



IORTV

**Dirección de Cine y Vídeo**  
**Técnica y Estética**

Michael Rabiger



# INDICE

Prefacio .....	9
1. Introducción .....	13

## PARTE I PREPRODUCCION

2. En torno al guión .....	29
3. El director prepara el guión .....	47
4. El reparto .....	59
5. Ensayos y desarrollo .....	73
6. En torno a la interpretación .....	81
7. El director y el actor preparan una escena .....	89
8. Ensayo final y planificación .....	109
9. Formar un equipo de rodaje .....	115
Resumen de la Preproducción .....	130

## PARTE II PRODUCCION

10. Conceptos básicos de la puesta en escena .....	137
11. Preparándose para rodar .....	169
12. Cómo dirigir a los actores .....	185
13. Dirigir al equipo de rodaje .....	195
14. Progresando .....	199
Resumen de la Producción .....	204

## PARTE III POSTPRODUCCION

15. Preparando el montaje .....	211
16. El primer montaje .....	225
17. Del montaje previo al montaje final .....	237
18. Los visionados: procura ser objetivo .....	253
19. Del montaje final a la mezcla del sonido .....	261
20. Títulos y agradecimientos .....	275
Resumen de la Postproducción .....	278

**PARTE IV  
LA ESTETICA Y EL AUTOR**

21.	Hacer que lo visible sea importante .....	285
22.	En torno al proceso de creación del guión .....	289
23.	Autoexpresión, argumentos y adaptación .....	297
24.	Punto de vista .....	319
25.	Género y autoría .....	333
26.	Interpretación y entornos estilizados .....	343
27.	La trama y las alternativas estructurales .....	351
28.	Forma y estilo .....	363

**PARTE V  
TRAYECTORIA PROFESIONAL**

29.	Entrar en la profesión .....	375
30.	Cómo entrar en la industria .....	387

**PARTE VI  
DIRECTOR Y REPARTO. DESARROLLO DE PROYECTOS**

	Introducción .....	401
31.	Ejercicios de improvisación .....	405
32.	Ejercicios con texto .....	421

**PARTE VII  
PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS**

33.	Aprender a mirar con ojos de director de cine .....	431
34.	Proyectos de rodaje .....	461
	Glosario .....	487
	Bibliografía comentada .....	503

## PREFACIO

He aquí un curso práctico y específico para directores de cine con ambición, ya sean principiantes o veteranos profesionales. Mi intención a lo largo de todo el texto ha sido disipar las barreras artificiales entre la estética y la técnica, una diferenciación que está tan extendida en la educación cinematográfica como en la propia industria. Esta separación —síntomas, supongo, de la forma en que nuestra cultura divide el arte y la tecnología— es particularmente irreal cuando hablamos de dirección cinematográfica, dado que la pantalla no es otra cosa que un medio integrador. Sin duda nadie que quiera ser director puede dar la espalda durante mucho tiempo a la tecnología que hace posible la expresión fílmica.

Soy consciente de que los futuros directores aprenderán más cuanto más tiempo dediquen a la práctica; por esta razón el libro les guiará a través de las etapas técnicas y conceptuales necesarias y les dirá cómo valorar sus resultados. Dado que el *por qué* es tan importante como el *cómo*, he intentado en este texto recomendar tácticas y procedimientos de autodesarrollo que surgen de una teoría y una perspectiva centrada en un marco de trabajo integrado. He explicado esta teoría en la Parte IV: La Estética y el Autor.

Mi método y mi forma de trabajo surgieron de modo pragmático cuando comencé a impartir clases hace dieciséis años. En un primer momento, nunca cuestioné la premisa lógica de que una educación cinematográfica se basara en el modelo profesional que yo mismo había seguido en los estudios de cine de Gran Bretaña y en la British Broadcasting Corporation (BBC). Suponía que los estudiantes, después de aprender redacción cinematográfica, técnicas básicas de producción y fundamentos de dirección, podían también poner en marcha una producción y llevar a la pantalla una película competente. ¡Qué equivocado estaba! Casi siempre el producto era tan imitativo y mecánico que el resultado en la pantalla era tristemente familiar, como las peores películas de hace cuarenta años. Comprobé que otras academias cinematográficas apenas lo hacían algo mejor.

Me di cuenta de lo tremendamente poco preparados que estaban los estudiantes cuando se les comparaba con alguien que había crecido en contacto con las prácticas y los valores de la industria fílmica. Comprobé que la educación cinematográfica para los profanos no debe sustituir una serie de experiencias intensas por las que han pasado quienes han crecido dentro del medio, porque si no el estudiante nunca conseguirá la habilidad necesaria, ni sabrá diferenciar entre competir y colaborar, ni tendrá la suficiente confianza como para persistir. Este libro representa la suma de los métodos y las explicaciones que he conseguido recopilar hasta ahora.

Ha sido difícil distinguir entre las funciones que atañen verdaderamente a un director de las que no le conciernen. He intentado concentrarme en el proceso creativo en todos sus muchos aspectos y destacar aquellas materias que el director debe comprender e incluso supervisar. He dejado a un lado los presupuestos, las formas de conseguir financiación o las cuestiones legales. Si desea más datos sobre ésta o sobre otras informaciones especializadas, consulte la bibliografía.

Aunque la distribución de los capítulos en el libro refleja el sistema tradicional de producción fílmica, esta lógica se ha mantenido, principalmente, para que el lector pueda encontrar determinada información con rapidez. En el texto recalco la circularidad y la naturaleza orgánica de la técnica cinematográfica: qué importancia tiene tratar a los actores de forma individual, estar preparado para utilizar métodos de improvisación, desarrollar un diálogo creativo o realizar una aproximación holoísta (el todo es más importante que la suma de las partes) en vez de recurrir al movimiento unidireccional de la línea de producción tradicional. He hecho una llamada especial contra la tendencia a considerar el guión como algo acabado e inmutable, cuando —como el resto de las cosas— el guión también es una entidad orgánica que debe crecer o morir.

He podido comprobar que el comienzo en la profesión tiene diferentes puntos de arranque y la gente aprende de formas distintas, por ello el libro se ha estructurado teniendo en cuenta la forma en que la gente aprende. El texto permite que accedan a él personas con niveles de habilidad diferentes y con métodos prácticos individuales. Por ejemplo, si ya tiene experiencia, puede que quiera comenzar con las consideraciones más avanzadas de la Parte IV: La Estética y el Autor. Si es un principiante que quiere aprender los conceptos básicos antes de acometer una producción, puede que sea mejor para usted combinar los capítulos sobre el proceso de producción en las Partes I a III con los ejercicios de técnicas de desarrollo iniciales y avanzadas de la Parte VII. Si, como es mi caso, es usted un pragmático impaciente que prefiere aprender trabajando, puede saltar directamente a las Partes VI y VII sobre desarrollo de las técnicas de dirección cinematográfica y de interpretación o a los proyectos de producción y los ejercicios prácticos.

Cada ejercicio o proyecto se presenta con instrucciones conceptuales abreviadas, objetivos técnicos y artísticos y criterios valorativos que le ayudarán a localizar sus debilidades y sus puntos fuertes. Cuando la producción presente una dificultad específica, puede pasar a otros capítulos para buscar ayuda a la hora de analizar y resolver su problema particular.

Por supuesto, nadie puede escribir un libro como éste completamente solo. Muchas de las ideas que aquí presento surgieron a partir de relaciones innumerables y fructíferas con estudiantes de ahora y de hace tiempo cuyos nombres ocuparían buena parte de este libro. También he contado con la ayuda de los consejos, las críticas y el apoyo de mis colegas en el Departamento de Cine/Video de la Universidad de Columbia, especialmente el Dr. Judd Chesler, Gina Chorak, Dan Dinello, Chap Freeman y Tony Loeb. Tengo una deuda especial de gratitud hacia Tony Loeb y Chap Freeman, cuya perspectiva, amistad y confianza durante el largo tiempo que dura nuestra colaboración es de un valor inestimable.

Mi gratitud especial hacia Tod Lending por enseñarme más sobre dramatización, a Ken Jacobson de Focal Press, por su consejo sobre cómo organizar el libro, a Milos Stehlik de Facets Multimedia, por su ayuda en los gráficos, a Gladys Mattei y a mi esposa Nancy Mattei, por su colaboración en el desarrollo de todas las fases del manuscrito. Gracias también a mi gato Buford Pusser por sus leales servicios como pisapapeles.

## **CAPITULO 1**

### **INTRODUCCION**

#### **EDUCAR PARA UNA PROFESION**

Es un buen momento para estudiar dirección cinematográfica. Están desarrollándose cambios profundos en la industria fílmica, anteriormente cerrada y heredada de padres a hijos como si fuera un gremio profesional de la Edad Media. Las escuelas están dando jóvenes realizadores con más experiencia, más versátiles y mejor educados que cualquiera de las generaciones precedentes. Los equipos asequibles de video doméstico han conseguido que la experiencia práctica sea una realidad.

Al tiempo que la producción se aleja del sistema de los estudios, la financiación y la distribución debería descentralizarse en un momento dado y convertirse en algo parecido a una editorial. De hecho, las editoriales de libros se están volcando cada vez más hacia los videocasetes; y dado que la televisión y los videos ponen al alcance de la mano la imagen en movimiento, aumenta la posibilidad de que surgan nuevos autores cinematográficos contemporáneos y originales.

Tanto la educación cinematográfica como los materiales educativos que se usan para ella deben ponerse al día. Ni son consistentes ni están al alcance de todos; y aunque mucho se ha escrito sobre la habilidad técnica para la utilización de la cámara, la iluminación y el sonido, la labor conceptual del director

sólo ha podido plasmarse en materiales inicialmente destinados al teatro, o en los textos con anécdotas escritos o basados en directores en activo. Para frustrar aún más a quien aspira a convertirse en director, la mayoría de los libros escritos aparentemente con autoridad los firman en realidad académicos carentes de cualquier experiencia en la dirección cinematográfica real. Es asombrosa la profundidad de conocimientos y la variedad de técnicas que subyacen bajo una dirección fílmica mínimamente competente; y si alguien ha buscado un libro extenso y global no lo habrá encontrado. Esta obra aspira a llenar esa laguna.

El desarrollo de una profesión es un proceso largo y arduo, y por ello conviene que lea la Parte IV: Planificar el Aprendizaje de la Profesión antes de que comience a invertir dinero en ello.

## **¿QUIEN PUEDE DIRIGIR?**

Aunque este libro está escrito esencialmente para los principiantes, mucho de lo que aparece en él atraerá a los profesionales del medio asfixiados en una tarea técnica y que quieren lanzarse a la dirección y realización cinematográfica. La especialización en la industria cinematográfica hace que muchos profesionales se estanquen, y los deja segregados y sin conocer nada de trabajos que están relacionados con el suyo; y la dirección está por encima de todos ellos. Este libro intenta desmitificar el proceso de dirección a los principiantes y a los técnicos veteranos, aunque lo podría también utilizar un director de teatro que quiera convertir una obra en una película.

Aunque he partido de la base de que el lector carece de conocimientos anteriores sobre la dirección, quienes estén empezando tendrán que adquirir un buen conocimiento sobre las técnicas de producción, para lo cual hay diversos manuales excelentes (ver bibliografía). Incluso en esto he intentado también proporcionar algunos conceptos básicos de forma que no tengan que llevar una biblioteca encima cada vez que vayan a un rodaje en exteriores. La técnica fílmica no debe convertirse en una ansiedad; quien tenga realmente algo que decir sabrá cómo decirlo.

## **PARA MUJERES Y MINORIAS**

Durante mucho tiempo la realización de películas ha estado reservada a los hombres; sin embargo, las mujeres y las minorías étnicas ocupan cada vez más puestos de trabajo en tareas diversas, aportando su talento individual y sus diferentes puntos de vista. Este libro va dirigido especialmente a ellos. Mi esperanza es que su experiencia y su sensibilidad pueda eventualmente desplazar la preocupación por el poder y la violencia que domina actualmente la cultura de masas.



## **LAS TECNICAS DEL DIRECTOR**

El éxito de una dirección se basa en la convergencia de técnicas muy diferentes. Por encima de todas ellas está la necesidad de hacer las cosas con sentido común. Uno debe hacer una elección acertada del tema a tratar, este material —generalmente, aunque no siempre, suele ser un guión— tiene que estudiarse a conciencia, tiene que comprenderse, y hace falta creer en él. Otra técnica —o, quizá, otro instinto— es la capacidad de captar las necesidades emocionales, intelectuales y psicológicas de la audiencia y satisfacerlas. Asimismo, debe entenderse el marco de referencia de los actores y las distintas fases de conocimiento que tiene que controlar el actor.

En una buena dirección hay que saber compaginar lo que se debe exigir a actores y técnicos, con el valor que debe dársele a cada uno, individualmente y en su labor de conjunto. Es decir, para ser un buen líder hace falta conocerse a uno mismo, tener humildad y mano dura.

Es complicado encontrar todas estas cualidades en un ser humano. Dado que los principiantes deben experimentar simultáneamente con múltiples técnicas que nunca antes han probado, deben por ello comprender que sus primeros esfuerzos llevarán el embarazoso estigma de la redacción inexperta, la actuación *amateur* y la construcción dramática ampulosa y poco consistente. Nunca se ha editado ningún libro que ayude a resolver estos problemas, y si no se está en contacto con los profesionales es difícil o casi imposible encontrar la forma de aprender. Este libro es una aproximación estructurada, integrada y global con consejos, ejemplos y explicaciones que cubren la mayor parte de las eventualidades. No puede, sin embargo, proporcionar la paciencia, la perseverancia y la fe en uno mismo que caracteriza a los profesionales y a los artistas. Esa parte tiene que ponerla usted.

## **TRABAJAR CON PRESUPUESTOS ESCASOS**

He partido de la base de que los lectores trabajarán, en su gran mayoría, con equipos modestos y presupuestos módicos, dispuestos a hacer películas con valor artístico pero sin escenarios elaborados, ni decorados caros, vestuario, equipos o efectos especiales. Esto no es sólo posible sino que es deseable, porque todo el mundo respeta la habilidad para sacarle el mayor partido a algo pequeño. Así, muchos de los ejemplos de este libro están tomados de cine moderno de bajo presupuesto más que de los grandes éxitos de taquilla de Hollywood. La búsqueda de ejemplos útiles conduce inevitablemente hacia mentes originales e investigadoras que trabajan en la lejanía de otros países y otras culturas, lo cual es una unión que sólo puede dar un buen resultado.

## **¿PELICULAS CORTAS O MAS LARGAS?**

Cualquiera que haya formado parte del jurado de algún festival, sabe que la mayoría de las películas descubren sus puntos fuertes y sus debilidades al

cabo de unos pocos planos, o como mucho en los dos o tres primeros minutos. La sofisticación del realizador (o la falta de ella) se hace evidente de forma inmediata, especialmente en cuanto aparece un problema básico. El jurado —atrapado— desea ardientemente que el realizador hubiera buscado una audiencia de tres minutos en vez de los cuarenta y cinco minutos capaces de entumecer la mente. El mensaje es importante: las películas cortas también requieren que sus realizadores dominen todos los problemas diversos que plantea la producción, la creación y el diseño; pero en un espacio reducido y a un coste reducido. Se ahorra en los costes del rodaje y en el tiempo de edición, pero no en trabajo mental; igual que la poesía hace en relación con la novela, debe economizarse en la creación de personajes, tiempos, lugares y situaciones, y deben marcarse unos límites adecuados al tema. Esta es la técnica más difícil de aprender.

Dado que en la mayoría de los institutos cinematográficos se emplean películas de éxito como ejemplos, los estudiantes generalmente reciben un conocimiento inadecuado sobre cómo afrontar temas cortos. Consecuentemente, muchos estudiantes son como zepelines, con mucho tamaño pero sin sustancia ni agilidad. Hay una sección especial en el capítulo 28 sobre los cortometrajes.

## CINE O VIDEO

Los métodos de dirección para una obra cinematográfica son los mismos tanto si se trata de película de cine como de video. En una producción profesional, el coste puede también ser relativamente semejante, por lo que el cine es el medio de rodaje preferido, aunque en la postproducción se utilicen cada vez más las cintas de video. Actualmente la película de cine capta una imagen mucho más sofisticada, y permite una fidelidad mayor en la pista de sonido, sin embargo esta superioridad irá siendo cada vez menor.

El montaje en cinta de video utiliza un proceso de inserción electrónica, y aunque es físicamente más sencilla para el principiante, a la larga es más difícil de controlar dada la cantidad de inserciones y borrados que hay que hacer sobre el montaje lineal, a diferencia de lo fácil que supone un corte en una película. Actualmente la película de cine es más fácil de montar porque el sonido y la imagen se montan por separado, y uno puede ver y sentir lo que está haciendo. El montaje de una película puede compararse a hacer una cadena; los eslabones siempre pueden separarse, añadirse o quitarse. El montaje en video es como un círculo con un filamento continuo cuya parte central nunca puede ser alterada retrospectivamente.

Sin embargo, la cinta de video es como una bendición para la gente que está aprendiendo las técnicas básicas. Para el principiante con o sin acceso al montaje sofisticado en cinta de video, las videocámaras domésticas actuales son una herramienta de aprendizaje incomparable. Hace diez años, poder grabar dos horas de imagen en color con sonido sincronizado en una cinta de 500 pesetas en una cámara doméstica era como una alucinación. Ahora la rea-

lidad está con nosotros, y el principiante no debe dejar escapar esa oportunidad.

Con algo de experiencia y un montón de instinto, pueden utilizarse cintas de formato pequeño para producir un trabajo lo suficientemente sofisticado como para persuadir a cualquiera de que se está preparado para utilizar formatos más caros. Dado que mi análisis técnico en ocasiones se refiere a ambos medios, y a veces sólo a uno o al otro, he marcado en negrita las secciones especializadas en *cine* o *video* para ayudar al lector a encontrar rápidamente una información determinada.

## ¿POR QUE EL MODELO HOLLYWOOD NO FUNCIONA CON LOS PRINCIPIANTES?

Para poder apreciar qué aproximación educativa es la más correcta, debe compararse el proceso del equipo profesional de una película con el de un grupo independiente que lucha por su producto. Las diferencias son tan tremendas que surgen incluso hasta en los horarios de producción.

### PROFESIONALES

Generalmente, el ciclo de producción de una película incluye:

1. Un período largo e intenso de desarrollo del guión (desde seis meses hasta varios años).
2. Un período moderado de preproducción (puede estar entre cuatro y doce semanas).
3. Normalmente, no se dedica tiempo al ensayo.
4. Un período muy concentrado de rodaje (de seis a diez semanas), y
5. Un largo proceso de postproducción (de cuatro a seis meses).

Las prioridades de las películas se determinan con frecuencia, más por los condicionamientos económicos que por requerimientos artísticos: la redacción de guiones es relativamente barata, mientras que resulta muy caro contratar a una estrella o alquilar un equipo. Se valora mucho la experiencia y la buena adaptación. En cuanto a los actores, es fundamental la habilidad para producir algo válido, inmediato y repetible, mientras que el director está siempre bajo la presión de rodar con las cámaras el máximo tiempo posible, de forma que pueda luego ser "ordenado en el estudio de montaje".

Atrapado en un sistema de producción como éste, el director, lo único que puede hacer, es luchar duramente por lo que piensa que puede conseguir. Las películas al estilo Hollywood —que son demasiado rentables como para cambiarlas— se agrupan a menudo bajo la denominación de «novelas de supermercado», a las que realmente se parecen. Un éxito de taquilla sigue siendo

una buena forma para que los especuladores hagan millones de la noche a la mañana.

También debemos tener en cuenta cómo los profesionales adquieren su técnica. En la industria cinematográfica hay quizá un centenar de profesionales especializados que se ocupan de cada una de las tareas, y todos ellos han comenzado de aprendices en una posición baja y trabajando media vida para ganarse un nivel de responsabilidad. Muchos, como yo mismo, han nacido en familias del cine, y han tenido años para absorber el trabajo y —lo que es más importante— la forma de pensar del cine. No debe sin embargo sobrevalorarse el significado de esta herencia.

Aunque el aprendizaje es un factor vital en la continuidad de una profesión, también es un condicionante que desanima profundamente e induce al cambio.

## INDEPENDIENTES Y ESTUDIANTES

Muy poco de lo dicho anteriormente explica lo suficiente como para disuadir a los que se sienten inclinados a sobrepasar el círculo del sistema profesional e intentar hacer algo válido, con frecuencia indebidamente estimulados por los propios profesionales. Una película novel típica de treinta minutos, tardaría más o menos esto en hacerse:

1. Guión (de dos a seis meses, probablemente con sólo una o dos correcciones).
2. Preproducción (de dos semanas a un mes).
3. Ensayos (quizá una semana, aunque a veces prácticamente nada).
4. Rodaje (de siete a catorce días).
5. Postproducción (de seis a catorce meses).

El período de postproducción lo revela todo. Se gastan un tiempo y un esfuerzo enormes en el estudio de montaje intentando solucionar los problemas inherentes al guión (más allá de la experiencia del escritor/director), de una actuación inadecuada (un reparto pobre o un ensayo insuficiente) y del rodaje (apresurado: mucho al principio y poco al final).

No quiero desanimar ni menospreciar. Hay un enorme número de variables que deben mantenerse bajo control, y quien llegue de nuevas no puede por menos que subestimar el proceso.

## DIFERENCIAS PARA EL PRINCIPIANTE CON PRESUPUESTO BAJO

Dado que un director con un presupuesto bajo (o sin presupuesto) apenas tiene la posibilidad de escoger a un equipo o a unos actores, necesita un buen método para convertir a los no profesionales en un equipo acoplado y bien conjuntado. A los actores no profesionales les hace falta un período largo de en-

sayo en el cual desarrollar empatía con los personajes y confianza para dar a su actuación la suficiente convicción y autoridad.

Obviamente el director no puede permitirse tener una idea inmutable del potencial de un guión, porque las limitaciones que provoca el reparto hacen que ese guión deba acoplarse al actor y no viceversa. En cualquier caso un guión es siempre un punto de partida literario que por su naturaleza no puede desarrollarse si no es mediante una traslación inteligente (lo que significa flexible). Se pueden evitar algunos de estos defectos escogiendo un tema y un tratamiento que no necesiten acontecimientos o entornos demasiado elaborados. Se puede programar más tiempo para los ensayos (si se sabe cómo utilizarlos). Pero si colocamos una situación de bajo presupuesto junto a las normas de la gran industria, se hace evidente que todas las películas de bajo presupuesto deben establecer prioridades diferentes y desarrollarse de forma diferente.

## RUTAS ALTERNATIVAS

No es que sea poco realista intentar obtener resultados de nivel profesional, pero uno debe viajar por una carretera que conjugue la práctica con el error como proceso de desarrollo, y que sea capaz de sacar partido de ello. Como veremos más adelante, una presencia humana convincente en la pantalla solamente se consigue (ya sea un actor profesional o aficionado) si el director pone y quita obstáculos en la propia convicción del autor y en su fluidez emocional. Si no se desordenan, esos obstáculos sabotearán toda la película, por mucho que se haya hecho un buen trabajo técnico.

El proceso evolutivo que se ofrece en este libro crea y consolida enlaces de unión entre los diferentes miembros del conjunto, y proporciona al director y al escritor (si es que son dos personas en vez de una) una fotografía en positivo de las singularidades de cada miembro del reparto. A cambio, el director debe estar listo para adaptar y transformar el guión de forma que saque partido al potencial individual de cada miembro del reparto.

En resumen, lo que hace el ejército cinematográfico de Hollywood con sus marines y sus tanques sólo puede equilibrarse si los realizadores con un presupuesto bajo entran en la refriega como una guerrilla combatiente que emplea tácticas prudentes, oblicuas y experimentales. Una vez que se acepta este principio de acomodación orgánica mutua, el resto del proceso se desarrolla de forma lógica y natural.

No hay nada en esta estrategia que sea radical o que no haya sido probado antes. En cuanto se lea un poco se verá que tácticas similares las han utilizado de forma consistente personas con un talento tan consumado y diverso como Allen, Altman, Bergman, Bresson, Cassavetes, Fassbinder, Fellini, Herzog, Resnais, Tanner y muchos otros que dan una importancia primordial a la contribución de los actores.

## EL CINE Y LA HISTORIA DE LA REPRESENTACION DRAMATICA

La tarea principal —y a menudo incomprendida— de un director no es que los actores hagan cosas extraordinarias, sino más bien conseguir eliminar los innumerables obstáculos psicológicos. Una buena actuación en la pantalla no se consigue con las técnicas secretas que tenga un actor; se consigue estando relajado, mostrándose honesto en las emociones y siendo capaz de dejar a un lado los conceptos erróneos más comunes. Si un actor tiene, por ejemplo, una imagen equivocada de sí mismo, la atención del actor se situará en el lugar erróneo y le hará comportarse de forma poco natural. Incluso las defensas psicológicas más habituales constituyen un enorme obstáculo para la naturalidad, y más aún las ideas estereotipadas sobre cómo se debe actuar. Los actores con poca experiencia creen que para llamar la atención y para entretener a la audiencia deben hacer cosas llamativas. Este tipo de actores, en vez de simplemente estar ahí, intentan descargar su responsabilidad cinematográfica haciendo patente o incluso telegrafando su pensamiento y su emoción, lo cual es una actividad tan agobiante y artificial que elimina cualquier experimentación irreal. Se convierte en un ser cohibido y disperso; una parte de él actúa y la otra cuida y planifica con ansiedad la siguiente fase de la actuación. Desgraciadamente, la cámara deja al descubierto esta forma de ser, diseminada y tan poco natural.

Cuando los actores dejan al descubierto tan claramente su actuación no es sólo un esfuerzo en vano o un fruto de la inexperiencia. La tendencia a estilizar el material dramático tiene de hecho una historia larga y respetable en la representación dramática. Hasta que en el siglo XIX no fueron posibles los métodos modernos de iluminación y puesta en escena, tampoco el escenario hacía mucho por no ser naturalista. La tragedia griega se interpretaba con máscaras que ocultaban la identidad psicológica de los actores y pretendían proyectar arquetipos de cualidades humanas como nobleza, sabiduría o codicia. El teatro Kabuki de Japón utilizaba vestuarios elaborados y rituales y un discurso verbal estilizado y extraño que —como en la ópera occidental— animaba a la audiencia a alejarse del realismo superficial para llegar al mar de fondo de las pasiones humanas que había debajo. Del mismo modo, las representaciones medievales de los misterios cristianos, el mimo, la pantomima y la *commedia del arte* italiana utilizaban personajes, ademanes y situaciones tradicionales, y todas empleaban una presentación estilizada que era deliberadamente poco realista y no individualista.

¿Por qué debe enmascararse a la persona que hay debajo del actor, y aun así que su interpretación de determinados personajes sea premiada por el público? Con anterioridad al Renacimiento la idea del valor individual se consideraba una vanidad comparable a una blasfemia contra los designios de Dios. El carácter efímero y frío de la vida, junto con los valores religiosos que racionalizaban este estado de las cosas, hacían que la gente se viera a sí misma como algo pasajero dentro de un todo diseñado por Dios. Sus vidas eran sólo cortos hilos en el gran tejido divino, cada individuo estaba destinado a cumplir un papel que le había tocado por accidente de nacimiento y que estaba decorado por constantes tales como la ambición, la compasión, el amor y los celos.

Aunque nunca era imposible del todo hacer una representación realista ante audiencias pequeñas, es fácil darse cuenta de lo irrelevantes que eran la verosimilitud y la exactitud psicológica ante las situaciones difíciles que la audiencia conocía como propias.

Con el nuevo foco situado sobre el potencial individual que comenzó durante el Renacimiento, y especialmente tras el impacto de Darwin en el siglo XIX, la audiencia estaba cada vez más preparada para aceptar el significado de la vida individual y para verlo como una lucha por la supervivencia, más que como un estado transitorio en el que hacer méritos para la otra vida. Los escritores reflejaban cada vez más ideas sobre la vida interior de los individuos y el destino forjado de forma individual, pero sin embargo el estilo de las actuaciones parecía cambiar más despacio, y éstas siguieron siendo declamatorias y estilizadas hasta los primeros días del cine. La llegada del cine sonoro puso a los espectadores codo con codo con el naturalismo fingido, y por ello tanto los actores como los dramaturgos se vieron forzados a otorgar una atención mayor a lo que sí era realista.

Justo después de la Revolución Rusa, en un tiempo de marcado replanteamiento en las artes y después de los avances en psicología, Stanislavski desarrolló en Rusia la explicación teórica moderna de la conciencia del actor que subyace bajo cualquier actuación.

Los espectadores modernos esperaban entonces ver en la pantalla personajes que debían ser cuanto menos tan naturales como los escenarios que eran tan realísticamente fotografiados. A menos que una película intente conseguir a propósito un entorno subjetivo (como ocurrió en el cine expresionista alemán de los años 20 y 30, o en el género actual del terror), ahora lo que esperamos es ver en la pantalla gente real en escenarios reales comportándose de forma realista.

Dada esa tendencia de la pantalla hacia la verosimilitud, el primer objetivo de alguien que estudie para director debe centrarse en cómo conseguir una actuación realista. En ningún caso es ésta una tarea fácil, dado que el proceso de construcción de una película requiere el dominio de múltiples habilidades. El cine, con su sistema de rodaje fragmentado, no es ni mucho menos un buen terreno de entrenamiento para los actores. Los mejores suelen ser gente con una fuerte experiencia teatral, en donde la continuidad de la representación y el círculo cerrado de comunicación con los espectadores guían e infunden confianza en el instinto de los actores. El actor de cine, por su parte, actúa en secuencias muy cortas y rápidas, es imposible que sienta la reacción de la audiencia porque durante la filmación la única audiencia que hay es el director y el equipo, que deben dejar a un lado sus sentimientos cuando la cámara está rodando. Actuar ante una cámara es como ser el objeto de las miradas de un *voyeur*. La cámara lo ve todo, espía de cerca a los personajes y está en sus momentos más privados e intensos, exige a los actores vivir las vidas de sus personajes de forma abierta y sin tiempo para experimentar los pensamientos y los sentimientos más internos de sus personajes. A esto último se le llama "salirse fuera de foco", y la audiencia actual lo reconoce de inmediato.

Forzado por el realismo de la cámara a hacer una representación realista, rara vez el actor lleva una máscara real o psicológica; debe aparecer sin ningún tipo de máscara para poder fundirse con su papel, tanto si su personaje es bueno como si es malo, feo o atractivo, inteligente o estúpido. Además, existe siempre un problema que es particularmente grave en las escenas de amor: conseguir actuar de forma espontánea toma tras toma delante de la cámara y del equipo de rodaje. Esto requiere un esfuerzo formidable de concentración del actor, de su ego y de su autoseguridad, porque no puede sólo hacerse pasar por un villano o encarnar por sí mismo un personaje débil. El actor debe rebuscar en lo profundo de sus propias emociones para descubrir dónde está lo que se le pide. Al buscar dentro de sí una emoción "no deseada", el actor puede llegar a enfrentarse a un aspecto de sí mismo que aborrezca. Otra amenaza al ego del actor la constituye el hecho de aceptar y asumir toda la carga crítica que descarga sobre él alguien que es un espectador poco objetivo: el director.

Una interpretación completa y «natural» en pantalla es el resultado de una mente extraordinariamente disciplinada capaz de rebuscar en sus propias experiencias emocionales. Si actor y director quieren conseguir tal interpretación, deben caminar juntos por un campo de minas lleno de problemas.

## LAS MASCARAS Y LA FUNCION DEL DRAMA

Intentaré a lo largo de este libro demostrar de las formas más diversas un hecho curioso y poco apreciado: los espectadores no van realmente a ver la película, van a ver algo dentro de sí mismos, o para ser más precisos, van a imaginar. No se diferencia mucho de un lector de novelas que lee para participar de ese sueño tan estructurado, evocador e intensamente personal que llamamos lectura, y no para ver el lenguaje o la letra impresa. Las grandes películas, con ese atractivo hipnótico para los sentidos, también se han comparado constantemente con los sueños y con la sensación de soñar.

Ahora descubrimos otro propósito detrás de las máscaras del actor tradicional y de las interpretaciones vulgares. Al negársenos el realismo psicológico de los actores, nos animan a que seamos nosotros los que rellenemos el hueco con nuestras propias imágenes mentales, al igual que ocurre con los lectores cuando se encuentran con esa frase tan literaria: "su belleza era legendaria". La realidad teatral está enmascarada, disipada y mantenida a una cierta distancia de forma que podamos experimentar no sólo meros atractivos humanos, sino la belleza y el terror incalculablemente más ricos de nuestras propias mentes expectantes. Los dramaturgos de la antigüedad conocían muy bien algo que el cine joven está todavía aprendiendo: que para sacar el máximo partido a su potencial, una forma de arte no debe ofrecer sólo una imagen y un sonido, debe provocar que nuestra mente haga una creación imaginativa.

Aquí corremos en contra de las imitaciones cinematográficas: la cámara tiene un realismo prosaico que lo muestra todo de forma literal, hasta el último poro abierto de cualquier cosa que se ponga delante de ella. Si se usa de for-





*Children of Paradise*, de Carné, una historia de amor inalcanzable basada en los arquetipos de Pierrot y Columbine (cortesía de Museum of Modern Art/Film Stills Archive).

ma poco inteligente lo que hace es provocar una saturación de elementos reales y no dejar nada a la imaginación. Esto supone un tremendo obstáculo para cualquier medio artístico. ¿Cómo se puede mostrar una “belleza incomparable”? Las películas que rompen esta barrera siempre —de alguna manera— parecen conectarnos con lo mitológico, con las tradiciones humanas cimentadas con el paso del tiempo y que de forma tan infalible nos empujan hasta los niveles más profundos. El personaje de Garance en la película de Marcel Carné *The Children of Paradise* (1945) tendrá una belleza imperecedera siempre que se conserve una copia y que haya un espectador que viva para verla. No es bella sólo porque la actriz Arletty sea bella, o porque el cine en blanco y negro y la iluminación sean sobrenaturales, sino por todo lo que esconde su enigmático personaje. Es la reencarnación del personaje legendario de Columbine, el espíritu inquieto, veleidoso e inasequible que Pierrot no puede nunca hacer suyo porque él es demasiado sincero y terrenal. Ella consigue que despierte en nosotros rápidamente la intensidad de los amores perdidos.

## DESARROLLAR EL ARTE CINEMATOGRAFICO

Cualquier forma vanguardista de cine debe trabajar para activar la imaginación de los espectadores, abrir espacios interiores para que sean llenados con el corazón y las mentes de quienes ven la película. Aquí estamos hablando de la riqueza y la ambigüedad de los personajes y los temas, y de un lenguaje cinematográfico que debe ir desarrollándose para mostrar menos e implicar más, de forma que pueda conducir a los espectadores hacia algo de mayor valor que lo superficial y lo sensacionalista. Estamos hablando de miradas, atisbos, perfiles lejanos, personajes de espaldas, silencios enigmáticos, voces sugestivas de la naturaleza o entornos primitivos no habitados o abandonados por los humanos. Estamos hablando de un cine con la fuerza suficiente como para hacer que seamos conscientes de lo que existe en los límites oscuros de nuestra percepción, o incluso más allá.

Cuanto más consiga el cine que la audiencia traslade su propia experiencia y su propia cultura enterrada a lo que está en la pantalla, mejor ofrecerá la liberación emocional de la música y el poder intelectual de la literatura. Puede que incluso llegue un día en el que el cine pueda robarle lectores a la literatura de forma justificada.

# PARTE I

## PREPRODUCCION

<b>CAPITULO 2</b>			
<b>En torno al guión</b>	29	Metáforas y símbolos	43
¿Por qué no su propio guión?	29	Fundamentos invisibles: el esquema y el tratamiento	44
Cuando diriges lo que tú escribes	30	Esquema	44
Decidir el tema	30	Tratamiento	44
Por qué es difícil leer un guión	31	Premisa o concepto	45
Los formatos del guión	32	<b>CAPITULO 3</b>	
Formato guionizado	32	<b>El director prepara el guión</b>	47
Formato a doble columna	35	El guión	47
Confusión en el formato de los guiones	36	Primeras impresiones	47
Preparándose para interpretar un texto	36	Determinar los conceptos fijos	48
Conceptos esenciales de un buen guión	36	Separar en unidades manejables	48
No escribir demasiado	36	Contar la historia a través de la acción	48
Demasiadas descripciones son peligrosas	37	Definir los subtextos	49
Dejar el guión abierto	37	El principio del desplazamiento	49
Comportamiento en vez de diálogo	38	Ambivalencia o contradicciones del comportamiento	49
Las experiencias personales deben rehacerse	38	Definir un propósito temático	50
Probar las cualidades cinematográficas	38	Gráficos para ayudar a desvelar la dinámica dramática	50
Personalidad	38	Diagrama de bloques	51
Definición de la personalidad estática	39	Gráfica	53
Definición de la personalidad dinámica	39	Punto de vista	55
Conflicto, desarrollo y cambio	40	La interpretación generalizada es el fallo más habitual	57
Planificar la acción	40	Desglose del guión para preparar los ensayos	57
Diálogo	42	Primera medición del tiempo	57
Trama	43	<b>CAPITULO 4</b>	
		<b>El reparto</b>	59
		Los peligros del ideal	60

Aspirantes con posibilidades	60	Ocupáte sólo de los problemas importantes	79
Desarrollar descripciones de los personajes	61	<b>CAPITULO 6</b>	
Búsqueda activa de actores	61	<b>En torno a la interpretación</b>	81
Búsqueda pasiva de actores	63	En busca de la naturalidad	81
Preparar las primeras pruebas	63	Realismo como primer objetivo	81
Decidir sobre las llamadas de los aspirantes	63	Dirigir es eliminar obstáculos	82
La convocatoria de pruebas	64	Mantener el enfoque	82
Recoger información	64	Enfoque y relajación	82
Prueba inicial	65	Memoria emocional	83
Monólogo	65	La conexión entre la mente y el cuerpo	83
Lectura sin preparar	65	Historias	84
Decisiones después de las primeras pruebas	66	Mantén ocupado al personaje	84
El peligro del encasillamiento	66	Perder y recuperar el enfoque	84
Elección a corto o largo plazo	67	Utilizar las emociones del actor como si fueran las del personaje	84
La complejidad de los papeles que tienen un desarrollo	67	No lo demuestres	85
Primera convocatoria	67	Nunca digas «sé tú mismo»	85
Lectura de tu guión	68	Marca objetivos específicos y positivos	85
Improvisación	68	Actúa como si no hubiera nadie delante	86
Segunda convocatoria	68	Obstáculos: hábitos de comportamiento	86
Entrevista	68	Amaneramientos	86
Mezclar actores	69	Limitar la esfera de atención de un actor	86
Elección final	70	Cómo abordar problemas serios de interpretación poco natural	87
Prueba de cámara	70	<b>CAPITULO 7</b>	
<b>CAPITULO 5</b>		<b>El director y el actor preparan una escena</b>	89
<b>Ensayos y desarrollo</b>	73	El director	90
Concede tiempo	74	Circunstancias dadas	90
Primera lectura	75	Historia anterior	90
Toma notas	76	Naturaleza de los personajes: lo que quiere cada uno	90
Dirige haciendo preguntas	76	Naturaleza de los actos	90
¡Todavía no hay que aprenderse el guión!	76	Naturaleza de cada conflicto	91
Planificación	77	Buscar los golpes	91
Primer análisis: centrarse en el propósito temático	77	Cambios en el ritmo de un personaje	92
Los actores deben desarrollar el trasfondo de sus personajes	78	Momento obligatorio	92
Peligros y ventajas de trabajar con los actores uno a uno	79	Función de cada escena	92
Ensayar escena por escena	79		