Iglesia, Picazo, Ribas, Saura.
NO- Bardem, Berlanga, Chávarri.
- 6.- ¿Prefiere dirigir a un actor de cine que provenga del teatro o, por el contrario, que nunca haya pisado las tablas?
- ME DA IGUAL- Armiñán, Bardem, Berlanga, Chávarri, Grau, Iglesia, Picazo, Saura.
QUE PROVENGA DEL TEATRO- Ribas.
- 7.- ¿Dirigiendo, con qué actores se encuentra más a gusto?
- CON TODOS- Bardem, Picazo, Saura.
CON LOS QUE APORTAN ALGO- Chávarri, Grau.
CON AQUELLOS QUE FUERA DEL RODAJE TIENEN UNA SERIE DE PUNTOS EN COMUN CONMIGO- Iglesia.
CON LOS QUE PROCEDEN DEL TEATRO QUE TENGAN UNA GRAN EXPERIENCIA DE CINE Y TV- Ribas.
DEPENDE- Berlanga.
SIEMPRE QUE ESTEN COMPENETRADOS CONMIGO- Armiñán.
- 8.- ¿Improvisa en sus rodajes en lo que respecta a la dirección de actores?
- SI- Armiñán, etc.
- 9.- ¿Pueden improvisar con usted los actores?
- SI- Armiñán, etc.
- 10.- ¿Hace que el actor se adapte a sus ideas o usted se adapta a las características del actor?

LAS DOS COSAS= Bardem, Berlanga, Grau, Iglesia, Picazo, Saura.

ME ADAPTO= Ribas.

EL ACTOR DEBE ADAPTARSE AL PERSONAJE= Armiñán.

EN UN 90% EL ACTOR A MI= Chávarri.

11.- ¿Busca la perfección en la interpretación del actor o se conforma con que lo haga bien?

BUSCO LA PERFECCION= Armiñán, Bardem, Chávarri, Grau, Picazo, Ribas, Saura.

BUSCO QUE SEA CORRECTA= Iglesia.

BUSCO QUE SEA SINCERA= Berlanga.

12.- ¿Tiene algún método personal de dirección de actores?

NO= Armiñán, Bardem, Berlanga, Chávarri, Iglesia, Ribas, Saura.

SI= Grau, Picazo.

13.- ¿Sigues algún sistema no propio de dirección de actores?

NO= Armiñán, Berlanga, Chávarri, Iglesia, Picazo, Ribas, Saura.

SI= Bardem, Grau.

14.- ¿Ha tenido alguna evolución su dirección de actores? ¿Por qué?

a) SI= Armiñán, Bardem, Chávarri, Grau, Picazo, Ribas, Saura.

NO= Berlanga.

NO LO SE= Iglesia.

b) HE MADURADO EN ESTE CAMPO= Armiñán, Bardem, Chávarri, Picazo.

YA NO INTERPRETO LOS PERSONAJES DE LOS ACTORES= Grau.

TENGO UNA VISION MAS DESMITIFICADA DE LO QUE ES UN ACTOR= Saura.

HE PASADO DE UN NATURALISMO A UN REALISMO= Ribas.

15.- ¿Admira a algún director de cine por su acertada dirección de actores?

A MUCHOS= Armiñán, Bardem, Iglesia, Ribas, Saura.

BUNUEL, RENOIR= Saura.

FELLINI, KAZAN, BERGMAN= Ribas.

R. ALTMAN, FELLINI, BUÑUEL, BERGMAN= Picazo.

CUKOR, FELLINI= Berlanga.

ROSSELLINI= Grau.

M. QUAUS, SAURA= Chávarri.

16.- ¿El director de cine debería haber pasado por la Escuela de Arte Dramático?

SI= Berlanga, Chávarri, Grau, Picazo, Ribas, Saura.

NO ES NECESARIO= Armiñán, Bardem, Iglesia.

17.- ¿Qué película suya es la más indicativa de su forma de dirigir a los actores?

MI QUERIDA SEÑORITA Y NUNCA ES TARDE= Armiñán.

SIETE DIAS DE ENERO= Bardem.

PLACIDO Y LA ESCOPETA NACIONAL= Berlanga.

A UN DIOS DESCONOCIDO= Chávarri.

EL ESPONTANEO Y CARTAS DE AMOR DE UNA MONJA= Grau.

EL DIPUTADO= Iglesia.

TODAS= Picazo.

SALVAJES EN EL FUENTE SAN GIL Y LA CIUDAD QUEMADA= Ribas.

ES DIFICIL DECIRLO= Saura.

C.- ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ACTOR ESPAÑOL DE CINE.

1.- ¿El actor español de cine conoce su oficio?

SI= Armiñán, Bardem, Berlanga, Chávarri, Picazo.

NO= Grau.

POCO= Iglesia.

HAY DE TODO= Saura.

GENERALMENTE NO= Ribas.

2.- ¿Hay profesionalismo en los actores españoles de cine?

SI= Armiñán, Bardem, Berlanga, Chávarri, Grau, Iglesia, Ribas.

HAY DE TODO= Saura.

EN UN 50%, SI= Picazo.

3.- ¿En general, al actor español de cine le interesa de modo prioritario el superarse artísticamente?

SI= Armiñán, Bardem, Berlanga, Chávarri, Grau, Picazo.

NO= Iglesia, Ribas.

DEPENDE= Saura.

4.- ¿En qué manera se ve condicionado el actor en su trabajo por el sistema productivo?

MUY CONDICIONADO= Armiñán, Bardem, Berlanga, Chávarri, Grau, Iglesia, Picazo, Ribas.

DEPENDE= Saura.

5.- ¿El guión bueno o malo influye en el trabajo de un actor?

SI= Armiñán, etc.

6.- ¿Los actores que han trabajado con usted han aceptado gustosamente la improvisación respecto a su papel?

SI= Armiñán, Bardem, Chávarri, Grau, Iglesia, Picazo, Ribas.

HAY DE TODO= Berlanga, Saura.

203

— TELEVISION ESPAÑOLA —

INTRODUCCION

Hacer un trabajo sobre cómo se dirige a los actores en TVE es tener que empezar partiendo de cero en el sentido de que este tema no se había estudiado lo más mínimo, que nosotros sepamos, hasta ahora. En el campo del cine, sobre algunos de nuestros directores se han escrito libros (por ejemplo "Carlos Saura", de Enrique Brasó, o "El cine español en el banquillo", de Antonio Castro, en donde se presentan entre otros estudios, las entrevistas que este autor hizo a unos treinta directores españoles), a parte de poder acudir a las pertinentes reseñas de las historias sobre el cine o, en fin, a las entrevistas en revistas especializadas; y en estas variadas fuentes se puede uno encontrar, aunque casi nunca con el rigor científico y sobre todo con la amplitud que uno quisiera, ideas sobre cómo los directores de cine trabajan con los actores; pero en el campo de la TV, en concreto en cuanto a realizadores españoles, la búsqueda es infructuosa no sólo en lo que se refiere a la dirección de actores sino sobre ninguna faceta de la labor artística de nuestros realizadores.

La solución para llevar a cabo nuestro trabajo no pasaba por otro camino que no fuera el de recoger directamente de boca de los realizadores lo que ellos querían decirnos sobre su trabajo con los actores, a partir de un cuestionario confeccionado por nosotros. El cuestionario se componía de veinte preguntas [p. 203] agrupadas en los siguientes apartados:

- a.- Reflexiones generales sobre la dirección de actores.
- b.- El realizador español de TV en su trabajo con los actores.
- c.- Algunas consideraciones sobre el actor español de TV.

Mientras el «a» y el «c» se componían de siete y cuatro preguntas

respectivamente el apartado «b» subía hasta nueve. Las diferencias en el número de preguntas por apartado no era del todo premeditada, en cuanto que el cuestionario se confeccionó sin un límite previo de preguntas; no obstante era lógico y en cierto modo deseado que el mayor número de preguntas es tuviera en el apartado «b» que es el que más directamente tiene que ver con el trabajo de dirección de actores de los entrevistados, y al final así ocurrió.

El cuidado mientras duró la confección del cuestionario fue constante, por diversos motivos. Teníamos la ocasión de acceder a un material sobre el que no había nada escrito y si no obteníamos el mayor número de ideas sobre dirección de actores en TVE difícilmente se nos presentaría otra ocasión de acceder a un número si no excesivamente numeroso [p. IV] sí formado por los más representativos, en su mayoría, de los realizadores de dramáticos y otras producciones con participación de actores en TVE.

El material obtenido por las respuestas fue registrado en magnetofón, lo cual permitió reflejarlo por escrito con toda fidelidad, a lo cual colaboramos respetando no sólo el contenido sino la manera de expresarse de los realizadores entrevistados; sólo nos permitimos, por razones del todo permisibles, sintetizar determinadas respuestas.

Al material extenso que corresponde a las respuestas de los realizadores siguen las coincidencias o no, explícitas o implícitas, en las ideas expresadas por los realizadores según la pregunta común correspondiente a fin, también, de ayudar al lector a comprender mejor el material total del que surgen ya que se haga idea clara rápidamente de cual es la situación en España sobre los diversos aspectos del trabajo con actores en TV.

Junto a la larga trayectoria, como realizadores, de Vergel y Luca de Tena, por ejemplo, tenemos otras mucho más cortas como, por ejemplo, la de Leite.

Pero tanto unos como otros tienen un buen número de trabajos realizados con actores y por esta razón principal fueron elegidos para ayudarnos a alcanzar el objetivo previsto que no era otro que conocer lo más científicamente posible el trabajo con actores en un medio televisivo.

El material obtenido, siendo extenso es lógicamente variado, y también rico y complejo. Y esta complejidad, aunque controlable porque se enmarca en un cuestionario idéntico para todos los realizadores, sería bueno que se viera analizada y aprovechada por futuros estudiosos del tema de la dirección de actores, con lo cual se podrían atordar, con el apoyo de otros materiales, aspectos muy concretos del arte de interpretar y de dirigir en TV. Es cierto, nosotros al menos lo creemos así, que, a veces, el talento está en potencia tanto en realizadores como en actores españoles y que sólo son necesarias las circunstancias adecuadas (más medios materiales, mayor tiempo de ensayos, etc.) para que dicho talento se manifieste en plenitud a través de la pequeña pantalla, pero estando esto, no obstante, por confirmar en la mayoría de las producciones televisivas españolas no sería en absoluto gratuito, mientras tanto, una profundización teórica y empírica sobre la dirección e interpretación para el medio televisivo, la cual beneficiaría tanto a los que tienen talento como a los que no lo tienen pero quieren aprender y realizar sus trabajos con el máximo de calidad que les es posible.

Antes de acabar esta introducción queremos indicar que ésta puede completarse con la introducción global a la tesis, en concreto lo expuesto entre las páginas 19-24 ; en ellas exponemos, con extensión y detalle, la metodología y los factores relacionados con este apartado de la tesis.

II. 3. CUESTIONARIO

(TV)

A.- REFLEXIONES GENERALES SOBRE LA DIRECCION DE ACTORES.

- 1.- ¿Para dirigir actores en TV es necesario tener una preparación especial o es suficiente con haber dirigido actores en cine o teatro?
- 2.- ¿En TVE hay suficiente diálogo entre realizador y actor antes de la grabación?
- En caso negativo diga por qué.
- 3.- ¿El realizador dedica a la dirección de actores todo el tiempo que considera oportuno o el tiempo se lo indica TVE?
- ¿Se lo amplía o restringe?
- 4.- ¿Un buen actor puede hacer una interpretación buena con un realizador que no lo es?
- 5.- ¿Un buen realizador puede conseguir una interpretación buena de un actor que no lo es?
- 6.- ¿Considera acertada la dirección de actores en la actual TVE?
- 7.- ¿Los realizadores españoles, en general, están capacitados para la dirección de actores?

B.- EL REALIZADOR ESPAÑOL DE TV EN SU TRABAJO CON LOS ACTORES.

- 1.- ¿Ha sido actor?
- 2.- ¿Conocen sus actores el guión antes de la grabación?
-¿Por qué?
- 3.- ¿Preferiría trabajar con un actor procedente del cine, teatro o quizás que no viniera de ninguno de estos campos?
- 4.- ¿Elige usted los actores o le son impuestos por TV?
- 5.- ¿Improvisa respecto a la dirección de actores de TV?

- 6.- ¿Los actores que trabajaron para usted, en TV, aceptaron gustosamente las improvisaciones?
- 7.- ¿Qué programa suyo es el más indicativo de su forma de dirigir a los actores?
- 8.- ¿Si usted puede elegir el reparto, por qué características se rige?
- 9.- ¿Cuál es el método teórico más en boga para la dirección de actores en TVE, si es que lo hay?

C.- ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ACTOR ESPAÑOL DE TV.

- 1.- ¿El actor de TV necesita conocer el medio televisivo?
- 2.- ¿Hasta qué punto influyen en la interpretación de un actor los fallos no imputables a él?
- 3.- ¿Son frecuentes los fallos no imputables al actor durante la labor de éste?
- 4.- ¿Cuál es el género para el que se encuentran más preparados nuestros actores?
- ¿Por qué?

ENTREVISTA A FRANCISCO ABAD [Cfr. Cuestionario, p. 107]

A.-

- 1.- No es necesaria una preparación especial. La base de los actores es el teatro, los directores que han trabajado en teatro conocen más el mundo del actor, la problemática del actor, las dificultades que tiene el actor para expresarse. Es interesante haber sido director de teatro, conocer el mundo del teatro porque tí te vas a quedar con lo que el actor no tiene que es toda la narrativa final del personaje; entonces se crea un axioma que es que el director tiene la visión final del personaje y se lo va entregando al actor en facetas cortas.
- 2.- En TVE no hay suficiente diálogo porque TVE es caótica; falta el diálogo entre todos los medios humanos con los que tienes que trabajar. Ahora bien, dentro del tiempo disponible sí hay diálogo entre realizador y actor; se nota mucho en las obras en las que hay un diálogo entre actor y director. Hay muchos realizadores en TVE que no tienen nada que decir y para ellos la TV es tres cámaras, dos jirafas y mucha cinta que se monta. Hay muchos también que tienen cosas que decir pero que aún no han podido decir por el medio en que se mueve y cómo se mueve esa televisión. Personalmente hablo mucho con los actores. El actor lo considero lo más importante.
- 3.- Debido al caosismo de televisión la respuesta tiene que ser que no; pero suele haber una especie de clandestinidad, es decir que aunque oficialmente no se pueden hacer cosas, porque TV aún no se ha pronunciado sobre ello, el realizador puede ir preparando la obra y hablando con los actores por su cuenta.
- 4.- No; en absoluto.

(A.-)

5.- No; en absoluto; lo contrario sería utopía.

6.- Hay algunos directores que dirigen muy bien a los actores pero creo que nos movemos en algo que no tenemos: ¿Cuál es la técnica, cuál es el medio de dirigir a los actores en el medioTV? Yo que ahí los directores no tenemos ideas muy claras porque no se ha estudiado muy claramente como es la dirección, no existen además fuentes informativas: Cómo debe ser la dirección de actores para cine, cómo debe ser la dirección de actores para TV; al no haber un estudio casi no se puede hacer una crítica; este puede ser el problema. En TV hay buenísimos directores y actores muy buenos. Sin embargo hay actores muy buenos que no valen para el medio TV y hay malos actores que para la televisión son buenísimos porque conocen el medio de la TV; a través de mucho tiempo de hacer TV se conoce cuál es el ritmo de la TV.

No hay una línea general de si se dirige bien o si se dirige mal.

Los directores de teatro incorporados a la TV dirigen muchísimo mejor a los actores.

7.- Sí.

B.-

1.- No.

2.- Sí. Conocen el guión entero, digan las frases que digan.

3.- Me da igual. Creo que el actor es actor en donde sea. Otro problema es que conozca las técnicas de cada medio. En TV, deben ser actores; me da igual de teatro o de cine; el actor con una dicción, por lo tanto con escuela, porque en TV no existe el doblaje. En las escuelas de arte dramático habría que estudiar la técnica según cada medio.

(B.-)

4.- Elegimos a los actores.

5.- Sí. Una improvisación siempre que esté basada sobre un estudio. Además la improvisación es sanísima.

6.- Sí. Sobre la idea tanto del actor como la del director se puede improvisar; si no hay una idea o una concepción de ese programa no se puede improvisar.

7.- Dos clases de programas que definen mi forma de entender la dirección de actores y por lo tanto el medio interpretativo de la TV aunque siempre intento renovarme.

Una forma.- a) Buscar que la TV no sea una cosa quieta, profunda, que tenga una claridad de interpretación. Estaría en "Las nubes", de Aristófanes; en donde hay un planteamiento de interpretación viva, dinámica, gritona, en donde el movimiento físico y corporal del actor estaba en base a la dicción. Es una técnica que estoy buscando y que siempre hago a los actores.

Otra forma.- b) La serie de Chejov; trece programas que hice era como un contrapunto en la forma del lenguaje de la TV donde lo que me interesa es lo que el actor está interpretando; es su texto donde ya hay que buscar dos maneras de interpretar: 1) Lo que se está transmitiendo en esos momentos y 2) lo que hay que dejar sentir que no se puede interpretar; eso ya es una interpretación más profunda, más de acuerdo con el intérprete constantemente.

8.- Ante todo, por el actor que ante ese personaje me lo va a interpretar bien. No creo que haya actores a los que les va los personajes. Creo que, en definitiva, a los actores no les va ningún personaje; lo que tienen son unas formas, unas técnicas de interpretación que pueden ir a lo que

(B.-)

tú has pensado que es el personaje de la obra que vas a entregar al actor. Entonces, yo me rijo por eso, por las formas interpretativas. Físicamente me da igual que se parezcan o no. A veces los actores me dicen que les busco personajes que no les van; pero les van ... Busco el actor que va a saberme interpretar ese personaje o que está de acuerdo con ese personaje y que está de acuerdo con la idea que en principio yo, como director, tengo de ese personaje.

9.- Creo que no lo hay; y mucho menos en boga porque no me he enterado.

C.-

1.- Sí. Un buen actor siempre estará bien aunque no conozca el medio pero he trabajado con buenos actores que en su primera experiencia en TV lo han pasado muy mal; es decir, el actor no está relajado porque no conoce el medio. Además, se puede romper el encantamiento entre director-actor por la falta de conocimiento del actor sobre el medio y la consiguiente desconfianza ante actuaciones incomprensibles para él por parte del director. También hay otro problema y es que creo que los directores, al menos yo, no le contamos al actor cómo vamos a montar esa obra que estamos haciendo.

2.- Sí. Para mí lo fundamental es el actor; lo cuido mucho. Los fallos influyen muchísimo psíquica y moralmente en el actor. El actor en un plató no tiene respeto; le pierde el respeto un equipo técnico o una maquinaria tan compleja como es un plató de TV; y luego hay otro problema: La falta de compenetración, por el sistema de la relación de la TV, que hay entre director y el actor. El actor está en un plató y tiene delante unas jirafas, unas cámaras, unos hombres extraños y raros que no ha visto nunca en

(3.-)

su vida y luego, además, el hombre de confianza que tiene el actor, el que le ha inducido a hacer esa interpretación, el que le ha influido una serie de matices, el director, no está a su lado, está arriba, en una pe cera, lejos de todas esas cosas; entonces, el actor se siente totalmente desangelado, desprotegido; y cualquier fallo técnico, que hay muchos, el actor tiene que hacer grandes esfuerzos para volver a coger su situación; el actor psicológicamente se agota mucho. Todo esto, pues, influye negati vamente en el esfuerzo de concentración por parte del actor.

3.- El actor es muy difícil que se equivoque. El actor se puede atemorizar cuando hace la TV por primera vez, que es una cosa terrible, pero el ac— tor normalmente casi nunca se equivoca porque el actor es un hombre muy consecuente, muy responsable, se sabe el papel inmediatamente y a lo me— jor lo que no se sabe es que en un momento dado se tiene que ir más despa— cio, no se sabe por donde se tiene que ir, etc.; pero esto está por lo que dijimos de que al actor no se le ha enseñado el lenguaje técnico del medio TV. Pero son los menores fallos; el actor es un hombre que no falla, casi nunca falla; puede estar bien o puede estar mal, eso es otro proble— ma. Fallan muchísimo los técnicos, fallamos los directores; hay muchos di rectores que van a un plató sin dominar aún la técnica de TV y que tienen que ir descubriendo porque no saben lo que van a hacer.

4.- Por la trayectoria de estos últimos cuarenta años, que no es culpa de los actores, yo diría que para el teatro burgués. Ese teatro tan malo, sin ideas, sin concienciación, de bambalinas, de bandejas de té ... El actor medio español para lo que está más preparado es para el teatro dramático; para lo menos para hacer un teatro de género musical; creo que el actor tampoco está muy preparado porque los actores que suenan mucho son acto—

(C.-)

res que se han hecho en las tablas, viajes, "tournés" y no han tenido preparación; yo creo que el actor tiene menos preparación que los directores; hay una escuela de directores más importante que de actores. Ahora la nueva generación de actores está preparada para hacer toda clase de teatro, hay muy buenos actores jóvenes, buenísimos para hacer todo el teatro; lo que pasa es que todavía en la forma de interpretación nosotros, todo el mundo del teatro y del cine, no hemos estudiado, estamos todavía viendo cuál va a ser nuestra manera de interpretar; o sea, ¿qué es el teatro que hay que hacer o cuál es la TV que hay que hacer. Creo que hay un despi-
te general.

ENTREVISTA A PEDRO AMALIO LOPEL [Cfr. Cuestionario, p. 207]

A.-

- 1.- Es imprescindible conocer las normas generales de la dirección de actores. Es conveniente tener una experiencia en cine y en TV. Lo que es absolutamente imprescindible es conocer la técnica de la TV porque hay un problema de ritmo en la interpretación, hay un problema de composición de los tipos, hay un problema de tonos que están influidos por los condicionamientos técnicos de la TV.
- 2.- Es un aspecto que suele fallar en las televisiones de todo el mundo; es que la TV, no por definición sino por práctica, siempre es un medio apresurado. Habitualmente no se dispone de grandes tiempos para hacer eso que se llama trabajo de mesa y una previa discusión con actores; de eso se suele adolecer en las televisiones de todo el mundo.
- 3.- En la TV de todo el mundo, no sólo en TVE, se ensaya, quizás, algo menos de lo que uno quisiera. Es un problema industrial; en TV se trabaja normalmente de prisa; el término medio para hacer un programa de hora y media se suele ensayar tres o cuatro semanas; que es más bien poco. Normalmente se ensaya algo menos de lo que normalmente el director quisiera.
- 4.- Yo diría que un mal realizador puede estropear la interpretación de un buen actor.
- 5.- Hasta cierto punto es posible. Siempre que el actor cumpla unos mínimos profesionales.
- 6.- Yo no puedo contestar a esta pregunta porque yo soy realizador; entonces, tendría que entrar a juzgar el trabajo de mis compañeros y no puedo hacerlo no ya por razones éticas sino porque todo realizador se considera siempre el mejor porque las vanidades son componente básico de esta profesión.

(A.-)

y, entonces, es muy difícil generalizar. Ahora, yo he visto, por supuesto, interpretaciones, y hablo de programas de compañeros míos, no hablo de los míos; he visto interpretaciones de programas de compañeros míos realmente espléndidos.

7.- Por supuesto que sí.

3.-

1.- No.

2.- Por supuesto. La TV no se puede hacer como el cine que el actor llega al plató en ese momento, le dan un folio y le dicen: "Esto es lo que tienes que decir". No; esto no existe. Para un programa de media hora el actor suele disponer de diez días de ensayo. Para un programa de hora y media aproximadamente un mes de ensayos.

3.- No establezco ninguna distinción entre actores según la procedencia. Para mí hay actores buenos o actores malos.

4.- El realizador elige siempre los actores.

5.- Sí; a lo largo de los ensayos. Tengo una idea muy clara de cómo quiero la interpretación de cada papel y por supuesto a lo largo de los ensayos siempre se establece una serie de matices, de adecuación a las posibilidades concretas de ese actor.

6.- Las aceptaron tanto más cuanto mayor era su categoría y cuanto mayor era su capacidad artística. Es mucho más fácil dirigir a un gran actor, que acepta de mejor grado las indicaciones del director que el actor mediocre o el actor incapaz; el actor incapaz no las sabe seguir.

7.- No podría elegir ninguno porque cada programa necesita una dirección. Hay programas que han quedado más o menos a mi gusto pero una cosa es que se

(3.-)

gusten y otra cosa es que los considere representativos de una forma especial de dirigir.

3.- 1º Una adecuación física del actor al personaje.

2º posibilidades expresivas del actor de acuerdo con las características del papel.

9.- No. Pienso que cada realizador busca el sistema de dirección que le parece más adecuado para cada obra en concreto. Yo no soy amigo de establecer unos cánones rígidos en cuanto a la dirección; en cualquier caso me inclino por la línea de Stanislavski, en los casos que sea aplicable. Hay veces en que una obra hay que hacerla con distanciamiento.

2.-

1.- Imprescindible. El actor que trabaja en TV tiene que saber que tiene unos condicionamientos técnicos determinados que van a influir en el juego escénico, que van a influir en el ritmo, que se le van a pedir unas pausas, que se le van a pedir unos falseamientos de posiciones, que se le van a pedir colocaciones que desde un punto de vista teatral pueden parecer absurdas, que va a jugar de una forma determinada dentro de cada decorado; tiene que conocer la técnica, sino se sentirá incómodo.

2.- Igual que pueden influir en el cine o en TV.

3.- Son frecuentes pero no más frecuentes que en cine, por ejemplo. También se puede decir que, con frecuencia, se hacen bloques de 20', de 25' sin que haya ningún fallo. Depende de lo que entendamos por frecuente.

4.- Aborda todos los géneros. Se dice, en estos momentos, que el actor español donde tiene más problemas es en el teatro en verso pero quizás sea por la razón de que se hace poco y entonces falta práctica.

ENTREVISTA CON ANTONI CHIS (TV Cataluña) [Cfr. Cuestionario, p. 207]

A.-

1.- Es necesario tener la máxima formación posible a nivel cultural y fundamentalmente a nivel teatral. La TV bebe más en las fuentes del teatro que en el cine.

Es indispensable un conocimiento mínimo del teatro porque el actor en cine actúa plano por plano mientras que en TV hacemos bloques muy largos para los cuales el actor debe tener una formación sólida como tal actor; mayormente el director, ha de suponerse que su formación ha de estar, cuanto más, enriquecida por cultura, preparación o experiencia teatral y conocimiento de las escuelas interpretativas y de la evolución de la historia teatral.

2.- Depende. Hay programas que se preparan con tiempo suficiente. Tiempo suficiente para mí son dos meses; los hay pocos. Normalmente el tiempo es de un mes. TVE no prevee con suficiente antelación los organigramas de su producción y entonces nadie sabe con suficiente antelación qué tipo de trabajo va a hacer.

3.- TV no indica ningún tiempo de ensayos con los actores. Es algo privativo de los actores y del realizador. Según los convenios laborales de los actores, los veinte primeros ensayos deben cobrarlos, lo cual quiere decir que nosotros no podemos exigir al actor seis horas de ensayos por unos ensayos que no va a cobrar; se supone que en su caché TV ya incluye un margen de dinero que alcance a estos ensayos pero eso no es así porque en cualquier montaje teatral durante dos días por lo menos se pagan a los actores 1.500 ptas diarias por ensayo cosa que, en cambio, en TV no ocurre, salvo en algún caso.

(A.-)

- 4.- Sí. Aunque quedará evidente que él es un buen actor con un mal realizador.
- 5.- Puede conseguir que no sea catastrófica.
- 6.- La considero discutible. Es muy difícil que pueda ser acertada una dirección de actores que a veces tiene lugar durante 5 días a base de 2 horas diarias. No hay ningún espectáculo teatral que pueda salir bien, por un gran genio y por un gran talento que tenga el actor, a base de 2, 3 horas diarias durante 5 días como en algunos casos se ha ensayado.
- 7.- Sobre todo, los que anteriormente han sido directores escénicos teatrales creo que están capacitados para dirigir actores.

B.-

- 1.- Sí. Mis primeros contactos con el mundo del teatro, en grupos de aficionados, fenómeno que se da mucho en Cataluña, fué como actor. Después de 5 ó 6 experiencias en este sentido fui dejándolo porque me atraía más la dirección. El mundo del actor siempre me ha interesado mucho.
- 2.- Sí. En ocasiones, por desgracia las más, el mismo día en que se les entrega el guión se hace una lectura de ese guión y ya se empieza a trabajar con ese guión porque no se puede perder un minuto; entonces es un trabajo balbuceante por parte de los actores lógicamente pero que acaba siendo un poco positivo si se hace intensivo de duración; si en lugar de las 2 horas se le dedican 4 ó 5 ó 6 eso permite que al cabo de 24 horas el actor ya llegue con el guión un poco perfeñado mentalmente y sepa un poco lo que el realizador quiere; si no lo ha entendido se insiste sobre eso.
- 3.- Me resulta difícil aceptar a un actor que no proceda del cine o del teatro; no concibo de qué campo puede venir el actor. Ocurre lo siguiente, dada

(5.-)

la premura de tiempo con que trabajamos, un actor autodidacta que no se haya manifestado como tal actor y que sea actor solamente como vocación suya personal es difícil que podamos incorporarlo a un trabajo tan nervioso, tan falto de tiempo como es el de TV; entonces por lo menos, como mínimo, hay que tener una referencia de que este actor ha hecho un trabajo previo en cine; ya no digo que, por lo menos, en teatro porque eso es lo ideal; por lo menos en cine ya que en cine se puede doblar, en fin que se pueden paliar una serie de limitaciones del actor.

4.- Los elijo.

5.- Sí. Los decorados nunca es lo mismo que una planta trazada en el suelo, diciendo: aquí vendrá una pared, aquí vendrá una puerta, etc. La mesa con la que ensayamos no coincidía con las medidas; cuando un actor daba una vuelta en torno a esa mesa se encontraba que la mesa era mucho más grande que la que habíamos tenido para el ensayo. Es inevitable improvisar en el momento de grabar, sobre lo que está preparado previamente.

6.- Casi todos, sí.

7.- "El idiota", "Estoy hablando de Jerusalén" y "Hamlet".

8.- 1º Dada la premura de tiempo por fuerza hemos de ir al actor que físicamente y

2º Que cualitativamente nos dé más el personaje.

3º A ser posible que conozca el medio.

9.- No sé si se sigue un método. En "Hamlet" seguía el método Stanislavski acoplado el estudio de dramaturgia previo al medio TV.

Dudo mucho que se parta de un método técnico. Hay una mecanización de entendimiento entre el realizador y el actor y puesta de acuerdo con respecto al tono interpretativo que va a desarrollar ese actor.

C.-

1.- Sí. Cuanto más mejor.

2.- En algunos actores influye muchísimo. Hay actores de una sensibilidad extraordinaria, comprensible pero difícilmente aceptable para hacer teleco-media o teledrama, que no pueden soportar ni siquiera un ligero roce de las grúas, etc. Es imposible, al hacer sonido directo, tener silencio total en el plató.

3.- Depende. Hay grabaciones siniestras. En Barcelona el material es muy deficiente; debe ser un material de museo. ¿Qué puede esperarse de un material así? Pues que falle.

4.- Para aquél que han estado haciendo durante 40 años; es decir, un teatro naturalista, un poco de salón, un poco un teatro que no hiera, que no molesta, al que han estado asistiendo los públicos burgueses que han mantenido el teatro hasta hace poco.

ENTREVISTA A FERNANDO GARCIA DE LA VEGA [Cfr. Cuestionario, p. 207]

A.-

- 1.- Hay que tener una preparación especial porque hay que tener en cuenta el juego de las cámaras. En cuanto a la interpretación es similar a la del teatro por la continuidad que ofrece.
- 2.- Yo creo que hay suficiente diálogo entre el realizador y el actor pero en TVE, en el trabajo que TV le encarga hacer al realizador. Depende, lógicamente, del planteamiento que cada realizador haga de su propio trabajo. Pero, por supuesto, siendo un trabajo totalmente personal del realizador en relación con el actor, el tiempo de diálogo antes de la grabación es el que cada realizador necesite. En el estudio, delante de las cámaras, es lógico que haya unas limitaciones de tiempo; el realizador todo lo que quiera resolver con el actor lo debe llevar resuelto a la hora de grabar el programa.
- 3.- Normalmente es el realizador el que marca el tiempo. Puede ser que en algunos momentos, en algunos casos muy concretos, el tiempo haya sido corto porque TV haya retrasado la decisión de la obra de teatro a hacer pero normalmente el tiempo que dedica al actor el director es normal, con el tiempo suficiente.
- 4.- Sí. Lo que puede ser es una mala expresión plástica de esa interpretación por culpa del realizador pero eso no influye para que el actor interprete bien.
- 5.- No. Eso no existe ni en TV, ni en el cine, ni en ningún sitio si lo que se le pide es interpretar un personaje determinado a no ser que esa persona, que no tiene por qué ser actor profesional, haga el personaje que él suele vivir en su vida diaria; por ejemplo el protagonista de "Ladrón de

(A.-)

bicicletas".

6.- Unos actores sí, otros no. En términos generales, no lo sé.

7.- En general, sí. En España los trabajos que se han encomendado a los realizadores quizás en unos casos son superiores a los realizadores de cualquier otro país del mundo; quizás porque la TV nació en España con los realizadores y estos realizadores en aquella 1ª época, donde TV necesitaba una serie de servicios, esos servicios normalmente un realizador se encargaba de ellos sin que fuera la obligación de ellos, los realizadores, pero lo hacían. Entonces, los realizadores de TV pueden ser realizadores y no tener ni idea de dirigir actores; los puede haber que hagan programas musicales, partidos de fútbol o un concurso, etc., y que no tengan ni idea de dirigir actores, es decir, que un realizador que haga teatro en TV está cumpliendo dos misiones: 1ª) La misión profesional de realizar con las cámaras y el gusto personal artístico de cómo utilizar las cámaras para realizar aquello y 2ª) el conocimiento necesario para dirigir actores; es decir, hay directores realizadores y otros que son solamente realizadores.

8.-

1.- Sí, aficionado; en las primeras épocas juveniles, en la época de estudiante en la universidad. Cuando empecé a estudiar cine, en Italia, nos obligaban a actuar; pero desde un punto de vista experimental y como aficionado

2.- Sí.

3.- Depende del tipo de trabajo a hacer. Prefiero gente que conozca muy bien las técnicas de TV. Está demostrado que para que el espectador capte me-

(3.-)

por el mensaje o la idea del personaje y se familiarice con él antes de que le caiga más o menos simpático depende del conocimiento que el espectador tenga de este actor antes de pasar la serie. Los protagonistas de las series deberían pasar a la popularidad a través de la serie.

- 4.- Normalmente los elijo. Todos los realizadores elegimos. Esto existe en España solamente.
- 5.- Prácticamente, no.
- 6.- No suelo improvisar en espacios dramáticos.
- 7.- Más que programa yo diría el tipo de programa en donde el actor se mezcla con la música; es decir, la línea de comedias musicales; la línea de series que he hecho como "Escala en Hi-Fi", "Divertido siglo", "Antología Lírica", "Historias con letra y música", es decir, series donde la apoyatura del actor no es el texto sino la música.
- 8.- Primero y principal por buscar a los actores que sean idóneos para dar vida al personaje. En TV ha de buscarse la adecuación física del actor al personaje a interpretar. Después, dentro de esos actores, busco a aquellos en los que pueda confiar más, porque se estudian mejor los papeles, porque tengan más práctica de TV, porque tienen más facilidad para resolver una escena, etc.
- 9.- Prácticamente no hay ningún método. El método más en boga o el método más normal en todas las televisiones es la simplicidad.

3.-

- 1.- Dete de conocerlo porque si no el propio actor cometería unos errores que, lógicamente, la práctica se los iría corrigiendo. Un actor tiene que saber, por ejemplo, que si está en 1^o plano no puede expresar una cosa igual

(C.-)

que si está en plano general.

- 2.- Influyen bastante; puede ponerse nervioso, perder la situación; en fin, le influyen negativamente.
- 3.- Relativamente frecuente. Hay que pensar que son muchas personas las que trabajan en la grabación de una secuencia y por lo tanto es normal que ha ya fallos.
- 3.- Quizás, para el género de teatro normal; entiendo por normal el teatro que habitualmente se ve en los escenarios; creo que es el género al que están más habituados. Es más fácil, quizá, hablar del género al que no se encuentran más habituados; por ejemplo, el actor español no está muy habituado al género comedia musical; hablo en términos generales.

ENTREVISTA A ALBERTO GONZALEZ VERGEL [Cfr. Cuestionario, p. 207]

A.-

- 1.- Cualquier dirección de actores, no importa el medio para el que se haya la interpretación, está involucrada en la dirección teatral de los actores. Lo único que condiciona un sentido de la dirección de actores en el teatro, cine, TV o radio son los condicionamientos específicos de esa expresión.
- 2.- Creo que no. Pero no sólo en TV, sino en el cine y el teatro españoles. El factor que lo impide es el tiempo.
- 3.- TVE siempre restringe tiempo y medios. Hay directores, realizadores a los que no importa o no les interesa excesivamente el trabajo con los actores.
- 4.- Sí. Ahora se necesita que ese actor tenga una capacitación fuera de lo común porque el realizador es el que debe orientar el trabajo no sólo de ese actor en función de su propio personaje sino en función de la colectividad de personajes.
- 5.- (No se hizo).
- 6.- No, en términos generales. En el 90% de los casos es inexistente.
- 7.- En el 90%, no.

B.-

- 1.- No actor profesional pero he interpretado en mis etapas del teatro universitario. Esto me dió un conocimiento de la materia sensible y fundamental que es el intérprete, que ha condicionado mi trabajo.
- 2.- Por supuesto. En TV es absolutamente fundamental y necesario; no sólo conocer el guión sino conocer el sentido que el director va a dar a su puesta en escena, el sentido último y primero de su política de autor. Además,

(B.-)

en TV, en grabaciones hay que estudiar para memorizar los bloques que se graban.

- 3.- Del teatro. El actor que procede del teatro es el único que está realmente capacitado, si se le orienta bien, para desempeñar un papel sobresaliente en cualquier medio.
- 4.- Los elefimos. Dentro de nuestros derechos de realizadores está la opción a presentar el reparto.
- 5.- No.
- 6.- En realidad yo no les doy margen para las improvisaciones. Les doy margen para la expresión personal pero para que me la comuniquen y yo aceptarla o no; pasarla antes por un tamiz y por el tamiz de la puesta en escena.
- 7.- Llevo 18 años trabajando para TV y he hecho casi 200 programas dramáticos.
En cualquiera de los programas dramáticos pero quizás los ciclos que he hecho de Chejov e incluso las intentonas épicas en donde también se puede ver, en otra vertiente, mi manera de entender el trabajo con los actores.
- 8.- Por las características de los actores a los que conozco y de los actores de los que sé perfectamente la medida que me pueden dar. Por eso siempre he procurado rodearme de los mismos intérpretes.
- 9.- No hay ningún método. Cada maestro tiene su libro, cada realizador que dirige actores; como he dicho hay un 20% de realizadores que dirigen actores; yo creo que el método más aconsejable diría que es el neostanislavskismo, es decir, el grotowskismo, la dirección de actores en función del intimismo y de la introspección que promueve la expresión televisual.

C.-

- 1.- Sí. Esto lo conoce, desgraciadamente a fuerza de trabajo en el medio y, por regla general, el actor que llega a la TV por medio del teatro o incluso del cine tiene un conocimiento muy ligero de lo que es la expresión televisual. Deberían realizarse cursos de capacitación para estar en condiciones perfectas de abordar ese trabajo.
- 2.- Sí influye. Influye la influencia entre él y los demás actores. También le condicionan el rigor de la técnica, su propio estado de ánimo, la prisa, etc.
- 3.- (No se hizo).
- 4.- Tal vez sea el drama y el melodrama porque tal vez sea el más sencillo. También tiene que ver con el temperamento de los españoles, con la manera de entender la vida.

ENTREVISTA A CAVETANO LUCA DE TENA [Cfr. Cuestionario, p. 207]

A.-

- 1.- Creo que hace falta antes que nada una intuición, una capacidad innata para dirigir actores y luego naturalmente hay un oficio, una autoridad que sólo se adquiere habiendo dirigido. Digo lo de la autoridad y el oficio porque el actor siempre juzga, valora al que tiene enfrente a la hora de dirigir y tiene que creer en él, tiene que admitirlo; en cuanto hay la menor sospecha por parte del actor de que aquel hombre no es capaz de enseñarle o de gobernarle pues hay una cerrazón, una postura negativa que en cambio desaparece si, a las primeras observaciones, ve que aquella persona sabe lo que trae entre manos, sabe tratar con los actores; entonces se produce un juego o confianza mutua, una ósmosis entre director-actor y a la inversa que enriquece mucho el trabajo.
- 2.- Ha habido, por lo menos en unos años, excesivas prisas en la preparación de los espacios dramáticos; entonces naturalmente, estas prisas eliminan parte del diálogo constructivo director-actor. Ahora me parece que ya se tiene otra actitud y que los realizadores dirigen menos al cabo del año y con más tiempo con lo cual naturalmente ganaría este diálogo entre actor y director.
- 3.- El trabajo sobre los actores debe hacerse antes de situarse en el plató. El trabajo se hace en los ensayos previos. TV no restringe ni amplía los plazos dedicados a los actores; exige únicamente que se rindan unos determinados minutos de grabación válida por día y en la manera de administrar ese tiempo ni interfiere.
- 4.- Posiblemente sí si el actor es lo suficientemente bueno o si el realizador no es demasiado malo; un mal realizador puede estropear el trabajo de

(A.-)

un buen actor y viceversa.

5.- (No se hizo).

6.- Es difícil juzgar a los del oficio. Creo que quizás son más numerosos los realizadores que vienen del mundo del cine o de sus alrededores y de la propia TV que el mundo de los que vienen del teatro. Creo que la mayor eficacia en la dirección de actores se adquiere en el mundo del teatro y tal vez en TVE haya algunos realizadores con una preocupación mayor por la imagen que por el trabajo personal del actor.

7.- Unos sí y otros no. En general creo que sí.

B.-

1.- He sido actor sólo ocasionalmente. Yo tengo el lastre de mi acento andaluz que no desaparece nunca del todo y entonces eso me acompleja y me acobarda. Ocasionalmente, para salvar situaciones de emergencia; por ejemplo, suplir a un actor que se ha puesto enfermo y cosas de ese tipo. Pero creo que sé marcar lo que quiero a los actores; es decir, unas veces, en los ensayos, los actores me han dicho: "¿Por qué no hace Vd. este personaje?" o "¿por qué no lo interpreta Vd.?" Y yo sería perfectamente incapaz de interpretarlo ante el público pero soy capaz de marcarlo en el ensayo.

2.- Sí, el guión íntegro.

3.- Creo que no hay más que una clase de actores: los actores. Hay otra clase que son los no actores. Creo que el actor, por naturaleza, afición, vocación y por condiciones es capaz de adaptarse a cualquier medio de expresión; es cuestión de a un invisible tornillo que tienen estos actores darle media vueltecita a la derecha o media vueltecita a la izquierda; disminuir el gesto si se trata del cine, multiplicarlo si se trata del teatro,

(3.-)

- es decir, es una adaptación previa que la sensibilidad del actor hace por sí mismo y en cualquier caso tiene la ayuda del director. En TV y teatro no se puede engañar al público, por lo tanto, el que no es actor se nota.
- 4.- Los realizadores en TV elegimos a los actores; damos nuestro propio repartito. Lo que pasa es que a veces no está disponible algún actor; para solucionar esto lo que hacemos es someter el repartito poniendo tres intérpretes en cada papel por un orden.
- 5.- A la hora de trabajar, no. Normalmente se conoce a los intérpretes elegidos. Se sabe cómo son: su técnica, sus defectos y virtudes; entonces, no se puede decir que haya improvisación; hay un trabajo que implica el conocimiento de ese intérprete y el lugar en donde se le ha colocado en el repartito presuponiendo que ahí va a dar el máximo rendimiento.
- 6.- (No se hizo).
- 7.- "Ana Bolena" o "Juana La Loca", de la serie de "Mujeres insólitas". Otra obra es "Llama a un inspector", de Pringle.
- 8.- La verdad física del personaje. Creo que la verdad física opera en un sentido de economizar la dificultad de convencer al espectador; así, el actor se instala ya sobre un convencimiento del espectador. No creo que el físico lo sea todo y tengo una gran admiración también por la profesionalidad, por el oficio de los actores, es decir, por su honestidad interpretativa.
- 9.- No creo que se siga ningún método de esos métodos famosos que circulan hoy por el mundo; yo, personalmente, no creo que ninguno de mis compañeros siga un método determinado; trabajan según su modo de ver y su modo de sentir propio y no creo que nadie aplique así el Grotowski o el Stanislavski o..., no creo.

C.-

- 1.- Sí, es lógico que lo conozca. Si no está familiarizado con él puede sorprenderle toda esta mecánica desplegada frente a él, todo este juego de cámaras que se encienden y se apagan, de jirafas que se deslizan; todo esto puede distraerle y quitarle la concentración.
- 2.- Influye mucho. Si en una grabación una cámara, por ejemplo, falla y esta cámara, por razones de tiempo o porque la cámara que está en reserva en ese momento puede estar averiada, claro, estoy yéndome a casos un poco extremos, en fin, no se puede cambiar y se sigue adelante esperando que no falle si, efectivamente, falla tres o cuatro momentos de interpretación, de momentos difíciles y el actor se ve cortado por una avería mecánica, no cabe duda que el trabajo sale perjudicado; la frescura inicial, la ilusión primera de representación, pues, se ve machacada por estas interrupciones.
- 3.- Sí. Quizás ahora tienden a ser menores cada vez. Son inevitables por una razón: no ensayamos sobre el decorado de la grabación; ahí está una de las batallas máximas que se plantean los realizadores diariamente. Nosotros enfrentamos a los actores el primer día con un decorado absolutamente nuevo después de haber ensayado en una sala generalmente muy pequeña para permitirnos hacer los movimientos en toda su extensión. Esto que digo para los actores se amplía a los cámaras, operadores de sonido, jirafistas, etc. Por tanto, como todos chocamos con un ambiente absolutamente nuevo tenemos que habituarnos a él y no se puede evitar que surjan una serie de imponderables.
- 4.- Generalmente para el género que más han hecho que es la comedia normal. Falta ejercicio de interpretación de los grandes clásicos universales. Pero la capacidad del actor español es muy grande; es de dotación física,

(C.-)

de vivacidad y de reflejos rápidos; es uno de los actores más importantes del mundo. Creo que el actor español tiene unas condiciones básicas generales.

ENTREVISTA A FERNANDO MENDEZ LEITE [Cfr. Cuestionario, p. 207]

A.-

- 1.- No existe una diferencia fundamental en la dirección de actores en uno u otro medio. En todo caso sí se podría hablar de la interpretación en teatro, por un lado, y de la interpretación en cine y televisión por otro. No hay que tener una formación especial.
- 2.- En mi caso particular, desde luego, yo siempre hablo con los actores muchísimo antes de empezar a rodar o a grabar un programa; los actores cuando empiezan en su trabajo saben todo lo que yo quiero sobre ese programa. No se puede generalizar.
- 3.- Televisión Española no interviene. El realizador puede hablar más o menos con ellos según le interese.
- 4.- Sí. No creo que esa buena interpretación del actor con un mal director sirva para la obra; será un trabajo totalmente aislado.
- 5.- Sí. Actores que funcionan mal, en general, pueden funcionar bien con un director porque éste entiende por donde puede ir el actor. Si el actor es un negado absoluto lo veo muy difícil.
- 6.- No. En primer lugar, no considero acertada la actual TVE, en general. Está en el peor momento de su historia. Pienso que el vídeo es un sistema muy bueno, porque se adapta muy bien a programas informativos, musicales en directo, etc., etc., pero creo que el sistema de trabajo del vídeo es bastante malo para programas con actores porque no hay el suficiente tiempo de reflexión y, además, porque es una mezcla de teatro y cine que no tiene una entidad propia. Algunos realizadores, por su incompetencia, escogen unos repartos descabellados y, entonces, los actores, normalmente, no cuadran en los personajes, no son actores buenos, sin generalizar esto

(A.-)

que digo; se produce esa falta de química entre los actores, es decir, actores que pueden dar muy bien su personaje pero que el actor de al lado no está dando bien el suyo; esto va en contra de la interpretación del actor.

7.- Unos sí, otros no. Creo que hay muy buenos directores de actores en España. El problema base en la dirección de actores está en el momento que eliges al actor; para ello, conocer muy bien al actor. Los directores, tanto de cine como de televisión, van muy poco al teatro y ven muy poca televisión y, entonces, ven muy poco actor.

B.-

1.- No. He hecho de actor en algunas ocasiones.

2.- Sí. Los actores no sólo tienen que conocer el guión sino sabérselo muy bien antes de la grabación, sobre todo si es una grabación en vídeo, porque los actores tienen que haber memorizado perfectamente el texto; éste es un problema que tiene el vídeo, que a lo mejor se hace de un día para otro y entonces se contrata a actores cuyo mayor mérito es que tienen muy buena memoria pero no que son muy buenos actores; algunos tienen muy buena memoria y son muy buenos actores.

Los actores tienen que entender muy bien lo que quiero transmitir. Además, hay muchísimas cosas que ellos pueden aportar y que a mí no se me haya ocurrido. La labor debe ser colectiva, que las personas que trabajan sepan lo que hacen y estén de acuerdo, mínimamente, con lo que hacen; aun que haya un criterio único o mente coordinadora que es la del director.

3.- Me da igual. Lo que quiero es un buen actor.

4.- Elijo a los actores.

(B.-)

- 5.- Sí, mucho. Dejo, también, que los actores improvisen mucho sobre el texto preestablecido.
- 6.- "El rey monje" (de "El Juglar de la Reina"). Con cada actor trabajo distinto porque para mí el actor es una persona y, entonces, igual que me trato de manera distinta con mis amigos, familia, etc., me manifiesto de manera distinta con cada actor; cada uno me pide un tipo de relación distinta y un tipo de trabajo distinto.
- 8.- El físico del actor. El físico supone también su manera de ser. Nunca pienso en un físico separado de la calidad del actor. A veces, la manera de ser de una persona (el actor) no tiene nada que ver con la del personaje pero entiendo que el físico del actor puede ser un signo por el cual el espectador entienda cómo es el personaje.
- 9.- Creo que ninguno está en boga. Desde luego, en TV no me parece que se usen muchos métodos, aparte de que el método más en boga pienso que es el Stanislavski en general, en teatro sobre todo. Yo no soy contrario a los métodos pero creo que hay que adoptar una postura más abierta que el ceñirse estrictamente a un método. Luego, hay otro método que se estila en algunos realizadores de TV, que es el del grito; el de pegar muchos gritos por el interfono y llamarles de todo a los actores. Mi método podría ser: conocer muy bien a los actores; ser amigo de ellos; conseguir que se cree un clima agradable en el rodaje y que todos conozcan bien lo que quiero de los personajes. Me vale el método de cada actor, prefiero no imponer un método.

C.-

C.-

- 1.- Sí. Cuanto más conozca el medio estará más cómodo.
- 2.- Muchísimo. En todos los sentidos. 1º Si hay una organización del trabajo mala el actor está siempre incómodo y no está nunca bien; no hay manera de que dé de sí. 2º Las tensiones influyen mucho. 3º Cuando el actor no tiene confianza en el director se crea un clima muy malo.
- 3.- Depende, influye mucho la suerte, influyen mucho las personas, influye un personaje fundamental que es el jefe de producción; cuando hay un buen jefe de producción que organiza bien, etc., se nota; su labor influye muchísimo. Depende mucho del clima que se cree en rodaje. Parece ser que todo el mundo está de acuerdo en que el director interviene de una forma fundamental en la creación de un clima cordial y agradable para el trabajo. Yo, como vea que en un rodaje haya tensiones, que uno está enfadado, etc., me desmoralizo absolutamente.
- 4.- La comedia. No sé por qué.

Veo actores que fallan en otros campos y que en comedia van muy bien; incluso actores que insospechadamente han hecho toda su vida películas o programas de carácter dramático y de pronto alguien le da un papel de comedia y están brillantísimos.

ENTREVISTA A JOSEFINA MOLINA [Cfr. Cuestionario, p. 207]

A.-

- 1.- Debería haber una preparación tanto para cine como para TV, que sería la misma, para el trabajo con el actor. La mayoría de los directores que trabajamos en España no hemos recibido una formación sobre dirección de actores. En la escuela de cine yo no he aprendido a dirigir actores. El director debería haber sido actor. Se aprende de los actores pero no se puede poner eso en la obra que haces sino que lo pondrás en la siguiente.
- 2.- En TVE no existe posibilidad de diálogo tal como está el sistema de producción actualmente. En primer lugar, no hay sala de ensayo de iguales dimensiones al espacio que utilizarás en el plató. En segundo lugar, te dicen que tienes que empezar a ensayar, como mucho, diez días antes de que vayas a grabar; en diez días no se puede establecer un trabajo serio con el actor. Por esto, los teatros en televisión están basados en el "busto parlante"; no hay una interpretación. A veces se consiguen cositas que son algo más que el "busto parlante". En la elección del reparto pongo un cincuenta por ciento del rendimiento que le vaya a sacar a la obra; en el trabajo de mesa pongo otro 25%; cuando llego al plató doy el último toque.
- 3.- No tenemos tiempo de nada; por eso salen los desastres que salen. Nunca me he quedado contenta con lo que he hecho en este sentido porque había cosas que se podían hacer pero que no había tiempo para ello.
- 4.-Sí. Por ejemplo: Conchita Velasco es una buena actriz y no siempre ha trabajado con buenos realizadores. Sin embargo, en todas sus películas yo he visto algo muy bueno y es que ella trasciende la pantalla por algo de fuego que lleva dentro; los actores así tienen una capacidad innata, tienen un talento especial. Hitchcock ha hablado de lo que él llama la "química

(A.-)

del reparto": el que un actor y una actriz funcionen para que el espectador inmediatamente entienda que aquellos personajes se puedan amar o no se puedan amar, se puedan odiar o no se puedan odiar.

5.- No, aunque se pueden hacer mejoras. Si un actor es malo no lo puede disimular y si un realizador es malo tampoco lo puede disimular.

6.- No. En estos momentos, no. Ha habido casos, en un momento determinado, como el de Claudio Juerín.

7.- Está por descubrir porque no tenemos preparación ni posibilidades. Es que no es sólo que no tengamos preparación sino que tampoco se nos dan grandes oportunidades para demostrarlo y los que tienen esas oportunidades desgraciadamente no tienen la preparación y no dan un rendimiento... El caso de Berlanga es un caso muy especial y que está basado en una especie de intuición muy poderosa para la elección del tipo justo en el papel jugado. Trabajos de dirección de actores me ha interesado también el de Chávaz en "A un dios desconocido"; y, si quieres, nadie más.

B.-

1.- No.

2.- Sí. Tienen necesariamente que conocerlo porque, en principio, tienen que aprenderse la letra. El proceso es: trabajo de mesa, desentrañamiento de los textos, aprendizaje de la letra y, después, lo que quieras.

3.- Depende mucho de lo que quieras hacer. "A priori" me daría igual con tal de que tenga lo que voy buscando para cada caso. No existe una regla.

4.- Los elijo.

5.- Sí. La improvisación es la base de toda nuestra actuación en este país: vital, sentimental, política y profesionalmente.

(B.-)

- 6.- Sí. Porque siempre trabajo con un contado número de actores que están en la misma onda que yo, que creen que ser actor no es ser una máquina sino algo creativo, social y político. El histrionismo hasta cierto punto está bien pero no es la base, a mi juicio, de lo que tiene que ser la interpretación.
- 7.- No sé, "El camino", quizás. En "El camino" había actores profesionales y actores que no lo eran. A mí lo que me gusta es que un actor no se ponga trascendente; tampoco me gusta que critique su personaje.
- 8.- Primero, por el físico. También cuenta la preparación del actor y la calidad.
- 9.- No lo hay. En mi caso lo que busco es que todos tengan muy claro lo que vamos a hacer y que todos vayan a una para que no ocurra lo que pasa en TV; que cada actor está haciendo su juego por su cuenta dando como resultado unos desconciertos monumentales.

C.-

- 1.- Sí. Hay unas cosas de técnica primaria que las tienen que saber.
- 2.- Si una cosa sale mal repercute en todos. En TV se trata de un trabajo en equipo y desde el primero hasta el último están cumpliendo su función; cuando alguien falla se ve y se nota; así como cuando las cosas han ido con un desconcierto muy grande se nota; todo lo malo se nota y lo bueno también; cuando tú ves que allí la gente ha conectado aquello te lo transmiten. Como cada uno no cumpla su función, desde el primero hasta el último, muy malo.
- 3.- Sí.
- 4.- No sé. Me parece que no hay género especial. Creo que, en principio, como

(C.-)

material, son buenos en general; lo que pasa es que se trabaja mal en España, con poco tiempo y con mucha improvisación. Así no se pueden hacer trabajos serios, son trabajos efímeros casi todos.

ENTREVISTA A SERGIO SCHAFF (TVE, Cataluña.) [Cfr. Cuestionario, p. 207]

A.-

- 1.- No hace falta ninguna preparación especial. No veo excesiva diferencia en dirigir a un actor en radio, TV, cine, teatro; yo los he dirigido en esos cuatro medios y evidentemente hay que adaptarlos al propio lenguaje del medio pero no hay excesiva diferencia de un medio a otro. El actor limitado a un sólo medio de expresión quizá no sería muy actor.
- 2.- No lo hay. La razón es el sistema de trabajo de TV; la premura de tiempo es enorme. Entre que recibimos el programa, lo planteamos, lo preparamos, lo ensayamos y grabamos hay poco tiempo. Por esto, quizás, siempre, los realizadores recurrimos a un abanico de actores que ya conocemos.
- 3.- Ni lo uno ni lo otro. En realidad, entre que recibes la obra, la puedes entregar al actor y la grabación hay poquísimo tiempo; puede llegar a una semana, quince días, una cosa así. Dentro de este tiempo tú lo puedes ordenar a tu gusto. Los ensayos, actualmente, son muy pocos en realidad; casi simplemente son de lectura de guiones, de repaso de guiones, unos ensayos memorísticos, decía yo; simplemente para que la letra se quede.
- 4.- Sí. Evidentemente, podrá estar limitada, mermada, podrá incluso no quedar suficientemente plasmada pero no creo que un director pueda entorpecer una interpretación, a no ser que vaya con mala fe.
- 5.- No. En cuestión de interpretación sólo creo en la sinceridad del actor. Me interesa del actor que sea capaz de conectar consigo mismo, que, a través del guión, saque a flote sus propias experiencias. Partiendo de esto, es lógico que responda así a las preguntas cuatro y cinco.
- 6.- No, en general. Creo que es por falta de tiempo de planteamientos rigurosos de trabajo. Creo que en televisión la industria, la máquina es tan...

(1.-)

que llega un momento que te aprisiona y hay que remar para adelante y ya pasas por encima de todo.

7.- No sé. La interpretación es: realizador más actor. Yo, en principio, creo que el actor es un hombre que está allí, que se debe expresar él, que también poco conviene, excesivamente, influir sobre él y determinarlo; yo, por ejemplo, jamás leo una sola frase del guión para no dejarle marcado nada. Le doy alguna indicación al actor y me da igual cómo lo haga, creo que es él quien debe buscarlo y conectarlo consigo mismo; por eso insisto mucho en la sinceridad del propio actor. El actor es una pieza que está allí, que intento orientarlo para el fin colectivo pero machacar mucho trabajo con el actor, no.

3.-

1.- No. Aunque a veces hago algunos papeles, pero no me considero actor.

2.- Sí. Hay que aprenderse el guión de memoria; suelen saberlo, como mínimo una semana antes.

3.- Me da igual. Me interesa mucho el físico del actor y que sea sincero.

4.- Los elegimos. Se presenta una terna de actores por papel.

5.- Sí. Es un acto vital para mí, algo necesario. No sé cómo lo va a hacer el actor hasta que llega el momento en que lo veo actuar; entonces es cuando veo qué puedo decirle para su interpretación.

6.- Creo que sí.

7.- "Los enanos", "Fin de partida", "Aloma", "El llumí d'or" y "Salomé".

8.- Físico y sinceridad.

9.- No creo que haya un método único; está en función de cada director. El trabajo ultrarápido en TVE prohíbe cualquier método.

C.-

- 1.- Sí. En función de la planificación, escenario, etc., se determina su interpretación. En realidad, a los actores que no conocen el medio se les nota en su interpretación.
- 2.- Influyen mucho. En un medio colectivo, como TV, hay que contar con deficiencias técnicas y de personas que controlan los elementos técnicos. Los actores tienen que repetir, a veces, hasta la saciedad por fallos técnicos.
- 3.- En las condiciones actuales, son relativamente frecuentes.
- 4.- Para aquello que conecta con nuestra realidad, con nuestra problemática; lo que pasa es que, por razones obvias, no ha podido expresar durante 40 años esa problemática.

ENTREVISTA A MERCEDES VILARDET (TVE, Cataluña) [Cfr. Cuestionario, p. 207]

A.-

- 1.- Se necesita una preparación o por lo menos una actitud frente al medio.
- 2.- Para mí es suficiente el diálogo que hay. TV, como empresa, te condiciona en los días de grabación no en los días de ensayo.
- 3.- El realizador dedica el tiempo que considera oportuno a la dirección de actores si por dirección de actores entendemos todo el tiempo previo a la grabación en el que se discute, se habla del estilo, se marcan los objetivos que se quieren conseguir, etc.
- 4.- No lo sé, supongo que depende de los casos. Pienso que sí. Un buen actor si incorpora un personaje y realmente él aporta muchas cosas, aunque el realizador sea mediocre, puede hacer una buena interpretación.
- 5.- Sí. El primer paso de la dirección de actores, para mí, es la elección de los actores; entonces, si ese realizador ha elegido al actor será por alguna razón, le habrá visto unas posibilidades que él necesita para el producto que quiere conseguir; entonces, si es capaz de sacarle al actor esas posibilidades que ha intuido y sabe utilizarlo, lógicamente, puede conseguir un buen producto.
- 6.- No. Me parece que a todos nosotros nos es muy fácil caer en la inercia y en los tópicos, en la interpretación; es decir, en TV yo veo muy pocas interpretaciones en las que haya espontaneidad y sinceridad; nos refugiamos mucho en los tópicos, en lo fácil de los trucos, en unos esquemas profesionales que pueden ser válidos en unos momentos determinados pero que no responden a lo que a mí me gustaría y que creo debe ser la interpretación en TV en los programas dramáticos.
- 7.- No lo sé; ten en cuenta lo que te he contestado antes. Yo no sé si están

(A.-)

capacitados o no porque no me voy a poner a juzgar ni a los demás ni... no sé si me voy a juzgar a mí misma, no sé si tengo suficiente perspectiva; lo que sí diría es que no me gusta tal como está llevada la actual dirección de actores en TV.

3.-

- 1.- No. Y además no creo que tenga nada que ver.
- 2.- Sí porque se lo tienen que aprender y porque en los ensayos, antes de la grabación, hacemos análisis sobre ese guión para marcarnos los objetivos del programa, etc.
- 3.- La procedencia no me importa. Me importa la personalidad del actor, sus facultades, su creatividad e imaginación.
- 4.- Los elijo. Y considero que en la elección está el fundamento básico de la dirección de actores; el paso vital.
- 5.- Sí, improviso mucho porque el trabajo que yo hago considero que es un colectivo. Tengo que improvisar puesto que lo que en un momento determinado me da un actor me sugiere muchas veces ir mucho más allá de lo que yo había previsto en un principio; es decir, siempre estoy abierta a todas las sugerencias; si algún método tengo es el de la improvisación. Me gusta incorporar todo lo que en aquel momento hay en el contexto.
- 6.- Sí pero hay que tener en cuenta que yo, al hacer un reparto, tengo en cuenta a personas que tienen puntos de vista parecidos a los míos sobre el trabajo a efectuar. A los actores con los que trabajo les gusta la improvisación y forma parte de su método.
- 7.- A mí me parece que todos. En TV lo que importa es el itinerario profesional no un programa determinado, dado los numerosos programas que se hacen.

(B.-)

Los realizadores de dramáticos en Barcelona hacemos un programa cada mes de aquí que yo no aislaría ninguno, tendría que ser el itinerario profesional.

- 8.- En primer lugar, que sean actores que tengan los mismos puntos de vista o parecidos sobre el trabajo. Por otra parte, me importa la creatividad, la imaginación y la capacidad de expresión naturalmente; también me importa mucho la sinceridad, es un rasgo básico que pido a los actores.
- 9.- No hay un método determinado. Yo creo en los métodos pero en lo que más creo es en los resultados; entonces, depende del momento, depende del programa, depende del tema, depende de los actores y depende de los objetivos.

C.-

- 1.- Es preferible que lo conozca bien porque en la medida que conozca el medio será más capaz de aportar mayores cosas; de todas maneras, yo me vería con capacidad para trabajar con un actor que no conociera el medio y para que a través de una grabación ya lo conociera lo suficiente como para trabajar.
- 2.- Los que tienen mucha experiencia no puesto que se han adaptado al medio y conocen sus condicionamientos. Un actor que empiece a trabajar en TV quizás sí porque el actor es una persona que está muy sensibilizada en el momento de trabajar. De todas maneras, los actores que normalmente trabajan en TV consiguen hacer abstracción de todos los problemas de alrededor; esto es una de las cualidades que a mí me admira mucho en los actores.
- 3.- Sí. Pero es lógico porque TV es un medio muy complejo en el que se suman muchas aportaciones de distintas personas. Por esto no se les pueden lla-

(C.-)

mar fallos porque es algo con lo que hay que contar dada la complejidad del medio.

4.- No lo sé. A mí lo que me gusta más de lo que hacemos en TV son los tratamientos desde el punto de vista psicológico; los análisis en profundidad de los personajes. Quizás, otro te diría la farsa.

II. 4. COINCIDENCIAS EXPLICITAS O IMPLICITAS EN LAS RESPUESTAS ANTERIORES.

(Realizadores de TV)

A.- REFLEXIONES GENERALES SOBRE LA DIRECCION DE ACTORES.

- 1.- ¿Para dirigir actores en TV es necesario tener una preparación especial o es suficiente con haber dirigido actores en cine o teatro?
 NO ES NECESARIA PREPARACION ESPECIAL= Abad, Vergel, Tena, Leite, Schaff.
 SI ES NECESARIA= Amalio, Chic, Molina, Vilaret.
- 2.- ¿En TVE hay suficiente diálogo entre realizador y actor antes de la grabación? - En caso negativo diga por qué.
 a) NO= Abad, Vergel, Tena, Schaff, Amalio, Chic, Molina.
 SI= Vilaret.
 NO LO SE= Leite.
 b) FALTA DE TIEMPO= Amalio, Chic, Vergel, Molina, Schaff.
 TVE ES CAOTICA= Abad.
- 3.- ¿El realizador dedica a la dirección de actores todo el tiempo que considera oportuno o el tiempo se lo indica TVE? - ¿Se lo amplía o restringe?
 TVE NO INDICA EL TIEMPO= Abad, Amalio, Chic, Tena, Leite, Molina, Schaff, Vilaret.
 TVE RESTRINGE= Vergel.
- 4.- ¿Un buen actor puede hacer una interpretación buena con un realizador que no lo es?
 SI= Chic, Vergel, Tena, Leite, Molina, Schaff, Vilaret.
 NO= Abad.
 NO LO SE= Amalio.
- 5.- ¿Un buen realizador puede conseguir una interpretación buena de un actor que no lo es?

NO- Abad, Chic, Molina, Schaff.

SI- Tena, Leite, Vilaret.

HASTA CIERTO PUNTO ES POSIBLE- Amalio.

6.- ¿Considera acertada la dirección de actores en la actual TVE?

NO- Vergel, Leite, Molina, Schaff, Vilaret.

NO LO SE- Abad, Tena.

NO PUEDO CONTESTAR- Amalio.

DISCUTIBLE- Chic.

7.- ¿Los realizadores españoles, en general, están capacitados para la dirección de actores?

SI- Abad, Amalio, Chic, Tena.

NO LO SE- Leite, Molina, Schaff, Vilaret.

NO- Vergel.

B.- EL REALIZADOR ESPAÑOL DE TV EN SU TRABAJO CON LOS ACTORES.

1.- ¿Ha sido actor?

NO- Abad, Amalio, Vergel, Tena, Leite, Molina, Schaff, Vilaret.

SI- Chic.

Nota.- Consultar las respuestas no resumidas.

2.- ¿Conocen sus actores el guión antes de la grabación? ¿Por qué?

a) SI- Abad, etc.

b) PARA GRABACIONES EN VIDEO ES NECESARIO QUE EL ACTOR COMEZA PREVIA-
MENTE EL TEXTO- Abad, etc.

3.- ¿Preferiría trabajar con un actor procedente del cine, teatro o quizás que no viniera de ninguno de estos campos?

ME DA IGUAL- Abad, Amalio, Tena, Leite, Molina, Schaff, Vilaret.

DEL TEATRO- Vergel.

QUE PROVENGA DEL CINE O TEATRO= Chic.

4.- ¿Elige usted los actores o le son impuestos por TV?

LOS ELIJO= Abad, etc.

5.- ¿Improvisa respecto a la dirección de actores de TV?

SI= Abad, Amalio, Chic, Leite, Molina, Schaff, Vilaret.

NO= Vergel, Tena.

6.- ¿Los actores que trabajaron para usted, en TV, aceptaron gustosamente las improvisaciones?

SI= Abad, Amalio, Tena, Leite, Molina, Schaff, Vilaret.

SI, CASI TODOS= Chic.

7.- ¿Qué programa suyo es el más indicativo de su forma de dirigir a los actores?

LAS NUBES= Abad. (También la serie de 13 programas sobre Chejov.)

NO PODRIA ELEGIR PORQUE CADA PROGRAMA NECESITA UNA DIRECCION= Amalio.

EL IDIOTA, ESTOY HABLANDO DE JERUSALEN Y HAMLET= Chic.

LOS CICLOS DE CHEJOV= Vergel. (Nota.- Ver respuesta no resumida.)

ANA BOLENA, JUANA LA LOCA Y LLAMA A UN INSPECTOR= Tena.

EL REY MONJE= Leite.

EL CAMINO= Molina.

LOS ENANOS, FIN DE PARTIDA, ALOMA, EL LLUMI D'OR Y SALOME= Schaff.

TODOS= Vilaret.

8.- ¿Si usted puede elegir el reparto, por qué características se rige?

ADECUACION FISICA= Amalio, Chic, Tena, Leite, Molina, Schaff.

CUALIDAD ARTISTICA= Abad.

ACTORES QUE CONOZCO= Vergel.

QUE TENGA LOS MISMOS O PARECIDOS PUNTOS DE VISTA QUE YO SOBRE EL TRABAJO= Vilaret.

- 9.- ¿Cuál es el método teórico más en boga para la dirección de actores en TVE, si es que lo hay?
NO HAY= Abad, etc.

C.- ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ACTOR ESPAÑOL DE TV.

- 1.- ¿El actor de TV necesita conocer el medio televisivo?
SI= Abad, etc.
- 2.- ¿Hasta qué punto influyen en la interpretación de un actor los fallos no imputables a él?
INFLUYEN MUCHO= Abad, Chic, Vergel, Tena, Leite, Molina, Schaff.
NO INFLUYEN= Vilaret.
IGUAL QUE PUEDE INFLUIR EN CINE O TEATRO= Amalio.
- 3.- ¿Son frecuentes los fallos no imputables al actor durante la labor de éste?
SON FRECUENTES= Abad, Amalio, Vergel, Tena, Molina, Schaff, Vilaret.
DEPENDE= Chic, Leite.
- 4.- ¿Cuál es el género para el que se encuentran más preparados nuestros actores? ¿Por qué?
a) TEATRO BURGUES= Abad, Chic, Tena.
NO LO SE= Molina, Vilaret.
TODOS LOS GENEROS= Amalio.
COMEDIA= Leite.
PARA LO QUE CONECTA CON NUESTRA PROBLEMATICA= Schaff.
DRAMA Y MELODRAMA= Vergel.
b) POR CAUSA DE LOS ULTIMOS CUARENTA AÑOS= Abad, Chic, Tena, Schaff.
NO SE POR QUE= Amalio, Leite.
POR EL TEMPERAMENTO DE LOS ESPAÑOLES Y PORQUE ES EL MAS SENCILLO=

Vergel.

254

— DIRECTORES EXTRANJEROS —

II. 5. ENSAYO SOBRE ASPECTOS DE LA DIRECCION DE ACTORES, EN BASE A LAS ACTITUDES MANIFESTADAS POR DIRECTORES Y REALIZADORES RECOGIDOS EN LA TESIS.

II. 5. 1. Introducción

Normalmente, se podría decir en la mayoría de los casos, cuando se ha leído un libro o una revista sobre cine o cualquier otro medio audiovisual queda evidente que la alusión a la dirección de actores ha sido muy breve. Si el libro o la revista dispone su materia en forma de preguntas y respuestas, las que se refieren al trabajo con el actor son pocas y, las respuestas, casi siempre breves.

En lengua castellana no se encuentra ningún estudio amplio sobre el trabajo de dirección de actores en medios audiovisuales. Si se tiene en cuenta que la mayor parte de esa bibliografía es traducción de otros idiomas se puede pensar que tampoco en el extranjero hay interés fuerte por mostrar en profundidad el trabajo de dirección de actores. La causa de esta carencia no sabemos exactamente en dónde radica; es curioso, sin embargo, que a pesar de esta ausencia notoria nunca falta la alusión al trabajo con el actor en las entrevistas mínimamente serias y en las biografías o autobiografías de directores de cine.

Así pues, el material que se puede obtener sobre dirección de actores en medios audiovisuales a partir de bibliografía es escaso y aporta poco al conocimiento científico del tema. Por otra parte, no se puede ir a los libros intentando localizar a través del índice el material sobre dirección de actores; esta facilidad casi nunca se encontrará. Tampoco se puede ir con la intención previa de ver tratado algo concreto sobre dirección de actores. Lo mejor, cuando se está interesado en el tema, es leer todo el libro, u ojearlo, y encontrado cualquier tipo de material sobre el trabajo con el actor o sobre

el arte interpretativo recogerlo en fichas; de esta manera, a lo largo del tiempo, se irá acumulando un material más amplio sobre aspectos concretos y diversos de la dirección de actores; con él se podrá afrontar diversos estudios o simplemente informarse mejor acerca de esta labor cinematográfica y televisiva.

A partir de un material sobre directores extranjeros, que tiene las características apuntadas, y de otro material conseguido por nuestras entrevistas a algunos directores y realizadores españoles hemos realizado un ensayo, entre otros posibles, a fin de ofrecer algunas ideas, a veces contradictorias, de esas personas sobre su trabajo con el actor. Afortunadamente los puntos que se han querido tocar en este ensayo parecen ser los más importantes también para los entrevistadores y directores extranjeros ya que el material que ofrecen en la bibliografía consultada gira principalmente en torno a esos puntos.

II. 5. 2. La elección del actor

A cualquier director que se le pregunte sobre quien ha elegido a los actores de sus películas responderá que él, al menos respecto a los protagonistas con él está indicando, de manera implícita, la importancia destacable que da al trabajo con los actores. La elección de actores no es tarea simple, aunque la contundencia de la afirmación del director haga parecer lo contrario. En primer lugar, no es fácil, posiblemente en muchos casos, encontrar los actores más adecuados según las necesidades de los personajes a interpretar; esto por variados motivos uno de los cuales puede ser que los directores desconocen el mercado de actores; esto es frecuente porque los directores apenas van al teatro, lugar cómodo para conocer a muy variados intérpretes, a veces poco conocidos y sin embargo con talento. Consideramos la falta de asig

tencia a los teatros negativa porque partimos de que el arte interpretativo es invariable en su esencia en cine y teatro.

Al decir que para el director no es tarea simple encontrar a los actores deseados no se tiene sólo en cuenta la anhelada adecuación actor-personaje sino que existen otras dificultades que tienen que ver con cuestiones económicas, falta de disponibilidad de los actores, quizás proyectos ya comenzados frente a los que el nuevo director no puede hacer cambios de actores, películas de encargo, etc.

El director, sin duda, cuida la elección de sus actores, pues de este primer paso va a depender en gran medida el producto de su trabajo global (o sea la película) y su trabajo de dirección de actores, en concreto, va a verse influido por la acertada o equivocada elección de los mismos.

Frente a esta responsabilidad se podrían ofrecer algunas normas válidas para conseguir con un mínimo riesgo el acierto en la elección. Sin embargo, como veremos a continuación, los directores no han establecido esas normas comunes y por ello siguen caminos distintos en la elección de los actores.

Las opiniones para la elección son, pues, variadas; hecho palpable a nivel de cinematografía mundial. Dreyer, por ejemplo, es partidario de elegir a aquellos actores que pueden dar el personaje (cfr. p.275); Kazan opina lo mismo, aunque ofrece algún detalle al respecto al decir que la corriente principal del papel debe correr por las venas del actor (cfr. p.284); tiene que llevar en algún lugar recóndito al personaje. Kubrick y Pasolini también están en esta línea. Pudovkin, que fue, además de director, actor y discípulo de Kulechov (fundador del Laboratorio Experimental, Rusia, años veinte) opina de la misma manera y aporta en cierto modo una justificación para ello al decir que en cine, a diferencia del teatro, en donde la distancia física entre actor y espectador es mayor, el personaje debe estar mucho más cerca del carác-

ter, del temperamento y del aspecto físico del actor. (cfr. p.298); otro director, que añade un punto de vista nuevo pero dentro de esta misma corriente, Walsh, afirma que estaría dispuesto a adaptar el personaje al actor en el caso de que ambos no coincidieran (cfr. p.301).

Junto a estos directores, y algunos otros de los recogidos en la tesis, que han tomado la postura indicada, los hay partidarios de seguir otros caminos. Mankiewicz los elegiría, en primer lugar, si son muy buenos actores y además inteligentes (cfr. p.291); (con esta afirmación no niega que él pudiera tener en cuenta también la proximidad entre el mundo interior del actor y el del personaje). Los directores españoles, en este caso hemos recogido sólo las opiniones de los realizadores de TV (cfr. p.251), ofrecen una gama más amplia de actitudes. El grupo más numeroso se inclina por la adecuación física entre el actor y su personaje; el resto de estos realizadores ofrece variados móviles, según cada cual, como: calidad artística del actor, actores que le son conocidos y actores con puntos de vista parecidos a los del realizador sobre el trabajo a llevar a cabo entre todos.

La inclinación por elegir a actores que tengan un mundo interior parecido al que tiene el personaje nos parece interesante. El nivel de madurez humana, de vivencias pasadas (mostradas de alguna manera en el rostro, en la expresión personal general) es un bagaje digno de tenerse en cuenta en la elección; ahora bien, a esto tiene que unirse un talento interpretativo capaz de ofrecer adecuadamente ese mundo interior.

En la elección de un actor para la pantalla es importante también la adecuación física; la cercanía al espectador de cuanto ocurre en la pantalla haría evidente, por ejemplo, cualquier desfase notorio entre la edad real del actor y la del personaje encarnado; además, sin esa adecuación, se le estaría pidiendo al actor un esfuerzo suplementario al de su interpretación como tal,

es decir la de exigirle un comportamiento impropio de él por carecer de esos años de más o de menos según el personaje.

Respecto a la adecuación física no es que busquemos una exactitud en la edad u otras cualidades sino que, dada la «nitidez» que ofrece el medio, desconfiamos de la eficacia, en estos casos, del maquillaje, vestuario, etc., para suplantar estas carencias.

II. 5. 3. El actor profesional y el actor no profesional

La profesionalidad no está considerada aquí como nivel de responsabilidad con la que el actor afronta su trabajo. El ámbito al que quiere referir se aquí el sentido del término es al del conocimiento práctico del arte interpretativo, es decir, al concimiento práctico del oficio de actor, prescindiendo del origen de ese conocimiento: cine, televisión, teatro o escuelas de arte dramático.

Buscar colaboración en actores no profesionales, o si se quiere en no-actores, es un hecho que ocurre con cierta frecuencia. En el neorrealismo (co rriente cinematográfica aparecida en Italia en 1945) había una intención clara por alejarse de todo cuanto pudiera parecer irreal o que ayudara al espectador a sentirlo así; por esto se buscaban rostros desconocidos, personas no actores, con frecuencia incluso para personajes protagonistas. Había, por añadidura, una intención deliberada de afrontar, en muchas de las películas, un trabajo que se quería con calidad artística. Fuera del neorrealismo, actores no profesionales y en personajes más o menos importantes han aparecido de vez en cuando en películas con buena calidad artística; en niveles inferiores de calidad es muy frecuente este hecho, aunque los personajes las más de las veces sean de los llamados tradicionalmente secundarios; aquí entrarían, por ejemplo, las chicas que debido al físico o a la popularidad adquirida por

cualquier concurso de belleza acceden al cine casi sin preparación en interpretación, los cantantes de moda; etc.

¿Los directores de cine o los realizadores de TV cuando pueden elegir a actores profesionales o no profesionales qué planteamientos se hacen al respecto, desde el punto de vista artístico? En primer lugar, y sin que haya uniformidad, como en todo cuanto tiene que ver con la dirección de actores para la pantalla, hay que indicar que se da una preferencia por la elección de actores profesionales; y dentro de éstos se prefieren a los que no tienen demasiado acentuados sus modos teatrales de interpretar.

Entre los directores que optan claramente por el actor profesional se encuentran, por ejemplo, Marchent (cfr. A. 2. p.179), Olea (cfr. A. 2. P.162) y Ribas (cfr. A. 2. p.174); sus razones respectivas son: a) el convencimiento de que los no profesionales son muy difíciles de dirigir; b) siempre es mejor la experiencia; c) prefiere conocerlos previamente (lógicamente para ello habrá de haberlos visto antes en pantalla o sobre un escenario).

Entre los demás directores, tanto extranjeros como españoles, aunque la prioridad vaya hacia los profesionales hay excusas de distintos tipos para, a veces, elegir a actores no profesionales. Así ocurre con Forman (cfr. p.277), quien le gusta mezclar los profesionales y los que no lo son, siendo consciente de la mayor dificultad añadida que hay en lograr un buen producto de los segundos; Kazan (cfr. p.284) coincide en esta dificultad aunque no la explicita en razones concretas afirmando sencillamente que lo que se puede hacer con un aficionado es muy limitado; a pesar de esto cree que, a veces y siempre que uno esté dispuesto a afrontar la parte negativa que conlleva, puede valer la pena utilizar a un aficionado por sus cualidades o características determinadas para encarnar a un personaje.

Los realizadores españoles de TV, partiendo de que el actor debe cono-

cer el medio (cfr. C. 1. p.252), a la hora de hacer un reparto se inclinan por cualquier tipo de procedencia en el actor profesional, aunque algunos prefieren a los formados en el teatro, caso de Vergel, o a los formados en teatro o cine, caso de Chic.

Respecto a los actores no profesionales, entre los directores españoles de cine, se encuentran distintas opiniones; no es que se prefiera sin más al actor no profesional pero hay simpatía hacia ellos cuando se dan determinadas condiciones; han mostrado esta simpatía Armiñán (cfr. A. 2. p.116), Grau (cfr. A. 2. p.150) y E. de la Iglesia (cfr. A. 2. p.157); para los dos últimos la razón es la posibilidad de frescura y naturalidad en estos actores no profesionales, dado que no están influidos aún por los medios.

Frente a la inclinación general por el actor profesional, al menos para papeles o personajes complejos, hay un director que se niega a trabajar con actores profesionales; para este director, Bresson, la carencia de hábitos es el móvil de su elección (cfr. p.274).

Respetando todas las posturas, útiles cada una de ellas en determinadas condiciones, nosotros creemos que siempre es mejor elegir al actor profesional, prescindiendo del medio del que provenga, si el personaje a interpretar es complicado interiormente y su expresión externa tiene que darse en variedad de matices; esto es igualmente aplicable al cine y a la televisión. Un actor que tenga que poner en pantalla su propio mundo interior, es decir que no tenga que interpretar a un personaje alejado de su propia realidad, supone para el director o realizador un riesgo menor; pero fuera de esto las dificultades o riesgos aumentarían. En TV, en donde se exige la memorización de textos, a veces amplics, y la atención a tres o cuatro cámaras, las dificultades quedan evidentes para un actor no profesional que, por supuesto, habrá de ofrecer una naturalidad, etc., en sus acciones.

II. 5. 4. La colaboración director-actor

Toda película es un producto fruto de la colaboración de muchas personas, como se sabe. La colaboración alcanza los mayores niveles entre determinadas personas del equipo pues de ellas dependen las aportaciones artísticas más notables de cara al espectador. Es de destacar, en consecuencia con esto, la relación laboral estrecha que deben mantener director y actor. Sin embargo, como afirma Bardem, hubo épocas, que van pasando del todo, en donde el actor era menospreciado por los demás profesionales del medio; el trato que recibía del director era casi de desprecio, utilizándolo como un objeto, que no tiene iniciativa propia, del que no se espera ninguna aportación para la mejora de la película (cfr. A. 10 p. 120). En esta línea, o cercanos a ella, estarían los directores que han sido considerados dictadores en su comportamiento con el actor. Hoy día las cosas van cambiando y no sólo porque al actor se le escucha sino porque la calidad de trato y consideración hacia él ha cambiado. Actualmente casi todos los directores se inclinan hacia una colaboración con el actor, más o menos intensa según las diversas etapas por las que atraviesa la película; todos los directores, como actitud, defienden esta colaboración, que es igualmente querida, o más por los actores. Entre los directores y realizadores españoles, pues, se busca, y si en Berlanga, salvando el buen trato hacia los actores, hay carencia de colaboración ésta viene por su manera personal, pero no dictatorial, de afrontar un trabajo cinematográfico en común; él aplica un método que conlleva no dialogar previamente sobre lo que se va a hacer en el momento del rodaje (cfr. B. 3 y 4 p. 143). Aparte de esto, Berlanga piensa que se tiene que dar una simpatía, inconsciente si se quiere, una especie de relación espontánea de pareja de enamorados entre director y actor, lo cual, de alguna manera, tiene que ver con un estado de relación o colaboración entre ambos.

Armiñán (cfr. A. 10 p. 117), Grau (cfr. A. 10 p. 152), Olea (cfr. A. 10 p. 163) y Picazo (cfr. A. 10 p. 170) piensan en la posibilidad de una relación muy profunda entre director-actor, y la desean. Picazo, por ejemplo, pone un medio a fin de conseguir la entrega del actor: ofrecerle confianza en sí mismo, no mostrar inquietud o malestar ante lo que va haciendo. Olea propicia la colaboración, ofreciendo posibilidades para ella: por ejemplo, interroga a los actores sobre su comodidad con el texto del guión, permitiendo que éstos lo cambien siempre que se respete la idea que se expresa en él y de que se le advierta previamente. Godard también es partidario de ella (cfr. p. 278). Siendo deseada la colaboración no siempre ésta es buena, y por supuesto la variedad en las formas es casi infinita. Dentro de la variedad indicada algo se puede destacar como muy frecuente: respeto por parte del director hacia el actor, preservándolo de los ataques de los demás componentes del rodaje, y darle confianza en sí mismo. Las argucias para conseguirlo son variadas y posiblemente imprevisibles en sus formas. Chaplin dice que ha logrado en concreto quitarle el nerviosismo al actor llevándoselo aparte y confiándole los propios problemas sobre la escena (cfr. p. 273); Kazan ha utilizado algo semejante pues se ganaba la confianza de los actores no tratando de disimular lo que pensaba protegiendo su orgullo (cfr. p. 285); Renoir ayudaba a sus propios colaboradores a expresar su propia personalidad porque con ello lograba imponer la suya (cfr. p. 299). Otra táctica, bastante usada, es la de corregir en privado: Man kiewicz dice que al actor hay que tratarle bien y aparte, cuando hay algo que corregirle (cfr. p. 292); Tourneur afirma que, en general, nunca hace reproches a un actor delante de otro (cfr. p. 301).

Al margen de las distintas tácticas empleadas por los directores creemos que hoy día hay un deseo común y general de colaboración y una actitud de respeto y aprecio de los directores hacia los actores. Esto no quita que los

actores, muy diversos en cuanto a personalidad, temperamento, etc., puedan exigir, explícita o implícitamente, determinados comportamientos fuertes, incluso a veces «dictatoriales», por parte del director. Admitido esto, lo que nunca rechazará el actor será la oportunidad de poder ofrecer sus puntos de vista sobre su propio trabajo de interpretación y tendrá siempre el deseo de respeto y consideración a lo que está haciendo.

II. 5. 5. Ensayos con los actores

El proceso de ensayos, como medio para que el actor domine su personaje, podría abarcar un período de tiempo muy largo: desde la elección del actor hasta que se graba su trabajo definitivo en un plano o secuencia. En la práctica el tiempo de ensayos queda limitado a un período de tiempo mucho más corto; los motivos normalmente tienen que ver con el aspecto económico de la producción. En TV, por las características del medio, es obligatorio posibilitar un tiempo de ensayos antes de ir a plató, aunque esto suponga el pago a los actores por dichos ensayos. En síntesis, los factores económicos inciden en el trabajo con los actores y ponen de manifiesto la siguiente realidad de la que habla Lewis: "Con frecuencia me han preguntado por qué la industria cinematográfica no ha producido más talentos de la interpretación. La respuesta es simple: a los jefes de la industria no les interesa; viven en base a un producto que se hace al día. En la industria hay un dicho triste y verdadero: -¿Es un buen film? -No, pero lo terminamos el viernes." (cfr. p. 290).

Las premuras de tiempo que presionan al director y al propio actor conocedor de la forma de trabajar en los medios audiovisuales va unida, además, a otra dificultad en lo que respecta a los ensayos: no poder ensayar, en muchos casos, con todos los elementos que incluye el plano. Esto es un gran

problema, por ejemplo, para Kubrick, pues esta ausencia quita eficacia al en sayo. (cfr. p.287).

Si, como antes se dijo, es cierto que TV dedica un tiempo pagado para ensayos con actores, la realización de los mismos se hace en una sala sin ob jetos reales o con algunos de dimensiones arbitrarias cuya finalidad es servir de referencia a los movimientos del actor; estos ensayos tienen de positivo la profundización en el personaje, la memorización de textos, y poco más. En cine la situación es más negativa aún ya que la dedicación a ensayos antes del rodaje, por ejemplo, dependerá del interés o disponibilidades de tiempo de directores y actores; en el momento del rodaje, sin embargo, los ensayos se llevan a cabo como algo de lo que ya no se puede prescindir, aunque el director no está libre de determinadas presiones, a veces explícitas, por parte de producción.

La utilización de algún tipo de ensayo antes del rodaje y durante el mismo forma parte del quehacer cinematográfico o televisivo de todos los directores y realizadores a los que se hace referencia en la tesis. Unos, como por ejemplo Arriñán, dialogan mucho con los actores antes del rodaje (cfr. p. 117); Chávarri especifica al decir: "Me dedico dos noches a hablar con los protagonistas; luego, una vez empezado el rodaje, procuro hablar lo menos posible." (cfr. B. 3 p.136); Bardem afirma que va creando la escena en total diálogo con los actores (cfr. B. 3 p.121).

Dentro de la disponibilidad general a dedicar un tiempo de ensayo con los actores, antes del rodaje y en el momento del mismo (antes de la toma o de manera más o menos clara a través de la repetición de tomas), la forma de atacar esos ensayos es variada. Existen los directores que comienzan a trabajar en el personaje de forma parecida a como lo hace Olea: durante la fa se de preparación de la película, un tiempo antes del rodaje, procuran salir

con los actores para conocerse mutuamente, incluso van a determinados lugares a la búsqueda de elementos que enriquezcan el personaje. Otros directores hacen alusión a técnicas de aplicación inmediata, y son más frecuentes; destaca entre ellas, y no viene expresada más científicamente en los textos recogidos, la de tener paciencia con el actor; hay la certeza en determinados directores de que el actor que tiene dentro lo que se busca acaba por dárselo. (Cfr. Dreyer, p.275, Kubrick, p.287, Lang, p.288, Renoir, p.299 y Rossen, p.300.).

Respecto a las técnicas de ensayo hay dos, claramente opuestas, que tienen sus partidarios y sus detractores; se trata de la interpretación o no del plano o secuencia por parte del director a fin de que el actor capte lo que se le quiere decir. Lang, por ejemplo, se opone: "Yo no quiero (como hacen muchos) interpretar ante él y que después me imite, porque no deseo tener veinte pequeños F. Lang en la pantalla." (Cfr. p.288). Renoir se opone, sin más explicaciones, a interpretar la escena para que la vea el actor. Sin embargo Walsh (cfr. p.301) elige lo opuesto, entre estas dos técnicas indicadas.

Sin duda, creemos con Pudovkin (cfr. p.297) que los ensayos previos son muy importantes. El peligro de los ensayos, pues aunque en sí sean positivos o enriquecedores hay que saber utilizarlos, se da, por ejemplo, cuando está ausente el diálogo entre director y actor; tanto si es el director el que quiere imponer sus puntos de vista sin contar con la opinión pertinente del actor como si es el actor el que fija determinados gestos, movimientos o elementos de carácter del personaje por su propia cuenta, sin saber el parecer del director sobre esta preparación, nos parecerá un camino peligroso.

• II. 5. 6. El visionado diario del cobión por parte del actor

El actor de los medios audiovisuales carece de un público con el que establecer, al menos inconscientemente, un diálogo tácito comprobando la incidencia de su interpretación sobre él. Puede imaginarse su público futuro y a partir de aquí sentir estímulos para su trabajo pero la respuesta de aprobación o desaprobación, de atención o distracción, por parte del espectador le queda fuera de su aprehensión inmediata. Alguien que hace las veces de espectador es el propio director y en él busca el actor la aprobación o desaprobación de su trabajo. El actor, no obstante, tiene otra posibilidad de apreciar el acierto de su trabajo antes de acabar la película: ver los rushes o copión de trabajo a medida que el rodaje avanza. Pensamos que el actor debe estar de parte de una «obediencia» y confianza total en el director, con el que libremente ha querido colaborar, por encima de su propio juicio sobre la calidad de su trabajo apreciado en los rushes, e incluso de la satisfacción o convencimiento íntimo en el momento de la interpretación de que ésta es acertada o equivocada; sin embargo, y dado que los directores, la mayoría al menos, no se oponen a que él pueda ejercer una autocrítica sobre su propia interpretación a través de ese visionado, debería aprovechar esta oportunidad y sacarle partido.

Los directores, como se ha indicado, no se oponen a la asistencia de los actores a los visionados diarios, incluso animan a los actores a que acudan a la sala de proyección; a la vez respetan a quienes no quieren ir. La duda o la negación a ir viene de parte de muchos actores que pierden confianza o sienten desánimo porque suelen verse peor de lo que ellos esperan o desean; aunque posiblemente no tienen razón para esta incomodidad, considerando objetivamente, es decir dentro del futuro conjunto que será la película, el resultado de su trabajo en un plano o secuencia concreto. A veces, como dice Ribas respecto a la película ya acabada, los actores nunca se gustan salvo

que les den un premio o que tengan una crítica maravillosa; creen, sigue Ribas, que estaban llamados a mucho más de lo que han dado, mezclando cuestiones (al margen del trabajo interpretativo pero que influyen en el ánimo) como el hecho de verse bajos queriendo ser altos, gordos deseando ser flacos, etc. (Cfr. B. 5 p. 176). Posiblemente sean cada vez menos los que se dejen influir por este tipo de detalles, sobre todo tratándose de actores con cierta experiencia en medios audiovisuales. La realidad, aún, muestra el rechazo de muchos actores a verse en rushes. Marchent, recordando tiempos pasados, dice que antes estaba prohibido ver proyección pero que él no lo impediría porque aún desconoce en qué puede perjudicar realmente (cfr. B. 5 p. 181). Olea cree que existe una cierta norma, seguida por determinado tipo de directores, de que los actores no vayan a la proyección del rodaje del día anterior; norma que él no sigue sino que, al contrario, respetando la libertad de sus actores, hace hincapié para que asistan a proyección (cfr. B. 5 p. 165). Igual de explícitos, en cuanto al deseo de que se vea proyección, se muestran Armiñán y Bardem, respetando también la libre decisión del actor.

En los textos recogidos sobre opiniones de directores extranjeros acerca de la dirección de actores esta cuestión de la conveniencia o no del visionado de rushes sólo la toca Kubrick y lo hace defendiendo el visionado (cfr. p. 186) pues ha encontrado, dice, muy pocos actores que estén tan inseguros o que sean tan autodestructivos que se sientan decepcionados por ver los rushes o sientan tambalearse su confianza en sí mismos; cree Kubrick que el visionado les puede beneficiar a la mayoría de ellos; no obstante sigue, como la mayoría de los directores, el camino prudente de no obligar a ver la proyección.

El temor del actor a presenciar su trabajo creemos que es algo a superar. La confianza en sí mismo le debe llevar a contemplar relajadamente su

interpretación sacando provecho de esta oportunidad. No dispondrá de otra posibilidad de influir en su trabajo ya que aún está vedada su participación en el montaje. A la superación del miedo a verse en pantalla le ayudará la experiencia, y la tentación que supone la utilización en rodajes del vídeo, espejo casi inmediato de su trabajo. Es frecuente, aunque el análisis en este caso no pueda influir sobre su trabajo pasado, el empleo del magnetoscopio para el visionado y autocrítica en casa de las películas en las que se ha participado; esto también ayudará a superar el miedo. En el medio televisión el actor tiene continuamente la posibilidad de observarse, después de la grabación de cada bloque, en el monitor del plató. Es decir, la realidad tecnológica que rodea al actor le favorece el acceso a observar su trabajo y en cierta medida a controlarlo. La convivencia con esta tecnología seguramente le ayudará a superar el miedo de la auto-observación y del análisis del propio trabajo, sea cual sea el medio audiovisual en el que trabaje.

APENDICE

MANIFESTACIONES SOBRE LA DIRECCION DE ACTORES EN LOS SIGUIENTES DIRECTORES
EXTRANJEROS.

Bernardo BERTOLUCCI

J. Gelmis, El director es la estrella, Editorial Anagrama, Barcelona.

1972.

G.: ¿Cómo trabaja usted con los actores?

B.: Hago documentales sobre los actores. Toda mi vida son documentales sobre mis actores. Les digo. Les dejo hacer lo que quieran. No quiero que se conviertan en algo que no son. Quiero que el personaje que había en las trescientas páginas se convierta en lo que ellos son. Quiero que el personaje de Jacob se convierta en el actor Clementi, no que Clementi se convierta en Jacob. Es el descubrimiento de un hombre. [P. 170]

Robert BRESSON

J. L. Godard, y otros. La política de los actores, Editorial Ayuso, Madrid, 1974.

G.: Si se tiene un actor de teatro, es necesario tomarlo... creo yo en tanto que lo que es: un actor, y siempre se puede llegar...

B.: No hay nada que hacer.

G.: Llega un momento, sin duda, en que no hay nada que hacer, pero también hay un momento en el que se puede hacer algo.

B.: He tratado de hacerlo en otro tiempo. Casi llegué a lograr algo. Pero me he dado cuenta de que se produce un abismo...

G.: Pero de todas formas son un hombre o una mujer que están ahí, ante nosotros.

B.: NO.

G.: ¿No?

B.: Porque han adquirido hábitos.

Pero pienso que nos metemos en demasiadas sutilezas, en abstracciones. Haría falta... En fin: quiero terminar esas notas, ese libro que estoy haciendo, y en el que se explica todo. Necesito muchas páginas para explicar lo que ocurre, para explicar la diferencia que hay entre un actor profesional que trata de hacer, que trata de olvidar, que trata de... y que no llega a nada. [Pp. 301-302]

[...] Los seres que elijo para mis films están contentos de intervenir en ellos y dicen que nunca han sido tan felices como al hacerlo —me lo han dicho ayer— y, después, se sienten satisfechos de volver a su oficio. Pero no vuelven a interpretar por segunda vez. Por nada del mundo serían actores, por la sencilla razón de que jamás han sido actores.

No les pido que expresen un sentimiento determinado que no sienten; les explico simplemente la mecánica. Y me divierte explicárselo. Así les digo, por ejemplo, por qué hago un plano cercano en vez de otro, y cosas así. Pero en cuanto a obligarles que interpreten, eso no se lo pido ni por un segundo. ¿Veis la diferencia? Los dos campos permanecen absolutamente separados. [P. 307]

[...] Y ahora, cuando pienso en un film, y cuando lo escribo, me dicen: debería contratar a un actor... Pero es evidente que lo que estoy en trance de escribir sería un fracaso absoluto si tomara un actor. El resultado no tendría nada que ver con lo que se pretende. Y si cojo a un actor, entonces me veo obligado a volver a escribir, a transformarlo todo, porque lo que va a hacer un actor implica ya, incluso en ese momento, un cambio total en lo que he escrito. En fin, cuando llego a la conclusión que de lo que se

trata es de buscar un destello en un rostro, y de que es necesario encontrar este destello, bueno, ese destello no me lo dará una un actor. [P. 308]

Ahí entramos también en el terreno del sonido. Creo que la voz no es solamente lo que se dice: ruidos. La voz es la cosa más reveladora que existe. A toda la gente que cojo, hubiera preferido conocerla primero por teléfono en vez de verla llegar hasta mí sin haberla oído. He tenido en ese terreno experiencias extraordinarias. He visto, una vez, a alguien que me agradó mucho; he visto incluso varias personas, en intervalos diferentes, a las que creía conocer. Y después, un día las he oído por teléfono. Entonces, mi opinión ha cambiado por completo. Y por esto es necesario dejar siempre clara la parte que corresponde al sonido y la parte que corresponde a la imagen.

Sí; una voz por teléfono es algo extraordinario. Yo escucho mucho cómo se habla. Es la voz lo que más nos enseña sobre la gente. Además, cuando escojo a los personajes, veo a los amigos que me los han traído, hablo de ellos, veo si comunican algo, y, en efecto, algunas veces acierto. Es raro, hasta ahora que me haya equivocado. Esa persona de la que al final estamos completamente seguros, con la que estamos seguros de no habernos equivocado sobre su carácter, su personaje, su vida interior, si en el momento en que la ponemos en nuestra secuencia ... Bueno. La ponemos. Y se llega a esto: algo no funciona. Entonces, si alguna cosa no va, ocurre algo sorprendente: como somos nosotros los que nos hemos equivocado, el resultado es que rectificamos en relación con ella, en lugar de que sea ella la que rectifique en relación a nosotros. Esta es la forma de llegar a la creación cinematográfica, una forma que puede llevar muy lejos. Es decir, que mi personaje no se modifica sólo en relación conmigo. Pongamos que me ilumino con su luz y él se ilumina con la mía. Es una mezcla, una especie de fusión. Es como una cera... Son dos ceras que se funden la una en la otra, y hasta un punto tal...

Pero ha sido poco a poco como me he dado cuenta de esto, y solamente ahora lo comprendo bien, lo considero una mina extraordinaria, pero todo esto no es posible más que con gente que no sean actores. (Pp. 310-311)

Charlie CHAPLIN

Ch. Chaplin, Historia de mi vida, Taurus ediciones, S. A., Madrid, 1965.

[P. 244] Al manejar a los actores, la psicología sirve de gran ayuda.

Por ej., uno de los personajes del reparto puede unirse a la compañía en medio del rodaje de una película. Aunque sea un actor excelente, puede estar nervioso al encontrarse en aquel ambiente nuevo. Aquí es donde la humildad del director puede ser de gran ayuda, como he observado con frecuencia. Aunque sabiendo lo que quería, he sabido llevar al nuevo actor aparte y le he confiado que me sentía cansado, inquieto y sin saber qué hacer en aquella escana. Enseguida ha olvidado él su propio nerviosismo y ha intentado ayudarme, y así he logrado que desempeñase muy bien su papel.

[P. 247] Alguien ha dicho que el arte de representar consiste en relajarse. Naturalmente, este principio básico puede aplicarse a todas las artes; pero un actor en especial, debe tener un completo dominio de sí mismo y una continencia interior. Por muy intensa que sea la escena que él represente, la técnica del actor debe ser tranquila y relajada, controlando y guiando la culminación y el decrecimiento de sus emociones, el hombre de fuera excitado y el de dentro controlado. Sólo mediante la relajación puede conseguir esto un actor. ¿Cómo se relaja uno? Es difícil. Mi método propio es bastante personal: antes de entrar en el plató estoy siempre muy nervioso y en tensión, y en semejante estado quedo tan exhausto, que cuando tengo que aparecer me encuentro relajado.

No creo que pueda enseñar la forma de representar ... Pero el oficio

de actor exige esencialmente sensibilidad.

Ser todo intelecto sin nada de sensibilidad puede ser la característica del criminal consumado; y ser todo sensibilidad sin nada de intelecto es el ejemplo del idiota inofensivo. Pero cuando el intelecto y la sensibilidad están perfectamente equilibrados, entonces tenemos al actor superlativo.

El fundamento básico de un gran actor es que se agrada a sí mismo cuando representa. [...] El sentir simplemente un ferviente amor por el teatro no es suficiente; debe sentirse un amor y una confianza fervientes en uno mismo.

[P. 247] Hay algo común a todos los métodos. Por ej., Stanislavski se esforzaba en lograr una "autenticidad interior", lo que creo significa "ser" el personaje que se representa, en lugar de "representarlo". Esto exige poseer la facultad interior de proyectar la propia personalidad en objeto de la contemplación a fin de comprenderlo; debe ser uno capaz de sentir lo que se sentiría de ser un león o un águila, y también sentir el alma del personaje instintivamente: saber en todo momento cuáles serían sus reacciones. Esta parte del oficio de actor no puede enseñarse.

Cuando se explicita un personaje a un verdadero actor o una verdadera actriz, suele bastar con una palabra o una frase: "Esto es falstaffiano" o "Es una Madame Bovary moderna". Cuentan que Jed Harris dijo una vez a una actriz: "Este personaje tiene la movilidad de un tulipán negro ondulante". Aunque esto sea ir demasiado lejos.

La teoría de que uno debe conocer la biografía de un personaje es innecesaria.

[P. 245] Aborrezco las escuelas y cursos de arte dramático que alienan la reflexión y la introspección para producir la emoción adecuada. El simple hecho de que un alumno tenga que pasar por una operación mental para con

seguirla es una prueba suficiente de que debe desistir de ser actor.

[P. 24b] Incluso al principiante con talento es preciso enseñarle la técnica, pues por más aptitudes que tenga necesita tecnicismo para hacer que resulten eficaces.

He descubierto que el sentido de orientación es uno de los medios más importantes para lograr ser un buen actor, es decir, saber dónde está, cómo y qué es lo que en todo momento debe de hacer en el escenario. Cuando se tiene que andar por la escena debe uno tener la suficiente autoridad para saber dónde detenerse, cuándo volverse, dónde quedarse de pie, cuándo y dónde sentarse, si hay que hablar a un personaje directamente o indirectamente. El sentido de orientación presta autoridad y distingue al profesional del aficionado.

Carl DREYER

M. Delahaye, "Entretien avec Carl Dreyer", Cahiers du Cinéma, Septiembre, N° 170, 1965.

Yo elijo a los actores entre aquellos que pueden darne el personaje. Y en general, ocurre que mis elecciones son justas. Obtener los verdaderos personajes para los verdaderos papeles es para mí lo primero, la condición primera.

D.: ¿Qué ocurriría si el actor no puede dar lo que es capaz de dar?

Dr.: Entonces se vuelve a empezar. Hasta que él lo consiga. Si es capaz de dar acabará por dar; es una cuestión de tiempo y de paciencia.

Puesto que son los actores los que hablan son ellos los que han de sentir la importancia de lo que dicen. [P. 25]

Serguei M. EISENSTEIN

S. M. Eisenstein, Teoría y técnica cinematográfica, Ediciones Rialp, S.A. Madrid, 1959.

[P. 212] Limitaremos el caso a un elemento teatral, el elemento más teatral del teatro, el actor. ¿Acaso el cine no ha tenido exigencias para el actor que superan en refinamiento a todo lo que necesita para sobrevivir en el escenario?

Mirad al mejor de los actores, especialmente en la segunda vez que actúa para el cine, y veréis que lo que parecía el colmo de la verdad y de la fidelidad emocional en el teatro, se vuelve en la pantalla más exagerada y epiléptica mueca.

Incluso los mejores actores han necesitado grandes esfuerzos para reconstruir la maestría adquirida en el amplio cuadro del teatro y adaptarla a las "estrechas rejillas" de la pantalla. Su modo de actuar se va haciendo más sutil y exquisito de escena en escena o incluso de película en película. La teatralidad se va transformando, ante los ojos del espectador, en genuina vitalidad en la pantalla. Es sorprendente, en este aspecto seguir el desarrollo de Boris Schukin, no en sucesivos papeles, sino en el mismo papel en distintos films. Recordarle en "Lenin en octubre" y luego en "Lenin en 1918".

Es necesario un dominio de sí ejercitado hasta en movimientos de un milímetro. Un grado de fidelidad de sentimientos que no permite el refugio en ninguna convención teatral, abolida por el cine. Una superconcentración en el papel junto con una instantánea asimilación, cosas ambas incomparablemente más difíciles en el cine que en el teatro, en donde el actor no se ve obligado a abasarse bajo las luces del estudio, ni a crear su papel en medio de la calle de una ciudad, ni en la resaca del océano, ni en el entarimado de una supuesta superficie ondulada... ni representar primero la muerte y luego.

dos meses más tarde, la pulmonía que debía acabar con esta muerte.

Como podemos ver, los indicios son los mismos, pero las exigencias han aumentado enormemente y es evidente la necesidad de un enriquecimiento retrospectivo de unas etapas previas de desarrollo. [P. 213]

Y también a la inversa.

No es posible discernir, ni desarrollar después de haberlo discernido, un elemento de cine en otro sino a través de un detenido estudio de los fenómenos básicos del cine. Y el origen de cada uno de estos elementos está en los otros actores.

Nadie puede aprender montaje sin haber aprendido todos los secretos de la realización.

Un actor que no haya dominado todo el arsenal de los artificios del teatro no puede desarrollar plenamente sus potencialidades en la pantalla.

Milos FORMAN

J. Blue et G. De Dosis, "Entretien avec Milos Forman", Cahiers du Cinéma, Janvier, N° 174, 1966.

Me gusta mezclar los actores profesionales con los no profesionales. Es difícil trabajar únicamente con actores aficionados porque pierden el ritmo de una escena, mientras que el actor profesional sabe mantener el ritmo y salvar la situación. Yo elijo casi siempre a mis actores no profesionales entre las gentes que conozco bien, después de largo tiempo. (P. 62)

Jean L. GODARD

A. Sarris, Entrevista con directores de cine, Editorial Magisterio España, S.A., Madrid, 1969.

3.: ¿En la actualidad, qué opina de los actores?

G.: Mi posición con respecto a ellos ha sido siempre algo así como la de un entrevistador frente a un entrevistado: corro en pos de alguien y le pregunto algo. Al mismo tiempo soy yo quien organiza la carrera. [P. 148]

Los actores sufren desde otro punto de vista: al actor le gusta tener la impresión de que se controla su personaje, aún cuando eso no sea verdad; conmigo raramente tienen esa impresión. [P. 150]

Elia KAZAN

M. Siment, Elia Kazan por Elia Kazan, Editorial Fundamentos, Madrid, 1974.

Los ensayos de la obra, deben durar varios meses, pasar por una etapa de improvisación y ser en todos los momentos un trabajo de equipo.

Uno de los aspectos del Método, es el que permite controlar y utilizar el inconsciente; las cosas no deben ser únicamente espontáneas, sino estructuradas. [Pp. 60-61]

J.: ¿Utilizaba como estímulo el método de «como si»?

K.: No me gusta. Esto quiere decir, por ejemplo, cuando usted habla a un extranjero es como si hablase a su madre y así sucesivamente. Utilizaba esto al principio porque era un método claro y práctico. Pero el método más auténtico es la situación real. Muchas de esas «cosas» estropeaban el Método reduciéndolo a una serie de recetas cómodas. [P. 61]

El Método me ha dado mucha penetración, una gran seguridad frente a los actores, lo que me ha sido muy útil para la realización. La mente del actor no era un misterio para mí, no le era hostil y él no era para mí una amenaza. Sabía rodearlo de simpatía. Me tardado tiempo en encontrarme relajado con la cámara, pero desde el principio lo estuve con los actores. El Método me dio también el medio de expresar claramente una psicología, poder definir la evolución de un personaje en el curso de la película. [P. 62]

El Método creía en la acción física. Era lo que yo hacía en escena.

Cuando alguien sentía algo, yo trataba de mostrar el resultado en alguna cosa que éste hiciera. En el cine hay, para esto, un campo más largo. En el escenario, se puede encender un cigarrillo, cambiar de asiento o mirar por la ventana. El número de acciones posibles es muy limitado. Pero en el cine se puede correr por un campo de judías como hacía Jimmy Dean. Son cosas parecidas, no siendo una más que la extensión de la otra. Tengo también la sensación de que el cine puede hacer lo que le es imposible al teatro: un hombre puede estar totalmente inmóvil, petrificado por una emoción, lo que en la escena podría parecer sin vida. En el cine se puede uno aproximar lo bastante como para ver, en la gente, su interioridad. La cámara es como un microscopio, es un medio de penetración indiscreto que ve más allá de los ojos, en la mente. Desde el punto de vista de la dirección, las posibilidades son mayores. La acción puede ser casi imperceptible. Lo que es importante, es el sentimiento que conduce a un acontecimiento por mínimo que éste sea. Stanislavski se quedaba en el sentimiento interno, pero Vakhtangov se interesaba en lo que resultaba de él. Al final de su vida, Stanislavski estuvo influenciado por su alumno y él también acabó diciendo: «Me importa poco lo que sienta; muéstrame lo que hace» .

Un elemento fundamental del sistema stanislavskiano me ha servido siempre de mucha ayuda, en la dirección de actores, en el cine. Si tuviera que buscar la palabra clave, ésta sería «desear» . En el teatro decíamos: «¿Para qué estás en escena? ¿Qué es lo que andas buscando? ¿Qué deseas?». Es lo que siempre he preguntado a los actores; no, no les pregunto, les digo lo que quieren, por qué están en la escena, lo que deben sacar de ella, lo que quieren obtener. El beneficio de esto es el de que todos mis actores tienen fuerza, vida, son dinámicos incluso, en los momentos de mayor calma.

[Pp. 63-64]

[...] De acuerdo con el deseo fundamental, trato de encontrar, no solamente lo que el actor desea sino también el objeto de su deseo. Por ejemplo, si quiero hacer algo a alguien, trato de definir a ese alguien tan claramente como puedo, para que sepa de qué se trata. Otro elemento del sistema de Stanislavski, sobre el que siempre insisto mucho, es aquello que ha sucedido justo antes de la escena. No solamente lo hablo sino que a menudo lo improviso. Y así antes de empezar la escena están metidos en el centro de lo que sucede, no se contentan únicamente con recitar sus réplicas. Algunas veces hago una escena que no tiene nada que ver con la del guión, que hemos hecho, por ejemplo, el día anterior, pero que la motiva, y que por lo tanto da conocimiento al actor de lo que tiene que dar en la escena que interpreta. Todo eso es cinematográfico pues no se apoya en el diálogo, en la palabra pronunciada, sino en la acción, la acción interna, el deseo, los objetos, los compañeros -siendo los compañeros la gente con la que se actúa. Todo eso se fotografía: el movimiento hacia algo se fotografía, lo que se trata de conseguir -el objeto- se fotografía, el compañero y la relación con él se fotografía. Las réplicas encuentran el sitio que a ti parecer les corresponden -un plano secundario-. Esta es la forma en la que trato de trabajar. Otra cosa que me esforzaba por conseguir es una fundamental naturalidad: se escucha a la persona que habla y se le responde sin declamar. Trato de suprimir, desde el principio, toda traza de declamación; todo residuo teatral trasnochado del estilo del intérprete. Cuando he trabajado con un actor, lo pierdo de vista, y más tarde lo vuelvo a encontrar en una película de otro cineasta, me doy cuenta, de que a menudo ha vuelto a caer en una teatralidad superflua. [Pp. 64-65]

C.: ¿Cómo elige usted el reparto?

K.: El problema estriba en que la corriente principal del papel debe correr por las venas del actor. Tiene que llevar, en algún lugar recóndito, el personaje. Tiene que, de alguna manera, haberlo vivido. Es por lo que no escojo a mis actores en la primera audición. Me paseo con ellos o les invito a cenar, o les observo sin que se percaten, y trato de saber lo que hay dentro de ellos. Soy concido por mi elección «instintiva», término que no es exacto pues estudio al actor con detenimiento, aunque lo haga rápidamente. A veces me decido muy de prisa, pero nunca por la apariencia, porque ésta es engañadora. Y como de todas formas yo no creo en los héroes, las buenas fachas no cuentan para mí. [Fp. 55-66]

C.: ¿Cómo ensayaba?

K.: Empiezo a ensayar poco a poco la siguiente escena sin verdaderamente ensayarla; los voy llevando, sin decirles: «Bueno, a sentarse todo el mundo, empecemos». Quiero decir que no me comporto como patrón, somos colaboradores. Mientras se visten, me pongo a hablarles de la escena siguiente, de sus etapas, de lo que ocurre y sobre todo de lo que sucedía anteriormente. Es muy importante el volver a situar la acción precedente. Y, antes de que se den cuenta, estamos ensayando. Los actores deben estar preparados al mismo tiempo que los demás. Si pueden hacer su trabajo y estar preparados —de forma que cuando el equipo técnico o los otros actores vean la escena ésta está más o menos lista— entonces se sienten protegidos. Si saben que estoy de acuerdo con lo que han hecho también se sienten protegidos. Es muy importante hacerles sobreponerse a su timidez y su inseguridad antes, y mano a mano.

Además, hago otra cosa: pongo en su camino pequeños problemas nuevos, pequeños cambios, reviso, por ellos, las cosas. La actuación de un actor es como una llama que va a expirar: se le echa un poco de petróleo o de gasoli-

na y vuelve a arder. Usted sabe que la inspiración de la escena está en el actor, así que se la revivifica gracias a las cosas que usted dice.

C.: ¿Pero, ha cambiado usted la forma de dirigir a los actores entre 1950 y 1970?

K.: Los pequeños detalles, los pequeños matices psicológicos me interesan menos que antes; ahora trabajo a grandes trazos. Ya no doy tantas explicaciones como hacía antes, ya no tiene tanta importancia para mí, el que esto lleve a aquello ... Es una cosa que hago casi instintivamente en el presente; pero antaño dirigía con tanta minuciosidad que el menor detalle y el menor cambio eran importantes. [Pp. 70-71]

C.: ¿Cómo utiliza usted los objetos para transmitir una emoción?

K.: En Wild River (Río Salvaje), por ejemplo, Clift vuelve a casa de Lee Remick. Llueve y ella tiene en sus manos una toalla. Se está bien en el interior de la casa. Por muy tímida que sea ella es natural que lo acoga en casa. Pero su timidez le impide tocarle, si no es con la toalla. La toalla es una excusa para ese contacto. Si hubiera hecho buen tiempo y él hubiera pasado justo por allí la escena hubiese sido imposible.

Es una técnica fundamental del Método, el utilizar mucho los objetos. Todos los objetos simbolizan una cosa u otra. Se los puede ver pasar de una mano a otra, podemos ver cómo se rompen, roban, venden, compran, se puede ver cómo se les besa o se tiran. Es como exteriorizar una emoción por medio de un objeto. Es una ayuda, claro está, para los actores muy forzados, pues se concentran en el objeto y no se concentran en sí mismos. [P. 72]

C.: ¿Cómo se ganaba la confianza de los actores?

K.: Me acuerdo de los ensayos de "Jacobovsky and the Colonel": durante una semana fue sencillamente horroroso. Y yo sabía que la cosa iba mal. Dirigía una comedia como si se tratara de un drama, y ¡era horrible! Los actores

hacían todo lo que yo les decía, eran como niños. Fue entonces cuando aprendí algo muy importante: fui a buscarlos y les dije: «Escuchad, he dirigido esto muy mal. Es horroroso, perdonadme. Empecemos desde el principio. Inútil es que queramos buscar un término medio, hay que tirar a la basura todo lo que hemos hecho». Y todos me respondieron: «de acuerdo». Y desde entonces nunca más he tratado de disimular lo que pensaba y de proteger mi orgullo. Les digo todo. Quieren que se les digan las dificultades, ésto les hace tener confianza. Y es que verdaderamente las dificultades existen, no todo es fácil, al contrario. A veces pasa que uno hace algo que no es nada extraordinario y les digo: «Esto no es muy bueno, ¿verdad?»; y se ríen, al mismo tiempo que piensan: «Que bien, es muy humano». Esto es mejor que no ser un «lo sé todo» que es lo que yo era al principio. [P. 74]

C.: ¿Qué problemas le ha traído la utilización del Método en el cine?

K.: El problema de cada uno es su talento, y no sus defectos. Mi problema es que en cualquier momento soy capaz de darle fuerza a las cosas. Y hacía subir cada escena hacía un climax, «¡VENGA, VENGA, VENGA!» y si tenía sesenta minutos de película tenía sesenta minutos de climax. ¿Preparados? ¡CLIMAX! Muy bien, un minuto de descanso -¡CLIMAX!» . Esto era exactamente lo que yo hacía. Y es fácil, sabe, hacer gustar a alguien, o que un actor se tire al cuello de otro, o echarlo fuera, o dar un portazo, o abrir una ventana, o pegar a otro unos cuantos martillazos, o tragar algo con asco - les muy fácil y asqueroso. Usted ve lo que significa cuando digo que el problema radica en los dones y no en lo que nos falta. De lo que yo debía desconfiar era de mi soltura, de mi experiencia, de mi saber. [P. 74]

D.: ¿En qué medida piensa usted que lo que hay en un actor (en un actor que le conviene, que ha elegido) debe ser provocado a expresarse, o dejado libre para expresarse, o aún, simplemente, utilizado así, "au fin" y a medida que "ça vient"?

K.: Estoy persuadido que lo que hay en un actor, a partir del momento que está, en alguna parte de él (e incluso si está protegido, recubierto, en terrado), usted puede ir a buscarlo; terminará por encontrarlo. En "A Face in the Crowd", por ejemplo, un actor tenía la primera parte del film en él. Pero no la segunda mitad. Nada que hacer. No tenía más que una máscara, una fachada, y la interpretación se volvía superficial. [P. 29]

Si se examina lo que se puede hacer con un aficionado se descubre rápidamente que esto es muy limitado. Pero a veces hay que utilizarlo, y lo he hecho. Solamente, pienso que "America, America" hubiera estado mejor si hubiera tenido un actor profesional provisto de las mismas cualidades que tenía en él mi joven aficionado. [...] Pero de otra parte, tenía grandes limitaciones, porque no era actor. Veá: de un lado usted gana de otro pierde, a usted corresponde establecer su propia balanza. [P. 30]

Robert KRAMER

J. Narboni, "Entretien avec Robert Kramer", Cahiers du Cinéma, Avril-Mai, N° 200-201, 1968.

K.: (Respecto a "In the Country") Cuando hice el escenario, me di cuenta rápidamente que tenía aún más dificultad para escribir los diálogos que para cortar las escenas. Yo los hice leer a los actores; a veces decían: "Yo no puedo decir esto". Nosotros nos volvíamos a poner al trabajo, y ensayábamos de encontrar juntos alguna cosa que continuara llevando el sentido general de mi escena, pero que pudiesen decir. En todo caso, la mayoría de las veces.

el texto estaba escrito antes del rodaje; nada más que hay una escena que sea de verdad «cinéma-verité», escena a lo largo de la cual los actores han dicho cosas que yo no había previsto.

Algunas veces, me ocurre que indico a los actores el sentido general de la escena con su evolución y dejarlos trabajar juntos, sin mí. Una o dos horas después los reúno y me enseñan lo que han escrito; lo ponen a mi disposición. A partir de ese momento nos ponemos a trabajar. [Pp. 115-116]

Stanley KUBRICK

J. Gelmis, El director es la estrella, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.

G.: Cuando lee un libro como "Red Alert", que está interesado en convertir en película, ¿piensa usted inmediatamente: Este personaje lo tendría que interpretar tal o cual actor?

K.: Por lo general, no. Primero trato de definir completamente al personaje, tal y como aparecerá en la película, y luego pienso en el actor adecuado para el papel. Cuando estoy en el proceso de elegir un actor para un personaje, hago una lista de actores que conozco. Desde luego, una vez que la lista queda reducida a varias posibilidades para cada papel es cuestión de ver quiénes son los que están disponibles y de ver cómo encajará el actor que eliges para un papel con los que has elegido para otros papeles.

G.: ¿Cómo consigue usted buenas interpretaciones de sus actores?

K.: El trabajo del director consiste en saber qué estado emocional quiere que transmita un actor en una escena o en una frase determinada y en ejercitar el gusto y el sentido crítico para ayudar al actor a que dé la mejor interpretación posible. Conociendo la personalidad del actor y calibrando sus puntos fuertes y sus puntos débiles, un director puede ayudarle a su

perar problemas específicos y a darse cuenta de su potencial. Pero pienso que se suele hacer un énfasis excesivo en este aspecto de la dirección. El gusto y la imaginación de un director juegan un papel mucho más crucial en la realización de una película. ¿Tiene significado la película? ¿Es creíble? ¿Es interesante? Esas son las preguntas que hay que contestar varios cientos de veces al día.

Es raro que una mala interpretación se deba a que un actor ignora todo lo que le dice el director. De hecho, muy a menudo es simplemente lo contrario. Después de todo, el director es el único espectador del actor durante los meses que dura el rodaje de una película, y el actor tendría que tener una suprema confianza en sí mismo y un supremo desprecio hacia el director para desafiar sus deseos constantemente. Creo que las interpretaciones más desafortunadas son un fallo mutuo, tanto del actor como del director.

G.: Algunos directores no dejan ver a los actores el copión del día.
¿Les deja usted?

K.: Sí. He encontrado muy pocos actores que estén tan inseguros o que sean tan autodestructores que se sientan decepcionados por ver los rushes, o que por ello vean tambalearse su confianza en sí mismos. En realidad, la mayoría de los actores se benefician de ver el copión y de examinarlo autocriticamente. En cualquier caso, un actor profesional que se sienta molesto por ver sus propios rushes no tiene por qué verlos, sobre todo en mis películas, puesto que proyectamos el copión del día anterior a la hora de comer y a menos que un actor se sienta interesado de verdad no reduciría su comida a me día hora.

G.: El primer día de rodaje en el plató, ¿cómo establece usted la relación, o el miedo o lo que sea, con sus actores, para hacer que permanezcan dentro de la línea que usted quiere durante los tres meses en que va a traba

jar con ellos?

K.: Desde luego, no a base de miedo. Para establecer una buena relación de trabajo creo que todo lo que tiene que saber un actor es que respetas su talento lo suficiente como para querer que participe en tu película. Está seguro de eso, evidentemente, siempre que tú le hayas elegido y no te haya sido impuesto por el estudio o por el productor.

G.: ¿Hace usted ensayos?

K.: Realmente existe un límite en lo que se refiere a lo que se puede conseguir con los ensayos. Son muy útiles, desde luego, pero encuentro que no se puede ensayar de una manera eficaz a menos que se pueda contar para trabajar con la realidad física del decorado.

Desgraciadamente, casi nunca están preparados hasta el último momento, antes de empezar a rodar, y eso reduce considerablemente el tiempo de los ensayos. Algunos actores, por supuesto, necesitan más los ensayos que otros. Los actores son, esencialmente, instrumentos productores de emociones y algunos están siempre afinados y dispuestos mientras que otros alcanzan un nivel fantástico con una toma y nunca más vuelven a conseguirlo, hagan lo que hagan. En "Dr. Strangelove", por ejemplo, George Scott podía hacer igual de bien sus escenas toma tras toma mientras que Peter Sellers era siempre increíblemente bueno en una de ellas, y nunca llegaba de nuevo al mismo nivel.

[Pp. 419-20-21]

G.: ¿Cómo consiguió esa maravillosa interpretación de Kirk Douglas?

K.: Un director no puede conseguir de un actor algo que éste no tenga ya. No se puede empezar una escuela de interpretación a mitad de la realización de una película. Kirk es un buen actor. [P. 42]

G.: Usted tenía pericia técnica y audacia, ¿pero qué le hacía pensar que podía conseguir una buena interpretación de un actor?

K.: Bueno, al principio no conseguí realmente buenas interpretaciones, ni en "Fear and Desire" ni en "Killer's Kiss". Las dos eran películas de aficionados. Pero aprendí mucho haciéndola, experiencia que me ayudó, como en mis películas siguientes. La mejor manera que hay de aprender una cosa es poniéndose a hacerla, y esto es algo que poca gente intenta tener la oportunidad de experimentar. También me ayudó mucho el estudio de los libros de Stanislavski, igual que su extraordinario libro sobre él, "Stanislavski dirige", que contiene un montón de material enormemente ilustrativo referente a su manera de trabajar con los actores. Entre estos libros y la dolorosa lección que aprendí de mis propios errores acumulé la experiencia teórica necesaria para empezar a realizar un buen trabajo. [Pp. 425-426]

Fritz LANG

P. Bogdanovich, Fritz Lang en América, Editorial Fundamentos, Madrid, 1972.

B.: En general, ¿cómo trabaja con los actores?

L.: Depende del actor. Le pregunto cómo ve él la escena, hablamos: «¿Por qué no la interpretas así...?» — «No me gusta eso por tal y tal razón...». Quizás me convenga, tal vez yo a él. Si está elegido adecuadamente debe tener o bien la capacidad de interpretar el papel o bien las características del papel. Creo que un buen director consigue lo mejor del actor. Yo no quiero (como hacen muchos directores) interpretar el papel ante él y que después me imiten, porque no quiero tener veinte pequeños Fritz Lang corriendo por la pantalla.

B.: ¿Qué me dice de trabajar con estrellas?

L.: La gran cuestión es: ¿qué es una estrella? Una estrella no tiene que ser un gran actor, y, sin embargo, hay algo. Conozco actores que son ma-

ravillosos —como Arthur Kennedy, con quien me encantó trabajar—, pero que, por alguna maldita razón, nunca podrían ser estrellas, ni siquiera protagonistas. Hay algo especial en una estrella, algo que capta la imaginación del público. Tal vez están asociados con el cumplimiento de deseos, no lo sé. Personalmente, creo que es más interesante trabajar con actores jóvenes. Pero mire, hablemos de Gary Cooper; tiene sus limitaciones, ¿no? Ponerle de gran científico es ya raro. (Cuando pongo a Walter Brennan como profesor chico en *Kingen Also Die!* estoy eligiendo contra su imagen, cosa que, por cierto, me gusta hacer. Fíjese en Lorre en «X»: se supone que un asesino de niños debe tener cejas espesas!) Gary Cooper ha actuado en muchas películas, y tiene ciertas cosas que son sólo suyas. Por ejemplo: «Jop». Uno no tiene que usar eso, pero no se puede destruir a un actor quitándole su llamada personalidad. Hay que usarle pero uno intenta levemente cambiar algunas cosas, lo cual espero que logré en «Cloak and Dagger» .

Jerry LEWIS

J. Lewis, El oficio de cineasta, Barral Editores, Barcelona, 1973.

Cada director tiene su método, pero el mío consistió en tener una entrevista con el actor de por lo menos diez minutos. No trato que ensaye frente a mí, me interesa saber cómo me siento cuando estoy con él. Nunca le pido a un actor que lea un texto durante la entrevista. ¿Qué significa eso? Leer un texto. [...] Le haré una prueba cinematográfica si estoy suficientemente interesado en él. Si el actor es joven y nuevo quiero ver qué sucede cuando se encuentra en la arena. Por razones visuales, también le pruebo el maquillaje y el vestuario. Sin embargo, estas pruebas vienen después que he hecho la selección. [Pp. 62-63]

La destreza, la personalidad, la importancia del nombre para un papel

particular, la estatura, el peso, la apariencia y la posibilidad de establecer una relación con el director, entran en la selección de cualquier actor. Es uno de los aspectos más fascinantes de la realización cinematográfica.

Los actores son una clase muy especial de personas. Todos tienen nueve años de edad. Se detienen en esa edad. [P. 64]

Son como niños. Si ven al director hablando con un miembro del equipo, ignorándolos momentáneamente, pueden hacer un mal gesto. En la próxima escena ni siquiera escucharán. Una vez que cierran los oídos por cualquier razón, por cualquier petulancia, el director no será capaz de abrírselos por largo rato. [P. 65]

Muchos actores apenas repasan sus papeles. De diez veces, sólo nueve lo estudian. Nunca saben quien más trabaja en la película, ni por qué. Por el contrario, los verdaderos profesionales se aprenden todo el guión, casi llegan a saber, al pie de la letra, todos los diálogos. Se estudian los suyos de modo constructivo. Esta actitud se enseñaba hace tiempo en el viejo teatro judío. Los actores, los precursores del gran teatro, conocían todos los papeles. Les ayudaba a saber el suyo. [P. 68]

Un actor recibe una sólida ayuda si los que lo acompañan son buenos. Pero, si los otros son malos, lo pueden reducir a la incompetencia. [P. 68]

Muchos actores no han comprendido que lo bueno hace lo bueno, de modo que recurren a técnicas como el Método. No saben cómo relacionarse con otro actor y buscan apoyo. Lee Strasberg enseñó métodos de actuación y ha ayudado a muchos actores con sólo "sacarlos fuera de ellos mismos". Le pone un título a su enseñanza y cobra por ello. Los actores creen que han encontrado instrumentos adicionales, pero siguen siendo apoyos. [P. 69]

Con frecuencia me han preguntado por qué la industria cinematográfica no ha producido más talentos de la interpretación. La respuesta es simple: a

los jefes de la industria no les interesa. Viven en base a un producto que se hace al día.

En la industria del cine hay un dicho triste y verdadero:

"-¿Es un buen film?

- No, pero lo terminamos el viernes."

Lewis dice que los actores son como niños; si se les trata con cariño, en realidad humanamente, se conseguirá mucho más interés en ellos en hacer las cosas bien, en agradar al director.

Joseph L. MARKIEWICZ

J. Bontemps et R. Overstreet, "Entretien avec Joseph L. Markiewicz",
Cahiers du Cinéma, Mai, N° 178, 1966.

La primera razón por la que elijo a los actores es que son generalmente muy buenos actores y sobre todo actores inteligentes. Si el actor no comprende el papel que debe interpretar, lo que tiene que decir y lo que quiero decir, es imposible que transmita este pensamiento al público. Necesito actores que tengan suficiente dominio de sus medios y un suficiente conocimiento del público para sentir en qué momento lo conmueve. Es necesario que el actor comprenda lo que quiero obtener, que lo interprete y lo proyecte.

Yo pido al actor, sobre el plano intelectual como sobre el de la emoción, una concentración total; cuando le he explicado lo que quiero debo retirarme; como si yo hubiera desaparecido completamente, que no piense más en mí, para dejarlo interpretar como si estuviera en el teatro y las cortinas se hubiesen levantado. Yo no les digo cuándo tienen que comensar a actuar si no que ellos, ante la cámara que está funcionando, esperan el tiempo que quieren, dos, tres, diez segundos, y cuando están listos para interpretar interpretan. Una de mis reglas fundamentales es la de no ser jamás visto por el

actor durante una toma. No debe pensar en ningún otro (por ejemplo en si me gustará su interpretación) que en sí mismo, en la cámara y en el público.

Encuentro que es mucho más eficaz tomar a cada actor aparte y hablarle calmadamente y dulcemente de suerte que nadie sepa el cambio que deseo salvo él. Incluso si se trata de una escena de dos personajes tomaba igualmente aparte al otro actor.

El actor es muy vulnerable; el director ocupa una posición demasiado confortable, la del que dirige. A veces el actor tiene razón; si se le toma aparte, cuando usted le habla, usted se convierte en su confidente y él le expone simplemente su punto de vista que puede ser excelente.

Pier P. PASOLINI

J. A. Cortés, Entrevistas con directores de cine, Editorial Magisterio Español, S.A., Madrid, 1972.

C: ¿Qué suponen para usted los actores a la hora de dirigir un filme?

P: El problema de los actores es un problema real. Yo sé claramente que la cámara -al menos en mis filmes- está fuera de la realidad. Es imposible la manipulación. En el momento en que existe un mínimo de manipulación y de habilidad esto se refleja como insincero, como estructura, y no como poesía. Sabiendo esto, no puedo basar mis películas sobre la habilidad o sobre la capacidad de esconder las cosas; si escojo un hombre para hacer un personaje, lo que es ese hombre en realidad aparecerá fatalmente; en el cine no puede permanecer oculto. Si uno debe interpretar un santo debe ser alguien que tenga algo de santo dentro de sí mismo; si el protagonista es un loco debe ser un auténtico loco. No creo en mi habilidad ni en la del actor. No escojo nunca un actor pensando en mi capacidad para poderlo transformar ni se fío de su capacidad de comportarse como algo diferente de lo que es. Por es-

te escoje a mis actores de un modo que casi se puede llamar extravagante. Los escoje de la calle, improvisándolos, tomándolos como parte de la realidad; e elije actores pero de un modo particular, como he hecho con Totó en «Uccelaacci e Uccellini». Debo elegir siempre su momento de realidad que es lo que fatalmente me impone el fin de la película. [P. 180]

Arthur PENN

J. Gelmis, El director es la estrella, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.

G.: ¿De qué manera trabaja usted con no-actores de este tipo, en lo que se refiere a conseguir de ellos lo que necesita?

P.: Les dejo actuar a su manera. Trato de quitarle al guión todo el valor literario que sea posible. Los actores están preparados para hacer una obra literaria. El cine no exige necesariamente una expresión literaria, como el teatro. Por ello me parece perfecto, igual que a Venable, olvidar el diálogo escrito en un momento dado y decir: «Di ahora lo que te parezca adecuado, con tus propias palabras.» Esto es igualmente aplicable para Arlo. Algunas de nuestras expresiones no tienen nada que ver con las suyas. Aunque Venable realizó un magnífico trabajo de investigación y vivió con ellos en esa iglesia durante meses hasta que consiguió dar realmente con su forma de hablar; pero no era necesariamente la forma de hablar de Arlo. Cuando Arlo leyó el guión dijo: «Demonios, este tipo habla como si viniese de Oklahoma. Yo soy de Brooklyn». Es cierto, en alguna manera. Pero en el disco habla como si viniese de Oklahoma; allí utilizaba un poco el estilo de presentación de Woody. [P. 272]

G.: ¿Qué aprendió de toda esa experiencia en TV que, por ejemplo, no haya aprendido John Ford haciendo westerns?

P.: Aprendí muchas cosas que John Ford nunca aprendió. Aprendí a dirigir actores, que es algo que él nunca ha aprendido. John Ford es condenadamente bueno. Es un director de cine, pero no sabe una palabra de cómo dirigir actores. Los hace comportarse como prototipos: hay esta clase de muchacho y esa clase de muchacho; hay esta clase de pelea de «saloon» y esa clase de pelea de «saloon». Y es maravilloso, pero se pueden predecir todos los comportamientos humanos de todas sus películas.

G.: ¿Cree usted que eso se debe principalmente a que trabaja con un grupo fijo de actores y que los que prefería era de ese tipo de actores, como John Wayne, Ward Bond y Harry Carey?

P.: En cierta manera sí. No son actores, son simples personajes. [P. 289]

G.: ¿Cuál es la diferencia entre lo teatral y lo cinematográfico?

P.: En el teatro la certeza está en la palabra. El cine es lo que uno aparenta en contra de lo que uno dice. En un escenario no puedes basarte en eso. Estás demasiado lejos; así que lo que uno dice es lo que uno es.

G.: ¿Está la clave, entonces, en la distancia? ¿Qué proporciona la proximidad de la cámara?

P.: Permite una especie de contradicción y de complejidad que no se puede conseguir en el escenario, a no ser que cuentes con un lenguaje tan poético que contenga en sí mismo tanto su propia imaginaria y su auto-contradicción como su auto-enunciación; esto es solamente posible en la mejor poesía. De otra forma sólo se puede conseguir afirmaciones simples que sólo funcionan a distancia, sobre el escenario. Por ejemplo: «Quiero que mi hija pueda vivir lo mejor posible». Cuando una madre tiene que decir eso ha subrayado innecesariamente el hecho de que es la madre de la niña. En el cine no hace falta decir eso; una mirada, una simple mirada, bastaría.

G.: ¿Qué es un actor y cómo consigue lo mejor que un actor lleva den-

tre?

P.: Me gustan los actores; paso mucho tiempo con ellos y me divierto mucho con ellos; pienso que son gente bastante valiente. Trabajan al descubierto, con sentimientos privados a la vista que a la mayoría de nosotros no nos gusta que se conozcan; y hay que tener bastante valor para eso, pienso. Los que tienen capacidad para entregar realmente esa emoción una y otra vez son a la vez artistas verdaderamente notables.

G.: Considera, por ejemplo, a Michael J. Pollard como un actor «natural» que se limita a actuar a su manera tanto en escena como fuera de ella y que hay muy pocas cosas que le puedan hacer cambiar?

P.: Oh, no. Pollard puede ser bueno o malo. Pollard es un actor muy acabado, muy hecho. Fuera de escena es un personaje bastante distinto: tímido, algo depresivo, con muy pocas cosas que decir, muy poco activo, casi no reacciona ante ningún impulso. Es muy raro verle hacer algo.

G.: ¿Cómo consiguió de él lo que quería?

P.: Le acuciaba sin parar hasta que lo hacía. Esto es, le decía: «Ven ga, Michael, ¿qué ocurriría si parasen un coche a tu lado, ahora mismo, y te dijese que eran ladrones de bancos?». Y él decía: «Ah! mierda, no lo harían, quiero decir..., no lo harían, ¡ah!, mierda...». Y yo le decía: «Por qué no haces eso?». Y él decía: «¿Qué quieres decir? ¿Cómo? "Ah!, mierda" ». Y empezaba a golpear el poste. Y yo le dije: «Muchacho, eso es exactamente lo que quiero ». Es muy interesante pues en la fase de montaje corté esa escena por la mitad y no tenía la más mínima gracia; así que añadí un cuarto más, y seguía sin tener gracia. Por fin dejé la escena completa y era hilarante. Necesitaba todo ese tiempo que nadie se atrevería a utilizar para poder dar su medida; entonces, resultaba hilarante.

G.: ¿Qué piensa de Faye Dunaway? Parecía la actriz más teatral dentro

de un reparto de actores naturales.

P.: Lo es. Su formación es teatral. Es una buena actriz. Podía contar con ella toma tras toma, una y otra vez.

G.: ¿Era más difícil Warren Beatty para conseguir lo que usted quería?

P.: Con Warren es más bien cuestión de decir: «De acuerdo. Ahora sigue adelante. Estás en el camino. Sólo hace falta que tengas el valor de seguir adelante.» Y lo consigue. Tiene un miedo nato a los directores y un miedo nato a pasarse. Para empezar, se contiene terriblemente. Si le conoces sabes lo que lleva dentro y le dices: «Vamos, vamos» . Es muy cándido. Dice: «Eg cucha, ¿si meto la pata, lo cortarás?» . Le aseguro, desde luego, que puede confiar en mí. [Pp. 311-312]

Vsevolod I. PUDOVKIN

V. I. Pudovkin, El actor en el film, Ediciones Nueva Visión, B. Aires, 1972.

Contradicciones en el trabajo del actor.- [Pp. 14-20]

La creación se cumple tan sólo cuando la serie dada de movimientos interiores y exteriores, exigidos por la obra, son hallados no a través de una reproducción mecánica de las palabras, de los gestos y de las entonaciones dictadas y sugeridas sino a través de la superación de sí mismo en cuanto personalidad real. [P. 15]

El actor debería vivir ininterrumpidamente en su creación; en cine más que en teatro se dan las interrupciones.

Discontinuidad en la labor del actor cinematográfico.- [Pp. 20-26]

El verdadero proceso creativo del actor consiste en la elaboración del sentimiento de la esencia viva del personaje; elaboración mediante la cual cada toma, por más separada que esté de las demás, debe estar en el interior

del actor, ligada a las otras tomas. [P. 25]

La labor de los ensayos.- [Pp. 33-40]

Se podrá ayudar al actor en la creación de su papel, e ir solucionando el problema de las interrupciones, con reelaboraciones del guión entre director y actor. Por otra parte, los ensayos previos son muy importantes; no siempre será posible hacer, por diversos motivos, lo que hizo L. Kulechov: escenificar en un teatro el film tal como quedaría después del montaje.

En los ensayos previos se pueden sustituir acciones por otras parecidas pero que igualmente ayudarán al actor; por ejemplo: si un actor tiene que entregar un mensaje a alguien que le espera al otro lado de un río que atraviesa a nado entre los tiros de los enemigos esta acción se puede sustituir por el salto a través de una ventana.

La práctica de la escuela de Stanislavski sobre los intervalos, a la cual nos referimos más arriba, puede tener en los ensayos para el film una gran importancia. [P. 39]. Los actores de la escuela de Stanislavski durante los ensayos interpretan no solamente los textos de sus papeles sino también textos que de hecho no existen en la obra escrita y que son necesarios al actor para que logre plena adhesión sentimental con el papel mismo. Pruebas de este tipo ponen al actor en condiciones de sentirse completamente libre de moverse en cualquier sentido, permaneciendo en el plano de la imaginación proyectada. Esta es precisamente la labor que liga entre sí los esparcidos momentos de su papel en el ininterrumpido sentimiento de una sola imagen de hombre vivo. [P. 18]

El montaje de la interpretación.- [Pp. 41-51]

Además de poseer la unidad esencial de su personaje el actor debe actuar en función de un montaje cinematográfico. [Pp. 41-45]

El actor cinematográfico, al que falta la presencia directa del públi-

co, debe encontrar ese público en el director del film. [Pp. 48-50]

El diálogo.- [Pp. 51-58]

Técnicamente siempre es posible para el actor, de acuerdo con el director, establecer la forma definitiva de la interpretación con el montaje de trozos fotográficos y sonoros. La labor del verdadero actor debe continuar en el proceso del montaje; el actor debe tomar parte en él, debe sentir el montaje como el indiscutible refinamiento de su labor interpretativa. [P. 54]

Dicción, maquillaje, gesto.- [Pp. 61-67]

En el cine está de más el tipo de dicción, gesto y maquillaje que se da en teatro ya que la cámara y el micrófono acerca al actor al público y éste puede captar los matices del actor sin que éste tenga que amplificarlos.

La elección de los papeles.- [Pp. 79-83]

La producción de arte no se realiza cuando la entera labor y el papel en la labor misma son algo que resulta extraño al mundo interior del artista. Solamente cuando el tema y el papel digan lo que, con profunda verdad y pasión habrá querido decir el artista, se puede estar seguros de moverse en el plano del arte. [P. 79]

Colaboración creadora.- [Pp. 83-90]

El personaje que el actor cinematográfico crea debe estar mucho más cerca de su carácter, de su temperamento y de su aspecto físico de lo que debe estarlo en teatro. [P. 88]

[Refiriéndose a la escuela de Kulechov:] La sustancia efectiva de la interpretación del actor se manifiesta en aquella escuela en la expresividad exterior, tratada simplemente como consecuencia mecánica, una vez elegido el actor y una vez detallados los movimientos por el director. Se decía, es verdad, que esos movimientos podían basarse en algo interior, pero qué era ese algo nadie lo decía nunca.

Jean RENOIR

J. Renoir, Mi vida, mis films, Fernando Torres, Valencia, 1975.

Había aprendido que el único modo de imponer la propia personalidad es ayudando a los propios colaboradores a expresar la suya. [P. 104]

Una frase que empleo a menudo se ha hecho célebre entre los comediantes de mi generación. A un actor que, durante un ensayo, me ha dado una interpretación que me parece falsa no le digo nunca: «Está mal» o «Va usted descaminado». Le digo: «Es admirable. Su concepción de ese papel es grandiosa, pero le ruego que repita la escena una vez más para pulir algunos pequeños detalles». El actor repite la escena y entonces le hago ver una incoherencia flagrante, o bien atraigo su atención sobre la posibilidad de llegar mejor al público dando menos importancia a tal o cual punto. Poco a poco, y a fuerza de ensayos, voy minando la resistencia del actor y obtengo de él no lo que sería mi interpretación sino lo que, creo, es para él la interpretación positiva de la escena ensayada. Sé que he alcanzado el resultado pretendido cuando el actor está convencido de que la modificación proporcionada por esos ensayos viene de él; y cuando declara, citando mis cambios: «He aconsejado a Renoir que cambiase esto y aquello. Ha estado de acuerdo y la escena gana mucho». [P. 104]

Como dice Pascal, hay una sola cosa que interese al hombre: el hombre. Todo lo que rodea al actor debe estar subordinado a este fin: poner al público en contacto con un ser humano. El marco puede contribuir mucho a ello, no por la ilusión que procura al espectador sino por la influencia que puede ejercer sobre el actor.

El actor y la verdad.- [Pp. 103-107]

Estoy en contra del método que consiste, por parte del director, en interpretar la escena él mismo y luego decir al actor: «Se ha fijado bien. Ahó

ra dígalo como yo". Si los actores son obedientes, el resultado será una película en la que todos los papeles parecerán interpretados por el mismo actor. [P. 104]

El entreno influye en los actores; de aquí que en "La Bête Humaine" prefiriera una locomotora auténtica corriendo por unos raíles al uso de transparencias. Dicha influencia es particularmente cierta en los exteriores reales.

Robert ROSSEN

J. L. Noames, "Entretien avec Robert Rossen", Cahiers du Cinéma, Avril, N° 177, 1966.

N.: ¿Entre las teorías del Actor's Studio y la libertad que Godard deja a sus actores, dónde se sitúa usted en materia de dirección de actores?

R.: [En resumen, responde:] No creo que se pueda conseguir con éxito que el actor se vuelva verdaderamente el personaje que interpreta. Lo dejo muy libre pero sé lo que voy a obtener. Hay muchos aspectos en su papel que nunca comprenderá. No comprenderá por qué quiero que esté en un lado antes que en otro, etc. En el cine, contrariamente al teatro, el actor está excluido de lo que se ha creado en tanto que no puede tener una visión global de esta creación. Pero hay que dejar cierta libertad al actor porque puede aportar algo al film. A veces he elegido a los actores instintivamente. Tener conocimiento de la personalidad del actor es lo importante para mí, antes que tal o cual método. [P. 34]

Jacques TOURNEUR

P. Brion et J. L. Comolli, "Entretien avec Jacques Tourneur", Cahiers du Cinéma, Janvier, N° 181, 1966

B. - C.: ¿Cómo trabaja con los actores?

T.: Ante todo, me pongo en su lugar. Los dejo suficientemente libres.

He sido actor, yo mismo, antes de ser realizador. En general, nunca hago reproches a un actor delante de otro. Prefiero dejarlos hacer. Siempre me pongo en su lugar.

Raoul WALSH

J. L. Noames, "Entretien avec Raoul Walsh", Cahiers du Cinéma, Avril, N° 154, 1964.

Cuando un actor debe hacer una escena yo me contento al principio con pedirle cómo piensa hacer esta escena. Porque hay siempre en ellos una cierta tendencia a forzar la interpretación, es decir, a no poner suficiente emoción verdadera ... Es conveniente controlarlos. Yo mismo hago las escenas para mostrarles como deben hacerlo. Pero cuando un actor no es exactamente el personaje, cuando no coinciden, antes de luchar por nada, yo adapto el papel a la personalidad del actor, me arreglo para que esa diferencia desaparezca.

[P. 4.]

Orson WELLES

A. Bazin, Orson Welles, Fernando Torres, Valencia, 1973.

Hay dos grandes escuelas de realizadores: aquella en la que el realizador se impone al actor y le atemoriza para hacer de él lo que quiere; y la otra, en la que estoy yo. No pretendo imponerme, todos mis intérpretes se lo dirán. Además, si parecen tener una actitud incómoda es porque yo se la he visto adoptar una noche en algún sitio y me ha gustado; no se trata de una actitud a la que les haya obligado, una actitud del tipo «¡obsewen y hagan como yo! ». Todos los grandes realizadores alemanes, Reinhardt, Körtner

-habo de directores de teatro-, utilizaban este método: "Imítenme ustedes".
Tampoco indico las entonaciones. Si un actor debe decir la réplica "Buenos días, señor Welles" no le exige tal o cual entonación, le dejo escoger lo que él quiera. Si mis actores parecen enocontrarse molestos es porque, creo que en general, en el cine los actores están demasiado mimados; se les deja hacer todo lo que se les ecorre en lugar de pedirles que se muestren al menos como seres de carne y hueso. [P. 174]

CONCLUSIONES REFERENTES A II

[Cfr. p. III]

Los directores y realizadores, tanto españoles como extranjeros, dejan traslucir en sus manifestaciones un claro interés por la dirección de actores. Los hay que no ocultan incluso una especial simpatía por ese colaborador artístico en producciones cinematográficas y televisivas al que llamamos actor. En tiempos pasados no se trató al actor, por parte de los directores en general, con el respeto y la consideración con que hoy se hace; así lo afirman los directores entrevistados para la tesis. Hoy día ningún director cree ofrecer mal trato al actor sobre todo entre los directores jóvenes pues ven en él a un colaborador, del que desean incluso iniciativas y opiniones a fin de mejorar su propio trabajo en la obra. La simpatía hacia el actor, pues, es general, no sólo en España sino también a nivel mundial.

A pesar de la consideración tan positiva que se le da al actor y al trabajo de dirección de actores, en la realidad, sin embargo, aparecen características que sorprenden por ilógicas. Una de las sorpresas surge al observar la carencia total de escuelas, o centros de formación de futuros directores, en las que se ofrezca una asignatura sobre dirección de actores. Esto da como resultado la falta de preparación en los directores y realizadores para acometer su trabajo de dirección del actor y también la falta de criterios comunes mínimos a la hora de afrontar ese trabajo particular. Los directores y realizadores que se acercan a los actores con mejor bagaje son los que provienen en alguna medida del teatro, por haber sido actores o directores en dicho medio.

La falta de criterios comunes sobre la dirección de actores da pie a

que el móvil o guía principal en el trabajo con éstos sea la intuición; ningún director tiene un sistema o método bien estructurado y esto impide el sólido aprendizaje en esta materia a partir de los conocimientos experimentados de otros. Siendo la realidad así, cada cual, pues, tiene lo que la experiencia propia le ha enseñado. La lectura de escritos teóricos sobre interpretación y dirección -posibles de encontrar en el campo del teatro- les ha ofrecido, a los que han buscado ayuda en esos escritos, varias ideas interesantes pero nunca un conocimiento suficiente sobre la dirección de actores en medios audiovisuales.

Partiendo de lo anterior se puede hablar de contradicción entre un deseo de colaborar estrechamente con el actor en la creación de la obra común y a la vez el no poder afrontar bien la dirección de los actores por falta de preparación. Por otra parte, las condiciones en que muchas veces se trabaja en cine y sobre todo en televisión no favorecen la mejor dedicación a los actores por parte del director o realizador. Pero también en no pocas ocasiones son los mismos actores, sobre todo los que tienen poca experiencia en los medios audiovisuales, los que trabajan con torpeza perjudicando su propia labor creativa; tampoco ellos han recibido una formación suficiente para esta labor específica pues las escuelas de arte dramático siempre han partido del teatro para sus enseñanzas. Los directores y realizadores a los que hacemos referencia en la tesis consideran, en su práctica totalidad, que sería conveniente que los actores llegaran mejor preparados, con más conocimientos de los medios audiovisuales. Y también para sí mismos desean, o hubieran querido, como para los futuros directores, una preparación y conocimiento en sistemas o métodos sobre dirección de actores; saber sobre los mecanismos internos del actor cuando éste busca la interpretación más adecuada de un personaje.

Para terminar la exposición de estas conclusiones se podría destacar como más significativo, y de manera sintetizada, los siguientes extremos dispersos a lo largo del capítulo II:

1.- En cine, la dirección de actores es de tipo intuitivo; esto se debe, principalmente, a la falta de una formación previa de los directores en el campo concreto de la dirección del actor.

2.- La tendencia actual en el cine y la televisión españoles es la de trabajar en equipo con el actor; es decir, los directores y realizadores buscan el diálogo con el actor y, en casi todos los casos, favorecen la aportación creativa de éste.

3.- La dirección de actores no existe prácticamente en televisión. Ello no es imputable totalmente a los realizadores sino más bien a la propia organización de televisión. La causa principal de esta falta de dirección estriba en el poco tiempo de que disponen realizadores y actores para el ensayo y montaje de las obras.

4.- Los realizadores, a causa de las limitaciones impuestas sobre todo por el sistema de producción, no han podido hasta el momento desarrollar su auténtica capacidad para la dirección de actores.

5.- En España se malogran actores con talento por causas totalmente ajenas a los mismos. Entre ellas es fundamental la infravaloración e incluso la negación de la labor artística en nuestro país.

6.- Los fallos de tipo humano y técnico no imputables al actor son frecuentes en el cine y la televisión españoles. Tales fallos influyen grandemente en el ánimo del actor, dificultando su trabajo creativo.

III. FORMACION DE ACTORES

307

-- ~~ESCUELA~~ ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMATICO
F. ESCOLA SUPERIOR D'ART DRAMATIC --

INTRODUCCION

Los dos centros oficiales de formación de actores más importantes de España son la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y la "Escola Superior d'Art Dramàtic" de Barcelona.

La primera fue fundada en 1831 y la segunda en 1913. Por sus aulas han pasado alumnos que luego han sido profesionales importantes del teatro, el cine y la televisión españoles. Estas escuelas eran y son principalmente centros de formación de actores más que de directores, escenógrafos, etc. Igualmente, aunque los actores formados en ellas han afrontado, y quizás con gran acierto, trabajos para los medios audiovisuales, la formación recibida ha sido eminentemente teatral.

A pesar de la importancia de estas escuelas en el campo de la formación de actores no nos ha parecido de gran utilidad hacer un estudio detallado de los métodos de interpretación enseñados en ellas; la razón fundamental es la siguiente: la mayoría de sus profesores de interpretación siguen, aunque aportando matices propios, a uno de los siguientes teóricos del arte interpretativo: Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht o Jerzy Grotowski. En algunos casos se sigue una línea ecléctica, al coger de cada uno de ellos lo que más interesa. Otros profesores tienen en cuenta las enseñanzas de Vsevolod Meyerhold o Gordon Craig, aunque sus influencias no son tan fuertes como en el caso de los anteriores.

Así pues, ante esta inclinación de los anteriores profesores por las teorías de Stanislavski, Brecht o Grotowski, hemos creído oportuno mostrar con exactitud y amplitud dichas teorías,¹ queriendo justificar a la vez con ello la ausencia en este apartado de análisis sobre las clases de interpretación en estas escuelas españolas a las cuales, además, habríamos de haber

asistido a lo largo de años para obtener información completa sobre los métodos interpretativos impartidos en ellas. No obstante, nos hemos acercado a las escuelas superiores de arte dramático de Madrid y Barcelona mediante la consideración de algunos aspectos relacionados con sus orígenes y planes de estudios. Por otra parte, a través de dos profesores, uno por cada centro y elegidos por indicación de sus respectivas Direcciones, ofrecemos una información «desde dentro» en torno a estos centros, sus alumnos y el actor español en general.

Escuela Superior de Arte Dramático (Madrid).-

El 2 de abril de 1831, y fundado por la reina María Cristina, se inaugura oficialmente el Real Conservatorio de Música y Declamación. En 1952 se convertiría en Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza. Sus instalaciones están ubicadas en el marco del Teatro Real, 4ª planta, plaza de Isabel II, Madrid.

Plan de estudios de la Escuela Superior de Arte Dramático.-

El plan de estudios actual arranca del plan oficial que fue establecido por Decreto en 1974, 9 de agosto.

Decreto 2607/1974, de 9 de agosto, por el que se establece el plan de estudios de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid en la sección de Arte Dramático:

Artículo primero.- El plan de estudios de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, en su sección de Arte Dramático, constará de tres cursos de carácter obligatorio para la obtención del correspondiente diploma, y de un curso de ampliación, de carácter voluntario, para los alumnos que deseen perfeccionar sus conocimientos.

Artículo segundo.- Las asignaturas que compondrán cada uno de los cursos citados son las siguientes:

Curso primero: Ortofonía y dicción, comprendiendo un cuatrimestre de ejercicios prácticos.- Literatura dramática (primero).- Expresión corporal (primero).- Interpretación (primero).

Curso segundo: Interpretación (segundo).- Literatura dramática (segundo).- Historia del Arte.- Expresión corporal (segundo), comprendiendo un cuatrimestre de Míme y Pantemíma.- Psicología.- Iniciación a la dirección escénica.

Curso tercero: Interpretación (tercero).- Historia del teatro.- Expresión corporal (tercero), comprendiendo un cuatrimestre de Danza contemporánea.- Improvisación (primero).- Iniciación a la escenografía.- Realización escénica (primero).- Caracterización (primero).

Curso de ampliación: Improvisación (segundo).- Indumentaria.- Caracterización (segundo) y máscaras.- Realización escénica (segundo).- Teatro infantil.- Teoría y técnica de la representación teatral.- Creatividad grupal.- Espacio teatral.

Artículo tercero.- En los cursos segundos y siguientes podrá admitirse matrícula, por enseñanza oficial o libre, a los alumnos con una o dos asignaturas pendientes de cursos anteriores.

Los alumnos podrán optar para matricularse, con carácter voluntario, de la asignatura de Indumentaria en el curso tercero o en el curso de ampliación.

Se autoriza al Ministerio de Educación y Ciencia para establecer las enseñanzas del curso de ampliación a medida que las disponibilidades de Profesorado y económicas así lo permitan.

(Hasta aquí las disposiciones oficiales).

Los nuevos alumnos, unos sesenta cada septiembre, acceden a la Escuela Superior de Arte Dramático motivados por las más variadas intenciones. Los

móviles que empujan a estos chicos, de 17 a 25 años, a estudiar arte dramático pueden ser:

- a) Mito de la fama; es decir, acceder a un medio que puede conllevar el ser famoso, buscando en el fondo más la superación de complejos o traumas que dar cauce a un deseo de comunicación.
- b) Un gusto por la interpretación. Se da en quienes han hecho teatro de aficionados.
- c) Descubrimiento de capacidades para este tipo de trabajo.
- d) Otros móviles menos frecuentes: -Rebotados de estudios universitarios, creen, equivocadamente, que la escuela de arte dramático ofrece una carrera cómoda. -Los que han sido empujados por otros que han alabado la belleza física del candidato, etc.

A lo largo de los tres cursos que dura la formación de estos futuros actores algunos van abandonando; gran parte de ellos lo hacen porque ven más claro lo elegido al tomar contacto a lo largo del curso con la realidad de las asignaturas, la ética exigida, etc.; en una palabra, la dureza que esta actividad artística conlleva, durante la formación como alumnos y, sobre todo, la que seguramente encontrarán luego cuando pasen al campo profesional, es la causa principal del abandono.

En la Escuela Superior de Arte Dramático la formación que se imparte es eminentemente teatral. Es decir, no se considera la interpretación para los medios audiovisuales, en concreto para el cine y la televisión.

En el último curso de Formación, es decir el tercero, se les exige a los alumnos representar una obra completa, con todos los elementos que conlleve, en el salón de actos o sala teatral de la escuela y con entrada pública y gratuita. Esta actividad, que no relega totalmente al resto de las asignaturas de ese curso, está considerada como un taller teatral.

Dentro del área de Interpretación los profesores en general siguen un cierto eclecticismo respecto a sistemas y métodos. Sin duda la mayoría sigue a K. Stanislavski, pero a partir de la propia experiencia y personalidad; ejemplos: el profesor William Layton, discípulo de Sandy Weisner y alumno de Lee Strasberg (ambos seguidores a su manera de Stanislavski); el profesor José Luis Alonso de Santos, situado en una línea ecléctica bastante acentuada al combinar en sus enseñanzas tres bloques de influencias: a) W. Layton, L. Strasberg y Dominic de Fazio (todos stanislavskianos, básicamente). b) Bertolt Brecht; c) Vsevolod Meyerhold y Gordon Craig.

El profesor Angel Gutiérrez, después de veinte años dedicado al teatro, muchos de ellos en Rusia, sigue considerándose stanislavskiano aunque la propia experiencia le ha llevado a algunas variantes con respecto a Stanislavski; y, por último, el profesor Jorge Eines, claramente stanislavskiano.

Los profesores de interpretación desarrollan su actividad con el mismo grupo de alumnos a lo largo de la estancia de éstos en la escuela; por ejemplo, Eines que está de profesor con los alumnos de primer curso (grupo de tarde), continuará con ellos cuando pasen a segundo, y también después en tercero. José L. Alonso que tiene el segundo curso (grupo de mañana) ya fue profesor de ellos en primero y lo será el próximo curso; y así respecto a los demás profesores de interpretación. Como se ve subyace en esa fórmula un deseo de fortalecer a los alumnos en el conocimiento y dominio de unas técnicas interpretativas determinadas, es decir las del profesor con el que se iniciaron en el arte interpretativo, a las cuales no se puede tener acceso en su conjunto en menos de tres cursos.

"Escola Superior d'Art Dramàtic" (Barcelona).-

Breves consideraciones previas sobre el "Institut del Teatre", institución catalana que engloba a la "Escola Superior d'Art Dramàtic".

Fue creado por la Mancomunidad de Cataluña en el año 1913 y está integrado por:

- Escuela Superior de Arte Dramático.
- Escuela Superior de Danza y Coreografía.
- Biblioteca-Archivo-Museo del Centro de Estudios y Documentación de Las Artes del Espectáculo y de Comunicación (C.E.D.A.E.C).

El "Institut del Teatre" es un centro de investigación y docencia de las artes y técnicas teatrales, cinematográficas y del espectáculo en general.

La "Escola Superior d'Art Dramàtic" fue reconocida como Centro de Enseñanza Superior por el Ministerio de Educación y Ciencia, según Orden Ministerial del 26 de Enero de 1944 (B. O. E. del 16 -2- 44).

Secciones:

- Interpretación.
- Escenografía.
- Ciencias teatrales. (Esta sección está planteada como Centro de Estudios e Investigación Dramática para los postgraduados; su actividad se desarrolla a través de seminarios prácticos y cursillos monográficos, encuadrados en cuatro áreas:)

1. Área de dramaturgia. (Adaptación de textos o propuestas dramáticas).
2. Área de crítica.
3. Área de investigación. (Sobre temas teatrales o parateatrales).
4. Área de dirección. (Experimentación de técnicas interpretativas y de dirección).

Los que pueden acceder a estas áreas son:

- a) Graduados de escuelas superiores de arte dramático.

- b) Personas que acrediten una experiencia o formación análoga.
- c) Para las áreas de Dramaturgia, Crítica e Investigación, antes indicadas, titulados universitarios o estudiantes de especialidades afines.

La duración de esta sección (Ciencias teatrales) es de dos años.

En permanente renovación durante los últimos años, la "Escola Superior d'Art Dramàtic" orienta su práctica pedagógica en una línea de equilibrio entre lo que podemos denominar el modelo académico y el modelo taller. Se trata de articular:

- a) Una enseñanza progresiva, gradual, fraccionada en asignaturas específicas, tendentes a sistematizar y objetivar la formación escénica.
- b) Y una enseñanza global, sintética, no fraccionada, que integre a profesores y alumnos en torno a un trabajo colectivo de reflexión y creación.

Las enseñanzas de la «Escola» se distribuyen a lo largo de tres cursos, en dos especialidades: Interpretación y Escenografía, más un Departamento de Ciencias Teatrales para post-graduados.

Por una parte se hallan las asignaturas teóricas, que tratan de proporcionar una base de información y reflexión en torno a la historia del teatro, la dramaturgia, el espacio escénico y la teoría de la comunicación aplicada al espectáculo.

Por otra parte están las asignaturas técnicas, específicas de cada sección.

Por último, desde el curso 1972-73, la realización escénica, la práctica de la realización teatral, está presente en el plan de estudios mediante los «talleres» de trabajo en común, en los que los alumnos de Interpretación y Escenografía de 2º y 3º curso se reúnen para llevar a cabo una puesta

en escena, desde planteamientos más didácticos que espectaculares. Dichos talleres, programados y dirigidos por profesores en función de criterios pedagógicos preestablecidos —excepto el último de tercer curso, que es libre—, pretenden ser lugar y ocasión de la integración y puesta a prueba de las enseñanzas teóricas y técnicas de la «[escuela]». Tras la presentación de los resultados obtenidos —que no siempre constituyen un espectáculo acabado— tiene lugar un análisis crítico colectivo sobre el trabajo realizado.

NOTAS

1. - Sistema de Stanislavski, pp. 43-61
- Método teatral de Brecht, pp. 62-84
- Método de Grotowski, pp. 85-105

III. 1. CUESTIONARIO

(Escuelas de Arte Dramático)

- 1.- ¿Podría enumerar por orden de importancia qué móviles empujan al chico o a la chica a hacerse actor?
- 2.- ¿Qué métodos de interpretación usan ustedes?
- 3.- ¿La preparación del actor es fundamentalmente teatral o se le prepara igualmente para cine y TV?
- 4.- ¿Es corriente que en España se malogren actores con talento? ¿Por qué?
- 5.- ¿Qué métodos de interpretación siguen consciente o inconscientemente la mayoría de los actores españoles?
- 6.- ¿Cree que hay una buena dirección de actores de cine y TV? ¿Por qué?
- 7.- ¿Qué características debe tener un director de actores?
- 8.- ¿Qué características debe tener un actor?
- 9.- ¿Que director de actores haya sido también actor lo considera usted:
 - Necesario.
 - Conveniente.
 - Indiferente?
- 10.- ¿Cree que el futuro próximo nos traerá una mejor interpretación en la labor del actor? - ¿Por qué?

ENTREVISTA A JOSE LUIS ALONSO DE SANTOS

[Cfr. Cuestionario, p. 317]

- 1.- El más importante es el del grupo de referencia, el haber tenido cerca de su entorno alguna persona que ha realizado este tipo de trabajo. Por otro lado hay toda una mitología, por medio del Cine, la Prensa, la TV, de la fama del artista, etc., que supone una superación de todos los complejos de inferioridad. Es muy típico que personas llenas de complejos acudan a este mundo un poco por superar una serie de traumas y que saben muy bien que podrían destacar y brillar en un mundo como es el artístico. Luego hay un tercer tipo de gente que llega porque efectivamente descubre una capacidad para realizar ese trabajo.
- 2.- Los métodos de interpretación suelen estar muy relacionados con las escuelas psicológicas que dominan en ese momento en cada país.
Aquí no hemos elegido claramente un método; hay seis o siete profesores de interpretación que se reparten entre los tres cursos que se dan en la escuela y luego los cursos de profesionales, y digamos que cada uno tiene una forma determinada de enseñar esta interpretación; se aporta una serie de materiales de diversas escuelas para que el actor pueda hacer una síntesis con todas ellas.
- 3.- Fundamentalmente teatral. No se toca la preparación del actor para Cine y TV. Creo que el actor que está bien preparado para el Teatro puede hacer perfectamente Cine y TV.
- 4.- Sí. Hay gente que tiene unas posibilidades artísticas, Creativas, que ya están en los primeros años de la vida de una persona. Para que estas condiciones salgan a la luz tendría que haber un caldo de cultivo apropiado y en España todas las enseñanzas artísticas están

aplastadas por una falta cultural y artística que se ha ido manifestando desde antes de los últimos cuarenta años. Aquí, el poder llegar a hacer Cine, TV y Teatro depende de unos factores muy poco artísticos; entonces, como no hay una relación directa entre buena formación y resultados hay gente que tiene una buena formación y tiene que dejarlo.

5.- Conscientemente, todos los actores tratan de vivir esa situación imaginaria lo más de verdad posible; el problema es que, como es muy difícil, eso requiere una técnica, una preparación, unas condiciones y una sinceridad tremenda; el actor, al faltarle eso, echa mano de clichés. En vez de ir a la vida, cada vez que se hace una película, se va a la historia de la interpretación, se va a la anterior película; entonces, pensar es echarse la mano a la frente, sufrir es echar unos lagrimones; hay unos tópicos. Entonces, generalmente, hay dos escuelas: a) La escuela de la verdad, en la que los actores tratan en cada segundo de recuperar las vivencias de la vida. b) La escuela de la mentira, en la que el actor trata de recuperar los clichés convencionales de los gestos.

6.- Radicalmente, no. En las películas que he intervenido y que más o menos conozco en el 99'99% no tienen ni idea los directores. Para mí una película es: 1º Un buen guión (en principio); 2º Un buen director que sabe lo que va a hacer con ese guión y cada factor que interviene en ese guión dónde va a ir; 3º El actor, que no es que tenga menos importancia sino que es el tercer escalón, que después va a tener toda la importancia porque dará vida a todo lo anterior. Para saber el actor muy bien lo que tiene que hacer el director también tiene que saber muy bien lo que quiere hacer. Los directores en España,

en principio, han sido un desastre y después ha habido una serie de directores que han llegado a interesarse por las cuestiones técnicas, por la fotografía, (...) pero muy poquito se han preocupado de la dirección de actores; no se han preocupado porque es un terreno muy desconocido para ellos pero a la vez les ha faltado la suficiente humildad para llevar un director que dirija a los actores. El problema del director español, estamos generalizando, es que no sabe lo que quiere, le da igual. En TV es catastrófico; se cuenta con muy pocos días de ensayo; los actores están llenos de clichés, de convenciones; las obras que generalmente se graban son pueriles y el problema es que no se pueden dar grandes emociones en cosas pueriles; además, se presume en TV de cierta diletancia, de cierto me da igual y yo soy capaz de hacer esto (...). No solamente presumen de esto los actores en TV sino los realizadores y todos. Son unos desvergonzados artísticamente hablando.

- 7.- Yo soy director de actores y psicólogo de aquí que te pueda contestar... Para dirigir a seres humanos hay que conocer un poco a los seres humanos porque no son... No consiste en decir a un actor: "Está mal, hazlo bien." ¡El qué sabe de cómo hacerlo bien!; tendrás que ayudarle a crear un clima adecuado para conseguir exactamente ese tipo de sensación que tratas de conseguir. También es necesario conocer bastante a la otra persona. Los trabajos serios se tienen que hacer con tiempo, comunicándose, llegando a una relación un poco matrimonial entre los actores y los directores, llevándose bien, entendiéndose y ayudándose mutuamente. Creo que el director de actores debe ser un poco psicólogo; sobre todo tiene que conseguir esa empatía, esa capacidad de comunicarse con los actores para que los actores

puedan, luego, comunicarse con el público; sobre todo valorar al actor, no pensar que lo puede hacer cualquiera que pasa por la calle.

8.- Ante todo es una persona que lo entrega todo. Tiene que ser sensible y creador.

9.- Me parece muy necesario; no se trata de que haya sido un gran actor sino de que sepa un poco qué es encarnar a los demás.

10.- Lo veo complejo ya que el mundo se deshumaniza; la sensibilidad y el arte están cada día más aplastados.

ENTREVISTA A IAGO PERICOT

[Cfr. Cuestionario, p. 317]

- 1.- Por mi experiencia en la selección anual que se hace a los aspirantes a entrar en el Instituto del Teatro creo que el móvil más importante es la comunicación. Hay quien no quiere ser actor. Entonces, nosotros lo que detectamos aquí, básicamente, es la cuestión de la patología del actor; a veces pensamos si habría que instalar un centro patológico de adaptación porque viene gente con bastantes problemas psicológicos y piensan que pueden arreglarlo siendo actor. Este es nuestro campo de batalla. Esto es, básicamente, lo principal. También hay quien lo tiene como modo de vivir, que su vida nada más que pueda ser como actor. Hay quien ya ha hecho teatro aficionado y le ha tomado gusto a la interpretación. En el fondo del todo hay un problema psicológico: representar un personaje que no sea el suyo; esto de una manera muy solapada, lo cual no quiere decir, pues, que el problema del actor sea un problema patológico sino un problema artístico; hay un tanto por ciento que viene porque cree que su manera de expresarse es a través del arte dramático. Está el punto de belleza personal, que le dicen que tiene que ser actor, etc., pero esto cada vez se da menos.

A veces, hay gente que proviene de otras facultades en las que no han podido seguir adelante y aparecen aquí porque esto da la impresión de ser menos rígido, es una disciplina más libre; esto, sin embargo, no es un móvil muy importante.

- 2.- Stanislavski es el sistema que se utiliza aquí. Grotowski también lo utiliza un profesor. Yo no he utilizado Stanislavski; me parece que el gesto, la voz, todo ha cambiado desde el tiempo de Stanislavski.

3.- Fundamentalmente teatral. Si vienen ya del Teatro pueden ser igualmente útiles para el Cine y la TV aunque los sistemas de interpretación son distintos en el Cine, TV y Teatro. Ellos tienen que aprender a marchas forzadas, normalmente, porque les falta dinero, no es porque les guste a muchos de ellos; de golpe y porrazo se pasan de un escenario a ponerse frente a una cámara de TV; aprenden, pues, rápidamente lo que es un primer plano, etc. Debería haber escuelas de interpretación para TV y para Cine. En esta escuela tenemos un equipo de TV y todos los ejercicios de interpretación los pasamos por la grabación de vídeo y, entonces, ellos, ya aquí, pueden ir viéndose y formándose en cierta medida; salen más preparados por el hecho de que todos los ejercicios y todas las clases de interpretación pasan por el vídeo. Estos medios no los hay en Madrid, al menos no los tiene la Real Escuela de Arte Dramático; creo que es imprescindible que pongan un sistema de TV.

4.- No. Cuando es un actor con mucho talento llega a ser actor a pesar de todas las dificultades; teniendo gran talento y gran tesón. Lo que pasa es que un país no vive sólo y exclusivamente de grandes talentos sino también de otros muchos actores, no de gran talento pero sí de gran profesión, que hace todo este conjunto que podemos llamar teatro de un país; estos sí que se malogran por las dificultades enormes que hay. Estamos en un país, España, que no admite Teatro, no lo quiere; sólo se mantiene algo para que no digan que el país está sin Teatro; porque los demás países tienen. En este sentido soportan un "Centro Nacional Dramático" en Madrid y aquí, un poco, "Lliure" [Cooperativa Teatre Lliure], en otras condiciones. Hoy en día hay un desprecio total y absoluto por lo que sea el actor como perso

na laboral. Con esto dicho, seguro que se malogran buenos actores.

- 5.- El método intuitivo y de la experiencia. Aunque esto vaya en contra de las escuelas es así porque existen centros y talleres de Teatro donde se imparten, generalmente, el sistema Stanislavski, el "Método", pero normalmente, las gentes es por tablas. La escuela tampoco tiene muy bien claro lo que es un método a seguir en la interpretación.
- 6.- Creo que hay buena dirección de actores en Cine, algunas veces. En TV muy pocas. Creo que si un buen actor en Cine o TV funciona es porque funciona el actor más que por la dirección que se le ha hecho; esto debe ser por los pocos días para ensayo, porque no hay una planificación muy concreta en este aspecto. En TV no tienen tiempo ni de entrar en el personaje ni de nada. Creo que no hay una buena dirección de actores en Cine y TV.
- 7.- Básicamente, gran conocimiento de la persona que tiene delante; o sea, tener un conocimiento psicológico muy profundo de los personajes; aparte de todas las condiciones artísticas, etc. En los actores, creo que, más que nada, es una comprensión del actor, entender muy bien el personaje que va a interpretar este actor, tener los diálogos y trabajar conjuntamente con el actor y darle la oportunidad al actor de que construya su personaje con la colaboración del director. Se debe hacer un trabajo colectivo, muy unido el director y el actor. Esto es: gran seguridad por el director a los actores. Amar a estos actores, en el sentido de que sientan personas. Darles la oportunidad a todos los actores de ellos crear su propio personaje. Irlos cotejando porque el actor necesita siempre alguien que le vaya mirando qué es lo que va haciendo y lo pregunta y tal.

- 8.- Ser inteligente. Ser sensible. Estar preparado artística y culturalmente y, a poder ser, no sólo y exclusivamente en cuanto a Teatro.
Creo que con estas condiciones puede ser un buen actor.
- 9.- Conveniente para ver toda la problemática que se le presenta al actor. Son dos funciones dentro del propio Teatro completamente distintas porque el actor necesita del director para poderse ver a través del espectador. En cambio, el director es la persona externa al actor.
- 10.- No sé si una mejor interpretación pero una interpretación distinta sí, de acuerdo con las exigencias del teatro que en esos momentos sea necesario que exista.

III. 2. COINCIDENCIAS EXPLÍCITAS O IMPLÍCITAS EN LAS RESPUESTAS ANTERIORES.

(Escuelas de Arte Dramático).

- 1.- ¿Podría enumerar por orden de importancia qué móviles empujan al chico o a la chica a hacerse actor?

MEDIO DE EXPRESION Y COMUNICACION= Pericot.

SUPERACION DE COMPLEJOS= Alonso, Pericot.

GUSTO POR EL TEATRO= Alonso, Pericot.

- 2.- ¿Qué método de interpretación usan ustedes?

STANISLAVSKI Y GROTOWSKI= Pericot.

UN POCO DE TODOS= Alonso.

- 3.- ¿La preparación del actor es fundamentalmente teatral o se le prepara igualmente para cine y TV?

FUNDAMENTALMENTE TEATRAL= Alonso, Pericot.

- 4.- ¿Es corriente que en España se malogren actores con talento? ¿Por qué?

a) SI= Alonso, Pericot.

b) EN ESPAÑA LAS POSIBILIDADES ARTISTICAS ESTAN APLASTADAS= Alonso, Pericot.

- 5.- ¿Qué métodos de interpretación siguen consciente o inconscientemente la mayoría de los actores españoles?

LA EXPERIENCIA= Alonso, Pericot.

- 6.- ¿Cree que hay una buena dirección de actores en cine y TV? ¿Por qué?

a) NO= Alonso, Pericot.

b) FALTA DE TIEMPO= Alonso, Pericot.

- 7.- ¿Qué características debe tener un director de actores?

CONOCER AL SER HUMANO= Alonso, Pericot.

DIALOGAR CON EL ACTOR= Alonso, Pericot.

8.- ¿Qué características debe tener un actor?

ENTREGARLO TODO= Alonso.

SENSIBILIDAD= Alonso, Pericot.

TENER BUENA PREPARACION= Pericot.

9.- ¿Que el director de actores haya sido también actor lo considera usted:

- Necesario.

- Conveniente.

- Indiferente?

MUY NECESARIO= Alonso.

CONVENIENTE= Pericot.

10.- ¿Cree que el futuro próximo nos traerá una mejor interpretación en la labor del actor? - ¿Por qué?

a) NO LO SE= Alonso, Pericot.

INTRODUCCION

El Teatro Estable Castellano, y su laboratorio de formación de actores, aparece en 1979; en su fundación intervienen algunas de las personas que fueron decisivas en la aparición de dos sucesivas escuelas de actores ya desaparecidas (Teatro Estudio de Madrid, 1961, y Teatro Experimental Independiente, 1966), teniendo todas en común la enseñanza, entre otras materias, de un método de improvisación, cfr. pp. 335-340, introducido en España en 1958 por William Layton, profesor en dichas escuelas.

El laboratorio tiene un plan de estudios a cumplir a lo largo de tres cursos con clases diarias, de lunes a viernes, por las mañanas, impartidas por nueve profesores a unos veinte alumnos; el alumno que empieza su formación deberá, pues, completarla a lo largo de tres cursos. Durante éstos el actor dedicará gran parte de su tiempo a la adquisición de unas técnicas que le ayudan en su momento a interpretar adecuadamente cualquier personaje. Estas forman un todo que podemos llamar Método. Este método lo adquieren fundamentalmente los actores a lo largo de los dos primeros cursos en dos etapas principales.

En la primera, a través de las clases de dos discípulos de W. Layton, José Pedro Carrión y José Vidal, los alumnos inician el contacto con el método, valiéndose de «ejercicios libres» [cfr. p. 340] con texto improvisado. Prácticamente ambos profesores realizan el mismo trabajo aunque la personalidad y la experiencia didáctica de cada uno de ellos da pie a determinados matices, que no son necesarios tener en cuenta en este estudio. También en esta primera etapa, como es lógico, se inicia la adquisición de hábitos, los cuales permitirán en su día aplicar con toda libertad el método adquirido, es decir lo difícil se habrá hecho fácil, mejorando la capacidad interpreta

tiva del actor. Sin dejar de hacer «ejercicios libres» , comienza para el actor una segunda etapa, con el profesor M. Layton; en ésta los ejercicios reciben el nombre de «arreglo» [cfr. p.351] y «escena» [cfr. p.354], se trata ahora de aplicar el método de improvisación, que han ido aprendiendo, a ejercicios o «arreglos» , paralelos a escenas de otras teatrales y, en su momento, aplicarlo también a dichas escenas preparadas a través de los «arreglos» .

Con el profesor José Carlos Plaza, el alumno utiliza sus técnicas en escena sin arreglo previo y se va adentrando en un afianzamiento a la vez «olvido» del método aprendido dando paso a una expresividad mayor y más creativa. Por último, y dentro de este bloque de aprendizaje que tiene que ver directamente con la interpretación, el alumno en las clases del profesor Miguel Narros ejecuta un trabajo de tipo profesional, semejante al que se le exigiría en los ensayos de cualquier compañía de teatro.

Otro bloque de formación está constituido por las clases de Expresión Corporal; de ellas se ocupan dos profesores: Arnold Taraborrelli y Carlos Hipólito. Con el primero se inicia y desarrolla la sensibilidad corporal aplicada al juego creativo; en éste está presente la palabra, el grito o el simple sonido gutural, aunque muy de tarde en tarde, como corolario o entrenamiento de integración movimiento-palabras o sonidos en general. El cuerpo, pues, es el centro de interés de estas clases y el arte del movimiento la meta. Con C. Hipólito el alumno aplica lo aprendido como desarrollo básico a tipos de movimientos propios del «music-hall» , la zarzuela o el baile en general.

Por último, el tercer bloque de enseñanzas, incluiría lo que se podría llamar clases complementarias, por cuanto no inciden en la formación directa del actor; estas clases son las de Escenografía, impartidas por Javier Nava-

ro , y las de Dirección, a cargo de José Carlos Plaza.

El laboratorio, de tarde en tarde y a través de seminarios o cursillos dados por especialistas, ofrece a los alumnos la oportunidad de adentrarse en otras materias.

Se echa en falta, no obstante, la enseñanza regular de materias como, por ejemplo, Ortofonía y Dicción , Literatura Dramática y Caracterización; pero nos consta que es la carencia de medios económicos la que imposibilita el cubrir estas necesidades.

La formación del actor sigue un camino imprescindible en el laboratorio y es el formado por las materias Improvisación (Método), impartida por J. P. Carrión y J. Vidal, Improvisación (Método Aplicado), dada por W. Layton, e Interpretación, impartida por J. C. Plaza. Dado que las clases de Método y Método Aplicado se parecen básicamente, siendo el Método Aplicado, como su nombre indica, una puesta en práctica sobre escenas de obras teatrales de las técnicas aprendidas a partir de «ejercicios libres» en las clases de Método, nuestros análisis se han orientado a las clases de los profesores Layton y Plaza. No obstante, incluimos en el análisis de las clases de Layton un ejemplo de «ejercicio libre» realizado en las clases del profesor Carrión a fin de apreciar el parecido y la progresión entre Método y Método Aplicado.

Advertimos al lector la conveniencia de considerar el estudio que se ofrece en las págs. 335-340 sobre las ideas de W. Layton acerca del arte interpretativo, antes de adentrarse en la lectura de los análisis sobre las clases de W. Layton y de José C. Plaza, discípulo suyo, pág. 346 y 359.

También resultaría difícil entender el contenido de esos análisis sin tener en cuenta el vocabulario indicado en las págs. 343-346; éste lo hemos construido definiendo los términos según lo que éstos significan para profe-

sores y alumnos del TEC, es decir sin tener en cuenta las definiciones de la Real Academia Española.

Por último decir que este apartado, Laboratorio del Teatro Estable Castellano, ha sido elaborado a partir de la asistencia como observadores a las clases del laboratorio; ésta, que duró unos dos meses, lo fué a las clases de todos los profesores aunque hallamos expuesto aquí sólo, como parte principal de todo el apartado, la materia que más directamente tiene que ver con la adquisición y dominio por parte de los alumnos de un determinado método de interpretación.

III. 3. ANTECEDENTES

El Teatro Estudio de Madrid (TEM) y el Teatro Experimental Independiente (TEI) son los antecedentes del Teatro Estable Castellano (TEC). Los tres han surgido de la iniciativa de casi las mismas personas: Miguel Marros y William Layton, entre otros.

TEM, TEI, y TEC han tenido al actor como principal centro de interés didáctico.

Conviene detenernos en los dos primeros grupos, aunque sea brevemente, para comprender luego de modo más completo lo que se diga acerca del laboratorio del TEC.

El TEM hizo su aparición en 1961. Fue una escuela de formación de actores; en ella empezó a descubrirse de una manera práctica y consciente, por primera vez en España al parecer, las raíces del sistema de interpretación del ruso K. Stanislavski. (Michel Chejov fue el introductor de las enseñanzas de Stanislavski en EEUU, enajando en este país en el conocido "Actor's Studio" principalmente.) William Layton, discípulo de Sandy Weisner (miembro del "Group Theatre" de New York) y alumno de Lee Strasberg (profesor del ac-

tor's Studio), ambos seguidores, a su manera, de Stanislavski, fue quien trajo a España alrededor de 1956 dichas raíces stanislavskianas y, sobre todo, un método de improvisaciones (reglas y técnicas estructuradas aprendidas de Meisner) que luego, en sus años de trabajo con el actor español, iría amoldando a la idiosincrasia de éste.

Desaparecido el TEM surge, derivado de este grupo, el Teatro Experimental Independiente (1966-1979); en él se dio la conjunción entre clases y puesta en práctica escénica de los conocimientos adquiridos, aunque esto no fue así al principio; el paso de las clases a la práctica escénica tuvo por motor el deseo de trabajar juntos con una misma técnica profesores-directores de teatro y alumnos. Esta idea de formar actores para una posterior colaboración profesional estará presente también en el Teatro Estable Castellano, aparecido en 1979, el cual sigue concretamente una línea intermedia, es decir, formar actores en su laboratorio con un determinado método de interpretación para que, en su día, puedan ser requeridos por directores de teatro, de la propia compañía TEC o de otras, partidarios de ese método.

En la fecha de su fundación (1979) la dirección del TEC estaba compuesta por Miguel Narros (director de teatro), William Laytón (director de teatro), José Carlos Plaza (director de teatro), Arnold Taraborrelli (profesor de expresión corporal), María Navarro (directora de producción) y Enrique Llovet (director de dramaturgia).

Una de las primeras ideas que se planteó el grupo de profesionales de cuya colaboración surgió el TEC fue conseguir un teatro de repertorio; y, por este camino, cubrir a la vez lagunas importantes en el panorama teatral español.

Dos principios han inspirado la labor del TEC: a) La organicidad en el escenario, o sea, la verdad de la interpretación y del montaje frente a una

concepción falsa del teatro; b) un teatro de izquierdas frente a lo que se puede llamar un teatro burgués».

Obras estrenadas por el Teatro Estable Castellano han sido:

- Así que pasen cinco años, de Federico García Lorca.
- Tío Vania, de A. Chejov.
- Don Carlos, de F. Schiller.
- La dama boba, de Lope de Vega.
- El cero transparente, de Antonio Vallejo.
- La señora tártara, de Francisco Nieva.
- Antes del desayuno, de E. O'Neill.
- La voz humana, de J. Cocteau.
- La más fuerte, de A. Strindberg.

III. 4. WILLIAM LAYTON Y EL LABORATORIO DEL TEATRO ESTABLE CASTELLANO.

William Layton vino a España en 1958 trayendo, desde EE UU, las enseñanzas acerca del arte interpretativo recibidas de su maestro Sandy Weisner (miembro del "Group Theatre" de New York) quien seguía básicamente el sistema de K. Stanislavski.

El "Teatro de Arte de Moscú", con Stanislavski al frente, había estado en EE UU, por primera vez, en 1923. El sistema del maestro ruso influyó en muchas escuelas americanas de interpretación y en compañías de teatro; por ejemplo, Lee Strasberg intentó experimentar y confrontar dicho sistema con la práctica escénica en el inicio de los años treinta en el "Group Theatre". También se asentó el sistema en una escuela de formación de actores famosa mundialmente por uno de sus profesores (Lee Strasberg) y por la calidad y popularidad (a través del cine) de algunos de los actores formados en ella: nos referimos al "Actor's Studio", fundado en 1947 por Elia Kazan, Cheryl

Crawford y Robert Lewis, en New York.

Procedente de esa tradición stanislavskiana y con un método de interpretación constituido por una serie de reglas estructuradas en torno a la palabra «improvisación», aprendidas en la escuela de Meisner, el "Neighborhood Playhouse", en los años cincuenta, inicia en España William Layton su labor didáctica.

Ejerce el profesorado en las escuelas oficiales de arte dramático de Barcelona y de Madrid y en tres centros sucesivos de Madrid de los que fue cofundador: El Teatro Estudio de Madrid, el Teatro Experimental Independiente y el Teatro Estable Castellano. En los dos últimos estuvo presente el «Método», en su sentido histórico es decir como disciplina con la que un grupo de actores estable busca su formación, desarrolla un resultado colectivo ante el público y va experimentando a partir de este contacto. Otras compañías extranjeras, anteriores e importantes, que tuvieron su Método fueron el "Teatro de Arte de Moscú" con Stanislavski, el "Tercer Estudio", con Coupeau, el "Theatre Workshop" con Littlewood, el "Group Theatre" de los años treinta con Strasberg, etc.

En el marco de la formación de actores Layton ha tenido su «método», bien el sentido histórico indicado o simplemente como conjunto de reglas y técnicas estructuradas, al cual ha llamado en concreto Método de Improvisación.

Dada la influencia que el profesor Layton ha tenido en la formación de muchos actores españoles y a fin de entender mejor el análisis de sus clases en el TEC, expuesto en las págs. 346-359, indicamos un resumen de sus ideas acerca del arte interpretativo y del método de improvisación.¹

Improvisación o Método de Improvisación es la estructuración de una serie de técnicas y reglas para que el actor viva el personaje según los impul

tos que recibe de su propia provocación y de la de otros personajes, objetos, etc., dentro del juego escénico. Es un camino para vivir real y sinceramente en situaciones imaginarias, con lo cual se consigue frescura en las representaciones teatrales incluso después de muchas representaciones.

A este tipo de improvisación no se llega en el primer día de clases; el actor necesita por término medio dos años de trabajo, con clases diarias, para lograr hábitos en la técnica de la improvisación; el hábito evita un proceso cerebral, que sería un freno para el actor, permitiéndole ocuparse a su vez de otros aspectos a los que debe prestar adecuada atención.

Cuando el alumno sabe improvisar es cuando, en realidad, está ya en condiciones de interpretar como un actor-creador un personaje dado; o sea, le es posible la organicidad o, con otras palabras, interpretar con verdad sobre el escenario. El arte dramático es para Layton vivir real y sinceramente en situaciones imaginarias. Uno de los caminos para acceder a esto es el Método de Improvisación, que es un método de formación de actores y no el único pues cualquier método que da resultados positivos en el escenario es un buen método; puede haber tantos como buenos profesores que los enseñan. Todos ellos tienen que llevar al actor a ser orgánico en el sentido indicado; el camino del proceso técnico pasa por una labor cerebral; el salto a lo orgánico y emocional no se puede enseñar; no se puede conseguir la meta, lo orgánico, por decisión de la voluntad ni por conocimiento de la técnica. Hay que dar, sin embargo, ese «salto» a una aplicación orgánica o creativa de las técnicas y los hábitos adquiridos.

El aspecto cerebral del trabajo del actor no está referido con la emoción; el problema está en cómo entrar en la órbita de las emociones. La preparación en los ejercicios es sumamente importante; hay que preparar bien antes para poder improvisar bien después; el salto se da olvidando la preparación, es

decir sin seguir pensando en ella conscientemente. Hay que atrapar la emoción por medio del trabajo con cosas muy específicas y concretas; en vez de "representar la emoción", en vez de pensar "lo que tengo que estar sintiendo", pensar: ¿Dónde estaba?, ¿quién estaba?, ¿cómo iba vestido?, ¿qué color tenía la persiana?, ¿hacia frío?, etc., y por medio de este proceso dejar nacer la emoción; es decir, crear un clima para que la subconsciencia pueda ayudar al actor: no hay que intentar, nunca, "representar" directamente la emoción, es decir su resultado. El trabajo del actor dentro del personaje ha de ser emocional pero eso no quiere decir que el personaje no piense; el actor tiene que pensar mucho mientras elabora el personaje pero en el acto de creación sólo puede ofrecer el resultado; el que piensa entonces es el personaje.

Hay un problema básico: conseguir que el actor no anticipe, es decir que «olvide» lo que sabe que va a pasar, y que el personaje no lo sabe; el personaje casi nunca conoce previamente lo que va a pasar ni cómo acabará la obra. El actor tiende inconscientemente a actuar según el previo conocimiento; tiende a representar el resultado en vez de dejar que éste se produzca. El actor se puede ayudar para solucionar el problema preguntándose: "¿Qué sucedería aquí si estas escenas no tuvieran lugar? ¿Qué haría yo?. Debe aprender a recibir datos y a olvidarlos momentáneamente hasta que algo que sucede en la escena los provoca; esto lo puede conseguir a través de concentración en otras cosas, lo más lejanas posibles a la escena misma, atención e imaginación. Con la solución del problema apuntado el actor da frescura a su interpretación; consigue dar la impresión de que nunca le ha pasado eso antes, de que cuanto ocurre en el escenario sucede ahora y aquí por primera vez.

Vistas estas consideraciones generales sobre el arte interpretativo, que Layton defiende, podemos analizar elementos concretos y claves que componen la metodología que el profesor utiliza en sus clases.

Elementos claves son:

- Objetivo.
- Superobjetivo.
- Relación emocional.
- Relación social.
- Estado de ánimo.

Antes de iniciar la explicación sobre dichos elementos indiquemos un punto de partida, defendido tradicionalmente por los profesores de interpretación de cualquier parte del mundo, el de la concentración. Primero hay que establecer la concentración del actor y de ahí pasar a preguntarse dónde está la concentración del personaje; para conseguir las hay que evitar trabajar con cosas generales.

Analizando los elementos que antes apuntábamos en primer lugar está el objetivo. Entendemos por tal un «deseo» en el actor aquí y ahora; va a marcarle un camino y empujarle a recorrer la obra; es decir, hace que el drama progrese marcando el «hacia dónde» y «hacia qué». El superobjetivo no persigue la inmediatez, como el objetivo, sino que constituye el fin último que da razón de ser a la obra dramática; es el deseo último del personaje en toda la obra.

Otro factor esencial es la relación emocional que cada actor-personaje tiene consigo mismo, los otros, los objetos, el lugar ..., es decir con todo a su alrededor. Luego está el factor de la relación social, el enmarcar socialmente al personaje como tal y en su relación con los otros. El último de los elementos indicados es el estado de ánimo, es decir cómo se encuentra interiormente el personaje, antes de empezar la escena, en momentos en que aún está a solas; sobre el escenario no se le puede pedir al actor que se concentre en olvidar lo que va a suceder; es mejor dar al personaje razones concre

tas para concentrarse en otras cosas, por ejemplo en su situación anímica: ¿cómo me siento?; "por éstas u otras razones me siento de tal modo". La cuestión es «activar» al personaje, darle una vida interior para comenzar, aquí a solas, antes de que se inicie la escena. El estado de ánimo no tiene por qué relacionarse con la actividad; ésta es algo que tiene que hacer el personaje en este momento, tan difícil que exige toda su atención para hacerlo bien. La actividad no debe estar relacionada con el otro personaje o con el argumento de la obra. Mediante la actividad el actor conseguirá concentración, a la vez que por ésta se sentirá más liberado o relajado. La atención máxima del actor en lo que está haciendo permitirá que el personaje sea provocado y reaccione con más verdad u organicidad ante lo que ocurra a su alrededor; es decir, será más creíble su interpretación por una mejor calidad en la sorpresa y en el inmediato contacto con otro personaje, objeto, etc.; con siguiendo esto se da un inicio feliz para el desarrollo de la interpretación de la escena.

Haciendo un alto en el análisis progresivo que hemos venido exponiendo consideremos un problema concreto que aparece en determinadas escenas y cuál es la solución que ofrece M. Layton. Se trata de las escenas sin textos para uno de los dos personajes que actúan en ellas. Por supuesto el actor sabe que el autor no le ha dado texto a su personaje y éste, sin embargo, tiene que actuar sin anticipar, o sea como quien no sabe esta indicación del autor. La solución que Layton le ofrece al actor es la de justificar con razones específicas el silencio del personaje; de esta manera la actitud del personaje es la del que prefiere no hablar; es decir, podría hablar pero prefiere no hacerlo. El actor le busca una o varias justificaciones al personaje el cual las utilizará en la escena para justificar su silencio, olvidando que el autor no le ha dado texto.

Como final a la exposición sobre las ideas y teorías acerca de la interpretación del actor que Layton aplica en sus clases digamos que el personaje cobra vida a partir de las propias vivencias del actor; antes de pasar al personaje el actor tiene que buscar la verdad dentro de sí mismo y por eso la gran importancia de una experiencia vital rica, cuanto más variada mejor. Por otra parte, Layton no quiere una utilización indiscriminada de su método de improvisación sino que éste se aplique con aquellas personas que pueden aprender con este tipo de técnicas, pues hay actores a los que, por su personalidad, les va mejor otro tipo de aprendizaje, y esto al margen del talento de unos y otros.

III. 5. PLAN DE ESTUDIOS

El plan de estudios del laboratorio del Teatro Estable Castellano tiene ocho materias; todas son compartidas en cada uno de los tres cursos que dura la formación del actor, aunque a distintos niveles según las necesidades de cada alumno; éstos son aproximadamente veinte y asisten juntos a todas las clases adecuándose los profesores, como se ha indicado, al nivel de formación en el que se encuentre el alumno. La materia que se indica con el término Dirección es opcional y la indicada con el de Escenografía temporal.

Materias:

- Expresión Corporal.
- Expresión Corporal (Paile).
- Improvisación (Método).
- Improvisación (Método aplicado a escenas.).
- Interpretación.
- Interpretación (Práctica escénica).
- Escenografía [Temporal] .

- Dirección [Opcional] .

Consideremos algunas indicaciones sobre la puesta en práctica del plan de estudios a partir de horas de clase por materia, etc. Esta información nos ofrecerá una visión más completa de este centro de formación de actores y nos permitirá tener una opinión más razonada sobre la seriedad de sus planteamientos didácticos, los cuales tienen proyección concreta en otros apartados de este trabajo como se puede ver en los análisis de las clases de W. Layton y José C. Plaza ofrecidos en las págs. 346 y 359.

Conviene añadir que el alumno del laboratorio debe dedicar, a parte de su tiempo de clases, unas dos horas diarias de trabajo en casa a las exigencias de la propia dinámica de clases: memorización de textos, análisis de escenas, etc.

<u>Asignatura</u>	<u>Horas (semana)</u>	<u>Profesor</u>
Expresión Corporal	2	Arnold Taraborrelli
Expresión Corporal (Baile)	4	Carlos Hipólito
Improvisación (Método)	3	José Pedro Carrión.
	1 h. 30'	José Vidal.
Improvisación (Método Aplicado)	3	William Layton
Interpretación	1 h. 30'	José Carlos Plaza
Interpretación (Prácticas escénicas)	3	Miguel Narros
Escenografía	1 h. 30'	Javier Navarro
Dirección	2 h. 30'	José Carlos Plaza

Las enseñanzas en el laboratorio no están basadas en libros concretos; es decir ni se utiliza el libro de texto como guía del alumno ni el profesor parte de una bibliografía concreta a la que pueda hacer referencia en sus clases. En concreto las enseñanzas sobre el arte de la interpretación se apoyan en la experiencia profesional de los profesores; respecto a las clases

de Improvisación e Interpretación se sigue fundamentalmente la metodología de Layton, que en última instancia tiene su apoyo en el sistema de interpretación de K. Stanislavski. No obstante, posiblemente en función de los matices personales que cada profesor introduce en esa metodología apuntada o en otras materias, el caso es que ellos admiten el que se pueda hablar de una bibliografía subyacente en las enseñanzas del laboratorio del TEC. Bajo ese aspecto podemos hablar de los siguientes textos:

STANISLAVSKI, Konstantin,	<u>Mi vida en el arte.</u>
"	<u>Un actor se prepara.</u>
"	<u>El arte escénico.</u>
CHEJOV, Michael,	<u>La técnica del actor.</u>
WEISNER, Sandy,	<u>Técnica teatral.</u>
HETEMON, Robert H.,	<u>El método del Actor's Studio. Conversaciones con Lee Strasberg.</u>
GROTONSKI, Jerzy,	<u>Hacia un teatro pobre.</u>
MORENO,	<u>Teoría y práctica del psicodrama.</u>
POLTI, Georges	<u>Treintaseis situaciones dramáticas.</u>
LAUNSON,	<u>Teoría y técnica de la escritura dramática.</u>

Después de tres años de clases en el laboratorio el alumno debe haber conseguido lo siguiente:

- a) Fortalecer y liberar lo mejor de su individualidad respecto a la creación actoral, al eliminar determinados inconvenientes.
- b) Formar hábitos como medio de evitar procesos intelectuales contraproducentes, propiciándose a la vez la ocupación de la mente en otras tareas.
- c) Hacerse con un método técnico de trabajo.
- d) Sensibilidad gestual.
- e) Tener un conocimiento básico del sistema stanislavskiano.

En otras palabras: El esfuerzo por conseguir metodología y disciplina en el trabajo, hábitos técnicos positivos, vocabulario específico, mejoramiento de la sensibilidad artística, mutuo conocimiento entre alumnos y profesores, etc., constituye un objetivo harto apreciable para todos; sin duda los profesores, si son directores o coreógrafos de teatro, preferirán trabajar profesionalmente con actores formados así y por ellos mismos en lugar de otros, sobre todo si no tienen un mínimo conocimiento metodológico y práctico del sistema de Stanislavski. Esta idea de formar actores para una posterior colaboración profesional también estaba presente en el TEI, no tanto en el TEM que quería ser más bien una alternativa -prolongación y complemento- a las enseñanzas dictadas en la Real Escuela Superior de Arte Dramático.

III. 6. VOCABULARIO ESPECÍFICO

Conviene establecer en este momento un vocabulario de términos técnicos usados en el laboratorio del TDC; con él se entenderá mejor lo que se diga en adelante. El vocabulario no va en la línea de definir las palabras en sí mismas sino de indicar lo que esos términos o locuciones significan para profesores y alumnos del TDC.

Nos ha sido posible la confección de este vocabulario con la ayuda de algunos profesores y alumnos y por nuestra asistencia diaria a las clases del laboratorio durante unos dos meses, pues tal vocabulario aunque se utilizaba coloquialmente no estaba concretado ni recogido por escrito.

-Vocabulario-

- ACTIVIDAD: Algo que tengo que hacer aquí y ahora, tan difícil que exige toda mi concentración para hacerlo bien. La "actividad" no debe estar relacionada con el otro personaje o con la escena misma; tampoco tiene que relacionarse para nada con el "estado de ánimo".

- **ALMENDRA DE LA ESCENA:** El conflicto de la escena. Almendra o Esencia de la escena.
- **ANTAGONISTA:** El actor o personaje que niega lo que otro actor o personaje, llamado protagonista, le pide, dando lugar al conflicto de la escena.
- **ARREGLO:** La escena que dos actores inventan, paralela a otra de una obra, y que les sirve para buscar elementos con los que enriquecer y profundizar la escena de la obra. En este tipo de ejercicios los actores utilizan sus propios nombres. Lleva texto improvisado.
- **CANSA:** El conjunto de lo que pasa en la escena.
- **CONFLICTO:** La situación dramática que se crea entre un actor o personaje (protagonista) que pide algo y otro (antagonista) que se lo niega. En el conflicto se apoya la escena.
- **CONTACTO:** Momento en el que se toma conciencia de la presencia física aquí y ahora del otro actor o personaje en un ejercicio libre, arreglo o escena. El primer contacto marca el comienzo de la improvisación.
- **DESEO:** Lo que el protagonista pide al antagonista.
- **EJERCICIO EN MARCHA:** Pedir el protagonista al antagonista algo que ya pidió en una breve improvisación fuera del tiempo de clase.
- **EJERCICIO LIBRE:** Una escena inventada e interpretada por dos alumnos para aprender las técnicas o el Método de la Improvisación. Lleva texto improvisado. Se hacen estos ejercicios en las clases de J. P. Carrión y en las de J. Vidal.
- **ESCENA:** Parte del acto de una obra, en la que actúan unos personajes.
- **ESENCIA DE LA ESCENA:** El conflicto de la escena.

- ESTADO DE ANIMO: La situación psicológica en que se encuentra el actor o el personaje antes de empezar a actuar. El protagonista "repasa", normalmente solo, su estado de ánimo fuera de la sala de clases; el antagonista lo hace guiado por preguntas, etc., del profesor. Sirve principalmente para que los actores se olviden de lo que va a suceder, para no anticipar nada perteneciente al ejercicio libre, arreglo o escena.
- FORMULA: El deseo general del protagonista implícito en un arreglo o una escena; se concreta en lo que hemos llamado DESEO.
- GANAR: Término aplicado al protagonista o antagonista que, en la consideración del espectador, esté siendo más justo frente al conflicto. No tiene nada que ver con una buena o mala interpretación.
- HISTORIA: Todo lo que antecede al conflicto y que pueda influir de alguna manera en él.
- MUJICA: Manifestación externa de los sentimientos que el actor quiere lograr en el ejercicio libre, arreglo o escena.
- OBJETIVO: Lo que de manera inmediata persigue un actor en el conflicto.
- ORGANICO: Verdadero aquí y ahora.
- ¿PER QUE?: Locución del profesor para ayudar al actor en su preparación; no exige normalmente respuesta externa.
- PROTAGONISTA: El actor o personaje que pide algo en un conflicto dramático.
- RAZON EMOCIONAL: Se deriva de una relación emocional.
- RAZON RACIONAL: Razón material.
- RAZON OCULTA: (Cuando la hay). Intención oculta que no se expresa y que constituye el verdadero móvil de la petición o negación. (Cfr. con

PLICHO).

- RELACION EMOCIONAL: Lo que siento por la otra persona, etc. En esta relación hay que buscar un pero porque de lo contrario o sólo se verían virtudes o sólo maldades en el otro, resultando todo lineal y sin conflicto.
- SEÑAL: El aviso que da el antagonista al protagonista para notificarle que ya está preparado para actuar. (El antagonista se prepara dentro de la sala de clase con el profesor; el protagonista lo hace fuera de la sala y normalmente solo. El protagonista al recibir la señal debe concretar su preparación. La actuación comienza cuando el protagonista, una vez avisado, entra en la sala y se produce el primer contacto.)
- SORPRESA: Efecto que debe estar presente en el primer encuentro físico de dos actores dentro de un ejercicio libre, arreglo o escena.
- SUPEROBJETIVO: La meta fundamental que persigue un personaje a lo largo de más de una escena. (Cf. OBJETIVO).
- TELON: Palabra que el profesor dice al antagonista para indicarle que debe empezar su actuación en la escena.
- URGENTE: Hace referencia sobre todo a la actividad que ocupa al antagonista en los ejercicios libres y en los arreglos. El deseo del protagonista es igualmente urgente.

III. 7. ANALISIS DE LAS CLASES DE WILLIAM LAYTON Y JOSE CARLOS PLAZA.

III. 7. 1. William Layton. Profesor de Improvisación.

Con la finalidad de esclarecimiento haremos algunas precisiones antes de pasar al análisis propiamente dicho.

El término «interpretación» aparecerá en las páginas dedicadas a las

clases de Layton; debe entenderse este término como tradicionalmente se ha hecho en el teatro pero tanto este profesor como José P. Carrión y J. Vidal prefieren usar en sus clases el término «improvisación». ² Saber improvisar es tanto como decir interpretar creativamente.

Con el término «personaje» se hará referencia en este análisis al componente humano de una obra dramática y con el de «actor» al alumno que interpreta, usando su propio nombre, un ejercicio dramático inventado por él, o cuando con esa palabra se quiera indicar la profesión de intérprete.

En las clases de Layton nos encontramos con tres maneras de decir el texto:

- a) Sin pensar.
- b) Pensando pero sin tener en cuenta lo que el otro actor dice con su texto.
- c) Pensando según el diálogo que mantiene con el otro actor.

En los ejercicios libres (p. 348) y en los arreglos (p. 351) se improvisa el texto; sólo se utiliza un texto preestablecido en las escenas (p. 354).

La «definición» de los términos del vocabulario (p. 343) podrá facilitar la comprensión de cuanto se diga en el ejercicio libre, el arreglo y la escena.

Por último, para delimitar y establecer un orden a la materia objeto del análisis indicado seguiremos el siguiente esquema:

- a) El Método de Improvisación.
- b) Exposición de técnicas del Método de Improvisación a través de:
 - Desarrollo de un ejercicio libre.
 - Desarrollo de un arreglo.
 - Desarrollo de una escena.
- a') El Método de Improvisación que aplica W. Layton en sus clases ha ido

perfeccionándose a lo largo de los años. Este método persigue que el actor sea orgánico o verdalero en el aquí y ahora de su interpretación. Las técnicas de que el actor se vale para esto no impiden, según Layton, el desarrollo de su individualidad sino todo lo contrario: se instalan en motivaciones significantes para él y potencian su comportamiento, ofreciendo, poniendo en juego las técnicas, un producto dramático nítido para el público.

Al hablar anteriormente de las materias que se imparten en el laboratorio veíamos una distinción entre Improvisación (Método) e Improvisación (Método aplicado) (p. 341). Las dos materias giran en torno a lo mismo: el Método de la Improvisación. A éste accede el alumno poco a poco. Antes de aplicar las técnicas a una escena el alumno debe aprenderlas sobre ejercicios libres, que realiza en las clases de José P. Carrión y José Vidal. Esta formación previa, antes de llegar a las clases de Layton, puede durar un año; al cabo de éste es cuando aplica las técnicas del Método a los arreglos y escenas que hará con Layton, sin dejar las enseñanzas de los otros dos profesores.

b')

—EJERCICIO LIBRE—

Observación previa:

En el tiempo de una clase de José P. Carrión pueden pasarse unos tres ejercicios. En cada uno de ellos intervienen dos alumnos. Todos los alumnos, por parejas, traen sus ejercicios preparados de casa y en una cuartilla o «papelito» que entregan al profesor indican los elementos esenciales del mismo. En este papelito, como ellos le llaman, se sigue un esquema idéntico para ejercicios libres, arreglos y escenas, sólo que en las escenas el protagonista y antagonista son personajes de la obra y no actores con sus propios nombres.

El «papelito» responde al siguiente esquema:

1. PROTAGONISTA: (Nombre de los actores).
 ANTAGONISTA :

2. ESENCIA DE LA ESCENA:

Protagonista pide.....¿Por qué?

Razón secreta (si la hay).

Antagonista niega.....¿Por qué?

Razón secreta (si la hay).

3. RELACION SOCIAL

4. LUGAR

Elijamos para un ejemplo de ejercicio libre una clase de José P. Carrión, dos alumnos cogidos al azar y el desarrollo posible de uno de estos ejercicios, pues somos conscientes del empobrecimiento que supone la descripción por escrito de un «ejercicio libre» de Improvisación, e igualmente ocurrirá en el caso del «arreglo» y la «escena» cuyos desarrollos exponemos más adelante; confiamos en que el lector sabrá añadir por sí mismo las variantes o matices que podrían darse.

Contenido del «papelito» que entregan los alumnos Mar y Mercedes a José P. Carrión:

1. PROTAGONISTA: Mercedes.

ANTAGONISTA : Mar.

2. Deseo del protagonista: Proporcióname unas entradas para el teatro.

Razón secreta del protagonista: Ver a Antonio (gerente del teatro).

Antagonista niega: No, porque el que tiene las entradas no viene hoy.

Razón secreta del antagonista: Evitaré que me pida su sombrero que olvidó en mi camerino.

3. RELACION SOCIAL: Compañeras del laboratorio.

4. LUGAR: Aula del laboratorio. (c/ Libertad, 15).

Desarrollo del ejercicio: (En la columna izquierda se indicará lo que dice en cada momento el profesor).

- | | |
|------------------------|---|
| (a) | Mercedes sale de clase. (En una sala contigua hará sola su preparación.)
Mar prepara brevemente el sitio que servirá de escenario. (Para ello se ha traído de casa algunos objetos). Entretanto José Pedro le hace algunas preguntas, que Mar responde, para profundizar en lo indicado en el papelito que las dos actrices le entregaron al ser llamadas para actuar. |
| (b) RELACION EMOCIONAL | Mar se retira a un lado del escenario y reflexiona sobre las preguntas que José Pedro le va lanzando. (No las tiene que responder oralmente a no ser que se lo pida de modo explícito). |
| (c) PREGUNTAS | |
| (d) ACTIVIDAD | Mar comienza con una actividad. Por ejemplo: Recortar artículos de un periódico. |
| (e) PREGUNTAS | Mar piensa en ellas, interrumpiendo la actividad. |
| (f) ACTIVIDAD | Mar la reanuda. |
| (g) ESTADO DE ANIMO | Mar interrumpe la actividad. Se queda sentada, se levanta o camina, tomando conciencia de su estado anímico. |
| (h) MUECA | Mar traduce su estado de ánimo en una manifestación externa. |
| (i) PREGUNTAS | Mar no las contesta oralmente. |

- (j) ACTIVIDAD Mar sigue recortando artículos del periódico .
- (k) ESTADO DE ANIMO Vuelve a cortar la actividad y toma conciencia de su estado anímico.
- (l) SEÑAL Mar se levanta y llama a Mercedes (que entrará en la sala cuando lo desee).
- (ll) PREGUNTAS No tiene que responderlas oralmente.
- (m) ESTADO DE ANIMO Mar toma conciencia de su estado de ánimo.
- (n) Entra Mercedes. Se produce el primer contacto. Comienza la actuación: (El protagonista tiene un deseo que debe conseguir como sea; el antagonista tiene, sin embargo, unas razones muy fuertes para negárselo; el conflicto, situación imaginaria con emociones, surge.)
- (o) José Pedro corta cuando lo considera oportuno. (En este ejercicio la preparación podría haber durado treinta minutos y la actuación alrededor de cuatro).
- (p) José Pedro dialoga con los actores y los demás alumnos sobre el ejercicio.

-ARREGLO-

Observación previa:

Hay que entender como tal la escena que dos actores inventan, paralela a otra de un obra, y que les sirve para buscar elementos con los que enriquecer y profundizar en su día la escena de la obra. En este tipo de ejercicios los actores utilizan, como en ejercicio libre, sus pro-

piec nombres. El arreglo lleva texto improvisado.

El «papelito» responde al siguiente esquema:

1. PROTAGONISTA
ANTAGONISTA (Nombres de los actores).

2. ESENCIA DE LA ESCENA:

Protagonista pide.....¿Por qué?

Razón secreta (si la hay).

Antagonista niega.....¿Por qué?

Razón secreta (si la hay).

3. RELACION SOCIAL

4. LUGAR

Elijamos en este caso a un actor (Vicente) y a una actriz (Mar).
(Este arreglo corresponde o es paralelo a (p. 355) la escena que des-
pués desarrollaremos).

Contenido del «papelito» que entregan Mar y Vicente a Layton:

1. PROTAGONISTA: Mar.

ANTAGONISTA: Vicente.

2. Deseo del protagonista: Procura ocultar a los ojos de tu hermano que la causa de tenerle tan desatendido es que te emborrachas.

¿Por qué? : Tu comportamiento le tiene tan afectado que ha dejado de estudiar y han enviado una carta del colegio diciendo que no puede presentarse a los exámenes.

Razón secreta : Amo a Vicente pero no puedo confesarlo ni admitirlo porque es el novio de mi única amiga, Carmen. Pero tengo unos celos terribles cuan-

do no está en casa. Además deseo que su hermano se pueda examinar no porque el niño me importe sino porque ya no necesitaría que le diera clases y no tendría excusa para verle (a Vicente).

Antagonista niega : Nada tengo que ocultar porque hace diez días
(¿Por qué?) que no pruebo el alcohol. Además, déjame en paz. Tus obligaciones hacia mi hermano no van tan lejos.

Razón secreta : No tiene porque Vicente no sabe que hay una
botella de whisky en el armario y que Mar la ha descubierto.

3. RELACION SOCIAL : Nos conocemos hace seis meses porque yo doy
clases de francés a su hermano menor, Marcos (3ª persona), de trece años, del cual Vicente está encargado por encontrarse sus padres en el extranjero. El empleo lo conseguí por Carmen, íntima amiga mía y novia de Vicente.

4. LUGAR : Aula del laboratorio. (c/ Libertad, 15).

Desarrollo del arreglo: (En la columna de la izquierda se indicará lo que dice en cada momento el profesor.)

- (a) Layton diálogo con los dos actores que van a intervenir.
- (b) Mar sale de la sala. Vicente prepara brevemente el sitio que servirá de escenario (para ello se ha traído de casa algunos objetos).
- (c) PREGUNTAS El actor no las tiene que responder oralmen-

- mente.
- (d) RELACION EMOCIONAL CON LO QUE LE RODEA Vicente toma conciencia de su simpatía o antipatía respecto a los objetos que le rodean.
- (e) MUECA El actor traduce su relación emocional en una manifestación externa.
- (f) ESTADO DE ANIMO Vicente toma conciencia de su estado anímico.
- (g) ACTIVIDAD Comienza con una actividad. Por ejemplo: Hacer una figurilla de madera con una navaja.
- (h) SEÑAL Vicente sale de la sala para avisar a Mar de que puede entrar. (Esta lo hará cuando quiera).
- (i) ESTADO ANIMO (Sin dejar la actividad) Vicente toma conciencia de su estado anímico pero no deja de tallar.
- (j) ESTADO DE ANIMO Vicente se ocupa en ello dejando la actividad.
- (k) Entra Mar. Actúan.
- (l) Layton habla suavemente a los actores, que no dejan de actuar.
- (ll) Layton corta. Dialoga con Mar y Vicente y con otros alumnos sobre el arreglo.

-ESCENA-

Observación previa:

En este ejercicio intervienen dos actores. Usarán los nombres de los personajes de la escena. (El reparto lo hizo, en su momento, Layton). Se actuará con texto.

El «papelito» responde al siguiente esquema:

1. PROTAGONISTA
(Nombres de los personajes).
ANTAGONISTA

2. ESENCIA DE LA ESCENA:

Protagonista pide.....¿Por qué?

Razón secreta (si la hay).

Antagonista niega.....¿Por qué?

Razón secreta (si la hay).

3. FORMULA:

Protagonista pide al antagonista.

Razones.

(Secreta).

Antagonista niega.

Razones.

(Secreta).

Contenido del "papelito" que entregan Mar y Vicente a W. Layton:

1. PROTAGONISTA: Lyovna (Mar).

ANTAGONISTA : Ivanov (Vicente).

2. Lyovna pide a Ivanov: ¡Escúchame! Oculta tu relación con Sascha ante los ojos de Ana.

¿Por qué? :

Ya que Ana no puede reconciliarse con sus padres antes de morir como sería su deseo (de lo cual tú eres culpable). No aceleres su muerte cometiendo la crueldad de hacerla testigo de tu egoísmo e infidelidad.

Razón secreta :

Yo no puedo admitir lo que estoy casi segura que siento por Ivanov: Estoy enamorada de él. Quiero negarme a creer que es cierto, pero en-

tonces ¿por qué estoy tan celosa de todo lo que le rodea? Y lo que es aún peor: ¿Por qué quiero que Ana no muera con el único objeto de que pueda seguir teniendo un motivo para poder estar cerca de él?

Ivanov niega : Hace quince días que nada tengo que ver con Sascha luego nada tengo que disimular. Y déjeme en paz; ya sé que soy culpable pero sólo Dios puede juzgarme.
(¿Por qué?)

Razón secreta : Como personaje puede tener razón secreta, pero como antagonista en esta escena no ya que aún no ha visto que Sascha se acerca a la casa.

3. FORMULA :

Protagonista pide

al antagonista : Has algo práctico aunque difícil para tu egoísmo por bien de una tercera persona.

Razones : Práctica, justa, de deber y altruista.

Secreta : Emocional, egoísta e innoble.

Antagonista niega :

Razones : Emocional, egoísta y noble.

Nota.- Obsérvese el paralelismo existente entre el arreglo antes expuesto y esta escena:

1) Tercera persona: Ana _____ Marcos (hermano de Vicente).

2) Falta de amor de Ivanov

hacia Ana _____ La irresponsabilidad de Vicente hacia Marcos.

3) Relaciones de Ivanov con Sascha _____ Borracheras de Vicente.

4) Situación anterior cuando

Ana sorprende a Ivanov y

Sascha.

_____ Mar y Marcos sorprendiendo a

Vicente borracho y organizan

do un escándalo.

5) La posibilidad de que Ana

muera antes a causa de

Ivanov.

_____ El que suspendan a Marcos en

los exámenes.

6) Sascha se aproxima a la casa

de Ivanov; quizás la vea.

_____ La botella de whisky que Mar

descubrió en el armario.

Desarrollo de la escena: (En la columna de la izquierda se indicará lo que dice en cada momento el profesor).

- (a) Mar y Vicente repasan de memoria el texto.
- (b) Layton dialoga con los dos actores para clarificar .
- (c) Mar sale de la sala. Layton dialoga con Vicente quien dice cuál es el objetivo y cuál el superobjetivo.
- (d) Layton le dice que olvide lo hablado. Vicente prepara el sitio que hará de escenario.
- (e) ACTIVIDAD El actor comienza una actividad. Por ejemplo: recortar un dibujo sobre un cartón.
- (f) PREGUNTAS El actor no tiene que contestarlas verbalmente.
- (g) ESTADO DE ANIMO Vicente interrumpe la actividad y toma con-

- ciencia de su estado anímico.
- (h) MUESCA El actor traduce su estado en una manifestación externa.
- (i) PREGUNTAS
(Sin dejar la actividad)
- Vicente reflexiona sin interrumpir la actividad. Layton le ha pedido que cante, cosa que hace el actor.
- (j) SEÑAL Vicente llama a Mar (que entrará en la sala cuando lo desee).
- (k) Layton sigue hablándole un poco al actor.
- (l) Entra Mar y actúan.
- (ll) Corta. Dialoga con los dos actores.
(Repiten una parte para encontrar la calidad de una determinada frase.)
- (n) Corta de nuevo y comentan.
(En las repeticiones se van introduciendo variantes. El diálogo o comentario es, a veces, no sólo con los dos actores sino también con todos los alumnos).

Layton observó cuando vino a España, desde EE UU, que el temperamento del español (y del latino en general) era una de las características diferenciadoras respecto al anglosajón, un tanto frío y calculador. Ese temperamento más apasionado unido a un comportamiento lúdico (observable en los gestos, vocabulario, musicalidad enéhabla, etc.) propiciaba el buen hacer interpretativo del actor español.

Layton tenía que aplicar sus conocimientos sobre el arte de interpreta

ción a este ser con posibilidades, ya de entrada, para ser buen actor; poco a poco fué adaptándose a la realidad que tenía ante él. Por otra parte, le fue muy fácil captar desde el inicio el aburrimiento y el miedo de sus alumnos a la técnica; aprendió a no utilizar la palabra disciplina, a no ser que quisiera quedarse solo. Layton considera que aún hoy hay que ser muy cauto para utilizar oportunamente esa palabra. El actor español, según Layton, no es perezoso pero cree que con la técnica va a perder su individualidad (de ahí cierto miedo hacia ella), cuando lo que él intenta es todo lo contrario: liberar el talento individual, formar y ayudar. Es el español capaz de un trabajo muy duro pero no continuado y sin embargo el aprendizaje de unas técnicas y las exigencias de la misma profesionalidad, después, piden un trabajo racional muy constante e ininterrumpido para quitar los hábitos negativos y formar otros positivos.

Hay actualmente unos ocho o diez profesores de interpretación, formados en las clases de Layton y ejerciendo en distintas escuelas de arte dramático, que siguen, quizás con estilo propio, el Método de Improvisación. Estos, junto con un grupo de actores españoles formados en dicho método, constituyen una realidad estimable en el ámbito del arte dramático español.

III. 7. 2. José Carlos Plaza. Profesor de Interpretación

José Carlos Plaza tiene en sus clases de Interpretación el Método de Improvisación, en el que han sido iniciados los alumnos por otros profesores del laboratorio: cuando habla, por ejemplo, de «estado de ánimo», «relación emocional», etc., es decir usando expresiones habituales en la clase de Improvisación hay un acuerdo tácito pero seguro entre profesor y alumnos sobre el significado concreto de dichas expresiones; pero no se trata simplemente de una aceptación terminológica común; Plaza, discípulo de

Layton, tiene en cuenta de manera más profunda el Método de Improvisación; su trabajo viene a ser una aplicación, en la medida que lo considera oportuno, de las técnicas de este método a escenas de obras dramáticas. En concreto, con el profesor Plaza el alumno se inicia, llevando consigo las técnicas aprendidas en otras clases, a la actividad propia de un actor profesional a la hora de enfrentarse al estudio de una obra y de un personaje a representar. Esto queda reflejado en los objetivos que Plaza persigue en sus clases:

- a) Correcto estudio de personajes dramáticos.
- b) Adquisición del sentido de espectáculo que hay en cualquier obra teatral.
- c) Fortalecimiento y desarrollo de la capacidad del actor en la proyección de su personaje al público.

Los puntos de apoyo para alcanzar los objetivos indicados son:

- Enseñar a estudiar un texto, utilizando cuantas vías parezcan oportunas a fin de descubrir todo lo que encierra.
- Desarrollo de la imaginación a través de variadas provocaciones que proporcionen a cada actor lo que mejor le sirva de cara a su personaje, etc.
- Descubrir al actor su propia fuerza emocional y enseñarle a autocontrolarla. (Como consecuencia de estas manifestaciones emocionales, llevadas a-drede por el profesor a su máxima expresión posible en el alumno, surge una progresiva facilidad para la desinhibición).

El centro de interés máximo, eje fundamental alrededor del que giran los puntos antes indicados, es el texto. Respecto a él se establecen los tres pasos sucesivos siguientes:

1. Estudio del texto.
2. Buscar, a partir del texto, provocaciones que desarrollen la imagina-

ción del actor. (Las provocaciones pueden tener muy distintas fuentes de origen en cada alumno y pueden ampliarse en su pasado, presente o futuro. El profesor, por su parte, propicia la aparición de provocaciones mediante variado material: fotografías, discos, etc., que trae a clase).

3. Con todo lo hallado, pasos 1 y 2, volverá al texto e interpretará orgánicamente.

Consideremos, entrando en detalles, el esquema siguiente por el que pueden discurrir los tres pasos sucesivos expuestos:

1'. Estudio del texto:

- ¿Qué dice el autor del personaje?
- ¿Qué dicen los otros personajes de mi personaje?
- ¿Qué dice mi personaje de sí mismo?
- ¿Cómo reacciona mi personaje en las situaciones ofrecidas?
- ¿Por qué emplea esas palabras o texto y no otras? Para averiguar

por qué se expresa así habrá que reflexionar sobre: Conocimientos o carencia de ellos, buscando una justificación objetiva. Será de utilidad considerar:

- . Época en que vive.
- . Condiciones sociales de la época en cuanto a moral, política, economía, etc.
- . Normas de comportamiento externo en la época.
- . El pensamiento de la época: religioso, familiar, etc.
- . Normas de comportamiento interno, frente a sí mismo.
- . ¿Qué le queda al personaje de auténtica personalidad como individuo frente a su época? ¿Por qué?
- . ¿Qué sabe el actor que no sabe el personaje respecto a sí mismo?

2'. Acercamiento al personaje.

- . ¿Cómo es físicamente? (Peso, estatura, defectos y cualidades físicas).

Distinción entre:

a) ¿Qué le acerca al actor?

b) ¿Qué le aleja del actor?

- . Improvisación de movimientos, comportamientos u otros aspectos en situaciones no incluidas en la obra.
- . ¿Cómo es interiormente el personaje? Análisis de: sus ritmos, sus debilidades y fuerzas.
- . ¿Puedo imaginar plásticamente ese interior? ¿Puedo mostrarlo?.
- . Utilización de la imaginación para acercarse al personaje y sus circunstancias. (¿El personaje recuerda a algún animal, un color o colores, una textura, etc.?).

Una vez aplicado el esquema que los alumnos conocen de las clases de Improvisación (deseo, relación social, urgencia, relación emocional, estado de ánimo, actividades, etc.) y partiendo del conocimiento emocional de la situación en la obra, ¿cómo acercarme a las claves emocionales del personaje? (La mejor manera es hacerlo a través de ejercicios de situaciones).

- . Estudio sensorial del lugar. a) Creación del propio espacio escénico desde el punto de vista del personaje: sus movimientos, puntos de vista, etc. ... b) Colores, olores, textura, etc.
- . Estilo: ¿En qué aspecto cambia mi interpretación con respecto al estilo elegido?.
- . Salvada la organicidad de mi interpretación, ¿qué caminos técnicos elijo para llegar a la incorporación del personaje? (Se podrá buscar ayuda, por ejemplo: en la Historia, en el arte en general, la calle, un manicomio, la cárcel, la prostitución, los viajes, etc. Las vivencias directas del actor fuera de los ensayos son muy importantes para acercarse a las representaciones de un personaje pero no son imprescindibles).

bles ya que puede lograrse también utilizando datos adquiridos por: lecturas, observación, otras vivencias distintas pero con presencia de datos semejantes a los que ahora necesita, etc.).

3'. Interpretar con texto.

En las clases de Interpretación es donde más explícitamente hemos no tado el respeto por el trabajo del alumno; no sólo por parte del profesor hacia él, en este sentido no creemos que haya diferencia con otras clases, sino entre los mismos alumnos, advertidos para ello por el profesor siempre que lo consideraba oportuno; junto a esto estaba presente también un claro optimismo en el profesor frente a las dificultades que podían presentar los ejercicios; por último, el diálogo entre los miembros de clase no estaba ausente sino que de vez en cuando se ejercía como un ingrediente normal de las clases.

Todo lo indicado, en definitiva, ayudaba a crear un ambiente grato de trabajo. En otras palabras, estaba presente: a) Una preocupación porque el alumno no tuviera frustraciones o complejos, en ninguna medida, frente a su trabajo. b) Un deseo de darle confianza en el momento que empezaba a enfrentar un trabajo de interpretación muy parecido al que realiza un actor profesional cuando aborda el estudio de una obra y de un personaje; o sea, darle confianza ahora que el alumno del laboratorio empieza realmente a sentirse actor.

Quisieramos hacer una reflexión, en este caso no sólo referente a las clases de José C. Plaza, sino sobre el laboratorio del TEC en general. No deseamos que tenga un sentido ni apologético ni crítico; la razón es continuar la línea mantenida a lo largo de este trabajo, la cual ha estado siempre lejos de ambas posturas en favor de una objetividad que sólo tiene que ver con

la materia impartida en las clases. Hemos encontrado en el laboratorio dos realidades importantes y de distinto signo.

a) Los alumnos, en un estadio avanzado de su formación, tienen oportunidad de actuar frente a ese gran maestro que es el público. Esto les viene facilitado por sus propios profesores que a la vez son directores de teatro. Así, y por poner sólo dos casos, en los monólogos de O'Neill, Strindberg y Cocteau dirigidos por Layton y Plaza pudimos comprobar la presencia de cuatro actores del laboratorio. También participaba otra alumna del mismo en la obra "Danza macabra", dirigida por Miguel Narros.

Se trata en todos los casos de personajes llamados tradicionalmente secundarios pero útiles para el proceso de formación del alumno.

b) Hemos echado de menos en el laboratorio las enseñanzas de algunas materias, dignas de ser tenidas en cuenta en la formación de un actor. Este defecto ha intentado paliarse con seminarios esporádicos u otras alternativas aprovechables en este sentido; si no han sido suficientes la causa está en la precariedad económica en la que se mueve el laboratorio, cuyos alumnos, por ejemplo, pagan una cuota mensual muy baja en relación a la enseñanza recibida.

NOTAS

1 y 2.- William Layton, Primer Acto, N° 142, Madrid, 1972.

- José L. Alonso de Santos, "Entrevista a William Layton", Primer Acto, N° 188, Madrid, 1981.

366

— DITIRAMBO TEATRO ESTUDIO —

INTRODUCCION

Ditirambo Teatro Estudio se constituyó como grupo de teatro en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, curso 1969-70. Inicia su actividad teatral en junio de 1970, estando durante dos años y medio en proceso de aprendizaje y conjuntación. Sus componentes estaban preocupados por poner un poco de luz, a través de una seria labor teatral, a problemas tanto personales como del hombre en sentido universalista.

En la escuela, según ellos, no aprendieron mucho pero tuvieron la suerte de encontrar a algunos profesores de los que aprendieron un material valioso para su actividad posterior. Los profesores William Layton, Antonio Malonda, Javier Olaichea y Julio Castronovo influyeron positivamente en el grupo. El primero por sus clases de Improvisación, enseñando al actor a encontrar recursos que, de manera orgánica, le acercaran al personaje a interpretar. A. Malonda y J. Olaichea les enseñaron Expresión Corporal. J. Castronovo enseñó Mímica, que Ditirambo, por el tipo de obras montadas, apenas ha utilizado.

Hay que destacar también la influencia que fueron dejando en Ditirambo algunos de los profesores extranjeros invitados por la Escuela de Arte Dramático para impartir cursillos de su especialidad. En uno de estos cursillos el grupo entró en contacto por primera vez con las técnicas de Jerzy Grotowski, a través de una discípula suya; estas clases ejercieron una influencia valiosa dado que el grupo ha venido utilizando y desarrollando estos conocimientos a lo largo de su trayectoria. No menos importancia tuvieron las enseñanzas de Roy Hart sobre la voz.

Ditirambo Teatro Estudio se sitúa entre los llamados grupos de teatro independiente, sobre los cuales hay una definición de 1974 aportada por el Teatro Independiente en los Acuerdos de la Junta Nacional de la Federación de Grupos Independientes: "El Teatro Independiente es una alternativa socio-política-cultural planteada en contra de la estructura actual dominante en el país".¹

El propio grupo Ditirambo se hace eco de esta definición y la amplía en una ponencia con ocasión de unas jornadas de teatro universitario celebradas en Madrid al decir que un grupo de teatro independiente es una "compañía cuya base económica es cooperativista y profesional, vive de y para el teatro, pero cuya expresión es la expresión vital de una colectividad que une ideología y existencia en su lucha por modificar las estructuras".²

Estos planteamientos alejan a estos grupos del teatro llamado «comercial». Las diferencias se pueden resumir en las cuatro siguientes:

- a) En la economía, funcionamiento en cooperativa.
- b) En la creatividad, trabajo colectivo mediante una dialéctica de funciones.
- c) En cuanto a espectáculo, ofrecer un análisis socio-político de la realidad circundante.
- d) En cuanto al medio, investigar nuevas formas de expresión y preparar a los actores técnicamente de acuerdo con ellos.

Ditirambo Teatro Estudio participa de esta nueva manera de afrontar el hecho teatral; a lo largo de este apartado veremos como esta afirmación puede defenderse a partir del tipo de obras que ponen en escena, cuyos autores no podrían incluirse fácilmente en el teatro «comercial», y de su forma de ensayar que observamos directamente durante unos dos meses, en la que destaca un método de trabajo propio y riguroso con el que se fueron formando poco

a poco como actores, que sería impensable dentro de las premuras propias del teatro «comercial» .

La elección de este grupo de teatro, entre otros también dignos de atención, queda justificada, pues, por su esfuerzo investigador y porque destacó de manera clara en el panorama del teatro serio que se hizo en España a partir de 1970. Este grupo y otros muchos fueron, además, una alternativa a las escuelas de arte dramático pues en ellos, a través de la investigación confrontada con la práctica ante el público, se formaron técnicamente un número apreciable de actores y de hombres de teatro, en las múltiples facetas de éste, a los cuales mira el cine, la televisión y el teatro actual en España a la hora de confeccionar equipos artísticos y técnicos.

Los frutos del trabajo de Ditirambo Teatro Estudio se han manifestado al público principalmente a través de las representaciones teatrales; algo sobre su método de trabajo y otros objetivos perseguidos podemos encontrar en libros, revistas especializadas, críticas en prensa y programas de estrenos de montajes. Sin embargo, querer conocer a fondo la labor de este grupo a partir del material escrito sobre ellos es un esfuerzo inútil.

En nuestro empeño por querer acercarnos en amplitud y profundidad a Ditirambo Teatro Estudio nos vimos obligados a la convivencia directa con el grupo; en concreto y como más indicativo, nos fue necesario asistir a sus ensayos y acompañarles fuera de Madrid a la representación de una de sus obras. Esta convivencia duró unos dos meses.

El quehacer de Ditirambo, en sus diversas etapas, se recoge por orden cronológico en los siguientes espectáculos:

- La máquina. Ejercicios expresivos. Representaciones privadas en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid, 1970.
- Sabbat. Sobre textos de "Las Brujas de Salem", de A. Miller, 1971.

- Sibyla. Versión de "Las Euménides", de Esquilo, 1971.
- Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consola-
ción, de Miguel Romero Esteo, 1972.
- Danzón de exequias, de Miguel de Ghelderode, en versión libre de Fran-
cisco Nieva, 1973.
- Pasodoble, de Miguel Romero Esteo, 1974.
- El barco de papel, marinería infantil de Miguel Romero Esteo, 1976.
- El desván de los rachos y el sótano de las hembras, de Luis Riaza, 1978.

Ditirambo Teatro Estudio como los demás grupos de teatro independiente tenían escaso acceso a las grandes salas de teatro; baste con decir que hacían un «teatro de izquierdas» para comprender esa dificultad, y otras que son fáciles de suponer. Su público era minoritario, mejor dispuesto a admitir los planteamientos ideológicos y estéticos de los grupos independientes. Los espectadores, en su mayoría universitarios, tenían que acudir a salones de actos de colegios mayores, a pequeños teatros a festivales de teatro para encontrarse con estos grupos. Ditirambo participó en circuitos propios a los grupos independientes; en concreto y respecto a festivales, dentro y fuera de España, participó en los siguientes:

En España:

- V Acto de Teatro Actual. Alcoy, 1971.
- VI Festival de Sitges, 1972.
- I Semana de Teatro de Badajoz, 1972.
- I Festival de Teatro Contemporáneo, Huesca. 1972.
- I Ciclo de Teatro Independiente de Oviedo, 1973.
- I Semana de Teatro Independiente de Bilbao, 1973.
- II Jornadas de Teatro de Vigo, 1973.
- II Ciclo de Teatro de Granollers, 1973.

- II Semana de Teatro Independiente de Bilbao, 1973.
- I Jornadas Universitarias de Teatro, Valencia, 1974.
- II Semana de Teatro de Badajoz, 1974.
- VII Ciclo de Orientación Teatral, Alicante, 1974.
- III Jornadas de Teatro de Vigo, 1974.
- I Semana de Teatro de Cuenca, 1974.
- I Festival Internacional de Teatro de Madrid, 1974.
- I Semana de Teatro de León, 1975.
- Mosaico Teatral, Elda (Alicante), 1975.
- Muestra de Teatro Independiente, Barcelona, 1975.
- V Ciclo de Teatro de Vilanova i la Geltrú (Barcelona), 1975.
- I Semana de Teatro de Vilaseca (Tarragona), 1975.

En el Extranjero:

- Mesa de Blumenthal. Universidad de la Sorbona. París, 1972.
- XVIII Festival Internacional de Erlangen, República Federal Alemana, 1973.
- I Festival Internacional de Teatro Laboratorio Torre del Greco, Nápoles, 1973.
- Bienal de Venecia, 1976.
- I Ciclo de Teatro Español, Boston y Simposium de Teatro Español Contemporáneo, Los Angeles, 1979.
- IX Festival Internacional de Teatro, Berna, 1980.

III. 8. EXPERIENCIA DE TRABAJO

Expondremos a continuación, de manera resumida y en función de los objetivos generales perseguidos en esta tesis, la experiencia del grupo teatral Ditirambo Teatro Estudio. Dividiremos el material en pequeños apartados con sus correspondientes títulos a fin de orientar mejor al lector y facilitarle la localización rápida de los centros de interés. Los temas que se tratarán estarán anunciados con los siguientes títulos:

- Lo que los métodos de interpretación pueden aportar. (P.372).
- Primeros contactos con una obra. (P.375).
- Colaboración con otros artistas. (P.376).
- El actor frente a su propio trabajo. (P.376).
- Ditirambo frente a su trabajo. (P.379).
- El perfeccionamiento del actor. (P.381).
- Algunas dificultades que pueden encontrar los actores. (P.382).

Lo que los métodos de interpretación pueden aportar.-

Para Ditirambo todos los métodos son, en principio, interesantes. El actor debe conocerlos lo mejor posible. El que se utilice uno u otro está en función del tipo de teatro a realizar y de las propias características del actor.

Nunca el actor está en función del método sino al contrario; por esto, las enseñanzas derivadas de esos sistemas o métodos no deben ser tomadas como válidas sin más sino que, después de un concimiento práctico, hay que seguir las más convenientes. Esta sería la mejor vía para alcanzar una verdadera técnica de interpretación.

En Ditirambo a lo largo de su existencia teatral se ha ido configurando-

do un método o, como ellos dicen, una manera común de enfrentarse al trabajo de interpretación. No es, pues, un método surgido "a priori", sino unas técnicas consecuentes con las necesidades teatrales de los miembros del grupo. Podemos decir, a modo de ilustración, que Ditirambo se acerca más a los planteamientos interpretativos de Antonin Artaud y Grotowski³ que a los de Stanilavski⁴ o Brecht.⁵

(Más adelante, en otro apartado, expondremos el método de Ditirambo de una manera sistemática.) (Pg. 385)

Ditirambo buscó una expresión actoral adecuada a las ideas que quería exponer en sus obras; por este camino fue desarrollándose desde sus primeros trabajos el Método de Imágenes y el Método de Transformación Imaginativa; es decir, un método para conseguir la estilización en la expresión, o sea el romper los límites de una expresión cotidiana. Esto incide principalmente en la metamorfosis del actor; es decir, que el actor llegue a la identificación con cualquiera de los elementos de la Naturaleza, pero no a niveles anímicos, emotivos, etc., sino más bien a través de la sensibilidad y la imaginación, impregnándose de todas las características de dichos elementos; utilizándolos, además, como estímulos, capaces de abrir unas vías insospechadas para el actor que normalmente no las utiliza en su vida cotidiana por ser ésta, habitualmente, un tanto monótona.

Todo esto lleva a una concepción musical del montaje. En concreto el actor utiliza su imaginación ligada a su cuerpo y a su voz para conformar una «partitura musical» respecto al personaje a interpretar. Consideremos:

1º.- Se busca un alejamiento de los movimientos, gestos y formas cotidianas para intentar una metamorfosis y convertirse en algo distinto a como uno es aunque entendiéndose que, quiérase o no, en el fondo está presente siempre la individualidad del actor. Buscando este objetivo se utilizan elementos-es

títulos no tanto ligados a la historia personal del actor como surgidos de lo fantástico, muy imaginativos y a niveles casi abstractos, que lleven al actor a visionar algo en su mente y a expresarlo. No se trata de representar fielmente lo que se tiene en la visión de la mente sino a utilizarlo como estímulo-respuesta con el cuerpo y la voz.

2ª.- Estas respuestas, sin duda, tienen en principio unas características generales que luego, a la hora de conformar el personaje, van a exigir un gran trabajo de concreción. Por este camino se llega, pues, a establecer esa «partitura musical» ya indicada, en la cual no está ausente la participación de la voz; ésta viene a ser como un instrumento musical; unas veces tiene la viveza de un Allegro, otras se acomoda a la cadencia de un Andante maestoso, o incluso variando en registros agudos, graves, etc.

Con esta forma peculiar de expresión apoyada en el cuerpo y la voz intentan estos actores conseguir dar una riqueza al espectáculo alejándose de una manifestación exclusivamente psicológica y monocorde.

Queda manifiesto que la vía indicada no persigue tanto despertar la emoción en el actor como ayudarle a expresarla adecuadamente. El actor debe poseer sensibilidad para sentir la emoción y también para expresarla correctamente. Ocurre muchas veces en los ensayos que algún actor cree estar manifestando claramente la emoción que interiormente siente y, sin embargo, la persona o visor que observa desde fuera no capta esa vida interior; y esto a pesar del continuado esfuerzo del actor por conseguirlo; al final lo logra pero no le ha sido fácil. La elaboración creadora o estilización artística es, pues, la primera preocupación en el montaje de una obra. Luego viene el considerar con detenimiento el papel de la emoción. Al principio se le ha mantenido un poco relegada pero a medida que va madurando el montaje toma el lugar que le corresponde, o sea formar un equilibrio, en la proporción de un

50%, con la expresión.

Primeros contactos con una obra.-

La elección de un determinado texto responde a que tiene algo común, importante, con el grupo. El trabajo sobre el texto se inicia viendo con claridad en qué consiste esa coincidencia, que es lo que habrá que potenciar más. Tres posibilidades de ir elaborando lo que hay en común:

- a) En colaboración con el autor, si éste está vivo, caso de "El desván de los machos y el sótano de las hembras", de Luis Riaza.
- b) Si se trabaja en un autor no vivo, como fue el caso, por ejemplo, de la obra "Euménides", de Esquilo; entonces, lo que hubo fue una confrontación del grupo con la propuesta de la obra.
- c) Puede darse un tercer caso y es el de partir únicamente de una idea común al grupo e ir la elaborando hasta conseguir, con la participación de un dramaturgo que vaya escribiendo el texto, el montaje completo de la obra.

Las personas que van integrándose íltimamente en Ditirambo encuentran:

- 1º Una serie de técnicas ya depuradas y perfeccionadas.
- 2º Ausencia de determinadas técnicas, las cuales los miembros más antiguos de Ditirambo aprendieron como positivas al principio de su formación y luego, por la confrontación con la práctica, han tenido que abandonar si no por su absoluta inconsistencia sí al menos por no serles útiles para el teatro que realizan. Esta labor de depuración ya efectuada ayuda a una más rápida integración y armonía laboral entre todos los componentes del grupo.

La preparación base y diaria de todos los miembros de Ditirambo es un trabajo orientado a que el actor disponga de su instrumento corporal y sonoro libremente y a que adquiera una especie de hábito en ejercitar la imaginación; la síntesis de estos fines tiene que ser lo más auténtica posible.

Colaboración con otros artistas.-

Ditirambo entiende el teatro como una conjunción de diferentes manifestaciones artísticas. A esto tienen que tender, lógicamente, al estar en su intención, desde que se creó el grupo, recuperar una plasticidad o expresión mágica y poética del teatro. Todos los elementos que utilizan (luz, música, máscaras, etc.) deben estar justificados dentro del propio contexto en el que se desarrolle la obra; el espectador no puede sentir esos elementos como añadidos desde fuera de la escena. Se trata de evitar así, además, cualquier tipo de distanciamiento por parte del espectador; quieren protegerlo contra la pregunta: ¿Cómo se produce esto? Postura que le aleja del famoso «distanciamiento» , ingrediente importante en el método teatral de Brecht.⁶

El esfuerzo de integrar otras artes en la obra teatral lleva a un enriquecimiento cultural tanto para Ditirambo como para los colaboradores; éste se produce en el intercambio de ideas alrededor de una tarea común. El colaborador pertinente asiste periódicamente a los ensayos a fin de captar el sentido dramático y esencial de la obra, útil para su mejor colaboración, a la vez que su visión personal sobre el tema puede también impulsar la labor creativa de los actores.

El resultado final es una mayor relación y coherencia de todos los elementos que estructuran la obra, haciendo más nítido lo que se quiere comunicar al público y el estilo teatral de Ditirambo.

El actor frente a su propio trabajo.-

Ditirambo considera que el actor debe encontrar la forma más adecuada de utilizar sus propios recursos. Este es un punto de partida para el actor en general. La experiencia, por otra parte, puede llevar a un grupo de actores, caso de Ditirambo, a utilizar unas determinadas técnicas, cuya acepta-

ción vendrá, como es lógico, de que han sido probadas y consideradas como positivas y porque facilitan o ayudan mejor que otras al tipo de teatro por el que se ha optado.

¿Qué técnicas no debe seguir el actor? Resumiendo y a la vez ofreciéndolo en clave fácil de comprender: son negativas o equivocadas todas las técnicas que alejen al actor de mostrarse tal cual es.

Para Grotowski, a quien Diritambo sigue en gran medida, el actor tiene que salir a trabajar realmente dispuesto a no hacer nada; es decir, todo lo que sea una preconcepción, un intento de hacer, de representar, es nefasto. Si hay que seguir, por el contrario, el arte de encontrar; encontrar en uno mismo los recursos, las actitudes, el personaje; y para esto hay que tener un entrenamiento que haga que los instrumentos corporales y la imaginación estén a punto y se puedan manifestar sin barreras o frenos.

Hablémos al comienzo de este apartado de la conveniencia de la óptima utilización por parte del actor de sus propios recursos. Como es obvio, para llegar a conseguir este control el actor debe poner determinados medios:

- a) Conocerse en primer lugar como persona.
- b) Trabajo o dedicación, necesario para un actor y conveniente para cualquiera, a fin de dominar aquello que le impide dar el máximo, dentro de sus posibilidades, o que pueda llevarle a encasillarlo.
- c) Ejercitar la imaginación.
- d) Conciencia de su esquema corporal; conocer en cada momento, por ejemplo, dónde está sobrecargando, qué partes de su cuerpo colaboran en la coherencia expresión-sentimiento interior, etc.
- e) Nada se consigue normalmente sin esfuerzo; para un actor, aparte de los ejercicios de relajación y concentración, le van a ser de muchísima utilidad las horas que dedique a la expresión corporal y a la expresión oral

(vocalización, respiración, etc.).

Cuerpo y voz son dos medios fundamentales para la labor creativa del actor.

Otro aspecto que también deberían dominar los actores es la improvisación; pero no según la ha entendido y valorado la vieja escuela del teatro: solucionar airosamente una dificultad inesperada sobre el escenario; en el caso de Dítirambo se trata de improvisación como una búsqueda continua, como un proceso investigador; en definitiva, debería ser como la filosofía o la actitud de un actor en sus ensayos.

Repercutirá en beneficio del actor también el aprendizaje de canto, danza, mimo, etc., contribuyendo a su más completa formación.

Sin duda, su cuerpo y voz son medios o instrumentos expresivos, la interpretación es un poco el ensamblaje de todo; ese saber concretar en un determinado momento la fuerza que mana en el interior de uno mismo, valorarla adecuadamente con pausas, sentido del ritmo, no sólo a nivel de texto sino de acción en general: saber dar frescura a la obra día a día, en cada función, sin mecanizarse; todo esto forma parte de la interpretación y si es usado adecuadamente posibilita la correcta manifestación de la misma.

Insistiendo en el tema y concretando a partir de la experiencia de Dítirambo el actor tiene que potenciar su trabajo en torno a cuatro fines fundamentales:

- a) Estimular y acrecentar la imaginación.
- b) Sensibilidad hacia el propio cuerpo.
- c) Receptibilidad hacia el exterior.
- d) Expresión, utilizando todos los elementos anteriores (a+b+c).

a'.- La imaginación es el impulso y la fuente de energía mayor que puede tener un actor; mueve a la acción. (Stanislavski hablaba del «como si»

mágico. Pp.52-53) aparte de proporcionarle un estado creativo le ofrece una serie de imágenes y sugerencias que el actor, en la medida que tenga liberados su cuerpo y su voz, podrá traducir directamente a expresiones externas.

La imaginación se acrecienta con ejercicios adecuados.

b'.- Existe una serie de ejercicios y entrenamientos encaminados a con seguir la sensibilidad hacia el propio cuerpo.

Tanto el punto a) como el b) reciben su mejor tratamiento enmarcándolos en una adecuada concentración y relajación.

c'.- El actor debe tener en cuenta siempre en dónde está y con quién. En la medida que sea receptivo a todo lo que surja en el escenario podrá crear mejor su personaje, que el espectador captará. como perfecta confluencia de una serie de elementos.

d'.- La expresión es la manera de traducir a un lenguaje artístico la suma de a), b) y c).

Estos cuatro puntos tienen que ser trabajados separada y conjuntamente. Ditiranbo persigue, como es lógico, una técnica que propicia y desarrolla esos pilares, defendidos por ellos como fundamentales. A modo de referencia, Ditiranbo se acerca más al método de Grotowski que a ningún otro de los varios conocidos, pues el director polaco insiste por encima de todo en la sensibilidad expresiva sustentada en el organismo corporal.³

Ditiranbo frente a su trabajo.-

Lo que el actor encuentra en sí mismo cuando está preparando una obra es de gran importancia; y, para que este hallazgo sea eficaz, deberá saber utilizar sus propios recursos. El mejor director, desde este punto de vista, es el que saca de los actores y no el que impone una determinada manera de hacer extraña y no sentida por el propio actor.

Ditirambo, después de algún tiempo, ha optado por esta atención al ritmo laboral del actor. Así, por ejemplo, respecto a la organicidad emocional a través de la voz, a un actor que se incorpora al grupo no se le obliga a asumir mecánicamente la organicidad encontrada para la obra por los otros miembros del grupo sino que se le da tiempo para que encuentre desde sí mismo esa "partitura" emocional y su correspondiente organicidad. Ahora bien, esto lo alcanzará el nuevo actor más rápidamente siguiendo unos pasos lógicos y convenientes que son:

1º Análisis y estructuración de sus parlamentos en función de lo que quiere expresar con ellos y de acuerdo a lo que ha encontrado en los ensayos; es decir según las acciones físicas, las relaciones con otros personajes, los propios estímulos o por-qué, etc. Sería un error, una disociación, tonalizar de una determinada manera el texto y que esto se contradijera con las acciones más elementales.

2º Recordar lo anterior por fragmentos, separando los diferentes focos dramáticos. (No es lo mismo una exclamación, una reflexión, una petición de ayuda, un recuerdo, etc.). El actor, pues, antes de hacer un cambio tonal tiene que tener muy claro con qué se está conectando: si es un recuerdo suyo, si con algo del exterior, etc., y a partir de ahí romper tono, ritmo, etc.

3º Crear por fin, una "partitura" tonal o polifónica.

Sin duda, dar a todo lo anterior una organicidad no es fácil.

Para cualquier actor, por otra parte, es ventajoso aceptar en principio como medios en que apoyarse los distintos métodos de interpretación existentes: Stanislavski (en sus distintas etapas), Brecht y Grotowski, como los más conocidos. Para Ditirambo, sin embargo, no todo es aceptable de estos métodos ya que para este grupo las técnicas deben estar en función del actor y del estilo y tipo de teatro que se persiga. Por esto, lo mejor, di-

cen, es una inteligente selección de técnicas provenientes de los distintos métodos aunque suponga un mayor esfuerzo de búsqueda.

Afinidad entre texto, personaje y actor es importante asimismo para el buen resultado de una obra; resultado que puede ir cambiando y mejorando a lo largo de los meses o años de representación.

El perfeccionamiento del actor.-

Para Diritrambo el oficio de actor exige un trabajo generoso, con otra palabra, diario. Se avanza en el arte interpretativo si se trabaja.

Siempre se está en fase de aprendizaje y como tal hay momentos o períodos de estancamiento y otros de progreso. Ocurre a veces que se está encasquillado y de pronto hay un enorme avance, quizás inesperado; esto no es algo gratuito de pura suerte, aunque pudiera parecerlo, sino que la maduración progresiva a través de los esfuerzos ha dado fruto en su momento.

Puede suceder que en el método interpretativo utilizado se haya llegado a un determinado punto de destreza y que se produzca un retroceso de esta capacidad al utilizar para una obra dramática técnicas de otros campos (el canto, la danza, etc.). Este problema quedará solucionado dominando la técnica nueva e incorporándola entonces al método interpretativo.

La influencia del director es considerable en el avance progresivo de los actores. Lo importante y fundamental es que el actor esté en todo momento estimulado y nunca desanimado; siempre debe sentirse aceptado; hacerle ver como válido lo que hace, aunque se le ofrezcan nuevas propuestas. Se ha de animar al actor para que asuma su labor como un juego y de este modo que en cada nueva propuesta no vea una exigencia, imposición o infravaloración de lo anterior sino un incentivo para seguir descubriendo, etc. El director o visor pondrá en juego su propia planificación ajustándola en gran medida a

lo que surja en el ensayo, pues la capacidad de receptibilidad es también importante para el director que no puede quedarse en ofrecer lo que previamente trafa preparado. No impondrá unas rupturas de ritmo, relaciones, etc., de repente, a no ser que persiga un fin concreto y sea necesario. No puede hacer "saltar" al actor de un sitio a otro sin justificación alguna sino canalizar el trabajo hacia un punto determinado, sin que el actor se dé cuenta aunque sintiendo que sigue un camino más o menos coherente. La atención del director o visor tiene que ser tanto para el individuo como para el colectivo; cuando son varios los actores objeto de su observación debe evitar el que haya desfases entre ellos, que unos se pasen y otros no lleguen, o que se produzcan interinfluencias perjudiciales. La labor del director es sin duda delicada y difícil.

El actor, por último, debería estar abierto a técnicas modernas no pertenecientes al ámbito del teatro pero que puedan serle útil. Una persona que tiene que trabajar por profesión con su cuerpo y con su psiquis debe aprovechar todo lo que le ayude a desinhibirse, a liberarse de las ataduras que perjudiquen su capacidad expresiva.

Algunas dificultades que pueden encontrar los actores.-

El actor, como otro trabajador cualquiera, puede desmoralizarse presionado por muy distintas circunstancias. Conviene indicar, no obstante, a partir de la experiencia del grupo Ditirambo, cuáles suelen ser las contrariedades más frecuentes entre los grupos de teatro independiente y qué fuerza oponer a esas circunstancias adversas.

A.- Contrariedades más frecuentes:

1) El actor tiene que sacar ante los demás vivencias, estados de ánimo, sentimientos, etc., íntimos, que sin duda no mostraría en la vida cotidiana.

Este esfuerzo no termina aquí sino que intenta encajar lo anterior en la construcción del personaje y a veces esta concreción es muy difícil. El actor, por fin, cree haber conseguido su propósito y piensa que la sinceridad con la que se ha entregado a ese trabajo ha hecho posible el éxito y, pudiendo ocurrir, sin embargo, que el director o el visor, que observa desde fuera, opina de manera distinta; no considera logrado el resultado. Esto puede ocurrir sin mala voluntad; sencillamente, se puede dar por una objetivación distinta de lo trabajado. Sin embargo para el actor es un duro golpe porque se siente cuestionado él mismo. Surge en el actor la sensación de que no se le acepta.

2) La incompreensión del público, de una parte de los críticos y de muchos compañeros de profesión fueron, sobre todo en los primeros años de Diti rambo, elementos desmoralizadores para el grupo. Más de una vez surgió la duda en el propio grupo de si no estarían en una línea equivocada, de si la razón la tendrían los otros. Hoy, después de diez años de trabajo, creen haber acertado en su elección primera. De todos modos siempre es una contrariedad la incompreensión, aunque ésta surja por oposición cerril a todo lo que se salga de los cánones más al uso.

Ditirambo insiste en que siempre que el espectáculo ofrecido sea coherente, desde su propuesta y desde los materiales que se han podido utilizar, es correcto, al menos para ellos.

3) Tampoco es nada agradable pasarse seis meses trabajando, cuidando todos los detalles, ensayando muchísimo, para luego tener que representar en locales que apenas poseen condiciones adecuadas. A veces, incluso, hay que olvidarse de toda la labor realizada y limitarse a que por lo menos la voz llegue al público.

4) Lo peor que le puede pasar a un actor es no estar de forma continuada

sobre el escenario.

El actor necesita darse cuenta de que cada día perfecciona el trabajo, aprende, descubre nuevas cosas, de que la obra coge cada vez el ritmo más adecuado, etc.

5) Por último, el problema económico. Es el "pan" nuestro de cada día entre los grupos de teatro independiente. Es seguro que ningún actor ha entrado en uno de estos grupos pensando hacerse rico. A este problema se le soporta como inevitable compañero y se lucha contra él directamente cuando su presencia es más dolorosa.

B.- Estos elementos negativos apuntados encuentran sin duda una eficaz oposición por parte de muchísimos actores; sin embargo, ¿durante cuántos años un actor puede mantenerse sin sucumbir ante tales contrariedades? Ditirambo Teatro Estudio a lo largo de sus diez años de actividad ha apoyado su continuidad en los siguientes medios:

- 1) Hacer frente a los problemas, externos o internos, con sinceridad e incluso crudeza. El diálogo no inmuniza pero sí clarifica y ayuda a superar anomalías.
- 2) Fomentar los intereses que más unen a los actores.
- 3) Creer firmemente y por encima de todo en el propio trabajo y en la línea marcada.
- 4) Y, por último, sentirse comprometido con esa determinada manera de entender el teatro y su influencia social en un sentido universalista.

III. 9. METODO

El método elegido, como técnicas que asimila el actor y que le facilitan el estudio e interpretación de una obra, debe estar en función de las características del actor y del tipo de teatro que quiera hacer. Todos los métodos, en principio, son positivos. La elección de uno u otro depende, pues, de las ventajas e inconvenientes que ofrezca.

Ditirambo, a lo largo de su experiencia, ha ido configurando un método, o manera común entre sus componentes, para enfrentarse al trabajo actoral. En él han ido integrando elementos de otros métodos hasta solidificarlo y darle personalidad propia. Destacan en el método de Ditirambo las influencias del método de J. Grotowski principalmente.

Habiendo considerado Ditirambo su método, y cualquier método, no como un fin en sí mismo sino como un medio para enfrentar un trabajo teatral con características propias es oportuno recordar a qué tipo de teatro iba destinado su método. Hemos aportado para esta ocasión una cita referente a lo que dice sobre el particular uno de los miembros del grupo; aunque el texto es un poco largo resumirlo hubiera supuesto dejar incompleta la respuesta. Dice así: "¿Qué tipo de teatro pretende realizar el grupo?"

[...] Desde un punto de vista formal podría pormenorizar diciendo que investigamos en un teatro que podríamos llamar del «contrapunto», mezcla y choque de teatro sacro y de teatro de «cartón». En cierta medida todos los elementos que ponemos en juego en nuestras obras se dialectizan bajo la modalidad del contrapunto, y así, el estado anímico de los personajes se contraponen a lo que dicen, o la música se opone a la tonalidad interna de la situación. Técnicamente, el actor monta todo el desarrollo de su personaje de acuerdo a una «estructura de actitudes» sobre la que luego construye,

por menorizando, su vida (las actitudes no son vividas, sino expresadas, y la diferencia es clave de una forma de concebir la interpretación teatral). Para preparar al actor nos servimos de «imágenes», que utilizamos de acuerdo a un «esquema de transformación» imaginativo.»¹

El Método de Dítirambo trata de responder a las exigencias técnico-interpretativas que plantea su teatro, a nivel de fondo y de forma. El grupo ha profundizado en una metodología de trabajo propia a la que llama «esquema de transformación imaginativo» o «partitura de actitudes». Con ella se quiere romper los límites de una expresión cotidiana y alcanzar una estilización en la expresión; a esto se accede por ejercicios que ponen en contacto al actor con elementos de la Naturaleza a través de la sensibilidad y la imaginación; estos elementos hacen a la vez de estímulo y ayuda a encontrar lo que el actor busca para su personaje. En este proceso están, en igualdad de importancia, cuerpo y voz. El resultado se estructura en una «partitura», una gama de actitudes interiores que se manifestarán exteriormente en la interpretación, momento en el que se produce necesariamente una concreción de los hallazgos anteriores.

El trabajo que ha realizado el actor en el proceso general descrito no ha tenido como finalidad principal despertar la emoción sino propiciar su adecuada expresión externa.

La comprensión en profundidad del método de Dítirambo no es fácil, sobre todo si se quiere captar éste desde una reflexión a partir de la lectura de unos folios. Creemos, por otra parte, que una exposición más amplia no ayudaría demasiado, además podría perderse la visión de conjunto, que nosotros intentamos salvar. El lector, no obstante, encontrará ayuda en su acercamiento al método de Dítirambo, que expondremos a continuación, considerando especialmente las páginas 387-393; igualmente le ayudará la lectura del método.

de Grotowski, pp.85-102, por los frecuentes puntos de contacto entre ambos métodos.

III. 9. 1. Trabajo de imágenes

FINES: - ADIESTRAMIENTO FISICO Y EXPRESIVO.

- ESTIMULACION Y DESARROLLO DE LA IMAGINACION.

I PUNTO DE PARTIDA:

A) LA IMAGEN.

Una imagen es la visualización mental de cualquier elemento de la Naturaleza.

Las imágenes pueden ser OBJETIVAS (reales) o SUBJETIVAS. En este último caso son:

a) Externas: Imaginadas fuera del actor (la zarpa del león en el pie, por ejemplo), tanto si son transformación de una real (la silla del estudio se transforma en un león amenazante), como inexistentes (en un espacio vacío se visualiza el león).

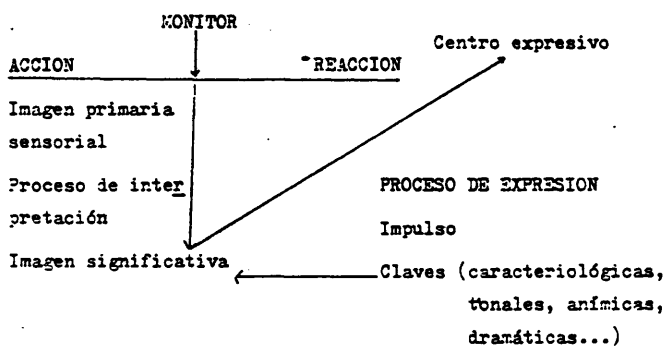
b) Internas: El actor no las visualiza fuera de sí sino que se identifica con ellas (el actor es el león). Entendiendo que en esta identificación el actor se incorpora las características esenciales de la imagen (tiempo o ritmo vital, grado de tensión o tono muscular, calidad y tipo de movimiento o sonido, etc.)

Estas características de la imagen despertarán en el actor unos rasgos anímicos, actitudes e intenciones que le aproximarán a una caracteriología.

Ej.: A partir de la imagen "león".

- agresividad, como estado anímico.
- majestuosidad, como rasgo de carácter.
- atacar, como actividad concreta.

En el trabajo expresivo de construcción del personaje y desarrollo de situaciones, el esquema se complejiza:



II FASES O ETAPAS EN EL TRABAJO:

A) PREPARACION CORPORAL Y SONORAL: PROPOSICIONES FISICAS. Fines- Liberalizar y dinamizar el cuerpo, aislando sus diferentes partes y desarrollando sus posibilidades de movimiento.

- El trabajo se concentra en el centro de energía, lugar de donde parte el movimiento que responde al estímulo de la imagen.

La función del centro de energía consiste en aislar y sensibilizar una parte del cuerpo permitiendo que el resto sea como arcilla que la energía modela a su antojo. Al mismo tiempo evita el caos en la acción.

- El trabajo consiste en una búsqueda y una profundización consciente (pero no intelectualizada) en todas las posibilidades del movimiento y ritmo despertadas por la imagen, que debe visualizarse en concreto y al detalle, sin perder el centro de energía. El resto del cuerpo sigue la acción del centro energético sin ejercer resistencia o disociación alguna.

- El movimiento debe llevarse al extremo (máximo y mínimo) buscando los contrastes entre calidades, diseño y ritmo.

- El centro de energía puede ser propuesto por un monitor, o elegido li-

brevemente por el actor.

- La emoción no se busca ni se trabaja, si surge no luchar contra ella. (El trabajo que está realizando el actor tiene que ver fundamentalmente con lo físico).

B) EXPRESION PORMENORIZADA Y TOTAL DEL PERSONAJE: PROPOSICIONES IMAGINATIVAS.

- Fines: Sensibilización al lenguaje corporal. Conciencia y desarrollo de los diferentes focos expresivos: La configuración del personaje.

- El centro de energía se convierte en centro de expresividad. El movimiento ya no tiende a liberar y desarrollar las posibilidades físicas sino expresivas del cuerpo del actor. Se trata ahora de seleccionar y depurar dentro de cada centro expresivo las actitudes más claras y concretas para servir a las claves del personaje. El resultado es la elaboración por el actor de una "partitura de actitudes". Es éste un proceso de decantación en el que se va de lo general a lo particular, del boceto al dibujo del personaje.

Finalmente el actor lleva la expresión de la imagen a todo el cuerpo pero la focaliza en diversos centros, cuyas posibilidades de fuerza y calidad expresiva ha investigado previamente, según las circunstancias dadas y las necesidades de la situación.

El personaje se encuentra así a partir de la incorporación de las características (tono, ritmo, gesto, etc.) inherentes a la imagen y de sus correspondencias psicológicas.

C) EL PERSONAJE DESARROLLANDO UNA ACCION EN RELACION CON EL MEDIO (ESPACIO, ELEMENTOS ESCENICOS, OTROS PERSONAJES): IMPROVISACIONES.

- Fin: Utilizar la «partitura de actitudes» en función de la acción dramática.

El actor debe utilizar sus recursos en permanente dialéctica con el exterior. Se sirve para ello de unas claves de fin o metas generales que persigue claramente o de forma encubierta, unas intenciones concretas, unas claves de acción o estrategias para conseguirlas y unas claves de tonalidad o clima de la situación.

- Es importante la sensibilización y conciencia clara del núcleo de acción más importante en cada momento.

Veamos a continuación el desarrollo de este punto C), que consideramos como la 2ª parte del método de Ditirambo, en su aplicación a una obra de teatro: "Tragicomedia de Calixto y Melibea", de Fernando de Rojas.

III. 9. 2. Improvisaciones.

Enfocadas en dos aspectos fundamentales:

A) EXPRESIVIDAD DEL PERSONAJE: "Animalizaciones" (Tener en cuenta pp. 387-394).

B) ACLARACION DE CONFLICTOS. En las improvisaciones sobre la "Tragicomedia de Calixto y Melibea" se trabajaron las siguientes áreas:

1- Sobre "el mal de amores" de Calixto.

Calixto quiere aliviar su ansiedad.

Sempronio quiere contentar a su amo y sacar provecho.

2- Sobre "los antecedentes de Celestina".

Calixto quiere confirmación sobre la conveniencia de utilizar los servicios de la alcahueta. (Cfr. Observaciones, p. 393).

Pármeno quiere prevenirle en contra de Celestina.

3- Sobre "el mantenimiento del honor".

Calixto quiere salvar las apariencias concernientes a su rol social.

↓
 Tristán quiere que Calixto cumpla con sus deberes de caballero vengando las muertes de Sempronio y Pármeno.

4- Sobre "la seducción de Pármeno".

Celestina quiere hacer de Pármeno su aliado.

↓
 Pármeno quiere protegerse de Celestina.

5- Sobre "la seducción de Lucrecia".

Celestina quiere hacer de Lucrecia su aliada.

↓
 Lucrecia quiere sacar provecho de Celestina sin que Melibea sufra daño alguno.

6- Sobre "el oficio de alcahueta".

Celestina quiere emparejar a sus aliados: Pármeno-Areusa.

. Pármeno quiere conseguir a Areusa.

. Areusa quiere complacer a Celestina y guardar las apariencias.

7- Sobre "el inicio del amor".

Calixto → Melibea.

. Calixto quiere manifestar sus sentimientos a Melibea.

. Melibea quiere salvar las apariencias de su rol social.

8- Sobre "los celos de los amantes".

Sempronio → Elicia.

. Sempronio quiere reconciliarse con Elicia.

. Elicia quiere fijar más la relación.

9- Sobre la "iniciación al placer".

Celestina quiere facilitarles el goce: Tristán-Lucrecia.

. Tristán quiere holgar con Lucrecia.

. Lucrecia quiere integrarse en la orgía.

10- Sobre "el oficio de alcahueta".

Calixto quiere que le facilite el acceso a Melibea.

Celestina quiere sacar provecho de Calixto.

11- Melibea quiere guardar las apariencias, saber sobre

Calixto y conseguir una cita con él.

Celestina quiere sacar provecho de Melibea.

(Observaciones:

- La posición relativa de los personajes (arriba o abajo) está en función de su relación social.
- La dirección de las flechas indica quien es el que desencadena el conflicto.
- En la preparación de las improvisaciones los actores deberán concretar:
 - . Su relación social y emocional respecto a los otros personajes.
 - . Los antecedentes del conflicto, si los hubiera, y los elementos comunes del mismo.
 - . Sus intereses generales de personaje y sus fines concretos dentro del conflicto que se improvisa.
 - . Las estrategias o vías posibles de consecución de estos fines.
 - . Las actividades físicas a desarrollar por los personajes.)

III. 10. PLAN DE ENSAYOS DE LA "TRAGICOMEDIA DE CALIXTO Y MELIBEA".

Consideramos oportuno exponer el plan de ensayos que Ditirambo Teatro Estudio siguió en el montaje de la obra "Tragicomedia de Calixto y Melibea", de Fernando de Rojas, porque a la vez se consigue: a) Un nuevo punto de vista sobre el quehacer de este grupo. b) Advertir la aplicación, más o menos explícita, que Ditirambo hace de su método a una obra de teatro.

Se comenzaron las reuniones y sesiones de trabajo el 7 de Enero de 1961. En ellas se acordó fijar un tiempo mínimo de tres meses (de 4 a 8 horas diarias) para la elaboración del montaje, distribuyéndose las actividades según los siguientes apartados:

1) EJERCICIOS DE CALENTAMIENTO: una hora diaria durante tres meses.

a- Tablas.

Realización alterna de dos tablas de gimnasia para el actor (cfr. pp. 400-404), dirigidas a conseguir los siguientes fines: disociación, flexibilidad y fuerza física.

b- Torres.

Realización de ejercicios físicos en las torres, elemento escénico fundamental en el montaje. Fines: rapidez, fuerza, conjuntación y precisión en los juegos escénicos que habrán de realizar los actores.

2) TRABAJO DE MESA: tres horas diarias durante tres semanas y una hora diaria durante dos semanas. (Del 7 de Enero al 8 de Febrero).

a- Lectura en profundidad del texto de Fernando de Rojas. Comentario y análisis del mismo: Temas, estructura, estilo, personajes, etc.

b- Profundización en los aspectos históricos y sociales de "La Celestina" a partir del texto, de J. A. Maravall, "El mundo social de la Celestina". Exposición diaria por parte de los actores de sus diferentes capítulos, con ampliación y desarrollo de los temas analizados a partir de los diferentes libros de consulta.

(cfr. pp. 397-399).

c- Análisis de textos: Lectura y exposición diaria por parte de los actores de diferentes textos literarios de la época, para una mayor familiarización con el lenguaje, valores, creencias, modo de vida

y personajes de la obra. (pp. 391-400).

d- Textos comparados: Relación de similitudes y diferencias entre los textos de la época y "La Celestina". (pp. 397-400).

e- Exposición de la dramaturgia y montaje por parte del director.

3) IMPROVISACIONES: una hora diaria durante tres semanas (del 12 de Enero al 7 de Febrero).

a- Zoomórficas.

A partir de una preparación previa con Imágenes (tener en cuenta pp. 397-399), se abordan una serie de juegos de "Animalizaciones" (tener en cuenta pp. 397-399), que aproximan a los actores a los ritmos vitales, actitudes y contextura física de los personajes.

b- Personajes.

Incorporación de los recursos encontrados en las improvisaciones zoomórficas a través de un proceso de humanización y extracción de rasgos de carácter y perfiles anímicos.

c- Zoo-personajes.

Combinación de los ejercicios anteriores.

d- De conflicto.

Esclarecimiento y desarrollo de los conflictos que aparecen en el texto. Interrelación entre los personajes según sus intereses y de acuerdo a su procedencia social. Búsqueda de ritmos y tonalidades de situaciones, así como de la progresión dramática de las mismas.

4) PASES DE LETRA: una hora diaria durante cinco semanas (del 26 de Enero al 28 de Febrero).

Repetición mecánica del texto memorizado.

5) ITALIANAS: una hora diaria durante cinco semanas (del 2 de Febrero al 7 de Marzo).

Entonación e inflexiones del texto. Trabajo imprescindible para la expresión del lenguaje del siglo XV y en especial para concertar la simultaneidad de escenas paralelas que están tratadas musicalmente.

- 6) MONTAJE: tres horas diarias durante cinco semanas (del 2 de Febrero al 7 de Marzo).

Fijación de las actitudes fundamentales y acciones significantes que constituyen el esqueleto de cada uno de los núcleos que componen el espectáculo.

- 7) POR NUCLEOS: una hora diaria durante una semana y dos horas diarias durante cinco semanas (del 9 de Febrero al 12 de Marzo).

Ensayos de ajuste y matización de los diferentes núcleos o unidades dramáticas de la obra.

- 8) TECNICOS: seis horas semanales (del 6 de Febrero al 22 de Marzo).

Realización detallada de tareas escénicas que requieren precisión y entrenamiento como vendajes, canciones, acompañamiento de vihuelas y flauta, modificación del dispositivo escénico, etc.

- 9) PARCIALES: tres horas diarias durante cuatro semanas (del 23 de Febrero al 20 de Marzo).

Revisión global de diferentes partes de la obra que comprenden varios núcleos.

- 10) ENSAYOS GENERALES: seis horas semanales durante una semana y media (del 9 al 22 de Marzo).

Pase total del espectáculo con utilería, vestuario, iluminación y sonido.

III. 11. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA PARA EL MONTAJE DE LA "TRAGICOMEDIA DE CALIXTO Y MELIBEA"

Como complemento al anteriormente expuesto "Plan de ensayos de la "Tragicomedia de Calixto y Melibea»" (p.393), indicamos la bibliografía que fue utilizada para el montaje de dicha obra por el grupo Ditirambo.

La división establecida en esta bibliografía se corresponde con las llamadas pertinentes sobre la misma que aparecen en el plan de ensayos antes mencionado.

MARAVALL, José Antonio, El mundo social de la Celestina.

Índice de capítulos a analizar:

- 1) La Celestina como "moralidad". La conciencia de crisis en el siglo XV.
- 2) La transformación social de la clase ociosa, y la alta burguesía.
Las figuras de Calixto y Pleberio.
- 3) Afán de lucro y economía dñeraria. El mundo celestinesco como producto de la cultura urbana.
- 4) La clase ociosa subalterna. La desvinculación de las relaciones sociales. El principio del egoísmo.
- 5) La protesta contra la determinación social de la persona. Pragmatismo y cálculo. El comportamiento como técnica.
- 6) Individualismo y sentimiento de libertad.
- 7) La idea de fortuna y la visión mecánica del mundo.
El papel de la magia.
- 8) Mundanización y secularización: El placer de la vida, la doctrina del amor, la experiencia de la muerte.

Bibliografía consultada:

- | | |
|----------------|------------------------------------|
| J. A. Maravall | "El mundo social de la Celestina". |
| S. Gillman | "La Celestina: Arte y Estructura". |
| S. Gillman | "La España de Fernando de Rojas". |

- D. de Rougemont "El Amor y Occidente".
- A. Von Martin "Sociología del Renacimiento".
- J. Huizinga "El otoño de la Edad Media".
- W. Sombart "El Burgués".
- M. R. Lida de Malkiel "La originalidad artística de la Celestina".
- J. A. Maravall "El humanismo de las armas en D. Quijote".
- E. Euhler "Vida y cultura en la Edad Media".
- E. Ruth Berndt "Amor, muerte y fortuna en la Celestina".
- G. Morón Arroyo "Sentido y forma de la Celestina".
- E. Cosirer "Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento".
- Guisasola "Obsevaciones sobre las fuentes literarias de la Celestina".
- J. Caro Baroja "Las brujas y su mundo".
- J. Caro Baroja "Algunos mitos españoles".
- J. A. Maravall "Las comunidades de Castilla".
- Amezua "La erótica española en sus comienzos".
- G. Bataille "L' Erotisme".
- W. Withney "Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII".
- R. de Maeztu "Don Quijote, Don Juan y la Celestina".
- J. Caro Baroja "Inquisición, brujería y cristiano-judaísmo".
- M. Bataillon "La Celestina selon Fernando de Rojas".
- G. Samona "Aspetti del retoricismo nella Celestina".
- J. Caro Baroja "Los judíos en la España moderna y contemporánea".
- Burckhardt "La cultura en el Renacimiento".
- J. M. Aguirre "Calisto y Melibea amantes cortesanos".

Pérez de Guzmán	"Generaciones y semblanzas".
B. Torres Naharro	"La Propalladia".
J. Manrique	"Poesía".
	"Cancionero tradicional".
Fray Luis de León	"La perfecta casada".
M. de Valois	"El Heptamerón".
Lope de rueda	"Pasos completos".
Eneas Silvio	"Eurialo y Lucrecia".
Wind	"Misterios paganos".
J. Caro Baroja	"Ritos y mitos equívocos".
J. Goitizolo	"Disidencias".
Textos a analizar:	
J. de Mena	"Laberinto de fortuna".
Arcipreste de Hita	"El libro del buen amor".
Boccaccio	"La fiametta".
Feliciano de Silva	"La segunda Celestina".
Sancho de Muñón	"La tercera Celestina".
Gil Vicente	"Don Duardos".
Lope de Vega	"La Dorotea".
Arcipreste de Talavera	"El Corbacho".
P. Aretino	"El coloquio de las damas".
D. de San Pedro	"Cárcel de amor".
F. Delicado	"La lozana andaluza".
Petrarca	"Obras completas".
B. Torres Naharro	"Comedia Himenea".
Marqués de Santillana	"Poesía completa".
Anónimo	"La vida del Lazarillo de Tormes".

C. de Villalón "El Crótalon".

III. 12. GIMNASIA PARA EL ACTOR

Estos ejercicios físicos los realiza el actor para fortalecer su organismo, instrumento que le permite exteriorizar su mundo interior; por tanto, el cuerpo no puede constituir un freno, por su deterioro voluntario, para esa expresión.

III. 12. 1. Primera tabla de ejercicios

OBJETIVOS: Flexibilidad, fuerza y control muscular.

EN PIE

- 1.- Marcha con paso corto. Trote rítmico sobre el terreno. (Calentamiento).
- 2.- Rotación circular del cuello.
- 3.- Oscilación de brazos al frente.
- 4.- Rotación circular de hombro.
- 5.- Rotación circular de muñeca. (Auxiliado).
- 6.- Rotación circular de cintura.
- 7.- Tensión general de la parte superior del cuerpo. Cortes graduales de tensión: cuello, muñecas, codos, hombros, cintura abdominal.
- 8.- Arqueo de la columna. (Apoyo en la pared).

SENTADOS

- 9.- Flexión de cintura hacia adelante. (Auxiliado).

TUMBADOS BOCA ARRIBA

- 10.- Levantamiento de piernas plegadas y lanzamiento en sentido contrario.
- 11.- Torsión de cintura con desplazamiento lateral de piernas. (Auxiliado).

TUMBADOS BOCA ABAJO

- 12.- Flexión total de brazos con desplazamiento bascular del resto del cuerpo.
- 13.- Tensión en arco del tronco con apoyo en el abdomen.

CON DESPLAZAMIENTOS

- 14.- Saltos rítmicos con piernas juntas y desplazamientos laterales.
- 15.- Marcha hacia adelante en cuclillas.

HATHA - YOGA

- a.- Ejercicio del ataud. (Calentamiento y relajación).
- b.- Ejercicios de respiración controlada. (Pratnayanas).
- c.- Posición de descanso-asana del puente-asana completa-asana del arado-posición descanso.
- d.- Asana del diamante-asana de la hoja doblada-asana de la cobra-asana de la templanza-asana del diamante.

III. 12. 2. Segunda tabla de ejercicios

OBJETIVOS: Flexibilidad, fuerza y control muscular.

EN PIE

- 1.- Marcha ordinaria con aumento progresivo de zancada. (Calentamiento).
- 2.- Torsión lateral de tronco con movimiento inverso de la cintura pélvica.
- 3.- a.- Desplazamiento antero-posterior de la cintura pélvica.
b.- Desplazamiento lateral de la cintura pélvica. "El ocho".
- 4.- Rotación antero-posterior de la cadera.
- 5.- Rotación circular de la extremidad inferior.
- 6.- Rotación circular de tobillo. (Auxiliado).
- 7.- Tensión general de la extremidad inferior. Cortes sucesivos de ten-

sión: tobillo, rodilla, cadera.

8.- Arqueo del cuerpo hacia atrás. (Apoyo en la pared).

SENTADOS

9.- Flexión de brazos hacia arriba. (Auxiliado).

TUMBADOS BOCA ARRIBA

10.- Arqueo y apoyo progresivo de la columna vertebral.

11.- Levantamiento de piernas y lanzamiento hacia abajo. (Auxiliado).

TUMBADOS BOCA ABAJO DE RODILLAS

12.- Flexión de cintura hacia atrás. (Auxiliado).

13.- Flexión parcial de brazos con salto y palmada en el aire.

CON DESPLAZAMIENTOS

14.- Marcha hacia adelante con apoyo de las manos en el suelo.

15.- Marcha rítmica a caballo. (Auxiliado).

HATEA - YOGA

a.- Ejercicio del ataud. (Calentamiento y relajación).

b.- Ejercicio de relajación controlada. (Pratnayamas).

c.- Asana del alumno-asana de la cabeza de vaca-asana del leño-asana del
pes.

d.- Salutación al sol. (Completo).

NOTAS

1. Miguel A. Medina, El teatro español en el banquillo, Fernando Torres, Valencia, 1976, p. 376.
2. Op. cit., p. 385.
3. Sistema de Grotowski, pp.85-92 de la tesis.
4. Sistema de Stanislavski, pp.4-57 de la tesis.
5. Método teatral de Brecht, pp.43-54 de la tesis.
6. Método teatral de Brecht: Distanciamiento, pp.70-73 de la tesis.
7. Sistema de Grotowski: Estimulo-Impulso-Reacción, pp.73-75 de la tesis.
8. Miguel A. Medina, El teatro español en el banquillo, op. cit., p. 385.

CONCLUSIONES REFERENTES A III

[Cfr. p. VI]

El arte de la interpretación no se manifiesta en sus raíces de distinta manera según se aplique en el teatro o en los medios audiovisuales. Así se ha entendido por la mayoría de los que trabajan en estos medios a nivel de actores y directores. Nosotros que hemos hablado en la tesis de diferencias formales también nos hemos mantenido en la línea anterior de considerar el arte de interpretar, en su esencia, único y válido para cualquier medio artístico que necesite de actores. La alusión a los medios audiovisuales entre profesores, alumnos, o actores profesionales en general no hace, pues, mención a una forma especial de prepararse o formarse para trabajar en los medios audiovisuales; no obstante se es consciente, aunque casi nunca los actores lo expresen decididamente, de las diferencias formales que acompañan a uno y otro medio (teatro frente a cine-televisión) y por lo tanto de la conveniencia de una cierta adecuación del actor al medio.

La formación del actor viene siendo de tipo teatral, exclusivamente teatral en la práctica. Los que se preparan para actores profesionales lo hacen « siempre » a través de técnicas, análisis, sistemas, métodos y obras literarias cuya precedencia y aplicación gira en torno a lo teatral. Los ejercicios de los actores, bien como medio de adquirir técnicas interpretativas bien como una manera de encontrar sentimientos e sensaciones para el montaje de una determinada obra no parten « nunca » de guiones cinematográficos o televisivos, secuencias de filmes u otra faceta cualquiera de un producto audiovisual. Así viene ocurriendo, no sólo fuera de España sino igualmente aquí, desde la aparición de las escuelas de actores hasta hoy, tanto en las

escuelas privadas como en las oficiales "Escola d'Art Dramàtic", Barcelona, o "Real Escuela Superior de Arte Dramático", Madrid, incluidas todas las que dependen a nivel académico de alguna de éstas y que se reparten por la geografía española. Lo mismo se destaca mirando a los grupos de teatro independiente, en los que a través de la práctica diaria, orientada al montaje de obras teatrales, se han venido formando muchos de nuestros actores, sobre todo en los años sesenta y setenta, que fue cuando más auge y más numerosos fueron estos grupos, los cuales se planteaban, en muchos casos, un trabajo seriamente realizado. (Ditirambo Teatro Estudio fue uno de esos grupos y el análisis de su trabajo, que ofrecemos en la tesis, indica el rigor de sus planteamientos técnicos y artísticos).

Las bases de formación tanto en las escuelas de arte dramático como para aquellos que preferían el trabajo y evolución de sus cualidades en un grupo de teatro, incluso sin pasar absolutamente por una escuela, han venido siendo los sistemas interpretativos y de dirección de actores de K. Stanislavski, B. Brecht y J. Grotowski, y en menor medida algunos otros. El conocimiento de estos autores nunca fue directo que sepamos: se les conocía, no siempre a fondo, a través de sus escritos o también por discípulos suyos que mediante cursillos en España acercaban las enseñanzas de los maestros; otro tipo de conocimiento o acercamiento a esas teorías venía de la asistencia a representaciones de obras, cuyos actores y directores decían haber seguido tal o cual sistema o método teatral, es decir a Grotowski, Brecht, etc. Las revistas especializadas de teatro traían, con más o menos profundidad, los aires teatrales europeos y algunos grupos o actores conocían a través de ellas ideas vanguardistas que aplicaban, en determinados casos, a sus montajes.

Como se ha dicho el contacto directo con los grandes maestros de la dirección e interpretación era casi nulo, por dificultades muy difíciles de

salvar en los años sesenta y setenta. En España los profesores de arte dramático no estaban en situación mejor que los actores al respecto, pues enseñaban a Stanislavski, Brecht, etc., basándose no en el conocimiento directo del trabajo de estos autores sino mediante otros modos de acercamiento a esas teorías que en su momento habían de transformarse en una práctica artística de mano de los profesores de interpretación. Esto no quiere decir que estos profesores no tuvieran su parte de mérito en la buena formación que se ofreció y que ofrecen actualmente a muchos de los actores españoles en ciertos.

En las teorías de Stanislavski, Brecht, Grotowski, e incluso con el aprovechamiento de ideas de algunos otros, se formaron también los actores que pertenecieron a los colectivos estudiados en la tesis. Así, la presencia de las teorías de Stanislavski, con todas las modificaciones pertinentes introducidas por los distintos profesores, están presentes en el Laboratorio del Teatro Estable Castellano. No es, por tanto, que se siga a Stanislavski ciegamente sino que su influencia es evidente en la base que sustenta las técnicas de interpretación ofrecidas en este laboratorio. Sus profesores, la mayoría de ellos, se formaron también en una línea stanislavskiana y es lógico por esto que, con todas las transformaciones e incluso alejamientos que tengan del maestro ruso, ofrezcan, al menos en parte, una teoría claramente stanislavskiana. En una línea distinta a ésta, al menos en los planteamientos técnicos del grupo para montar las obras de teatro, se volvió Dítirambo Teatro Estudio. Este grupo se situó en la línea del polaco Grotowski, que a su vez tiene influencias stanislavskianas en su sistema. Grotowski, sus teorías, sirvieron de mucha ayuda a Dítirambo, que no siguió al pie de la letra cuanto decían los libros sobre Grotowski pero que sin duda se apoyaban en ese sistema y por tanto estaban más alejados de otros como, por ejemplo, Brecht

y Stanislavski, por nombrar a dos de los que más influyeron en los grupos de teatro independiente. Por otra parte, al igual que en el Laboratorio del Teatro Estable Castellano, en la labor artística de Ditirambo se pueden espigar muchas pequeñas aportaciones de otros pensadores, tanto del teatro como de otras ciencias próximas a él. Ditirambo, estuvo abierto, pues, a todo cuanto le ayudara a conseguir sus propios objetivos artísticos sin encerrarse por tanto en un sistema o método determinado.

408

IV. BIBLIOGRAFIA

IV. BIBLIOGRAFIA.

IV. 1. FUENTES PRIMARIAS.

IV. 1. 1. Libros.

- 1.- Basin, André, Orson Welles, 2ª ed., Fernando Torres, Editor, Valencia, 1973, pp. 13-222.
- 2.- Bogdanovich, Peter, Fritz Lang en América, Editorial Fundamentos, Madrid, 1972, pp. 9-146.
- 3.- Brecht, Bertolt, La política en el teatro, Editorial Alfa Argentina, Buenos Aires, 1972, pp. 7-167.
- 4.- Brecht, Bertolt, Escritos sobre teatro, Tomo 3, Ediciones Nueva Visión, SAIC, Buenos Aires, 1982, pp. 9-210. 3 Tomos.
- 5.- Brecht, Bertolt, Escritos sobre teatro, Tomo 2, Ediciones Nueva Visión, SAIC, Buenos Aires, 1983, pp. 9-249. 3 Tomos.
- 6.- Brecht, Bertolt, Escritos sobre teatro, Tomo 1, Ediciones Nueva Visión, SAIC, Buenos Aires, 1983, pp. 9-198. 3 Tomos.
- 7.- Climent, Michel, Elia Kazan por Elia Kazan, Editorial Fundamentos, Madrid, 1974, pp. 9-314.
- 8.- Cortés, José Angel, Entrevistas con directores de cine, Editorial Magisterio Español, S. A., Madrid, 1972, pp. 5-263.
- 9.- Desuché, Jacques, La Técnica Teatral de Bertolt Brecht, 2ª ed., cikos-tau-s.a. ediciones, Barcelona, 1968, pp. 9-146.
- 10.- Gelms, Joseph, El director es la estrella, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972, pp. 9-428.
- 11.- Grotowski, Jerzy, Teatro laboratorio, 3ª ed., Tusquets Editores, Barcelona, 1970, pp. 7-79.
- 12.- Grotowski, Jerzy, Hacia un teatro pobre, 4ª ed., siglo XXI editores,

- s.a., Madrid, 1974, pp. VII-273.
- 13.- Hethmon, Robert H., El método del Actor's Studio, Editorial Fundamentos, Madrid, 1976, pp. 9-302.
- 14.- Hornigón, Juan A., y otros, Brecht y el realismo dialéctico, Comunicación Serie B, Alberto Corazón, Editor, Madrid, 1975, pp. 7-399.
- 15.- Lewis Jerry, El oficio de cineasta, Barral Editores, Barcelona, 1973, pp. 7-196.
- 16.- Medina, Miguel A., El teatro español en el banquillo, Fernando Torres, Editor, Valencia, 1976, pp. 9-483.
- 17.- Pudovkin, Vsevolod I., El actor en el film, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1972, pp. 7-97.
- 18.- Rapisarda, Giusi (Ed.), Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS), Colección Comunicación Visual, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1978, pp. 5-233.
- 19.- Renoir, Jean, Mi vida, mis films, Fernando Torres, Editor, Valencia, 1975, pp. 11-217.
- 20.- Santana Ramos, Salvador, La dirección de actores en España (Cine-TV), tesina, no publicada, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, Madrid, 1979, pp. 1-117.
- 21.- Santana Ramos, Salvador, La dirección de actores en España, trabajo de investigación, no publicado, realizado con beca de la Fundación Juan March, Madrid, 1982, pp. 1-208.
- 22.- Stanislavski, Constantin, Un actor se prepara, 10ª ed., Editorial Constancia, S.A., México, 1970, pp. VII-267.
- 23.- Stanislavski, Constantin, Preparación del actor, Editorial La Pléyade, Buenos Aires, 1972, pp. 7-285.
- 24.- Stanislavski, Constantin, La construcción del personaje, Alianza E.

S.A. Madrid, 1975, pp. 9-345.

25.- Stanislavski, Konstantin, El arte escénico, 4ª ed., siglo XXI, editores, s.a., Madrid, 1976, pp. 1-345.

26.- Stanislavski, Constantín, Manual del actor, 11ª impresión, Editorial Diana, S.A., México, 1981, pp. 5-153.

IV. 1. 2. Referencias.

- 1.- Alonso de Santos, José L., Entrevista a William Layton. Primer Acto, N° 188, 1981.
- 2.- Bontemps, Jacques y Overstreet, Richard, Entretien avec Joseph L. Mankiewicz. Cahiers du cinéma, N° 178, 1966.
- 3.- Bontemps, Jacques, Entretien avec René Allio. Cahiers du cinéma, N° 196, 1967.
- 4.- Brion, Patrick et Conolli, Jean L., Entretien avec Jacques Tourneur. Cahiers du cinéma, N° 181, 1966.
- 5.- Comolli, Jean L. y Labarthe, André S., Entretien avec Arthur Penn. Cahiers du cinéma, N° 196, 1967.
- 6.- Delahaye, Michel, Entretien avec Carl Dreyer. Cahiers du Cinéma, N° 200, 1968.
- 7.- Delahaye, Michel y Fieschi, Jean André, Entretien avec Jean Renoir. Cahiers du cinéma, N° 178, 1966.
- 8.- Delahaye, Michel, Entretien avec Elia Kazan. Cahiers du cinéma, N° 184, 1966.
- 9.- Eines, Jorge, El método de las acciones físicas, diferenciación entre técnica y poética. Primer Acto, N° 189, 1981.
- 10.- Godard, Jean L. y Delahaye M., Entretien avec Robert Bresson. Cahiers du cinéma, N° 178, 1966.
- 11.- Narboni, Jean, Entretien avec Robert Kramer. Cahiers du cinéma, N° 200, 1968.
- 12.- Noames, Jean L., Entretien avec Raoul Walsh. Cahiers du cinéma, N° 154, 1964.
- 13.- Noames, Jean L., Entretien avec Robert Rossen. Cahiers du cinéma, N° 177, 1966.

IV. 1. 3. Entrevistas orales.

Directores de cine:

- Armiñán, Jaime de
- Bardem, Jan Antonio
- Bodegas, Roberto
- Chávarri, Jaime
- García Berlanga, Luis
- García Sánchez, José Luis
- Grau, Jorge
- Iglesia, Eloy de la
- Olea, Pedro
- Picasso, Miguel
- Ribas, Antoni
- Romero Marchent, Rafael
- Saura, Carlos

Realizadores de televisión:

- Abad, Francisco
- Analio López, Pedro
- Chic, Antoni
- García de la Vega, Fernando
- González Vergel, Alberto
- Luca de Tena, Cayetano
- Méndez Leite, Fernando
- Molina, Josefina
- Schaff, Sergi
- Vilaret, Mercè

Profesores de escuelas de arte dramático:

- Alonso de Santos, José Luis. Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid.
- Pericot, Iago, "Escola d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre", Barcelona.

Actores:

- Bódalo, José
- Diego, Juan
- Herrera, Lola
- Vera, Victoria

IV. 2. FUENTES SECUNDARIAS

IV. 2. 1. Libros

- 1.- Agel, Henri y Geneviève, Manual de iniciación cinematográfica, 3ª ed., Ediciones RIALP, S.A., Madrid, 1962, pp. 7-345.
- 2.- Alcalá Manuel, Buñuel. Cine e ideología, Colección de divulgación universitaria, Editorial Cuadernos para el Diálogo, S.A., Madrid, 1973, pp. 7-197.
- 3.- Artaud, Antonin, El cine, 3ª ed., Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1973, pp. 7-135.
- 4.- Basin, André, ¿Qué es el cine?, Ediciones RIALP, S.A., Madrid, 1966, pp. 9-599.
- 5.- Basin, André, y otros, La Política de los autores. J. Renoir, R. Rossellini, F. Lang, H. Hawks, A. Hitchcock, L. Buñuel, O. Welles, C. T. Dreyer, R. Breason, M. Antonioni, Editorial Ayuso, Madrid, 1974, pp. 9-344.
- 6.- Basin, André, El cine de la crueldad, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1977, pp. 7-320.
- 7.- Basin, André, El cine de la crueldad, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1977, pp. 7-219.
- 8.- Benjamin, Walter, Tentativas sobre Brecht, Taurus Ediciones, S.A., Madrid, 1975, pp. 9-152.
- 9.- Brasó, Enrique, Carlos Saura, Taller de Ediciones Josefina Betancor, Madrid, 1974, pp. 11-346.
- 10.- Buñuel, Luis, Mi último suspiro, Plaza y Janés, S.A. Editores, Barcelona, 1982, pp. 13-251.
- 11.- Burch, Noël, Praxis del cine, Colección Arte, Editorial Fundamentos, 1970, pp. 13-188.

- 12.- Cabal, Fermín y Alonso de Santos, José L., Teatro Español de los 80, Editorial Fundamentos, Madrid, 1985, pp. 9-265.
- 13.- Castro, Antonio, El cine español en el banquillo, Fernando Torres, Editor, Valencia, 1974, pp. 9-453.
- 14.- Clemente, José L., Cine documental español, Ediciones RIALP, S.A., Madrid, 1960, pp. 9-216.
- 15.- Chaplin, Charles, Historia de mi vida, Taurus ediciones, S.A., Madrid, 1965, pp. 9-492.
- 16.- Dudley Andrew, J., Las principales teorías cinematográficas, Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1978, pp. 9-274.
- 17.- Eisenstein, Sergei M., Teoría y técnica cinematográfica, Ediciones Rialp, S.A., Madrid, 1959, pp. 9-293.
- 18.- Eisenstein, Sergei M., Reflexiones de un cineasta, Artiach Editorial, Madrid, 1970, pp. 8-294.
- 19.- Eisenstein, Sergei M., La non - indifférente nature /1, Oeuvres, Tome 2, Union générale d'éditions, París, 1976, pp. 7-444.
- 20.- Feldman, Simon, La realización cinematográfica, GEDISA, Barcelona, 1979, pp. 8-185.
- 21.- Fellini, Federico, Fellini por Fellini, Editorial Fundamentos, Madrid, 1978, pp. 9-233.
- 22.- García Escudero, José M., Cine español, Ediciones RIALP, S.A., Madrid, 1962.
- 23.- Godard, Jean-Luc, Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard, Barral Editores, S.A., Barcelona, 1971, pp. 11-284.
- 24.- Grau, Jorge, El actor y el cine, Ediciones RIALP, S.A., Madrid, 1962.

- 25.- Guarner, José L., 30 años de cine en España, Editorial Kairós, Barcelona, 1971, pp. 7-137.
- 26.- Hernández Les, Juan y Gato, Miguel, El cine de autor en España, Castellote Editor, S.A., Madrid, 1978, pp. 7-450.
- 27.- Jacobs, Lewis, La azarosa historia del cine americano, vol. I., Editorial Lumen, Barcelona, 1971, pp. 11-359.
- 28.- Lanet, Pedro Miguel, y otros, Lecciones de cine. Historia estética y sociología, vol. II., Ed. Mensajero del Corazón de Jesús, Bilbao, 1968, pp. 6-317.
- 29.- Martin, Marcel, La estética de la expresión cinematográfica, 2ª ed., Ediciones RIALP, S.A., Madrid, 1962, pp. 9-268.
- 30.- May, Renato, Cine y Televisión, 2ª ed., Ediciones RIALP, S.A., Madrid, 1959, pp. 11-302.
- 31.- Meyerhold, Vsevolod, Teoría Teatral, Editorial Fundamentos, Madrid, 1975, pp. 11-224.
- 32.- Moravia, Alberto, En el cine. Ciento cuarenta y ocho películas de autor, Plaza y Janés, S.A. Editores, Barcelona, 1979, pp. 5-329.
- 33.- Pérez Losano, José M., Formación cinematográfica, 3ª ed., Juan Flores Editor, Barcelona, 1968, pp. XI-434.
- 34.- Reiss, Karel, Técnicas del montaje cinematográfico, 3ª ed., Taurus Ediciones, S.A., Madrid, 1980, pp. 7-256.
- 35.- Ropars-Wuilleumier, Marie C., Lecturas de cine, Editorial Fundamentos, Madrid, 1971, pp. 9-272.
- 36.- Rose, Tony, Así se hace cine, 2ª ed., Instituto Parramón Ediciones, Barcelona, 1974, pp. 3-136.
- 37.- Sadoul, George, Las maravillas del cine, 2ª reimpresión en castellano, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 9-274.

- 38.- Sadoul, Georges, Historia del cine mundial, Siglo XXI editores, Madrid, 1976, pp. VIII-328.
- 39.- Sánchez, Rafael Cristóbal, El montaje cinematográfico. arte de movimiento, Reedición de la 1ª ed. de 1971, Editorial Pomare, Barcelona, 1976, pp. 10-347.
- 40.- Sarris, Andrew, Entrevista con directores de cine. Buñuel. Bergman, Chaplin, Pasolini, Fellini, Antonioni..., vol. I, 3ª ed., Editorial Magisterio Español, S.A., Madrid, 1969, pp. 8-250.
- 41.- Schnitzer, Luda y Jean, Martin, Marcel, El cine soviético visto por sus creadores, Ediciones Sígnese, Salamanca, 1975, pp. 7-228.
- 42.- Truffaut, François, El cine según Hitchcock, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1974, pp. 7-320.
- 43.- Vertov, Dziga, El cine ojo, Editorial Fundamentos, Madrid, 1973, pp. 9-215.
- 44.- Walker Alexander, Stanley Kubrick dirige, Taller de Ediciones Josefina Betancoor, Madrid, 1975, pp. 9-308.
- 45.- Weinberg, Herman G., El toque Lubitsch, Editorial Lumen, Barcelona, 1973, pp. 13-375.
- 46.- Whiting, Frank M., Introducción al teatro, 3ª ed., Editorial Diana, México, 1972, pp. 5-431.

