

Algunos cambios que podríamos hacer

por Agustín Toscano*

Resumen: El presente ensayo tiene la forma de un Manual de Actuación (o de dirección de actores). Identifica al menos diez problemáticas claras del complejo arte de actuar en cine y propone una revisión conceptual. Una actualización. Cambios que servirán para abordar la actuación desde otro lugar. Pensamiento. Imaginación. Renovación. Tono. Dispersión. Multiplicidad. Homenaje. Generosidad. Curiosidad. Personalidad. Cada uno de estos temas tomará forma de un capítulo, en donde se explayarán otros subtemas inherentes al arte de actuar y dirigir, como "los objetivos", "las acciones", "las escenas", "las secuencias", "los súper objetivos", "la verdad" o "la organicidad". En este viaje, si se quiere pedagógico, la actuación es el epicentro del cine. Su razón de ser.

Palabras clave: actuación, dirección, cine, manual, cambios.

Abstract: This is an essay in the shape of a manual for the guidance of actors (or for directing actors). It clearly identifies at least ten clear problems of the complex art of film acting and proposes a conceptual revision. An update. Changes which will serve to address acting from another point of view. Thoughts. Imagination. Renewal. Tone. Dispersion. Multiplicity. Tribute. Generosity. Curiosity. Personality. Each of these issues takes the form of a chapter, where other sub-themes inherent to the art of acting and directing will be discussed, such as "goals", "actions", "scenes", "sequences", "overall objectives", "the truth", or "organicity". On this somewhat pedagogical journey, acting is the epicenter of cinema, its *raison d'être*.

Key words: acting, directing, cinema, manual, changes.

El presente trabajo fue elegido para ser publicado en *Imagofagia* en el 3° Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado conjuntamente por ASAECA y el 29° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2014. El jurado estuvo compuesto por la Lic. Natacha Mell, el Lic. Gustavo Aprea y el Mgter. Pedro Klimovsky.

Prólogo

Para comenzar, propongo diez "intercambios" que servirán para pensar la actuación cinematográfica como objeto de estudio. Cada uno de estos "intercambios" será el tema central de un capítulo del presente ensayo, una ecuación poética y matemática de reemplazar factores para comprobar alteraciones en los productos (artísticos).

1. Pensamiento (a cambio de gesticulación). 2. Imaginación (a cambio de comprensión). 3. Renovación (a cambio de repetición). 4. Tono (a cambio de neutro sin regionalismos). 5. Dispersión (a cambio de concentración). 6. Multiplicidad (a cambio de composición). 7. Homenaje (a cambio de originalidad). 8. Generosidad (a cambio de virtuosismo). 9. Curiosidad (a cambio de seguridad). 10. Personalidad (a cambio de imitación). Sobre el final aparecerá un "intercambio sorpresa", a modo de epílogo. Mas este no será concluyente. La actualización deberá seguir su curso y tratar de derribar otros mitos del "buen actuar".

Muchas veces me han preguntado si es necesario saber actuar para dirigir cine. Mi respuesta es que sí, es tan fundamental como saber encuadrar. En los créditos de las películas argentinas de los '40 y de los '50, debajo del nombre del director se escribía la aclaración "Encuadre y dirección". Esta "vieja forma" de nombrar este oficio contenía una gran verdad: el trabajo del director de cine puede reducirse a estas dos tareas –encuadrar la escena y dirigir a los actores. Para todo lo demás existen los directores de áreas: el director de fotografía, el de arte, el de sonido, el de montaje y el de producción.

1. Pensamiento (a cambio de gesticulación)

¿Qué nos importa a los actores cómo se hace cine? Poco y nada. Salvo que queramos dirigir, los actores no perdemos el tiempo en aprender sobre la compleja forma de idear, filmar y montar películas. Los actores disfrutamos de las películas de modo irracional, las amamos más de lo normal y no deberíamos perder el tiempo viendo las costuras de la elaboración de esa obra de arte. Nos parecemos más al público en general que al cineasta. De hecho representamos "al público en general" en este gran aparato cultural que es el cine. Además de lo que cuenta cada película y de su estética, amamos profundamente cómo esos actores dieron vida a esos sujetos de la pantalla. Amamos la alquimia de transformar la propia persona en otra. Todo lo importante para la actuación es anterior al cine, a su nacimiento y a su

desarrollo, y sin embargo el cine es su forma más perfecta, duradera, repetible y comerciable. Todo el arte de la representación estaba antes de que el cine llegara, y los actores fueron los encargados de descubrirlo, perfeccionarlo y mantenerlo vivo. La narración, la división en actos, las secuencias, las escenas, las acciones, las reacciones, los gestos, los personajes protagónicos, los antagonistas, los ayudantes, los oponentes, el destino, el destinatario, los objetivos, los súper objetivos, los conflictos, el clímax, el epílogo, los diálogos, los silencios, la naturalidad, la verdad, la verosimilitud, la organicidad, el suspenso, el romance, el terror, los dramas, las comedias y las tragedias: todo.

Los actores son el centro de la cuestión cinematográfica, y siempre lo fueron. De hecho los actores son los profesionales a los que mejor les va en el mercado del cine y siempre fue así. La interpretación es común al teatro, a la danza y a toda representación escénica, empezando por los juegos infantiles. Las historias y sus personajes (las ficciones, los documentales, las películas infantiles) son comunes a la novela, al cuento, a "la historia", al teatro, a la danza, a la poesía y sobre todo a la narración oral (y a la ciencia y a la teología). La interpretación es común al hombre y a su capacidad de adaptación, de la que ya hablaremos.

Pensar

Lo primero que se ve en un actor es misteriosamente lo que no se ve de él: el pensamiento. El primer plano le da esa especificidad al cine que el teatro no había garantizado aún: el pensamiento. Un primer plano nos muestra un rostro, pero nosotros vemos a través de los rostros. Vemos los pensamientos. La unidad mínima del lenguaje cinematográfico es el pensamiento del personaje/del actor, y vive en el primer plano. Lo mejor que podemos garantizar cuando actuamos es una cadena de pensamientos. Lo peor que podemos dar es una serie de gesticulaciones que ilustran supuestamente nuestras acciones verbales o físicas. La gesticulación nos anula, nos sitúa fuera de nosotros, intentando vernos para dar una imagen exacta. Debemos descartar esta tendencia y confiar en que nuestros pensamientos imprimen mínimos comportamientos a nuestros músculos faciales, y que ellos actúan solos, alcanzan. De hecho actúan mejor cuando se los mantiene reprimidos que cuando se los desinhibe. Véase cualquier película del gran actor de cine mudo que fue Buster Keaton. Rara vez llegaba un gesto a su rostro, sin embargo a sus personajes les pasaba todo tipo de cosas, y como espectadores no podemos dejar de ver sus pensamientos, su profundidad. Esa inmutabilidad de su rostro nos conecta directamente con su pensamiento. Somos humanos

como él, y como tales somos profundos estudiosos de ver el pensamiento detrás de los más mínimos cambios en los demás. Lo hacemos en la vida y lo hacemos en el cine: estudiamos lo que nos ocultan los gestos, no lo que nos muestran. Los cambios externos –los que subrayan, los que aquí tildamos de gesticulaciones– no solo se ven mal, sino que entorpecen esa comunicación sutil que buscan los espectadores. Esa sutileza que deja construir, que deja suponer en qué está pensando el actor/personaje. Es interesante porque es incierto, misterioso y requiere de toda nuestra atención. Para decirlo claro, el pensamiento no se ve: se adivina, se construye en el pensamiento del espectador. Los actores debemos pensar para que los otros se pregunten en qué pensamos. Es un proceso de la imaginación, y la imaginación es más grande que el cine, más grande que la vida.

2. Imaginación (a cambio de comprensión)

Siempre hicieron falta los actores, incluso para dar forma y voz a los dibujos animados. Y siempre harán falta, no solo por tener una cara única y una voz irrepetible, sino por su imaginación. La imaginación es el lugar de la actuación. Un actor de verdad disfruta leyendo una obra de teatro o un guion de cine o de televisión. Lo proyecta en su cerebro, es uno y es todos los personajes a la vez. Un guion no contiene más que unas cuantas líneas que sugieren cómo es un personaje. Si tenemos que actuar un personaje de un guion es más lo que tenemos que inventar que lo que tenemos para leer. Actuar es escribir. Siempre. Es imaginar.

El lugar imaginario donde sucede todo antes de que suceda audiovisualmente, ese lugar ya existente en toda la historia de la humanidad, ese lugar mental que se materializó en teatro, en ritual, en representación, que fue sátira, farsa, comedia, drama, melodrama y psicodrama mucho antes de ser cine, y mucho después también, ese es el lugar que nos importa. El cine es un lenguaje más, una moda del siglo pasado, y deberíamos esperar unos años para ver si le sirve realmente a alguien nacido en este siglo. Por ahora todos los interesados somos residuos del siglo pasado. Por suerte ninguna disciplina artística muere y nosotros intentaremos la conservación de este arte que amamos y que se nombra como séptimo. Aunque nadie sepa cual es el primero o el sexto, todos sabemos el lugar del cine. El consenso. Nuestras generaciones nacidas en el siglo pasado son adictas al cine. Cinéfilos hay en cada rincón del planeta.

La capacidad de adaptación es nuestra herramienta más importante como actores. Nuestros ejercicios más complejos nos los da la vida misma, no el

cine, ni el teatro, ni la improvisación. Solo en la vida no podemos ser descubiertos actuando, y solo ahí construimos los artificios para actuar bien, es decir, que no se sepa que estamos actuando. La alquimia que amamos de los grandes actores de la pantalla es la que tenemos que usar cotidiana e inconscientemente para sobrevivir en sociedad. Actuar entonces debería ser simple: trasladar esas mismas exigencias, ya automatizadas en la vida, y actuar fiel a ellas; pero resulta muy complejo ponerlas en la escena. La mayoría de los actores que conozco no se parecen a sí mismos cuando actúan.

La escena

Ahora nos concentremos en esta unidad fundamental. La escena es el eslabón más importante en una cadena imaginaria que sirve de estructura para el relato cinematográfico. Cadena que se podría escribir así; *Los pensamientos. Los objetivos. Las acciones físicas y verbales. Los conflictos. Las escenas. Las secuencias. Los actos. Las películas.* Los actores deben manejar con claridad estos conceptos. La escena es la pieza troncal, es una unidad de espacio y de tiempo de los sucesos. Un continuo. Termina solo si pasamos a otro espacio, o si pasamos a otro tiempo en ese mismo espacio. No es invento del cine, está en toda forma de literatura, pero en el cine sirve para marcar universalmente una división en el guion, ya que a la hora de filmar esto se traduce en un cambio de luces y/u horario de filmación, o directamente en un cambio de locación. Por eso todos los guiones enumeran las escenas.

Cuando se filma una película no se considera la unidad de interpretación del actor, que se vería muy beneficiado si se filmaran todas las historias cronológicamente. Pero esto es económicamente imposible, por eso en el cine siempre se da prioridad a la división de locaciones y de horarios. Por ejemplo, se filman dos semanas de noche y tres de día. O dos semanas en el centro de la ciudad, una en las rutas y otra en una ciudad del interior. La actuación en la realización cinematográfica es siempre desordenada. Pero en el medio de esa división de fragmentos hay una unidad fuerte e irrompible para los organizadores de rodajes. Esa unidad fuerte es lo que venimos denominando escena. Unidad de tiempo y espacio. Dentro de la escena el actor es el rey. Nadie tiene, en el cine, teatro, radio o televisión más libertad que un actor de hacer su propio dibujo de la escena cada vez que "la pasa". En un rodaje, cuando se dice "acción", todo queda en manos de los actores.

3. Renovación (a cambio de repetición)

Muchas son las cosas de las que se constituye una escena, pero el conflicto es sin dudas su corazón. El conflicto es el choque de fuerzas que mantienen viva la tensión de la obra o de la película, es la llama que mantiene encendido el objetivo del personaje. Hay conflictos intersubjetivos (entre personajes cuyos objetivos chocan), hay conflictos internos (de cada personaje consigo mismo) y hay conflictos de los personajes con el entorno. Los tres tipos de conflictos pueden operar juntos. El peligro radica en la carencia, es totalmente perjudicial para una escena no tener conflictos.

Los componentes fundamentales para la construcción de una escena son: objetivos que chocan, estrategias para que nuestros objetivos se cumplan, acciones y reacciones diversas que mantienen dinámicamente vivos los objetivos, cadenas de estrategias que se relacionan con los súper objetivos de toda la historia que estamos narrando y que se superponen. Todo esto debe mantenerse afinado; si no, no aparece la armonía de la escena, su buen sonar (vivir o representar). Si el objetivo ya está cumplido, la película se tendría que terminar, al menos para ese personaje. El objetivo debe estar vivo y ardiente, el deseo desenfrenado de lograr algo. De modo que el objetivo es la sangre que recorre la estructura de la escena y que bombea en los conflictos, que ya dijimos, son el corazón de este organismo. Se dice que "cada escena tiene que contener la película completa".

Cuando algo no funciona en una escena es difícil determinar qué es lo que debemos cambiar. Más vale la innovación que la repetición. Para eso se hacen muchas tomas, para mejorar. Muchos son los actores que repiten con bastante precisión una partitura que han diseñado, y puede que el director lo aprecie mucho. Pero lo cierto es que las películas las arman los montajistas y en el montaje se buscan opciones. El actor que probó diferentes variables en cada toma presentará oportunidades impensadas para los realizadores, la toma 5 en la que probó un tono distinto puede ser la que salve la película en el montaje, la que afine. Nadie puede saberlo en el rodaje. Los montajistas están más allá. No porque sean iluminados, sino porque están más allá en el tiempo. Gozan de otro tiempo. Tienen por lo general una visión del todo, y aunque falte armado pueden "visualizar" la película entera. Tienen ese oficio. Esta totalidad del film en un rodaje es un elemento invisible, todavía invaluable. En ese sentido, el actor que da variables a las escenas, que las revive cada vez, que se permite probar cosas nuevas en las retomas, que no se conforma, que sigue inquieto, curioso, creativo y además transita por todos los núcleos de la escena, ese es el actor favorito de los montajistas. Y del público.

No entiendo a los enemigos de los ensayos, pero que los hay, los hay. Muchos cineastas buenos incluso se pelean por la idea de ensayar. Dicen que se pierde la magia. Estoy en desacuerdo. El ensayo es el lugar de potenciar. Si hay una buena idea, en el ensayo debería agrandarse, redondearse y ponerse a prueba. Si en cambio la idea parece buena pero no lo es, será el ensayo el lugar de prevenirnos, de adelantarnos o de descartarla. Muchas escenas quedan fuera en un montaje, pero esta ecuación es la más cara: pagarlo todo y después no usarlo en el corte final de la película. El ensayo debería ser un lugar de descarte. Mucho material tiene que ir a parar a la basura durante este proceso. La creación es aproximación, los directores deberían confiar en la capacidad de los actores de reconocer lo bueno de un ensayo y guardarlo en un cofre personal que se abrirá recién en el rodaje. Los actores no somos magos, somos artesanos. Las mejores escenas no vienen de un guion sino que nacen en un ensayo, ante los ojos de todos los presentes. Sospecho que la mayoría de los casos en los que se desmerece la capacidad de los actores de mejorar ensayando parten de la timidez de "los directores" de no meterse en un terreno del que son ajenos y en el que suponen que el actor estará en ventaja sobre ellos, por su gran cantidad de tiempo invertido en ensayar teatro o improvisando en talleres de actuación. Supongo que la causa es más bien estratégica que ideológica, "los directores" se quieren mantener en su rol de capitán del barco, y entonces navegan en aguas conocidas. Quiero creer que no hay maldad en esto. Solo desconocimiento.

Muchas veces nos encontramos con cineastas que piensan que en el ensayo los actores darán algo muy bueno y después no podrán volver a lograrlo jamás, entonces prefieren no ensayar. Les llamo a estos cazadores de oportunidades. Por eso creo que los actores deben elaborar una técnica para ensayar solos, en su imaginación. Crear la película en su interior y asegurarse de que el relato tenga su tono personal. Y si pueden, deberían ponerse en contacto con los otros actores y ensayar sin que nadie se entere, y poner a prueba ahí las dificultades de una escena. Preparar una propuesta. Cocinar una sorpresa. Encontrar un imaginario, aportarle un ritmo, construir estrategias y cadenas de pensamientos; tallar hasta el detalle, sobrecargar y limpiar; borrar las costuras, superar la primera relación con ese material para poder elaborar una síntesis personal; ser. Así no tendremos que memorizar nuestros parlamentos y repetirlos como loros cada vez que nos dan un pie. La falta de ensayo nos esclaviza a la memorización, a la dependencia de lo que dice el texto (el guion).

4. Tono (a cambio del neutro sin regionalismo)

No hay composición en la actuación de la que hablamos aquí, son siempre ustedes. Nacimos en una región y aprendimos a pensar en un idioma, con un tono determinado. Cada tono es único y capaz de abarcar múltiples variables. Nuestro tono es similar al de gente que conocemos o nos rodea, a veces intencionalmente parecido, aunque la mayoría de las veces esta similitud se provoca de modo inconsciente, y también nuestro tono es radicalmente diferente al de otra gente que nos rodea, y también el diferenciarse opera de modo voluntario o inconscientemente.

No creo recomendable que los actores busquen neutralizar sus regionalismos. Hay cierta tendencia que pretende que los actores hablen todos igual. Yo defiendo la actuación totalmente teñida de la personalidad de cada actor. Y esto incluye su regionalismo, su forma singular de articular, de proyectar y de entrecortar. La pausa donde cada persona piensa es algo característico de cada uno. Si algo de lo que verbaliza un actor no lo entiendo porque su regionalismo y el mío no coinciden, prefiero que sea así, que no se entienda; sé que por detrás de esa supuesta falta de comprensión estoy recibiendo otra información importante, que cuenta la geografía del sujeto que enuncia, su ritmo único, sus intersecciones personales. Lo más auténtico que tenemos para dar es nuestra personalidad. El habla no puede existir sin un sistema de pensamiento que lo organice. Si estamos pensando en cómo organizaría las palabras otra forma de pensar diferente a la propia, no podemos estar pensando en el sentido de lo que enunciamos. Dicho de otra manera, si perdemos el tiempo en la forma, entonces el contenido quedará lavado. Y nuestro deber es mantener creíble el contenido. Mi sugerencia es abandonar la forma, librarla como lo hacemos en el cotidiano, al "que sea como sea". Ese "como sea" es inevitablemente nosotros, como somos. Así que nos oponemos a la composición, y si tenemos que modificar algo para un cierto personaje, más vale que lo modifiquemos en nosotros, en nuestra cotidianeidad, porque al momento de filmar no podemos estar haciendo traducciones. Esta traducción de la que hablamos es una línea de pensamiento, y ya dijimos, misteriosamente el pensamiento es lo que se ve. Por lo tanto, tenemos la obligación de habitar el pensamiento con las condiciones específicas del personaje. Estamos obligados a pensar en el contenido todo el tiempo, sumergirnos en él. No podemos pensar en que queremos salir bien filmados, porque esto también se ve. No podemos pensar en que se nos olvida una parte de la escena, porque esto también se ve. Somos transparentes ante las cámaras de cine. El tono entonces queda librado al instrumento que somos. Si fuéramos una guitarra criolla y quisiéramos actuar de banjo, las cuerdas de nylon y la caja de madera de determinado tamaño nos

delatarían. El tono de nuestra voz y la forma en la que hablamos normalmente son una comunión perfecta e inimitable. Tratemos de no perderlos ni en el más exigente de los contextos. Estudiemos el amplio registro que dominamos, incluso juguemos a expandirlo, pero hagámoslo en la vida cotidiana. La escena es un lugar muy serio donde tenemos un rol muy poco serio: jugar. Así que no puedo permitirme quedar develado como un imitador de la realidad; debo comprobar a cada instante que soy real, que soy pensante, y por ser real y pensante se me contrató para actuar. Ser o no ser, sigue siendo la cuestión.

5. Dispersión (a cambio de concentración)

Acá entramos en un terreno más oscuro y difícil de ejemplificar. Vamos a hablar de la actitud del actor en su trabajo. Defiendo la dispersión como un bien moral que, como la puntualidad, es una práctica que dignifica la profesión. Mucha concentración no creo que sirva en la actuación. Esa obstinación por cumplir, por sobresalir, es demasiada carga. Queremos ver actores livianos. Estar desconcentrados parece ser un valor negativo, pero es lo que se necesita de nosotros. Un día de rodaje puede durar más de diez horas corridas, y una escena puede abarcar toda una jornada. No podemos estar concentrados en nuestro papel todo ese tiempo. Tanto por el desgaste que significa para el actor como por la tensión que genera, en un rodaje preferimos que un actor esté disperso. No cuando actúa, sino entre toma y toma. Para esto tiene que tener una gran gimnasia de entrar en escena y salir cuando haga falta. Y dominar el personaje como domina su vida, con la misma exigencia. En un corte podemos tardar dos horas para que el fotógrafo retoque la luz de la escena y tenemos que volver a filmar la acción justo donde la dejamos. Si el actor estuvo esas dos horas concentrado, además de haber resultado molesto para el clima del rodaje, estará lógicamente cansado en el momento de retomar. Mientras que si se hubiese puesto a leer una novela, o hubiese aprovechado ese tiempo para comer o tomar algo, o dormir, o llamar por teléfono, ese tiempo habrá sido provechoso para él y para el resto.

Pero tiene otras ventajas el actor disperso. No se encierra en sí mismo a pensarse actuando, por lo cual no se tiñe de una imagen externa de su interpretación. No se anticipa. Como estuvo desconcentrado cuando empieza a actuar, las ideas llegan a su cabeza en escena, y esos pensamientos se ven creíbles. Como este proceso se hace sin preparación, los pensamientos también le sorprenden al mismo actor, y lo afectan positivamente para mantenerse pensando para actuar. La memorización es enemiga de la actuación. El actor concentrado suele estar marcando en su coreografía mental

el lugar de cada pausa, de cada texto, de cada mirada. Lo real le sorprenderá, pero su concentración en cumplir una partitura lo mantienen lejos de la posibilidad de capitalizar las sorpresas. Como un niño que repite en la escuela una lección aprendida de memoria, cuando se equivoca, el error queda en evidencia porque interrumpe esa "supuesta armonía" prediseñada en su cabeza. Pero el actor disperso, como el niño que en la escuela aprendió los conceptos y no memorizó la forma de la lección, es libre y habita en cada sorpresa, la vive, se deja desorganizar sin problema, porque conoce los conceptos y sabe que puede darles el orden que quiera, el que considere mejor cada vez.

Me gusta cuando los actores, sabiendo adonde van, eligen el recorrido más largo. La actuación necesita un tiempo de búsqueda que el cine entiende, y puede esperar. Necesitamos que el actor haga todo su trabajo recién cuando la cámara lo esté filmando. Puede excederse en los tiempos que se toma en escena, puede generar nuevas unidades en cada toma, puede desarticular sus elementos y armarlos al revés, puede probar un tono cómico aunque sea seria su interpretación, puede perderse: nada es tan grave. Solo necesitamos que siga su instinto, que lo desarrolle hasta los límites de su imaginación. Después el corte en el montaje le dará la verdadera duración a la escena, seleccionará las mejores opciones y las probará en el conjunto. Pero el actor debe estar constantemente creando nuevos caminos para narrar los mismos conceptos. Una frase que se le adjudicó a James Stewart dice: "Bueno, creo que una de las principales cosas que hay que pensar al actuar en las películas es tratar de no hacer el show de actuar". Tengo en la pared de mi casa una foto que encontré de James Stewart y está autografiada por él. Saber si es realmente suya la frase es tan imposible de comprobar como la autenticidad de la firma. Igual las guardo como tuyas.

6. Multiplicidad (a cambio de composición)

No somos de una forma determinada. Nos adaptamos a diversos contextos. Somos hijos con una forma de ser y con otra muy diferente somos amigos. Somos diferentes con los compañeros de trabajo que con el jefe. Somos distintos con los que nos conocen desde niños y con aquellos que ni siquiera nos conocen. Somos seductores con quien nos gusta y desagradables con quien queremos que se aparte de nosotros. Siempre somos nosotros mismos. Nos cambia el carácter según con quién estamos, según lo que queremos, según lo que quieren de nosotros. Cambiamos la voz, los términos que usamos, la seguridad con la que hablamos. Actuación es adaptación. Tratamos

de elaborar seres complejos. Como actores deseamos que nuestro personaje tenga relieve y complejidad. El problema de la composición externa de los personajes es que reduce el campo de acción a la simplificación.

¿Pero cómo llegamos a garantizar la complejidad? ¿Cómo hacer para que nuestro arte no sea el de reducir una personalidad a los lineamientos más fuertes? ¿Cómo hacemos para no quedarnos en el dibujo de la personalidad compleja y darle profundidad al personaje? Debemos pasar por el trabajo de búsqueda e investigación de materiales diversos. Dejarnos influenciar por gente real y ficticia. Tenemos que ser analíticos y evaluar qué es lo que para nosotros vuelve interesante a una persona o personaje. Pero (según mi criterio) no debemos imitar a otros. No podemos actuar como otros, así que no nos conviene hacerlo.

Como en la vida misma, siempre podemos incorporar lo que nos gusta. Pero se trata de hacerlo propio. Integrarlo a nuestra forma de ser, si bien sabemos que nada es propio, que todos nuestros comportamientos vienen de algún lado, fueron aprendidos, aprehendidos e incorporados en algún momento de nuestra historia personal. Un personaje es una entidad que debe crecer dentro de cada intérprete. La multiplicidad es un concepto que nos conviene. Multiplicar las fuentes de influencia, las búsquedas, las experimentaciones, solo pueden llevarnos a crecer. La expansión de nuestro potencial es una responsabilidad que asumimos al aceptar un personaje en una ficción. El trabajo de abarcar un personaje es forzar estos procesos, creativamente, para idear un "sujeto complejo" a imagen y semejanza de nuestra personalidad, tal como la usamos a diario, pero con los comportamientos específicos que decidimos incorporar. Actuar es partir de "uno mismo" para llegar a ser "otro mismo".

7. Homenaje (a cambio de originalidad)

Una cuestión ética

Homenaje a la idea. A lo que me conecta con esa obra. Si participo en un proyecto es porque me pregunté si me gusta realmente la idea por la que se me convoca a actuar. Si acepto es porque siento que puedo hacerlo bien. Cuando actúo, lo hago en homenaje a ese gusto por la idea, no por placer de verme actuar, de destacarme. Una buena idea revive nuestro gusto por el cine, por el teatro, por actuar, por ver actuar, por ver crear, por compartir el día con otros trabajadores. Revive nuestro gusto por la actuación como oficio. Si un proyecto no me gusta me retiro a tiempo. No puedo cargar de mi negatividad

un proyecto colectivo. Debo adherirme a la idea, para después poder adherirle a la idea cosas propias.

Una cuestión estética

Toda acción de un actor es adhesión a una corriente estética. Aunque desconozcamos a cuál, siempre estamos dentro de una corriente. Por ejemplo el naturalismo –la mayoría de los actores adherimos a esta corriente. Pero hay otras, miles. Y perdidas en la historia de los cinco continentes hay millones más. Hay antropólogos que se dedican exclusivamente a investigarlas.

Actuar en un grupo modifica las corrientes estéticas de todos sus integrantes. Como un lago alimentado por diferentes ríos, vertientes y vientos, las aguas se mueven para todos lados. En el teatro esto es común, pero en el cine no. Muchas veces los actores se conocen muy poco o nada, y tienen que interpretar relaciones de años, o como mínimo tienen que actuar un pasado común y no tienen equiparados sus registros. No es bueno que un actor quiera ser original. Recomiendo más bien lo contrario, que adopte su accionar al ritmo del conjunto, que tome elementos de todos, que los mezcle, que pruebe los materiales que inventaron los compañeros. El actor que toma elementos de los demás actores no está robando, está legitimando un posible código, está incorporando su yo a un mundo tan ficticio como él, y en su maquinaria de asimilación y traducción de los elementos puestos en escena por otros actores está formando un sistema, una relación. Ese mundo de espejos que se crea entre actores da forma a una realidad más creíble que cada una de las partes que la componen. Porque un grupo que actúa siguiendo una idea estética colectiva construye su propio parámetro de actuación. Pero ningún grupo necesita un imitador del grupo mismo, lo que necesitan es un integrante tan personal como los más importantes miembros del mismo, capaz de cambiarlo todo. Una estructura fuerte se crea entre los actores permeables cuando se involucran entre ellos. La capacidad de tomar elementos del conjunto y hacerlos propios es una fuerza creadora que el teatro sabe expresar, y cuyo jugo llegó a ser absorbido por varios directores de cine.

Por último, cuando se actúa en armonía total, rodeado de gente generosa y admirable, cuando se siente verdadera adhesión a ese colectivo de gente que trabaja con uno, uno puede darse el lujo de hacer el homenaje más importante que tiene la actuación, que es hacerse un homenaje a uno mismo como sujeto de un grupo creativo, y ser uno mismo el mejor homenaje al grupo.

8. Generosidad (a cambio de virtuosismo)

Suele ser un oficio de vanidosos. Los actores sienten demasiada responsabilidad sobre su participación en un proyecto y desean lucirse, y aunque lo hacen muy íntimamente, se nota su deseo de sobresalir.

Propongo salir de nosotros mismos y poner la atención en el otro. Cuando actuamos deberíamos dedicarnos a transferir ese deseo al compañero de escena. Desear que él se luzca, generar las oportunidades para que se sienta seguro de lo que está haciendo. Este ejercicio simple (de nuestra voluntad) lo transforma todo. Porque cuando estamos atentos al otro, a "su voluntad", a sus transformaciones, a su evolución en la escena, estamos reaccionando permanentemente. Y como estamos conectados al otro lo podemos ver funcionar. Esta conexión es también un cable con el nervio de la escena, una estrategia para estar en armonía con la energía general del espacio donde estamos actuando. Este comportamiento humano generoso repercute en los demás (lo devuelven de inmediato). Esta sería otra ventaja de ser generoso, aunque no es su fin. En cambio el virtuosismo, su búsqueda y su exposición, nos colocan fuera de la escena. Cuando la actuación tiene por objeto destacar, genera en el escenario una competencia invisible, un enfrentamiento con los demás actores. Aunque el otro actor sea nuestro oponente en la historia es nuestro compañero de escena y la relación debería ser de colaboradores. Porque se actúa mejor tratando de que el otro actor actúe mejor. Nuestros sentidos siempre deben estar abiertos a la comunicación. Es fundamental la escucha, dar tiempo para entender lo que nos dicen (aunque hayamos leído en el guión que nos iban a decir eso) y reaccionar acorde. Es línea de pensamiento que se ve.

Muchos actores no prestan atención a lo que les dicen y esperan pensando en su próxima intervención, la que soltarán en el próximo silencio, sin importar lo que les están diciendo. Por el contrario, me gusta mucho cuando un actor en escena le hace una pregunta a otro que no estaba en el guion. Esto significa que tiene interés en el otro, le regala la posibilidad de pensar y de responder auténticamente, le regala tiempo y atención, dos valores que los actores no se acostumbran a ceder. Es un gesto hermoso, aunque sean antagonistas los personajes. Es simple, basta con tener curiosidad.

La cámara es un objeto que debe estar integrado a nuestra actuación. Tenemos que actuar sin esquivarla. Tenemos que actuar para las cámaras. El lente se transforma en el punto de vista del público. Nuestros ojos y los del espectador se conectan. Nuestra dirección de miradas genera espacios fuera de campo que el espectador completa y nuestros sentimientos generan otro tipo de espacios –sensibilidades que el espectador descodifica, adivina o presiente. Tenemos que darle nuestros ojos a la cámara, sin mirar jamás al objetivo, porque esto rompe la ilusión del encantamiento cinematográfico. Pero tenemos que darle nuestros dos ojos igualmente. Esto nos habla de un límite, y la cercanía a ese límite resulta el lugar más arriesgado e interesante. Un actor que no teme a la cámara cruza su mirada por el lente sin miedo. Se detiene a pensar muy cerca del objetivo y así toda su interioridad conecta con la platea. La capacidad de transmitir emociones está cinematográficamente ubicada en nuestro rostro. Tenemos que permitir que se nos vea.

9. Curiosidad (a cambio de seguridad)

Tres definiciones distintas de curiosidad: 1. Interés en conocer una cosa. 2. Interés por enterarse de datos referentes a la vida privada de las personas. 3. Circunstancia, hecho u objeto que se considera digno de interés por ser llamativo, raro o poco conocido.

Hay preguntas que debo hacerme siempre antes de actuar. Las dos más importantes son ¿de dónde vengo? y ¿adónde voy? Es deber de un actor saber "de dónde viene y adónde va su personaje" para abordar una escena, y es su derecho que el director le aclare las dudas que tiene. Pero para esto antes debe hacerse las dos preguntas y verificar si las respuestas están en el libreto mismo, o en conversaciones pasadas. El registro interno de un actor debe funcionar como cuaderno del lenguaje de la actuación, lo que el actor escribe en la "historia imaginaria de su personaje" quedará dando vueltas en su discurso y le asignará sentido a sus acciones. La siguiente pregunta debería ser ¿cuáles son las "circunstancias dadas"? Pregunta compleja, múltiple y muy útil. El lugar geográfico donde sucede ficcionalmente la escena y el horario, el clima que hay ese día, la época en la que se desarrolla la acción y el rol social que me toca jugar en ese espacio/tiempo. Y cuando empezamos a actuar siempre debemos hacer preguntas en escena. Preguntas nuevas en cada pasada que revivan mi interés y mis "niveles de curiosidad". La intuición de un actor crece con el desarrollo de sus niveles de curiosidad. Así como los conflictos podían dividirse en tres: conflictos con el entorno, con los otros personajes y con nosotros mismos; así también podemos hacernos preguntas

en los tres mismos niveles, preguntas sobre el entorno, sobre los otros personajes o sobre nosotros mismos. Y pueden funcionar todas simultáneamente. Es importante que los personajes que inventemos estén llenos de cuestionamientos y que los practiquen. Que los dotemos del deseo de saber. Cuando un personaje improvisa una pregunta en escena, abre un paréntesis, un espacio para dejar pasar a la realidad, una ventana por la que llegará aire fresco y oxigenará el desarrollo de la escena. La seguridad en cambio afecta negativamente a la improvisación. La certeza de cómo será la escena es falsa, no se puede saber, forma parte del futuro y no me sirve para actuar en el presente. Las seguridades de las que doto a los personajes son contraproducentes, es mucho más rica la duda, la precariedad de los conocimientos, la posibilidad de que yo esté equivocado o mintiendo. La apertura. La actuación no debería dibujar líneas rectas. Siempre será más atractivo ver un recorrido largo para lograr un objetivo, que la expresión misma de ese "fin" sin ninguna vuelta.

10. Personalidad (a cambio de imitación)

No hay arte más complejo que el de la imitación. Y "complejo" aquí, por primera y única vez, significará "complicado, enredado". No digo que sea difícil, (aunque para mí es muy difícil imitar bien a cualquiera), ni siquiera estoy diciendo que no me gustan o no me diviertan los imitadores, ya que conocí a mucha gente que tiene el don de la imitación, e incluso los malos imitadores me parecen muy graciosos; digo complejo, dicho negativamente, por los males que acarrea. Éticamente imitar me parece peligroso, se cae rápidamente en cualidades que como actores deberíamos rechazar, como la burla y la sátira en un extremo, y la devoción o la adulación en el otro. Nuestro trabajo es crear, no imitar. Hacer, no copiar. Nutrirnos de todo, alimentarnos de los demás actores del elenco, pero jamás nuestro trabajo será copiar. Una frase de John Lennon decía más o menos así: "el que le copia a uno es un copión, el que les copia a muchos es un genio".

Nuestra única certeza es que somos de determinada forma. Tenemos una personalidad. Portamos una cadena de influencias única e irrepetible. Nuestro entorno singular es maravilloso y desconocido para el mundo. Nuestros gustos son un recorte caprichoso de entre millones de cosas que podrían gustarnos. Nuestro actor favorito es nuestro preferido por razones totalmente íntimas. Nuestra personalidad es solamente entendida por nosotros mismos. Asumirla y conocerla para poder manejarla en escena será el desafío de toda nuestra carrera como actores. Actuar es accionar y es reaccionar. Y en el tiempo que

nos queda es sencillamente pensar. La acción debe ser modificadora del aquí y ahora. Debe transformar o transformarme, debe estar alineada en mi cadena interna de pensamientos y ser fiel a mis objetivos. Pero sobre todas las cosas debe interesarme a mí, y debe representarme estéticamente. Nuestra personalidad tiene que atravesar cada acción. Si a mí no me interesa mi propio accionar, probablemente al público tampoco le interesará. Nuestro propio interés es una buena medición. Por lo tanto, cuando nos entrenamos como actores lo hacemos en descubrir qué es lo que realmente nos gusta.

Epílogo

Por último, después de este recorrido, tengo un nuevo intercambio para proponer en este ensayo:

11. Sobreentendido (a cambio de explicaciones)

El sobreentendido es un valor que en la escritura de guiones y en la improvisación es un bien capital. Nada mejor que los sobreentendidos. Esa ligereza del lenguaje para expresar algo y dotarlo de historia, de trayectoria; esa forma de darle interés restándole importancia. Restándoles palabras a las frases. Restándoles sílabas a los nombres. Restándoles letras a las palabras. La acción debe ser económica, menos es más. Como espectador prefiero que no me expliquen nada. Me gusta tratar de entender más que entender. Me gusta leer entre líneas, completar con mi imaginación, generar hipótesis. Nada es menos estimulante que lo "sobre explicado", por eso prefiero los "sobreentendidos". Como dice el dicho popular, "mejor no aclare que oscurece".

* Actor, guionista y director de teatro y cine. Su primer largometraje, *Los Dueños*, se estrenó en la 52ª Semana de la Crítica del Festival Internacional de Cannes en mayo de 2013. Dirigió cinco obras teatrales, cortometrajes documentales y ficcionales. Es también docente de actuación e investigador.