

**ESTILOS DE ACTUACION EN CINE
Y
DIRECCION DE ACTORES**

DE DIRECTORES FAMOSOS

De los libros:

Lecciones de cine y Más lecciones de cine

De Laurent Tirard

Milos Forman
Checo

LIBERAR A LOS ACTORES DE SUS ANGUSTIAS

Los actores tienen la oportunidad de poseer un talento tan natural como sencillo. Desgraciadamente, dudan continuamente de esta sencillez natural, lo que finalmente mina ese talento. El papel de un director es, pues, ante todo, no ponerlos nerviosos. Un realizador que trabaja con determinados actores por primera vez generalmente comete el error de explicar demasiado, tanto la historia como el personaje, de querer analizarlo todo con ellos. Ahora bien, cuanto más se inclina en esta dirección, más se arriesga a extraviar a los actores, a hacerlos dudar y que pierdan su naturalidad. Así pues, hay que tranquilizarles, explicarles que, contrariamente a lo que a veces piensan, no hay necesidad de hacer un esfuerzo intelectual, y alentarles a seguir su instinto natural. El primer día de rodaje normalmente les digo: "podéis plantearme una pregunta sobre el personaje - una sola - y responderé. Después de eso, tendréis que apañáros las". ¡Y en general Se desenvuelven muy bien! Asimismo, cuando hago el *casting*, y al ensayar, siempre interpretó a uno de los personajes de la escena. Esto les ayuda mucho porque les libera de lo que más les angustia: el ojo frío y observador del director. Como estoy con ellos en la escena, no puedo tener una visión exterior, lo que les hace sentir muy a gusto. Es una técnica que recomiendo, y ni siquiera hay que ser buen actor para ello. Aún con toda la experiencia que he adquirido, cuando trabajo en el guión de un nuevo proyecto, me digo: "aquí me lo juego todo". Y luego comienza la preparación, las localizaciones, el casting, etcétera, y de nuevo me digo: "ah, no, esto es lo más importante". Y más tarde, al rodar, me digo: "no, en realidad todo se hace en el plató". Y una vez acabada la película, a menudo creo que el montaje es lo que ha sido absolutamente determinante. Dicho esto, lo cierto es que no me gusta el periodo de rodaje porque, al contrario que los otros, no permite errores. Debido a los imperativos de tiempo y presupuesto, es casi imposible repetir algo que hemos filmado. Por lo tanto, hay una presión que no me gusta. En cambio, no dejo de insistir en la importancia del montaje, que es, ciertamente, mi etapa favorita. Siempre me sorprende ver hasta qué punto, con un poco de paciencia e ingenio, puede tomarse una escena cualquiera y hacerla fascinante.

Betrand Blier

Francia

LA DIRECCIÓN DE ACTORES SE HACE ANTES DE LA PELÍCULA.

No tengo grandes teorías sobre la dirección de actores. La regla básica consiste simplemente en ser amable y tratar bien a los actores, porque después de todo son lo esencial. Ciertamente, tengo una gran ventaja: ser hijo de un actor. Esto me ha aportado a un tiempo un profundo amor por la profesión y una suerte de desmitificación que hace que, contrariamente a lo que les ocurre a ciertos directores, no tengan miedo de los actores. Puedo rodar Mañana con Brando, bueno, sin duda me intimidaría, pero no tendría miedo. Recuerdo el día en que Marcello Mastroianni vino a mi casa y por primera vez leí en voz alta el guión de *1,2,3, soleil* (1993). Creedme, no hay que tener miedo de leer vuestro guión a un actor como Marcello. Aunque estaba nervioso.

Al margen de esto, creo que la verdadera dirección de actores se hace antes de la película, en el momento de la escritura y del casting. Si tienes una escena bien escrita con un buen actor, el oficio de director se convierte más bien en... homeopático. Lo ideal, claro, es escribir específicamente para un actor y poder rodar con él. En este caso es como el billar. Todo lo que tenemos que hacer consiste en decir: "un poco más alto, un poco más bajo...". Y si elegimos el actor después y advertimos que sea equivocado, pues bien. ¡Tampoco podemos hacer gran cosa! Ningún director de actores en el mundo logrará que un tipo sin sentido del humor lo tenga. Si la escena implica que sea atractiva, una chica que no lo es, aunque sea una excelente actriz, será un desastre. No hay nada que hacer. Es terrible tener que rodar con un actor que no nos gusta. Sobre todo en Francia. El sistema está hecho de modo que es casi imposible despedirlo. Si nos toca uno malo, nos quedamos con él hasta el final. Y luego llueven las críticas. A veces he asumido riesgos... Y... he metido la pata. Sin embargo, otras veces funciona. El mayor riesgo que he asumido nunca fue escoger a Depardieu para *Los Rompepelotas*. El productor me dijo: "estás loco con un tipo así las mujeres saldrán de la sala".

Mathieu Kassovitz

Francia

ACTORES, OS ODO, A VECES.

Al final podemos inventar todos los movimientos de cámara que queramos que no haremos sino filmar a los actores. Así pues, hay que saber dirigirlos, pero ante todo hay que saber escogerlos. Si elegimos a un mal actor, todo se va al traste, no hay nada que hacer. No podemos interpretar en su lugar, no podemos darle patadas. Si es malo, es malo. Y a la inversa, si cogemos a venir o, hay que ser realmente inútil o especialmente depravado para hacer que actúe mal. Con un actor de este calibre, imagino que las indicaciones en el plató se limitan a un poco más lento y ponte un poco más a la izquierda, ahí, gracias. Queda porque elegir el buen actor, lo que no siempre es evidente. Yo tiendo a escoger basándome en criterios puramente humanos. No intento encontrar al actor que corresponda exactamente a lo que está escrito en el guión. Escojo a alguien con quien mantengo un buen contacto intelectual, aunque más tarde tenga que modificar el personaje. En *Los ríos de color púrpura*, uno de los policías se llama Karim Abdouf, es marroquí y lleva dreadlocks. Pero yo quería trabajar con Vincent y cambie el papel para él. Por otra parte, la clave para dirigir bien a los actores consiste en saber discernir, entre la masa de problemas que te plantean, cuáles son verdaderos y cuales falsos. El hecho de haber sido actor me ha ayudado mucho en este aspecto. Cuando un actor me dice: “escucha, no consigo hacer eso”, de vez en cuando, lo miró fijamente a los ojos y le replicó: “y qué quieres que lo haga yo”. Si es un falso problema, el actor me responderá enseguida: “no, no, está bien”. Pero a veces me tomará la palabra, lo intentaré y me dará cuenta de que, en efecto, es complicado. Creo que todo director debería aprender a interpretar para comprender lo que un actor necesita. Del mismo modo que todo actor debería, no realizar un filme, sino hacer el montaje, para comprender lo que un director necesita. Cuando rodé *El odio*, recuerdo que fue difícil porque dos de mis actores principales no tenían experiencia y no comprendían bien mis exigencias en términos de ritmo. Yo les decía: “mierda, en lugar de traeros a una ciudad para que os impregnéis del entorno, os tendría que haber llevado a una sala de montaje”. Tiendo a ser un poco terrorista con los jóvenes actores. Con Nadia, en *Los ríos de color púrpura*, mi dirección de actores consistía en el terror. Hacía escenas de pelea a 3200 m, y al cabo de un rato tenía frío y estaba cansada, pero yo le decía: “me da igual, repetimos una toma”. Interpretaba el papel de una guerrera, y yo la trataba como tal. Si hubiera interpretado a una princesa, la habrían mimado, sin duda. Suelo decir que los actores son un coñazo - lo digo muy a menudo, por otra parte -, pero soy consciente de que yo mismo, cuando actuó para otros, también soy un coñazo. Es algo inherente al oficio, porque el actor es esencial para la película, pero al mismo tiempo trabaja muy, muy poco. En un plató, un actor trabaja unos 10 minutos cada dos horas. El resto del tiempo, a menos de disponer de una súper caravana, se aburre. Por lo tanto, es un trabajo extraño, porque hay que tener a un tiempo un ego muy fuerte y lograr ser humilde, lo que resulta casi imposible. Pero algunos lo consiguen.

Steven Soderbergh

EEUU

ME GUSTA DEJAR LIBRES A LOS ACTORES.

Creo que hay dos tipos de directores: los que quieren que los actores trabajen para ellos, Y los que quieren que los actores trabajen con ellos. Personalmente me incluyo en la segunda categoría. Me dispongo a ofrecer a los actores toda la atención y comodidad que requieren, primero porque los aprecio y me interesan; segundo, porque considero que su labor es difícil. No permito que se inclinen en una dirección que pueda perjudicar al filme, o su propia imagen, pero les dejo una gran libertad en la creación de su papel. Y en la mayoría de los casos advierto que están a la altura de esta responsabilidad. Además, voy a ensayar una forma un tanto extrema de autogestión en mi película en video digital, pues los actores serán enteramente responsables de su personaje, incluso en lo que tiene que ver con el aspecto exterior: ellos mismos elegirán el vestuario y tendrán que maquillarse y peinarse. En cualquier caso, no soy un director muy autoritario, me gusta delegar y que me sorprendan. Con los actores, hablo muy poco de los personajes. Si algo no les parece claro, si tienen preguntas, respondo. Pero a veces no tengo respuestas, o sólo parte de la respuesta. En todo caso, nunca les impondré mi punto de vista. Prefiero dejarlos libres para crear ellos mismos el personaje. Por supuesto, esto así es que aún sea más importante elegir buenos actores. Para ello, a veces hay que saber ir contra la evidencia. Cada actor posee un bagaje profesional o personal, y a veces puede ser interesante utilizar este bagaje en un papel que no les cuadra. A los actores les gusta eso porque demuestra que hay una cierta reflexión en tu elección, que no te limitas a lo convencional. Por otra parte están los actores con los que ya has trabajado y te encuentras a gusto, y que vuelves a llamar cada vez. Y por último están los actores con los que sueñas trabajar desde siempre, sin conseguirlo nunca. También me ha ocurrido con Albert Finney, por ejemplo. Siempre he querido trabajar con él, y cuando Erin Brokovich se presentó, hice cuanto estuvo en mis manos para que tuviera un papel.

Jean-Jacques Annaud

Francia.

SOY EL PRIMER ESPECTADOR DEL FILME

Cuando llego al plató por la mañana, pienso en el eje principal de la escena, me situó en ese eje con mi director de fotografía y mi script, y llevo a cabo la ubicación espacial de los actores. En este punto, lo primero que observo es el modo en que los actores reaccionan ante el decorado, pues hay una gran interacción entre la interpretación del actor y el vestuario o decorado que se le propone. Si colocas a tus actores en un lugar que no les inspira, te arriesgas a que la escena no exhale alma, como en ciertos filmes actuales de ciencia ficción en los que los actores interpretan sobre un fondo verde para los efectos especiales. Por lo tanto, cuando un actor descubre un decorado por primera vez, veo e sus ojos si comprende lo que quiero hacer, y si he conquistado la escena. Si no es así, exigirá más trabajo. En lo que respecta a la dirección de actores propiamente dicha, hay dos grandes métodos. Está el método del terror dictatorial, que yo no sabría practicar, pero que aparentemente permite a ciertos cineastas obtener resultados torturando a sus actores, haciéndolos desgraciados y desestabilizándolos completamente. Es el método que practicaba alguien como Clouzot, que insultaba a la gente. Y se sabe, por ejemplo, que Oliver Stone destruye sistemáticamente a sus actores desde el primer día de rodaje. Es su método, pero no el mío. Prefiero una relación de confianza. Paso mucho tiempo con los actores. Paso mucho tiempo explicándoles el papel, pero también intento compartir experiencias vitales. Y gracias a esto nunca he tenido dificultades con un actor al que pido que se arrastre por el barro a 0°. Siempre estoy con ellos en los camerinos. No me planto ante mi monitor de video con un altavoz. Cuando el actor se arrastra por el barro, me arrastro con él. Soy el primer espectador de la película, siempre estoy a 2 cm del objetivo. Y eso es muy importante para los actores, poder sentir la mirada del director cuando interpretan y comunicarse con él. A veces incluso manejo la cámara yo mismo si necesito una relación aún más directa. ¡Pero evito hacerlo demasiado, porque normalmente me sumerjo tanto en la interpretación del actor que si hay un micro dentro del campo, no lo veo.

Claude Chabrol

Francia

DIRIGIR ES DECIR LO MENOS POSIBLE

Cuando abordo una escena determinada, normalmente sé dónde situar la cámara, así que empiezo a trabajar con los actores para que se encuentren a gusto. Y la mejor manera de conseguirlo es mostrándoles que la cámara estará con ellos en los momentos importantes, que las expresiones que han ensayado ante el espejo se registrarán adecuadamente. En definitiva, que no han trabajado en vano. Diría que esto se soluciona prácticamente en los dos o tres primeros días de rodaje. Después, una vez que el actor ha cogido confianza, normalmente la mantiene hasta el final. Realizó muy pocas tomas, lo que implica que los ensayos no van mal. Pero tampoco insisto mucho porque la mecanización se instala pronto. Y hace falta algo de trabajo sin red, es mejor. En mi opinión, el secreto de la dirección de actores consiste en no dirigirlos en absoluto. En el mejor de los casos les doy indicaciones de comportamiento. Por ejemplo, en *La flor del mal*, le digo a Bernard Lecoq: “es el típico individuo de manos temblorosas”. Otro tanto con Jean Pierre Cassel en *La rupture* (1970) le dije: “En realidad, el problema de tu personaje es que teme no existir. Está convencido de que desaparecerá como humo. Por eso se palpa a menudo”. Éste tipo de detalles bastan para que el actor comprenda perfectamente al personaje. Pero no hay que mostrarles lo que deben hacer. Hay que dejarlos libres para probar cosas, incluso cambiar las réplicas del guión. A este respecto carezco de orgullo de autor. A veces los actores pueden tener ideas geniales, y hay que aprovecharlas. A veces pueden tener ideas idiotas, y en ese caso hay que mantenerse firme, explicarles tranquilamente porque no es una buena idea, e incluso por que la han conseguido. Esto suele ocurrir con los principiantes, porque esos tics son un modo de disimular el miedo. En *Gracias por el chocolate* (*Merci pour le chocolat*, 2000) recuerdo que Anna Mouglalis había desarrollado uno de estos tics: hablaba sacudiendo la cabeza. Enseguida le pareció muy extraño, y le dije: “bien así es como hablas cuando la cámara rueda”. Pero lo dije con sentido del humor, porque siempre hay que dirigirse a los actores con respeto. Hay grandes directores que gritan a los actores, que practican el método de la tensión, que les dicen “Lo has jodido” delante de todo el equipo. Ese no es mi estilo.

UN ACTOR DEBE AMAR SU PERSONAJE.

Nunca escribo un guión con un actor en mente, porque entonces caemos en la trampa que consiste en que alguien vuelva a interpretar el papel que ya ha hecho. Cuando elijo a un actor, primero tiene que interesarme, tiene que interesarme la persona. He conocido a actores que me gustaron mucho en las películas y después de un desayuno juntos me he dado cuenta de que la cosa no funcionaría entre nosotros. Pero lo que no hay que hacer nunca es mistificar al actor, por ejemplo, contratar a un tipo que nos parece tonto porque queremos que interprete a un tonto. Es deshonesto y, sobre todo, no funciona. Personalmente, soy más bien partidario de que los actores encarnen papeles que en principio no son adecuados para ellos. Parto del principio de que un actor puede interpretarlo todo, pero no necesariamente de la misma manera. Cuando contacté con Jean Yanne para *Accidentes sin huella* (Que la bête meure,

1969)le dije: “verás, es un papel de cabrón insoportable”. Me respondió: “no hay problema”, lo que me pareció encantador. Y en el plató se pasaba el tiempo justificándome el comportamiento de su personaje. Esto es fundamental, porque un actor, a no ser que interprete a alguien que se detesta a si mismo, debe amar su personaje, independientemente de cual sea. Con mucha frecuencia observo actores que no lo comprenden, que establecen una distancia entre ellos y el personaje, sin duda por miedo a que el público no distinga la diferencia. En mi opinión es un grave error.

Atom Egoyan

Egipto

LOS ACTORES TE MUESTRAN DÓNDE SITUAR LA CÁMARA

En última instancia, creo que la manera de elegir donde cortamos las escenas depende en gran medida del modo en que los actores habitan el espacio, y por ello es crucial empezar el día de rodaje ensayando con ellos. De hecho, tenía costumbre de ensayar mucho, casi como en el teatro, porque en mis primeras películas el diálogo era tan escaso y la emoción tan contenida que los personajes parecían autómatas. Y para conseguir esto hay que ensayar mucho, explorar en los actores esa parte oculta, por qué los personajes no logran expresarse. No puedes llevar a los actores al plató y contar con que comprendan qué lugar ocupa algo así en la película. He escuchado hablar de directores que no proporcionan el guión completo a sus actores. Realmente no sé cómo funciona algo así, pero me parece interesante porque comprendo lo que subyace a esa técnica, que es crear lo inesperado, generar una apertura y la sensación de que estamos a punto de descubrir algo, lo que indudablemente todos deseamos en una escena. Una vez concluido el ensayo, decido los planos que voy a rodar. Mi manera de proceder, concretamente, consiste en desglosar la jornada en bloques de dos horas. Para cada bloque establezco un plano que me resulta imprescindible. Si consigo lograrlo antes de que acaben las dos horas, paso al segundo plano que también me gustaría filmar. Entonces, si una vez más lo consigo, paso a un plano que en realidad no necesito pero podría serme útil. Por supuesto, nunca se lo digo a mi equipo ya que si les espetara: “vale, en las dos próximas horas sólo vamos a necesitar un plano”, puedes estar seguro de que rodar el plano consumirá las dos horas. Éste es simplemente uno de los curiosos rasgos de la energía colectiva. En realidad, las mejores experiencias que he tenido ocurrieron cuando disponía de un tiempo limitado y tenía que ceñirme exclusivamente a lo esencial. Otro tanto puede decirse de todo el aspecto técnico. He oído hablar de directores que obtienen lo mejor de su equipo fingiendo no saber nada, porque eso obliga a involucrarse más al equipo. Personalmente, no creo que necesites muchos conocimientos técnicos, y me parece que cuanto más desmitifiquemos este aspecto, más fácil será todo. A fin de cuentas, para dirigir una escena todo lo que en realidad necesitas conocer y todo lo que te debe interesar es la psicología de tus personajes.

MIMAR A TUS ACTORES EN TODO MOMENTO.

Para dirigir a los actores debes experimentar una verdadera curiosidad por la situación en que se encuentran, para ser capaz de empatizar y poder implicarte en todas las decisiones que hay que tomar. En otras palabras, tu mayor responsabilidad como realizador es conceder a tus actores una atención fuera de lo común. Y tu mayor reto en el plató consiste en no dejarte distraer por los problemas de otros, porque todos los integrantes de tu equipo ejecutan actividades previstas de antemano, salvo los actores. Son los únicos que emprenden algo misterioso y mágico. Encarna a otro. Se les ha confiado una función casi sagrada, y tu trabajo es velar por ella. Comprendo que un principiante se esconda tras la cámara y se sumerja en la técnica. Pero nunca puedes abandonar a los actores. No puedes dejarlos solos. Tienes que mimarlos a cada momento, porque de no ser así la cámara lo registrará, y ninguna iluminación, música

o sonido Dolby compensarán la falta esencial de interés por lo que hacen en ese momento. Tienes que ser entusiasta y compartir su excitación cuando tienen una nueva idea, lo que a veces puede resultar agotador e incluso peligroso. A veces un actor te hará una propuesta que puede parecerte seductora, pero con mucha frecuencia se trata de un error, porque aunque la idea sea lógica o excitante, los actores no tienen una visión de conjunto de la película. Tú sí. Y cuando llevas meses viviendo con el tema y tomando decisiones, el filme adoptará una forma que no puedes ocultar sólo porque suponga un problema para tu actor o este te proponga una alternativa divertida. Así pues, a menudo tu responsabilidad consiste en decir: "está muy bien como idea, pero no funcionará en la película, así que mejor volvemos al guión". Evidentemente, elegir al actor adecuado facilitará tu trabajo. El casting es fundamental, no sólo porque el talento escasea, sino porque algunos papeles hunden sus raíces en un tipo de personalidad y no en otros. Por lo tanto, si encuentras a alguien que vive el papel intuitivamente, conviene que te quedes con él, o con ella, a cualquier precio. Por esta razón no comprendo el sistema hollywoodense, donde se dice: "Oh, este actor está ocupado, pasemos al siguiente". Mi peor pesadilla sería pasar dos meses en un plató trabajando con un actor y repetirme cada día que quizá alguien podría hacerlo mejor.

Patrice Leconte

Francia

EL VERBO HACER ES MI PREFERIDO

Hay toda una generación de jóvenes cineastas que a veces han recibido una brillante formación -en los comics, videoclips o en publicidad-. Suelen ser personas con un sentido muy penetrante de la imagen, de la técnica pura, pero que se encuentran un tanto desamparados cuando tienen que trabajar con actores. Personalmente, me equivoqué completamente en mi primera película. En aquella época, apasionarme por la técnica me resultaba tranquilizador, prácticamente no me ocupaba de los actores. Sólo les dirigía la palabra para decirles: "Creo que en el plano anterior tenías el cuello subido". Es penoso y me avergüenzo, pero bueno, fue hace treinta años.

Evidentemente, los actores me pasaron factura y no volvió a pasar. Me di cuenta de hasta qué punto son personas frágiles, que hay que proteger y amar. Todos necesitamos que nos quieran, pero los actores más que los demás, porque se dedican a un trabajo muy arriesgado. Visto desde fuera, podría creerse que son vagos a los que buscamos para que pronuncien un fragmento de texto antes de volver a su caravana a leer las revistas de la semana mientras comen galletas. Pero apenas imaginamos el peligro que para ellos constituye el rodaje de cada plano; permanecer solos en la luz con un equipo que les observa y un director que les dice: "¡ Venga, te toca, y sé formidable!". Y tienen que serlo en cada toma. Si a estas personas, que se ponen en peligro, no se las rodea de un mínimo de amor y confianza, no pueden ofrecer gran cosa. Los actores necesitan sentir que ante ellos hay un tipo atento, paladeando su trabajo. Y desde el primer encuentro. En su origen, el sentido del casting estriba en nuestro deseo de filmar a un actor. Si no existe un impulso positivo hacia un actor, no merece la pena. Yo no puedo trabajar con actores que no me gustan. En principio, estoy obligado a que me gusten las personas que contrato. Más tarde, en lo que concierne a la dirección de actores propiamente dicha, creo que no hay una necesidad sistemática de expresar con palabras aquello que queremos. Conservo recuerdos indescriptibles de relaciones con actores, en las que bastaba una mirada para que se estableciera la comunicación y saber lo que teníamos que decirnos. Siempre he desconfiado un tanto de los directores que explican, que hablan demasiado. Desconfío de la psicología. El verbo hacer es mi preferido. Al hacer las cosas es cuando nos damos cuenta de si las hacemos bien. Si algo no está bien, lo decimos y se corrige. Pero lo mejor es actuar. Por otra parte, soy más bien riguroso en el respeto al texto. Si algo está bien escrito, merece la pena respetarlo. En *Ridicule*. Nadie está a salvo, el diálogo se respetó punto por punto. Me gusta que los actores se sepan el texto de carrerilla. No siempre es así. Un actor solo puede ser bueno cuando se libera de los problemas de memoria. Estoy convencido de ello. Nunca he visto a los actores dar lo mejor de sí mismos cuando se atascan con el texto. Porque piensan más en el texto que en abandonarse a la interpretación y al personaje.

Michael Mann
EEUU

UN ANTROPÓLOGO DE LOS PERSONAJES DEL FILME

Para dirigir a los actores has de saber cómo hablarles. Si conduces un Ferrari y notas que algo no va bien, no puedes ir al mecánico y decirle que tiembla. No sabrá a qué se debe. Con los actores pasa algo parecido. Tienes que hablarles en un lenguaje que comprendan, lo que quiere decir que debes entender lo que pasa por la mente de los actores cuando interpretan. Incluso debes hacer una parte de su trabajo.

Personalmente, creo que mi responsabilidad consiste en conducirlos hacia el personaje, canalizarlos, proporcionarles toda la información que necesitan. Realizan un trabajo extremadamente duro. Es muy difícil. Exige un gran valor desde el punto de vista emocional. Por lo tanto, es mi responsabilidad apoyarlos y darles cuanto necesiten. A veces me veo como una especie de antropólogo de los personajes, al servicio de los actores. Explicarles su background y personalidad es trabajo mío. También es tarea mía saber qué información hay que ofrecer, porque algunos datos pueden perturbar y conducir a los actores en una mala dirección. No quiero que tengan información inútil. Quiero que conozcan tan sólo lo que les ayude a construir la identidad del personaje, lo que redunde en beneficio de la acción. Hay que seleccionar, pues, lo que decimos a los actores, lo que evidentemente significa que tenemos que saber lo que queremos, aunque nos sintamos torpes al explicarlo y tengamos la impresión de no salir del paso. Debes saber lo que quieres y tener una estrategia para conseguirlo.

Si tienes dificultad para explicar algo a los actores, una manera de comunicarte puede consistir en mostrarles las pruebas. Como norma general, lo desaconsejo. Dejar que un actor vea las pruebas puede tener un efecto catastrófico si no le gusta lo que ve. No obstante, a veces, si crees que ha hecho algo especialmente bien, puede ser una buena idea mostrárselo, porque la impresión puede ser tan poderosa que no sean necesarias las palabras. Por ejemplo, cuando trabajaba con Will Smith en *Alí* (Ali, 2001), le mostré las pruebas de una escena en la que a mi juicio había capturado la esencia del personaje. Esto lo motivó enormemente. Por lo tanto, lo hago de vez en cuando, pero siempre de manera positiva, nunca para criticar. Otra cosa muy importante es hallar la distancia adecuada para observar a tu actor. A los actores les gusta que estés lo más cerca posible de ellos cuando interpretan. Necesitan sentir que interpretan para ti, no sólo para la cámara. Si constantemente te escondes tras el monitor de vídeo, perderán su motivación. Pero lo cierto es que tú también necesitas distancia. Hay que alejarse un tanto. A veces he seguido a los actores a muy corta distancia y me ha parecido genial; sólo en las pruebas advertí que no funcionaba. En realidad se trata de encontrar el equilibrio entre estar muy cerca y estar muy lejos. Evidentemente, lo ideal es manejar la cámara uno mismo, cosa que hago a veces, porque esto permite situarnos a la distancia precisa. Pero no siempre es posible.

André Téchiné

Francia

CREAR EL ENCUENTRO ENTRE EL ACTOR Y EL PAPEL

Al realizar el casting para una película, intento provocar el encuentro entre el actor y el personaje. Y este encuentro es, forzosamente, un cortocircuito, porque sinceramente creo que no existe un actor ideal para un papel determinado. Por ejemplo, cuando elegí a Marthe Villalonga para interpretar a la madre de Catherine Deneuve y Daniel Auteuil en *Mi estación preferida* (Ma Saison préférée, 1993), fue a contrapelo. A priori era incluso una aberración total Pero precisamente el desafío era interesante porque superaba las reglas más elementales de la verosimilitud. Era un extraño desfase. Y además no estaba seguro de mí mismo. Pero había trabajado con Marthe Villalonga en *Les Innocents* (1987) y advertí la diversidad de su registro. Encontré en ella una fuerza trágica inexplorada y quise llevarla en esa dirección. Por lo tanto, pueden darse aberraciones de casting que doten de alas a la película. Sin embargo, hay que estar atento, porque en un filme podemos equivocarnos en muchas cosas, pero no en este encuentro entre el papel y el actor. Ahora bien, un actor tiene sus límites, su talento no es infinito. Hay actores que siempre hacen lo mismo. Actores o actrices que, en su interpretación, sólo pretenden destacar. También hay actores en exceso prisioneros de su propia técnica, prisioneros de su oficio. Por ello tiendo a quedarme con actores que trascienden el oficio o que, por el contrario, tienen tan poca experiencia que poseen la gracia de los principiantes. En lo que respecta a la dirección de actores propiamente dicha, lo menos que puedo decir, en mi caso, es que no siempre comprendo los secretos. Cuando empecé a trabajar con actores estaba muy a la defensiva, porque era algo que desconocía. La primera película en la que me relajé, y en la que supe mirarlos mejor y acercarme a ellos, fue *Hôtel des Amériques* (1981). Antes, mi sistema de defensa consistía en bloquearlos, en impedir que sobreactuaran, evitando a cualquier precio que fueran naturalistas, porque en aquel tiempo mantenía una lucha encarnizada contra el naturalismo del cine francés. En cualquier caso, inventé toda una visión de la interpretación de los actores con un control rígido que me permitía dominarlos. Y a continuación, con *Hôtel des Amériques*, algo se desbloqueó, lo que indudablemente guarda relación con mi encuentro con Catherine Deneuve y la complicidad que logré establecer con ella. Desde ese momento procuro no someter a los actores. Evidentemente, les impongo una escenificación en el plató, pero dentro de ella les dejo completamente libres en su interpretación, aunque tenga que corregirlos después. Y les concedo el tiempo necesario para olvidar el rigor y encontrar por sí mismos su espacio de libertad. porque sólo cuando encuentran su propio impulso podrá prender la chispa o la revelación que todos esperamos con la cámara.

Jacques Audiard

Francia

DEJARSE SORPRENDER

Si el director se expone, el actor lo hace aún más. Está literalmente en pelotas, Debe poder determinar hasta dónde está dispuesto a ir contigo. En el teatro, una vez que se alza el telón, se lanza y nadie puede pararlo; en el cine, es constantemente observado por el director. Así pues, ambos tienen que aceptar compartir la incomodidad que provoca esta desnudez. No pueden guardar distancias. Por ejemplo, los momentos en que, después de una escena crítica, tu actor -que acaba de dar todo lo que tiene- te mira, son extremadamente bellos. Esa absoluta confianza de uno hacia el otro me llena de entusiasmo. Para lograr cierta frescura, procuro que la preparación sea flexible. Se trata de un momento peligroso. Es importante dejarse sorprender, yeso no se controla. Hay que evitar el desgaste. Por eso evito ensayar con el texto del filme, porque un guión no es Hamlet, se herrumbra. Así pues, escribo escenas que en cierto sentido son extrapolaciones del trabajo original. En el rodaje dispongo de dos materiales: el guión y un documento en el que he anotado fragmentos de diálogo, situaciones muy esquemáticas. Una vez en el decorado y con la luz adecuada, decido qué elementos utilizar. Esto engendra vida. Comparo este modo de trabajar con el de los brujos africanos. El director es un manipulador. Ante todo, lo que me interesa es el movimiento. Por eso mis guiones no son psicológicos sino que tratan de crear situaciones. Las indicaciones que imparto a mi intérprete son muy sencillas. Se trata de determinar las ubicaciones, disponer de una palabra exacta en la que apoyarse ... Si tienen preguntas sobre el personaje, trato de responderles, pero no salgo al paso. La elección de un actor no condiciona mi escritura, porque se hace después. Tampoco hago pruebas. Si me fijo en alguno es por una razón determinada. Creo que cuestionar esa elección supone plantearse la coherencia de la empresa en su conjunto. En *De latir* ... quise trabajar con Romaín Duris. Me parecía que tenía mucho encanto, mucha plasticidad. Es un actor al que hemos visto crecer en la pantalla. Me parece que ahora atraviesa un momento vital interesante, en el que abandona la post-adolescencia para convertirse en un hombre. Es lo que le ocurre a Tom, su personaje en el filme. Me interesaba esa relación, así como en el resto del casting. Gilles Cohen no es actor, pero me encanta su personalidad, su voz, su físico, su sentido del humor. Durante los preparativos, observo si los miembros del grupo que he formado pueden coexistir e interpretar conjuntamente.

Claude Lelouch

Francia

PROVOCAR AL ACTOR

A veces se ha dicho que no escribo guiones, lo que, evidentemente, es falso. En cambio, sí es cierto que no entrego el guión a los actores, o en todo caso, sólo les proporciono una parte. Les doy lo que denomino «las figuras impuestas». Pero hay otro aspecto, las figuras libres, que en mi opinión son más importantes. Dirigir a un actor no quiere decir nada. No se le dice a un actor: «Abre la puerta así, camina de esta manera, coge el teléfono con esa mano». Esto no conduce a ninguna parte. En mi caso no se dirige al actor, se le provoca. Es como un toro: hay que llevarlo a la corrida y luego provocarlo para que se defienda. Una vez que me granjeo la confianza de los actores, mi trabajo consiste en hacerles olvidar que son actores, y que vuelvan a ser seres humanos. Para ello hay que sumirlos en un estado de inseguridad, porque así es como ocurre en la vida. En la vida nadie conoce el guión. Nadie puede prever lo que ocurrirá. Parto del principio de que los actores -por eso me gustan- son personas frágiles. Un mal actor, por el contrario, normalmente está convencido de su talento, y está muy seguro de sí mismo. Pero los grandes actores se sienten continuamente desestabilizados por la vida y por eso necesitan un papel, para refugiarse en él como si de un escudo se tratara. Así pues, todo mi trabajo como director consiste en introducir al actor en la inseguridad, que es fotogénica. Al abordar una escena determinada, mi manera de proceder consiste en rodar las figuras impuestas, es decir, lo que está escrito en el guión. Sé por experiencia que las cinco o seis primeras réplicas no servirán. No se lo digo al actor, pero sé que acabarán en la basura porque no empezará a sonar bien sino a partir de la quinta réplica, cuando el actor entre en calor. Así pues, interpreta la escena que ha sido escrita, y cuando termina, no corto. Dejo que la cámara siga rodando. En ese momento, el actor se convierte en ser humano, porque se ha liberado de las figuras impuestas. Sabe que ha hecho su trabajo, y por lo tanto no está nervioso. Olvida su técnica, y entonces puedo llevarlo hacia las figuras libres. Le susurro réplicas que repite o, si no le gustan, puede modificar. Le dejo terminar la escena con su impulso personal. También parto del principio de que el actor que recibe una información es más importante que quien la da. Imagine una escena en la que se anuncia una muerte a alguien: quien da la información ya está curado de espanto. En quien la recibe descansa la fuerza de la emoción, porque está virgen. Si quiero que una actriz llore en una escena, quiero que llore realmente. No quiero decirle: «Mira, al final de esta escena tienes que llorar ... ». No sé hacer eso. En mi última película logré que Patricia Kaas se ruborizara. Y esto es imposible de conseguir de otra manera. No podemos hacer que una actriz se ruborice por encargo. Por supuesto, esta práctica es peligrosa. Implica una precisión temible. Y para ser honesto, en muchas ocasiones estos finales de escena acaban en la papelera. Pero cuando están logrados, son, incontestablemente, los mejores momentos de la película.

Denys Arcand
 Canadá - Quebec

A CADA ACTOR SE LO DIRIGE DE UNA FORMA DISTINTA

El secreto para trabajar con los actores consiste en quererlos. Si no los quieres, tienes un problema. Sin embargo, hay directores que no gustan de los actores y los utilizan como elementos gráficos. Hitchcock era un poco así: en su caso el actor es un objeto que desplaza de la izquierda a la derecha de la pantalla, como un robot. En mi juventud yo formaba parte de talleres de teatro. Me encantaba interpretar y, felizmente, muy pronto advertí que no tenía talento. Pero me gustaba la vida de actor. Y no sólo el trabajo. Me gustaba todo: ir a comer después del espectáculo. beber con los demás actores, acostarse a las cuatro de la mañana, discutir, padecer depresiones y terribles crisis emocionales, todo lo que tiene relación con el oficio. Así que me siento muy próximo a los actores. Además, he practicado mucho deporte, y en el deporte se dispone de un preparador un entrenador. Me parece que el trabajo de preparador es muy parecido al de director de cine. Tiene que componer un equipo, elegir buenos jugadores, y luego no salta al terreno de juego, se queda en la retaguardia ofreciendo consejos que mejoren el juego. Desde este punto de vista, diría que no existe una sola manera de dirigir a los actores. Todo depende de ellos. Hay actores puramente instintivos que no desean que les dirijas la palabra. Cuando empecé a trabajar con Rémi Girard, una vez que tuvo mi guión lo invité a cenar, y la conversación sobre la película apenas duró dos minutos. Le pregunté: «¿Has leído mi guión? Sí. ¿Tienes alguna pregunta que hacerme? No». ¡Y listo! Estaba preparado para actuar. En cambio, he trabajado con una actriz que me hacía cientos de preguntas sobre el guión, del estilo: «¿Qué he comido antes de esta escena? ¿He dormido bien? La escena dice que es por la mañana, pero quiero saber si he dormido». Cosas para las que no siempre tenía respuesta, pero las inventaba para ella. Esto va de un extremo al otro. Hay actores muy inteligentes y hay que dirigirse a su inteligencia. Con las mujeres a menudo se trata de un asunto de seducción. Tienes que lograr que se abandonen. En ciertos casos, como el de Bergman, por ejemplo, y otros muchos cineastas, esto quiere decir enamorarse verdaderamente de la actriz y mantener una relación con ella. Suele decirse que lo más difícil es elegir buenos actores. Me gustaría tener ese problema. Desgraciadamente, la comunidad de actores es relativamente pequeña en Canadá. Así pues, no tengo tantas opciones .

Normalmente, en la franja de edad que busco, hay tres actores, uno de los cuales suele estar ocupado en el teatro. Quedan dos, y he de hacer la mejor elección posible. Si albergo alguna duda. escojo al mejor actor en lugar de quedarme con el que se acerca más al personaje. Porque podemos hacerlo todo con un buen actor. Incluso fuera de Canadá, las opciones son limitadas. Cuando realicé Stardom (2000), por ejemplo, descubrí que es muy difícil encontrar a una joven hermosa que actúe bien. Para esta película necesitaba a una joven de dieciocho años que interpretara a una modelo internacional. Busqué en Montreal, Toronto, Vancouver, ¡nadie! O son muy bellas y actúan fatal o actúan muy bien pero no son lo bastante bellas como para resultar creíbles como portada de Vogue. Me dije: «Vale, iré a Nueva York». Telefoneé a una de mis amigas, que es directora de casting allí. Me preguntó: «¿Qué buscas?». Le dije: «Dieciocho años que interprete bien y sea muy bella». Me dijo: «No vengas, no hay

nada». Entonces decidí ir a Hollywood, pensando que allí habría a espuestas. ¡Pues bien, no! Fui a Hollywood y realicé un casting de una semana; no había nadie. Alguien me dijo allí: «Ya sabes, si le dan 10 millones de dólares a Cameron Díaz no es por nada». Y creo que tenía razón.

Roman Polansky

Polonia / Francia

DEJAR ENSAYAR A LOS ACTORES, ENCONTRAR SU LUGAR, Y LUEGO SITUAR LA CAMARA

A veces me preguntan qué es lo que quiero de los actores. Me dan ganas de responder simplemente: "¡Que actúen bien!". Prefiero no hablar mucho con ellos en el momento del rodaje. Pero algunos lo necesitan.. Algunos necesitan eso que se llama «motivación». Cuando era joven les decía que su motivación era su sueldo; eso es lo que le dije a Faye Dunaway en *Chinatown*, y no le sentó muy bien. Ahora ya no puedo decirlo ...

Cuando llego al plató tengo una idea general del modo en que voy a rodar la escena. Si se trata de una escena de acción, sabemos cómo va a desarrollarse. A menudo estamos obligados a confeccionar un storyboard, porque es necesario que un ejército de técnicos y todo el equipo sepan lo que se les pide. Sí no, para las otras escenas, no me gustan los storyboards. Hice muchos para mis cortometrajes, pero pronto comprendí que me paralizaba, que mi dibujo (y sin embargo me resulta fácil dibujar, porque antes de la escuela de cine hice bellas artes) nunca iguala la riqueza de la realidad ... Es como si encargaras un traje a un gran diseñador y después tuvieras que buscar al individuo que tendrá que llevarlo. Es evidente que conviene hacerlo al revés: encontrar al individuo, tomarle las medidas, encargar el traje y comprobar hasta el último momento si no cabe ajustarlo más ... Mi método consiste, pues, en dejar que los actores ensayen sin intervenir al principio, porque si son buenos actores lograrán el tono justo de un modo natural.

Por otra parte, me basta con echar una ojeada a una escenificación para apreciar intuitivamente los errores. También me gusta mostrar a los actores lo que deben hacer, ponerme en su lugar. Esto no siempre es posible, porque algunos detestan ese procedimiento, y yo les respeto. Así pues, durante los primeros días de rodaje trato de ver qué método les conviene. No hay que contradecirles, no sirve para nada. Al contrario, hay que facilitarles el trabajo. A algunos les gusta ser guiados, a otros no, hay que seguir caminos diferentes ...

Por supuesto, el hecho de ser actor me facilita la tarea y mi relación con ellos. El trabajo de actor es más bien espontáneo: cuanto más espontáneo, mejor es el resultado. El trabajo de un director es más intelectual. Son dos cosas difíciles de armonizar. Pero es más difícil interpretar mientras se dirige que dirigir interpretando. Concibes la puesta en escena y la explicas a técnicos y actores, y listo. Las dificultades empiezan cuando pretendes ser actor. Para interpretar bien hay que saber estar relajado y concentrado a un tiempo. Cuando actúas y tu ojo de cineasta advierte que la luz está mal colocada, que tu compañero no ha respetado sus marcas, que no ha dicho bien su réplica, ¿cómo pretendes no perder la concentración? Recuerdo una

Claire Denis

Francia

LA COLABORACIÓN EN LUGAR DEL CONFLICTO

Cuando escribo un filme, casi siempre pienso en los actores que lo interpretarán. El caso más extremo es, sin duda, *Trouble Every Day* (2001), porque considero que, de un modo totalmente implícito, Béatrice Dalle y Vincent Gallo me habían pedido esta película; era una especie de petición silenciosa. Por el contrario, a veces los personajes nacen huérfanos, es decir, sin haber sido concebidos para un actor determinado, pero esto es raro en mí. Porque para trabajar con actores, necesito haber pensado mucho en ellos. Necesito estar enamorada de ellos, y no en el sentido figurado del término. Necesito fantasear con ellos. Además, el modo en que miro a un actor en un plató es el mismo con el que en mi adolescencia miraba a los actores cuando iba al cine. Hay una farola de admiración. Entonces, lógicamente, la etapa más importante del trabajo de dirección de actores consiste en superar la intimidación y el apuro, porque es un poco indecente mostrar a los actores hasta qué punto hemos fantaseado con ellos, hasta qué punto los hemos imaginado haciendo una u otra cosa, pronunciando tal réplica. Con Valérie Lemercier y Vincent Lindon, en *Vendredi soir*, a veces me molestaba tener que explicarles todo lo que había imaginado para ellos. Temía haberme embarcado en un delirio personal, haberles preparado un territorio que no les convenía. Temía que se resistieran. También es difícil crear intimidad con los actores en un plató, rodeados de gente. En una época intenté hacer salir al equipo cuando trabajaba con los actores, Pero me di cuenta de que, cuando los técnicos volvían, la sensación de incomodidad era aún mayor. Al margen de esto, espero de los actores que me sorprendan yendo aún más lejos de lo que he imaginado. Por eso no me gustan los ensayos antes del rodaje. Siempre temo perder lo que de espontáneo y original pueda sobrevenir. Para evitarlo sólo ensayo cosas que no están en el guión. Después, en el rodaje, diría que un cineasta tiene dos maneras de existir a través de su puesta en escena: por el conflicto o la colaboración. El conflicto me horroriza. No me hace más fuerte, me debilita. Trabajo mejor en la modalidad de colaboración. Me veo como un barco cuyo objetivo es llevar a los actores al muelle. Propongo un encuadre, un espacio en el que el actor puede sentirse libre para probar lo que quiera. Y si de pronto quiere salir del encuadre, no hay problema. Por esa razón le pedí a Agnes Godard que llevara la cámara al hombro, porque así como es importante definir el encuadre de la puesta en escena, también lo es saber acompañar íntimamente a los actores. En *Vendredi soir*, ésta era, además, la cuestión principal: ¿cómo lograr intimidad sin convertirse en voyeur? ¿Cómo permanecer con ellos conservando una cierta distancia? Creo que, en mi opinión, lo importante, cuando filmo a un actor, es preservarle siempre un cierto pudor. Y aun sí lo filmo de cerca, nunca escojo un eje en el que dé la impresión de estar clavado al muro, sino, por el contrario, hemos de tener la sensación de que puede hacer retroceder la cámara si él lo desea. Ruedo muy pocas tomas. De hecho, en la mayoría de ocasiones me contentaría con una por plano, ¡si Agnes Godard no se volviera loca de inquietud! Y no utilizo monitor de vídeo, en primer lugar porque me saca fuera de la escena y porque instala una distancia excesiva con lo que filmo y también porque al observar directamente a los actores mientras interpretan la escena, a veces advierto detalles que me brindan ideas de puesta en escena. Por ejemplo, la

actriz posa su mano en una mesa y me digo: «Queda muy bien, vamos a rodar un primer plano de esa mano, y luego ... ». Ahora bien, si hubiera mirado al monitor no me habría dado cuenta de eso, porque sólo vería lo que abarca el encuadre.

Jim Jarmusch
EEUU

EL ACTOR EN EL CENTRO DEL PROCESO DE CREACIÓN

Lo más importante es el trabajo con los actores, que condicionará tu modo de filmar. Por esa razón escribo siempre los guiones de mis filmes, y no imagino que pueda ser de otra manera. Una historia parte de los personajes. Una vez que los he delimitado, empiezo a imaginar situaciones, enredos a partir de los cuales podrán evolucionar ... Si no lo tengo claro en mi mente, pierdo pie. Por ejemplo, el intérprete principal de *Permanent Vacation* no era un actor profesional. Por lo tanto, no interpretaba realmente; hablaba y se movía como en la vida real. Yo tenía que resolver este dilema: ¿debo corregirlo en la imagen, por ejemplo acelerando la velocidad, o por el contrario, respetar la indolencia de su modo de caminar y sus expresiones? Me acercaba a la esencia misma del trabajo de cineasta, saber encontrar la alquimia perfecta entre lo que se quiere decir y el modo de representarlo. Tus intenciones determinan el modo de aprehender una secuencia ... Por eso me niego a hacer story-boards. El valor de mi encuadre, el lugar de mi cámara dependerá del movimiento de mis actores. Antes de rodar una secuencia, regulo, junto a mi director de fotografía, la luz que quiero obtener, en función de la atmósfera que deseo, luego dirijo a mis actores y a continuación pienso en la manera ideal de filmarlos. Cuando digo «ideal», no quiero decir que sólo exista una única puesta en escena; esto depende del estilo de cada cual. Lo importante es tener uno, por supuesto.

No hay un método particular para dirigir a un actor o actriz, porque cada uno de ellos posee una personalidad que hay que acotar. Durante la preparación de *Rebelde sin causa* (*Rebel without a Cause*, 1955), Nicholas Ray hizo un viaje en coche con James Dean desde California a Nueva York. De esta manera pudo comprender cómo era, cuáles eran sus reacciones, su lógica ... Evidentemente, esto le llevó tiempo, pero sin ese trabajo el filme no sería lo que es.

Flores rotas (*Broken Flowers*, 2005) fue escrita para Bill Murray. Sabía de antemano hasta dónde podría ir con él, y sobre todo cómo hacerlo. Bill puede expresar muchas cosas con un simple gesto facial o una mueca. Como no podía ser de otra manera, esta característica influyó en mi escritura. En el plató, es muy relajado y aborda sus papeles de la misma manera, dejando una buena parte al instinto. No te hace muchas preguntas. Con Sharon Stone y Jessica Lange fue diferente. Necesitaban conocer muchos detalles y comprender bien las intenciones de la secuencia. Así que me adapté a ellas. Sin embargo, no es necesario responder siempre a las exigencias de los actores. Hay que poder sorprenderlos. Todo depende de lo que quieras conseguir de ellos .. No pido a mis intérpretes que sepan el diálogo de memoria, ni que conozcan con precisión los movimientos que tienen que hacer. Interpretar es reaccionar, así que si premeditas sus emociones, obtienes algo soso y sin vida. De un modo general, no trabajo contra los actores, sino con ellos. Alfred Hitchcock o Henri-Georges Clouzot eran conocidos por su autoridad e intransigencia. Necesitaban ese clima eléctrico para crear. Formaba parte de su personalidad y, lógicamente, de la de sus películas. Esto no forma parte de mi naturaleza, y no voy a cambiar, si no perdería mi estilo.

Claude Miller

Francia

CON LOS ACTORES HAY UN COMPROMISO AFECTIVO

La dirección de actores se adquiere, sencillamente, con el aprendizaje de la vida. Me tiento hablar de educación, pero sería un tanto pretencioso por mi parte. No, es una cuestión de relación humana. Pero así como la técnica ha podido acomplejarme durante mucho tiempo, siempre me he sentido completamente a gusto con los actores. Sin duda porque al final me parece más excitante compartir una emoción con una persona que con una cámara. Por eso me gusta tanto el vídeo digital. Porque en el fondo, la cámara me importa poco. Si dispongo de un buen operador, me alegra delegar en él esa tarea. Sin embargo, en el trabajo de dirección de actores hay algo que claramente tiene que ver con la relación amistosa o amorosa. Algo profundamente afectivo y que me nutre enormemente. Todo parte de lo que convenimos en llamar seducción. Un actor o actriz me seducen, y se crea una especie de compromiso afectivo. Me digo que podríamos trabajar juntos, que saldrá algo interesante, etcétera. Así pues, en realidad no elijo a los actores en función de los papeles. O los elijo justamente porque son lo opuesto a un papel. Es el caso de Nicole García en *Betty Fisher*: la escogí porque me parecía más impactante una mujer que, a priori, no inspirara miedo para un papel que diera miedo. Una verdadera voluntad de anti-casting. Al margen de ello, tras mi deseo inicial de trabajar con un actor, le toca a él, una vez leído el guión, aceptar o no participar en la película. Exploramos juntos ese deseo. Planteo muchas preguntas al actor acerca de lo que le gusta y no le gusta del proyecto. Y de esa discusión empieza a nacer una relación de trabajo. La mayor parte del tiempo hablamos muy poco del personaje. Más bien se trata de observaciones generales y asociaciones de ideas que emergen de diferentes conversaciones sobre el texto. Creo que así aprendo mucho más sobre el actor, y que él conoce mejor mis intenciones que si impartiera una dilatada charla sobre la psicología de su personaje . Contrariamente a lo que pueda pensarse, no soy un director impositivo. De hecho, me gusta explorar. Acepto perfectamente que un personaje pueda cambiar con relación a mi imaginario como guionista. y dejo la puerta abierta a esos cambios, porque de no ser así sería como tratar de introducir un pie demasiado grande en un zapato muy pequeño. Se crea una sensación de malestar que se traduce en la pantalla.

Alejandro González Iñárritu
México

DOS TIPOS DE ACTOR

El casting es sin duda una de las responsabilidades más importantes del realizador, porque si haces un buen casting has hecho el 80 % del trabajo. Conozco a gente que escribe los guiones pensando en ciertos actores. Personalmente no me gusta hacer eso, porque puedes acabar adoptando muchas decisiones en función de ese actor en concreto, y si al final no aparece en la película, es muy duro imaginar a otro actor en el papel, y te encuentras atrapado. Otro peligro consiste en que si el actor para el que escribes es una estrella con una fuerte personalidad, se sienta tentado a inmiscuirse en el proceso y, conscientemente o no, manipular la historia en beneficio de su papel. Por lo tanto, cuando escribo mi única preocupación es la historia. Sin embargo, siempre me hago una idea abstracta de cómo debe ser físicamente el actor. A continuación llega el momento de elegir, muy delicado porque siempre hay buenas razones para escoger a la persona no adecuada, y muchas malas razones para dudar del actor que nos conviene. En el casting de *21 gramos*, no estaba seguro de Sean Penn para el papel de Paul. Sabía que Paul debía ser un personaje bueno y amable, alguien por quien se sintiera empatía. Y la mayor parte de los personajes interpretados por Sean Penn eran lo contrario. Así que me preguntaba si le iba el papel. Dudé largo tiempo, y me sentía culpable por dudar así. No dejaba de decirme: «Es Sean Penn, uno de los mejores actores del mundo, ¿y dudas?». No podía evitarlo, no estaba seguro. Entonces pasé un tiempo con él para conocerlo mejor. Hay algo que he aprendido: la diferencia entre un gran actor y un actor realmente extraordinario está en la vida interior. Hay muchos actores con talento, pero los verdaderamente excepcionales tienen una poderosa vida interior. Tienen un alma. Por eso creo que hay que pasar un tiempo con ellos, para saber qué tienen dentro. Y un día que paseaba con Sean, lo vi hacer algo que inmediatamente me convenció de que era la persona adecuada para el papel. Una vez tomada la decisión, intento adaptarme a las necesidades de cada actor. Alguien como Benicio, por ejemplo, necesita hablar mucho para crear su personaje. Empecé a trabajar con él seis meses antes del rodaje, un día a la semana. Quería conocer todas mis ideas sobre su personaje y compartir las que se le ocurrían. Llegué incluso a reescribir escenas después de nuestras conversaciones. Así que asumió toda la información que había reunido, la maduró y creó algo personal. Sean, por el contrario, construye desde el interior. No le gusta que se hable mucho del personaje. Tan sólo hice tres sesiones de lectura con él. Es lo que le conviene. Pero yo no dejaría que un actor construyera su personaje completamente solo. Sería atribuirle una excesiva responsabilidad. Además, me parece importante mostrar a los actores que he reflexionado y que pueden sentirse seguros con lo que les pido. Lo peor que puede pasar es que un actor perciba que estás menos preparado que él. Entonces dejará de confiar en ti, y no puedes llevar a buen puerto el trabajo si un actor no confía en ti. Los ensayos son algo delicado. No puedes ensayar mucho porque los actores pueden perder la espontaneidad que necesitan para insuflar vida al guión, una vez en el plató. Sin embargo, necesito ensayar algunas escenas, a fin de comprobar si lo que tengo en mente va a funcionar concretamente. Los ensayos también permiten que los actores se tomen su tiempo para experimentar y probar cosas que jamás podrían intentar en

el plató, donde cada segundo cuenta. Por último, diría que dirigir a los actores consiste en hacerles comprender el objetivo emocional de su personaje en la escena. Pero tienes que ser claro y preciso. La elección del vocabulario es fundamental. Muchos cineastas dan la impresión de conocer mal el mundo de las emociones; utilizan adjetivos en su lugar. Dicen cosas como «quiero que seas sexy» a sus actores. Sin embargo, sexy puede querer decir muchas cosas. Para un actor es muy difícil transformar en actos este tipo de adjetivos.

Bernardo Bertolucci

Italia

BUSCA EL MISTERIO DEL ACTOR

Creo que el secreto de trabajar bien con un actor es saber primero cómo escogerlo y, para que salga bien, tienes que olvidar por un momento el personaje en el guión y ver si la persona que tienes delante te fascina o no. Esto es muy importante, porque durante el rodaje, la curiosidad que sientes por ese actor te impulsará a explorar el personaje de la trama. En ocasiones escoges a un actor porque parece ajustarse perfectamente al personaje escrito, pero, al final, te das cuenta de que no es muy interesante, que no hay ningún misterio y la fuerza impulsora que hay detrás de una película es, ante todo, la curiosidad: el deseo que tiene el director de descubrir el secreto de cada personaje.

En cuanto a la dirección de actores en sí, diría que siempre trato de aplicar las reglas del cinéma vérité al mundo de la ficción. Por ejemplo, en la escena de *El Último tango*, cuando Marlon Brando está en la cama y cuenta cosas de su pasado a María Schneider, fue Brando quien se lo inventó todo. Le dije: va a hacerte preguntas; responde como quieras». Empezó a describir todas esas cosas perturbadoras y, en tanto que director, yo era como el público: en otras palabras, no podía decir si estaba mintiendo o diciendo la verdad. Pero para eso está la improvisación: tratar de tocar la verdad y mostrar que detrás de la máscara del personaje puede esconderse algo muy cierto. De hecho, fue una de las primeras cosas que dije a Brando. Le dije que quería que se quitara la máscara del Actors Studio, quería ver lo que había detrás. Nos volvimos a encontrar hace un par de años, estuvimos charlando y un rato después, me dijo con una sonrisa pícaro: «Así que realmente crees que lo que te enseñé en esa película era yo mismo, ¿eh'?». No sé si lo era o no, pero por eso fue tan maravilloso.

John Boorman

Inglaterra

ADAPTAR EL PAPEL AL ACTOR, NO A LA INVERSA

Es sorprendente que los documentales fueran, posiblemente, el mejor entrenamiento que tuve para dirigir a actores, porque lo que aprendí de ellos, más que nada, fue el comportamiento humano. Como había estado observando de muy cerca a gente real, fui capaz de transmitir algo a los actores que les ayudara a conseguir una sensación de realidad. En cualquier caso, la clave para dirigir a actores es proporcionarles un entorno seguro, un entorno de confianza, donde puedan trabajar. Esto implica proporcionarles una estructura, asegurarse de que no les distraigan otras cosas que suceden en el rodaje. Centrar tu atención en ellos, observarlos de cerca, mostrarles que no vas a dejarles que cometan errores, que no vas a ponerles en apuros. Así estarán más dispuestos a correr riesgos, que es lo que deseas que hagan.

La cuestión es escuchar a los actores, porque los buenos actores siempre tienen contribuciones importantes que hacer. Creo que un director sin experiencia pensará que tiene que meterse ahí y decir a los actores lo que deben hacer, y ser fuerte e imponer su voluntad. Pero, muchas veces, es más importante escucharles y corregir. Entonces, al llegar al rodaje, habrá poca cosa que decir, siempre y cuando lo hayas preparado bien, porque ya sabes adonde quieres llegar. En realidad, se trata de ir haciendo pequeños ajustes. Por supuesto, el casting también es fundamental. Escoger a los actores siempre resulta muy doloroso, porque tienes en mente una idea del personaje, pero nunca encuentras a un actor que se ajuste a esa imagen. Tengo la sensación de que cada vez que asignas un papel, estás regalando una parte de la película. Sin embargo, das el papel a un actor y él vuelve a ti y te obsequia con una interpretación que suele diferir de tu idea preconcebida. En estos casos, la respuesta, más inteligente es modificar el papel para que se adapte al actor, escribirlo de nuevo para el actor y no forzar al actor para que actúe del modo que está escrito en el papel.

Sydney Pollack

EEUU

IMPIDE QUE LOS ACTORES ACTÚEN

A menudo, cuando leo una escena en un guión me invade una sensación extraña, como si estuviera oyendo mentalmente la música de esa escena. Es algo abstracto, pero cuando llego al plató, esa música es lo que de verdad me ayuda a decidir dónde ubicar la cámara. Suelo rodar cada escena con varias cámaras, sobre todo si se trata de diálogos, por problemas de ajuste. A veces, tengo una escena muy sencilla, donde sé que sólo hay una manera de rodarla y me atengo a ella, pero suele ser algo muy poco habitual. En cualquier caso, acostumbro a empezar con los actores. Y cuando llegan al rodaje lo primero que hago es echar a todos los demás; al perro o al gato también. Los actores son muy tímidos. Me importa un comino lo que digan: sé que pueden sentirse humillados con mucha facilidad y que no prueban ciertas cosas si hay gente mirando. Nunca doy instrucciones a un actor delante de otros actores, porque si lo hago, cuando repita la escena, sabrá que yo le estoy observando y le estoy juzgando, por supuesto, pero también sabrá que los demás actores le están observando y le están juzgando! Así que es un proceso muy personal; de hecho, lo primero que hago es impedir que los actores actúen. Les digo: «Nada de actuar, nada de interpretar, sólo lee el diálogo». Eso les relaja mucho.

En realidad, lo que trato de hacer es contener la actuación hasta que surge por sí misma, porque acaba surgiendo. Enseguida se empiezan a mover mientras recitan el papel y te haces una idea de lo que quieren hacer. Nunca les digo: «Tú ve allí y tú siéntate aquí», porque se sienten excluidos del proceso; sienten que no forman parte de él. Es posible que empiece a dirigir un poco, pero lo hago de una forma muy progresiva. Creo que si hay siete errores en la escena, hay que comentar sólo uno. Entonces, una vez se ha corregido, se comenta otro y así sucesivamente. Hay que resolver un problema cada vez. No puedes pedir a un actor que piense en cinco cosas distintas al mismo tiempo; debes tener paciencia.

No paso demasiado tiempo ensayando, porque siempre me da miedo acertar en los ensayos y que se pierda en la interpretación. Así que cuando creo que nos estamos acercando, traigo al equipo y mando a los actores a sus caravanas para maquillaje y vestuario; después, voy a ver a cada actor en privado y comento más la escena con ellos. De esa manera, cada actor tiene una sensación distinta de lo que tiene que aportar en el plató. Y, cuando llegan al rodaje, siempre trato de poner en marcha la cámara enseguida. Pone un poco tensos a los actores, les coge un poco desprevenidos y suele dar mejores resultados.

UN ACTOR NO TIENE QUE ENTENDER

Hay muchas verdades sobre la dirección de actores. Algunos directores las entienden de manera intuitiva y otros no. Creo que el error más habitual que puede cometer un director es dirigir demasiado. Cuando recae sobre ti una responsabilidad tan grande, es fácil sentir que no estás haciendo tu trabajo si no estás diciendo Constantemente a la gente lo que tiene que hacer, pero la verdad es que es estúpido. Si todo marcha bien, simplemente tienes que callarte y alegrarte. Cuanto más trabajas, más cuenta te das de lo poco que exige este trabajo. Bueno, de hecho sí que exige mucho, pero existe una

manera más sencilla, más económica y, a la larga, más eficaz, en lugar de decir siempre a la gente lo que tiene que hacer.

La otra cosa importante que hay que saber, creo, es que la interpretación no tiene nada que ver con la intelectualidad. Un actor no necesita entender lo que está haciendo de una forma convencional, simplemente tiene que hacerlo. De modo que hay que distinguir la dirección que produce comportamiento y la dirección que produce entendimiento; esta última es completamente inútil. Muchos jóvenes directores se pasan horas hablando sobre el significado de una escena y nunca dirigen el comportamiento. Eso no va hacer que un actor esté más enfadado o más conmovedor en la escena. Sólo necesita entender lo que tiene que vivir con sinceridad en un conjunto de circunstancias imaginarias. Lo que te impulsa a hacer algo es lo que quieres, no lo que piensas.

Claude Sautet

Francia

TODO ACTOR QUIERE ACTUAR

La base misma de la dirección de actores es la confianza. Teniendo en cuenta el tipo de películas que hago, tiene mucha importancia para mí encontrar a actores que tengan la suficiente confianza - en ellos mismos y en mí - como para dejar al descubierto su lado más vulnerable. Muchas veces, los actores me han dicho: «En esta escena no digo nada. ¿No es un problema? Si estoy callado, ¿no va a pensar la gente que no estoy pensando en nada! Así que les tranquilizo y les explico lo que los países anglosajones entendieron hace mucho tiempo, a saber: que el actor que mira fijamente tiene más presencia que el actor que habla.

Por supuesto, todo depende en la manera de mirar fijamente que tenga el actor. Hay actores a los que les preocupa su capacidad de expresar algo cuando no hay indicaciones verbales y es preciso infundirles confianza en su mera existencia. De un modo similar, algunas actrices no quieren llevar el pelo retirado de la cara, porque se sienten desnudas. Y yo lo prefiero, porque así no tienen ninguna posibilidad de esconderse y la interpretación es mejor.

Esto lo descubrí con Romy Schneider, por supuesto. Durante los ensayos de *Las cosas de la vida*, la vi una vez con el pelo recogido y pensé: «Qué diferencia, es increíble. ¡No hace falta ni que hable!». Desde entonces, lo he utilizado muchas veces con actrices, porque así irradian más fuerza y sensibilidad.

Pero antes de poder dirigir bien a un actor, es preciso escoger al actor adecuado. Y eso requiere un buen número de reuniones, conversaciones en las que se habla de todo: política, infancia, momentos difíciles ... Un rato después se crea un clima de confianza y, de forma indirecta, descubres muchas cosas sobre el potencial del actor, que no puede controlar su imagen en ese momento, porque no está siendo filmado. Acaba revelando aspectos de su personalidad y tienes que recompensarle por haber mostrado su vulnerabilidad haciéndole entender que eso es lo que te interesa. El resto - en otras palabras, saber si el actor se corresponde con el papel - es mucho menos importante de lo que la gente cree, por la sencilla razón de que todo actor quiere actuar y, a ser posible, interpretar un personaje que no se parezca en absoluto a él. De modo que el verdadero problema no es saber si el actor se ajusta al personaje, sino si se ajusta a mí. Además, los actores lo saben. Cuando conocí a Michel Serrault para *Nelly y el señor Arnaud*, acababa de leer el guión y le pregunté si estaba interesado en el papel. Sonrió y, de inmediato, contestó: «¿Y yo? ¿Te intereso?». Es cuestión de personalidad. Puedes conseguir que un actor lea tópicos, pero si tiene una personalidad lo bastante fuerte, no habrá ningún tópico.

Woody Allen
EEUU

PARA DIRIGIR A LOS ACTORES, SIMPLEMENTE DEJA QUE HAGAN SU TRABAJO

La gente suele preguntarme muchas veces cuál es el secreto de la dirección de actores y siempre piensan que estoy soltando una gracia cuando les contesto que lo único que debes hacer es contratar a gente con talento y dejar que hagan su trabajo. Pero es cierto. Muchos directores tienden a dirigir excesivamente a los actores y a los actores les complace, porque, bueno, les gusta que les dirijan en exceso, les gusta mantener interminables conversaciones sobre el papel; les gusta intelectualizar todo el proceso de crear un personaje. Y, muchas veces, así se confunden y pierden la espontaneidad o el talento natural. Bueno, creo que sé a que es debido todo esto. Creo que los actores - y, posiblemente, también los directores - se sienten culpables por hacer algo que les resulta tan fácil y tan natural, de manera que tratan de hacerlo más complejo para justificar el sueldo que reciben. Yo me mantengo al margen de este tipo de proceso mental.

Por supuesto, si los actores tienen una pregunta o dos la contesto lo mejor que puedo, pero, por lo demás, contrato a gente con talento y dejo que hagan lo que se les da bien hacer. Nunca les obligo a hacer nada. Confío plenamente en su instinto interpretativo y casi nunca me defraudan. También, como he dicho antes, filmo escenas largas y sin cortar, que gustan a los actores, porque la interpretación se trata de eso. La mayoría de las veces, en las películas, nacen un plano de tres segundos donde mueven la cabeza y dicen dos palabras y, después, tienen que esperar cuatro horas para rodar el final de esa escena desde otro ángulo. Se están empezando a poner en situación y tienen que parar. Resulta sumamente frustrante y creo que va en contra de lo que hace que su trabajo resulte divertido, así que, de todas formas, cada vez que se estrena una de mis películas, a la gente le asombra siempre lo brillante que es la interpretación, los propios actores se sorprenden por lo brillante que es la interpretación y ¡me tratan como a un héroe! Pero la verdad es que ellos son quienes han hecho todo el trabajo.

Martin Scorsese

EEUU

LOS ACTORES DEBEN SER LIBRES, O PENSAR QUE LO SON

En realidad, la dirección de actores no entraña ningún secreto. Me refiero a que depende del director. Algunos directores consiguen grandes interpretaciones con actores, aun siendo muy fríos con ellos, muy exigentes e, incluso, desagradables en ocasiones.

Tengo la impresión de que trabajar con actores está bien si tienes a actores que te gustan como personas. Bueno, por lo menos, tienen que gustarte ciertos aspectos de ellos. Creo que así trabajaba Griffith. Le gustaban de verdad los actores con los que trabajaba. Pero también hemos oído todas las historias sobre Hitchcock y cómo odiaba a los actores, aunque yo no acabo de creérmelo del todo. Me parece que no es más que algo gracioso que contar. Pero, con independencia de cómo se comportara, consiguió que realizaran grandes interpretaciones. Fritz Lang era muy duro con los actores y también logró grandes interpretaciones o, por lo menos, consiguió lo que necesitaba. Personalmente, me tienen que gustar los actores con los que estoy trabajando y trato de darles toda la libertad posible para que las escenas cobren vida. Por descontado, «libertad» es un término relativo en un plató de cine, porque hay muchas constricciones. De manera que, en realidad, tienes que dar a los actores la impresión de que son libres dentro de los esquemas de una escena - y, en ocasiones, pueden ser unos esquemas muy limitados. Pero creo que el actor necesita sentirse libre para llegar a algo interesante. No me gusta obligar a un actor a ser filmado con una luz o un objetivo determinado. Tengo que hacerlo algunas veces, claro, y he tenido suerte porque he trabajado con actores que podían ser libres y seguir dando en el clavo perfectamente. Me imagino que, a partir de mis películas puede decirse que la mayoría de las veces los planos son muy precisos. Pero siempre trato de planificarlo con el director de fotografía para que, finalmente, los actores tengan sitio para moverse. Hay una cierta libertad en *Uno de los nuestros*, ya que en gran parte se trata de planos medios, donde los actores tienen sitio para moverse; pero es el mundo donde viven los personajes, no es un mundo de primeros planos. Están rodeados de gente todo el tiempo y lo que hacen siempre afecta al mundo que les rodea, así que hay que filmarlo con planos medios.

Es importante no limitar a los actores, aunque, por otra parte, no puedo permitir que los actores me den algo que no quiero. En una película como *Casino* hubo mucha improvisación, cosa que está bien. Si un actor se siente muy cómodo interpretando a ese personaje en ese mundo, le dejo improvisar en una escena determinada y la ruedo de una forma bastante sencilla: planos medios y primeros planos. Cuando lo haces, el mundo está recreado prácticamente por los actores. Los sitúo en el fotograma y el plató que les rodea forma parte de su vida, pero ellos le insuflan vida. Cuando sucede esto, y cuando va en la dirección que tú querías, puede resultar increíblemente gratificante. Muchas veces, en esa película, me encontré sentado detrás de la cámara no como director, sino como miembro del público. Me impliqué tanto en el visionado que era como si estuviera viendo una película que estaba dirigiendo otra persona. Y cuando tienes esa sensación, sabes que has encontrado algo bueno.

Wim Wenders

Alemania

SECRETOS, PELIGROS, ERRORES

Posiblemente, el principal secreto que he descubierto tiene que ver con los actores. Cuando empiezas a hacer películas los actores suelen ser lo que más te asusta y tratas desesperadamente de encontrar una manera de dirigirlos. Pero, por supuesto, el secreto es que no existe una manera determinada de hacerlo. Cada actor tiene sus propios métodos, necesidades y medios de expresión personal. Hay tantos métodos como actores. Y, al final, lo único que puedes hacer como director es lograr que los actores se relajen lo suficiente como para que dejen de actuar, para que no finjan... actores por lo que son, así que uno debe asegurarse de que puedan ellos mismos, por supuesto, esto implica que tengan suficiente confianza en la situación en la que los estas metiendo. El mayor peligro del que advertiría a cualquier director es el equilibrio entre su propio peso y el de la película, cuanto más reducido sea el presupuesto, más fácil resulta controlar la película. Cuanto más amplio, más esclavo de él te conviertes. Más allá de cierto umbral, la ambición puede volverse en tu contra y provocar tu perdición,

Finalmente, en cuanto a los errores que un director nunca debe cometer, hay muchos y me parece que yo los he cometido todos. Pero, posiblemente, el mayor de ellos sea pensar que necesitas mostrar todo lo que estás tratando de decir. Por ejemplo, cuando se trata de violencia, nadie parece capaz de encontrar una alternativa distinta a mostrarla, aunque, en realidad, el cine suele alcanzar cotas de máximo impacto cuando se niega a mostrar lo que está tratando de evocar. No lo olviden nunca.

Tim Burton

EEUU

UTILIZA LO QUE EL ACTOR LLEVA DENTRO

Nunca pido a los actores que hagan una prueba, porque realmente, no sirve para nada. No necesito saber si un actor sabe actuar: normalmente saben hacerlo. Lo que necesito saber es si se ajusta al papel y la respuesta, en realidad, no tiene nada que ver con la interpretación.

Por ejemplo, la gente suele pensar que trabajo con Johnny Depp porque somos muy parecidos. Sin embargo, en un principio, el motivo por el que lo contraté para *Eduardo Manos de tijera* fue que, en aquella época, estaba encasillado en una imagen que le costaba superar. Era la estrella de un programa televisivo para adolescentes, pero deseaba algo completamente distinto. Así que era perfecto para el papel de Eduardo. Pasa lo mismo con Martin Landau en *Ed Wood*: pensé: «Aquí tenemos a alguien que empezó su carrera trabajando con Hitchcock y acabó interpretando pequeños papeles en programas televisivos veinte años después. Entenderá perfectamente lo que pasó Bela Lugosi.

Lo entenderá en un nivel humano sin exagerar el personaje». Igualmente, cuando elegí a Michael Keaton para interpretar a Batman, mucha gente no lo entendió. Pero es que Michael siempre me ha fascinado, porque tiene una personalidad de doble fijo, medio burlona, medio psicótica. Y, realmente, creo que tienes que ser un poco esquizofrénico como él para ir por ahí con un traje de Batman.

David Cronenberg

Canadá

LOS ACTORES TIENEN SU PROPIA REALIDAD

Muchos directores de hoy en día tienen formación visual, así que cuando hacen su primera película, su mayor temor suele ser trabajar con actores, igual que algunos directores solían proceder del teatro y les aterrizaba la idea de trabajar con una cámara. En cuanto a los directores que proceden de la escritura como yo, bueno, es peor incluso: están acostumbrados a trabajar solos en una habitación ¡y ahora tienen que batallar con todo ese caos! En cualquier caso, cuando se trata de trabajar con actores, creo que lo principal es entender que la realidad de un actor es distinta de la que tiene un director.

Al principio, veía a los actores como enemigos, porque me parecía que no entendían la presión que yo estaba soportando. Me preocupaba hacer la película a tiempo y ajustándome al presupuesto, y todos ellos parecían preocupados por cómo tenían el pelo, el maquillaje y el vestuario, unas cosas que, por descontado, me parecían totalmente banales. Pero, con el tiempo comprendí que estaba equivocado. Esas son sus herramientas y son tan importantes para ellos como lo son para mí la cámara y las luces. Para un director, lo que importa es el filme; sin embargo, para un actor, lo que importa es el personaje. Así que no estamos en la misma onda, no estamos en la misma realidad, pero si los actores y el director se comunican, pueden moverse juntos en la misma dirección. Muchos directores tratan de soslayar el problema mintiendo a los actores. Sé que puede suceder: yo lo he hecho. No obstante, con el tiempo he llegado a darme cuenta de que si eres sincero, los actores no solo estarán contentos de ayudarte a resolver tus problemas, sino que, además, pondrán empeño en ello. A menos, claro, que te tropieces con actores locos o descontrolados. Puedo decir por experiencia propia que hay algunos y, en ese caso, lo único que realmente puedes hacer es rezar.

Jean Pierre Jeunet

Francia

EL DIRECTOR TIENE QUE CEDER ANTE LOS ACTORES

Si hay algo que no puedes aprender es cómo dirigir a un actor. La dirección consiste en comunicar tus deseos a la otra persona y creo que cada director tiene que encontrar su propia manera de hacerlo. Pero lo fundamental es que te guste hacerlo. Recuerdo que mi principal preocupación antes de *Delicatessen*, ya que, hasta entonces, había rodado anuncios en su mayor parte, era cómo enfrentarme a los actores, no sabía si iba a ser capaz de dirigirles. Sin embargo, en cuanto empecé a hacerlo, disfruté. Sentía físicamente cómo las venas se llenaban de calidez. Y, en cuanto disfrutas, sólo es posible hacerlo bien. Por lo tanto, tiene que gustarte hacerlo. También considero que el proceso del casting es muy importante.

Suele decirse que el noventa por ciento del trabajo del director se produce en la fase del casting, y es cierto. No debes dudar en ver a mucha gente, pero eso implica también el saber lo que estás buscando, porque, de lo contrario, todo está expuesto a la confusión. Sin embargo, si tienes el personaje bien arraigado en la mente, los actores van desfilando y, de repente, el personaje está ahí, delante de ti y es una sensación extraordinaria. Tres segundos en su prueba y supe que Audrey Tatou era la Amélie que andaba buscando y tuve que esconderme detrás de la cámara para que no viera mis lágrimas de alegría.

Una vez has escogido a un actor, sólo tienes que dirigirlo, lo que no implica cambiar su estilo interpretativo. El mayor error que puede cometer un director joven es querer enseñar al actor lo que tiene que hacer. Es como pedir a un artista que diseñe un cartel y hacer el esbozo tú. Un actor es un intérprete. Interpreta tus palabras. Es cierto que, en ocasiones, tienes una idea muy precisa de lo que quieres. Deseas expresarla, pero debes hacer todo lo posible por evitarlo; de lo contrario, es muy posible que frustres y aterres al actor.

No hay dos actores iguales y el director tiene que adaptarse a ellos, no a la inversa. En ocasiones, cuando un director alcanza un determinado estatus, los actores suelen intentar adaptarse a la técnica del director, pero me parece que es un error, algunos actores necesitan hablar de su papel durante horas, pero otros, adoptan la perspectiva contraria y prefieren trabajar de una forma más instintiva. Jean-Claude Dreyfus, por ejemplo, odia ensayar y debes respetarlo. Tienes que entender la forma de trabajar de los actores y tratar de dirigirte hacia ellos.

Por lo que a mí respecta, me gusta ensayar un poco o, por lo menos, hacer una lectura completa. para ver qué va a hacer el actor. Pero no entiendo a los directores que crean todo un psicodrama para “condicionar” a los actores para el papel. Me parece muy poco profesional. De todos los actores que he conocido, está claro que los norteamericanos son los que necesitaban menos dirección, tal vez porque están acostumbrados a trabajar con directores que se queda detrás del monitor de vídeo, a 50 m. del plató.

David Lynch
EEUU

LOS ACTORES SON COMO INSTRUMENTOS MUSICALES

Encontrar un actor que sepa interpretar un papel específico no es tan difícil; lo difícil es encontrar el adecuado. Lo que quiero decir es que, para un determinado papel es posible que haya seis o siete actores que te ofrezcan una buena interpretación, pero todos interpretarán algo distinto. Es un poco como la música: puedes tocar la misma pieza con una trompeta o una flauta y las dos te ofrecerán algo maravilloso, pero en dos direcciones distintas. Y tienes que elegir cuál es la mejor opción.

Una vez que has escogido a los actores, creo que el secreto para conseguir la mejor interpretación es crear el ambiente más cómodo posible en el plató. Debes proporcionar a los actores todo lo que necesitan, porque, finalmente, son ellos quienes hacen el mayor sacrificio. Son los que están delante de la cámara; son los que más tienen que perder, y aunque quizás se estén divirtiendo, siguen aterrorizados por cómo será el resultado y por eso tienen que sentirse lo más seguros posible. Nunca intento engañar ni torturar a mis actores. Nunca grito; bueno, en realidad, a veces sí que lo hago, pero siempre es por frustración, nunca porque creo que vaya a ayudar a la escena. Hay que hablar mucho con los actores hasta estar seguro de que os movéis en la misma dirección, y cuando todo esté en consonancia, todas las palabras y todos los movimientos que hagan los actores saldrán perfectos, con total naturalidad. Los ensayos pueden ayudar a encontrar el tono adecuado, pero hay que tener cuidado. Personalmente, siempre me preocupa perder la espontaneidad de la escena al ensayarla demasiado; no quiero perder la magia que, a veces, surge en el primer intento.

Oliver Stone

EEUU

TODO ACTOR TIENE SUS LIMITACIONES

Tengo la sensación de que a muchos directores jóvenes les dan miedo los actores. Proceden de escuelas de cine, con una enorme formación técnica, pero no saben tratar a un actor. Incluso algunos de ellos apenas hablan a los actores. Me quedé asombrado cuando me enteré de que algunos directores que hacen unas películas excelentes se limitan a poner a los actores delante de la cámara y rodar. No hablan, no ensayan. No sé cómo lo hacen, porque, según mi experiencia, los actores sólo ofrecen una buena interpretación si les obligas a mirar en su interior y salir de su terreno conocido, pero esto requiere tiempo y conversaciones. A los actores les gusta hacerlo, porque, a la larga, lo que quieren es que la gente les vea como no los ha visto antes: pero no pueden conseguirlo solos, necesitan orientación. Tiene que ser algo colectivo. En tanto que individuos, todos somos egoístas y lo mejor que podemos hacer como personas es ayudar a mejorar a la otra persona. De manera que, como director tienes que encontrar el material en bruto, llevar a esa persona a un lugar donde no haya estado nunca. Y así es como sacas lo mejor de los actores.

Por supuesto, tienes que elegir a los actores adecuados, eso para empezar, porque, por mucho que digan, los actores tienen sus limitaciones y no pueden rebasarlas. Pueden mejorar, pueden dar de sí un po más, pero nunca pueden ser alguien que no son. Nunca he visto a un actor que haga eso. Me refiero a que Laurence Olivier tenía formación para interpretar a Shakespeare, Robert de Niro, con lo bueno que es, tiene su registro; nunca vas a verlo interpretando a una persona cálida. Por otra parte, cuando elegí a Woody Harrelson y Juliette Lewis para *Asesinos natos*, por ejemplo, mucha gente se sorprendió. Tenían la sensación de que se trataba de una elección que no encajaba con los personajes. Sin embargo, yo sentía que, aunque había participado, sobre todo, en comedias. Woody Harrelson tenía mucha rabia oculta en su interior. Y, en Juliette Lewis, había percibido una energía femenina muy salvaje. De manera que, aunque no se llevaron bien en privado, mantuvieron una gran relación en la película. La otra decisión importante que debes abordar cuando estás haciendo el casting es la cuestión del «peso» del actor. Teniendo en cuenta la naturaleza de las películas que hago, suelo necesitar un actor fuerte en la delantera para actuar como sostén. Es, más o menos, lo que hizo Kevin Costner en *JFK*. Y, luego, quería caras conocidas como actores de reparto, porque había que transmitir tanta información que esas caras facilitan las cosas al público, igual que hacen los postes indicadores en una carretera. El lado frívolo de esto, por supuesto, es que resulta muy difícil que esa gente se quede esperando todo el día en un segundo plano. Se sienten infrautilizados.

John Woo

China

OBSERVA LOS OJOS DE LOS ACTORES

Pienso que, si quieres trabajar con actores, lo primero que tienes que hacer es enamorarte de ellos. Si los odias, ni te molestes. Es algo que entendí muy claramente cuando vi *La noche americana* (*La nuit américaine*, 1973), de Truffaut. Me sorprendió ver cuánto cuidaba a los actores. Y eso es también lo que intento hacer; trato a los actores como si fueran parte de mi familia. Antes de empezar a rodar insisto en pasar mucho tiempo con ellos. Hablamos mucho y trato de ver qué les parece la vida, qué clase de idea tienen, qué tipo de sueños. Hablamos de lo que les gusta y lo que detestan. Trato de descubrir cuál es la cualidad principal de cada actor, porque eso es lo que intentaré destacar en la película. Y, por lo general, cuando los actores hablan conmigo, empiezo a mirarlos para tratar de encontrar el mejor ángulo de cámara. ¿Sale mejor este actor desde ese lado o desde este otro, desde arriba o desde abajo? Los observo con detalle.

Después, una vez hemos empezado a trabajar propiamente, hay dos cosas primordiales. La primera, por supuesto, es la comunicación con el actor. Y, para conseguirla, siempre trato de buscar algo que tengamos en común. Tal vez sea algo filosófico: tenemos los mismos valores morales; o tal vez sea algo más banal: a los dos nos gusta el fútbol. Pero es muy importante, porque muchas veces todo el proceso de comunicación se basará en eso. Siempre es algo a lo que recurrir cuando surgen los conflictos. La otra cosa a la que presto mucha atención son los ojos. Cuando un actor está interpretando, siempre le miro fijamente a los ojos: siempre, porque me dice si está siendo veraz o está fingiendo.

Joel y Ethan Coen

EEUU

LOS MEJORES ACTORES APORTAN SUS PROPIAS IDEAS

Joel: Ninguno de los dos tiene formación en interpretación; en cierto modo, llegamos al cine desde la parte técnica o desde la parte de la escritura, por oposición a quien proceda del teatro y tenga experiencia en trabajar con actores. Así que no habíamos trabajado con actores profesionales cuando hicimos la primera película y recuerdo que teníamos unas ideas muy específicas de cómo debía sonar una frase, o cómo debía hacerse una lectura. Sin embargo, a medida que vas adquiriendo un poco más de experiencia y empiezas a divertirte un poco más, te das cuenta de que tienes una idea y puede que no sea la mejor idea. Y para eso contratas a los actores, para mejorar tu concepto, no sólo para imitarlo, sino para ampliarlo, para crear algo propio de ellos que tú no podrías haberte imaginado.

Ethan: Trabajar con actores es, en realidad, un sistema de doble sentido y el director no les dice lo que tienen que hacer, sino que más bien les explica lo que quiere, para que los actores puedan adaptarse a eso, para ayudarles; porque no estás ahí para enseñarles a actuar. Estás ahí para proporcionarles lo que les haga sentirse cómodos, para darles el tipo de cosas que están buscando en ti. En ocasiones, querrán hablar mucho sobre cosas relacionadas con lo que estáis haciendo, pero no específicamente sobre ello, o, a veces, simplemente es: «Dime dónde tengo que ponerme y lo rápido que tengo que hablar. Así que es cuestión de hacerte una idea, en los primeros días, de cuál es su proceso y mostrar sensibilidad. Y tal vez eso signifique que tengas que dejarlos tranquilos.

Joel: A los actores les gusta trabajar de todo tipo de maneras distintas; no cabe la menor duda. Pero los actores con los que, realmente, resulta más fácil trabajar desde un punto de vista visual son los que tienen sus propias ideas, que quizás no se correspondan con cómo te imaginaste la posición en una escena o no se ajusten a la planificación visual que tenías para la escena. A pesar de todo, te dicen cuáles son sus ideas y también muestran sensibilidad, hasta cierto punto, con lo que está intentando hacer visualmente. Jeff Bridges, por ejemplo, es de éstos; adaptará sus ideas a tu visión. Tiene su propio concepto, pero puede trabajarlo para llegar a una solución intermedia con tus propias ideas.

Ethan: Por supuesto, el casting es importante; y tienes que estar abierto a las sorpresas. A veces, escoges a alguien obvio y, otras veces, tienes que arriesgarte para conseguir algo más interesante. Por ejemplo, *Muerte entre las flores* no estaba escrita para un irlandés, pero llegó Gabriel Byrne y dijo que creía que iba a sonar bastante bien con un acento irlandés. Y sé que yo pensé: «Sí, hombre, sí; de acuerdo, pero cuando lo hizo nos percatamos de que sí sonaba bastante bien. Así que cambiamos el papel. Lo mismo ocurrió con William H. Macy en *Fargo*. Teníamos en mente todo lo contrario: alguien gordo y un poco insignificante. Sin embargo, llegó Bill y nos obligó a imaginarnos otra vez el personaje. Por eso suele gustarnos ver leer a los actores, aunque conozcamos su trabajo, porque ese tipo de cosas sí que pasa.

Joel: A pesar de todo, una vez que hemos escogido el reparto, y que empezamos a trabajar en el plató, no estamos abiertos a nuevas sorpresas. Por ejemplo, no nos gusta dejar que los actores improvisen, y esto no quiere decir que los actores no reescriban

sus frases en alguna ocasión, o que no se presenten con sus propias frases, pero, eso es algo distinto a improvisar. El único momento. en que improvisamos de verdad es durante los ensayos, para sacar determinadas cosas, pero no suele afectar a la escena en sí. Lo que acostumbramos a hacer es pedir al actor que se invente las partes de la escena que no están escritas, los cinco minutos que suceden antes y después de la escena, Nos parece que les ayuda a meterse mejor en la escena. A Jeff Bridges y John Goodman les gustaba mucho hacerlo en *El gran Lebowski*; y, a veces, era muy divertido. De hecho, ¡a veces era mejor que lo que estaba escrito!

Takeshi Kitano

Japón

ELIGE A LOS ACTORES PARA CONTRAVENIR A LOS ESTEREOTIPOS

Nunca trabajo con actores famosos, porque me parece casi peligroso para el tipo de películas que hago. Un actor famoso suele llevar consigo una imagen tan fuerte que es probable que desequilibre la película y, en consecuencia, la dificulte en lugar de facilitarla. Además, cuando escojo a los actores, evito elegir a gente especializada en un determinado tipo de papeles, porque es probable que hayan desarrollado «tics» en las interpretaciones que resulta imposible corregir. Así que, por ejemplo, para interpretar a gánsteres, nunca escojo a actores que ya hayan hecho de gánster en otras películas. Por el contrario, elijo a gente acostumbrada a interpretar a personal de oficina y los resultados son de lo más sorprendente. La razón por la que también aparezco en mis películas es que tengo un planteamiento personal del tiempo, lo que significa que, por ejemplo, nunca hablo exactamente cuando la gente espera que lo haga, siempre me falta un poco de sincronización. Y mientras pueda hacerlo yo mismo, soy incapaz de decir a otra persona cómo tiene que llevar a cabo esos momentos de interpretación interior que son muy importantes en mis películas,

La dirección de actores es algo sencillo y complicado al mismo tiempo. Me parece que el secreto es evitar dar las frases a los actores con demasiada antelación. De hecho, es mejor que ni siquiera las tengan el día anterior. De lo contrario, van a ensayarlas solos, rodando su propia película en la mente, imaginándose cosas. Una vez estén en el plató, cuando dé las instrucciones, se sentirán intranquilos, porque las cosas no se corresponderán con lo que habían preparado. De manera que, la mayoría de las veces, les doy la frases justo antes de rodar, con la esperanza de que no tengan tiempo para memorizarlas. Y, a menudo, la mejor instrucción que les doy con relación a la actuación es: «Actúa como lo harías en la vida cotidiana ... , salvo que vas vestido de forma distinta».

Lars von Trier

Dinamarca

QUIERE A LOS ACTORES HASTA LOS CELOS

Hace unos años, todo el mundo te habría dicho que era el peor director de actores de toda la industria del cine. Y todos hubieran tenido razón: aunque, en mi defensa diré que se debía al tipo de películas que hacía. Por ejemplo, en una película como *El elemento del crimen*, era necesario que los actores, simplemente, se quedaran de pie y no dijeran nada, o que su comportamiento pareciera un poco mecánico. En películas como ésta, el marco era más importante que los actores, realmente. Pero ahora he cambiado la manera de plantearlo. Trato de introducir más vida en mis películas y supongo, también, que ha mejorado un poco la técnica como director. Me doy cuenta de que la mejor manera de conseguir algo de los actores es darles libertad. Darles libertad y animarles, es todo lo que puedo decir. Es como todo en la vida: Si quieres que algo se haga bien, tienes que mostrar una actitud sumamente positiva sobre ello y sobre la capacidad de la gente para conseguirlo.

Al principio de mi carrera, vi un documental sobre cómo dirigía Ingmar Bergman a sus actores. Después de cada toma, se acercaba al reparto y decía: «¡Oh, ha estado genial! ¡Precioso! ¡Fantástico! Quizás podrías mejorarlo un poco, pero, bueno ... ¡maravilloso!», y recuerdo que me entraron ganas. de vomitar. Lo encontraba todo tan excesivo y exagerado, y bueno ... , le parecía falso al joven cineasta cínico que era yo, Sin embargo, hoy me he dado cuenta de que tenía razón, que era el planteamiento correcto. Tienes que animar a los actores, tienes que apoyarles. Y que no nos dé miedo el tópico: tienes que quererles, de verdad. Sé que, por ejemplo, en una película como *los idiotas*, llegué a querer tanto a mis actores que me volví sumamente celoso, porque habían desarrollado una relación tan estrecha entre ellos, habían creado una especie de comunidad de la que me sentía excluido. No podría haber durado mucho más, porque, al final, me afectaba tanto que ya no quería trabajar. Hacía pucheros como un niño, porque estaba celoso. Me sentía como si todos se estuvieran divirtiendo y yo tuviera que trabajar, como si todos fueran niños y yo tuviera que ser el profesor.

Jean Luc Godard

Francia

DIRIGIR A ACTORES ES COMO ENTRENAR A ATLETAS

Nunca he estado de acuerdo con el concepto de que los actores son capaces de hacerte creer que son los personajes que interpretan. El mayor ejemplo es la obra de teatro de Chéjov donde se supone que la actriz debe fingir que es una gaviota. Mucha gente lo acepta: yo no. Para mí, el actor interpreta un papel; no es el papel realmente, nunca he dirigido a actores. Por supuesto, con Anna no tenía que preocuparme, porque prácticamente se dirigía ella sola. En el resto de los casos, la mayoría de las veces mis instrucciones no van más allá del "más alto» O «más despacio», a veces, digo cosas como: «Si a ti no te suena a cierto, hazlo como creas que me va a sonar a cierto a mi», Sin embargo, muchas veces dejo que los actores hagan sus propias creaciones; les dejo muy libres. Bueno. no completamente libres: tienen que seguir un camino muy específico. Pero bajan solos por el camino, y de la manera que quieren. Me parece que mi obligación hacia ellos es, básicamente, proporcionarles buenas condiciones de trabajo: un plató agradable, un buen encuadre, una buena iluminación, etc. Soy totalmente incapaz de llevar a cabo el tipo de labor de dirección profunda e intensa que hacía gente como Bergman, Cukor o Renoír. Me refiero a que puede decirse que esos directores amaban realmente a sus actores, igual que algunos pintores aman a sus modelos. Creo que los buenos directores de actores son aquellos que tienen una idea muy precisa de lo que quieren, que tienen la suerte de trabajar con el actor adecuado para ese papel, y que se muestran, a la vez, muy firmes y muy tolerantes hacia ese actor, como lo haría un buen entrenador en el deporte. Tienes que presionar a los actores, obligarles a trabajar tan duro como puedan. porque lo necesitan (incluso aunque a algunos no les guste) Y, al mismo tiempo, tienes que hacerlo con guante blanco, de forma agradable y amistosa, cosa que lamento no haber sido capaz de hacer nunca. Temo haber sido muchas veces demasiado severo con los actores, sobre todo porque estaba demasiado ocupado trabajando en una docena de cosas al mismo tiempo.