

EXTRACTOS TRADUCIDOS DEL LIBRO DE
DOROTHEA NEUKIRCHEN

Vor der Kamera

(Ante la cámara)

Dirigido a actrices y actores que se inician en el cine

Y a Directores de Cine.

36

EN RELACION AL CONTENIDO Y LA FORMA

Antes que nada debemos diferenciar entre contenido y forma, entre **historia y estructura** de una película. Una cosa es el **qué** se cuenta, la otra es la manera en que la historia va a ser presentada, el **cómo**.

A veces puede ser clarificador definir una historia independientemente de la estructura en la que va a ser presentada. El legendario profesor de guion Frank Daniel solía contar un chiste para distinguir la diferencia entre historia y estructura narrativa,

Sarah, en su lecho de muerte, quiere confesarse con su marido. El la desalienta de hacerlo y le acomoda cariñosamente la almohada . Ella hace un nuevo intento:

“Cohen, tengo que confesarte algo, por favor.”

“Está bien”, dice él, “toma tu café.”

Pero ella no se deja amedrentar.

“Cohen”, dice ella, “no puedo morir tranquila si me pesa en la conciencia. Tengo que decírtelo: me he acostado con tu mejor amigo.”

“Está bien”, dice él, “toma tu café.”

Ella toma el café y sigue confesando.

“Peor aún, no solo me he acostado con él.”, solloza con remordimiento, “también con John y con Bill y... y... con casi todos en el pueblo.”

Cohen recoge la taza y dice:

“¿Qué te crees tú, que porqué si te he puesto el veneno en la taza de café?”

No solo el chiste trabaja con **sorpresa**, también lo hace la comedia. Cuanto mayor es la sorpresa, mayor es el **efecto cómico**. Cuanto más amorosamente Cohen actúa la escena, más será confundido el espectador, y más liberadora será la risa al final – a condición de que no se abandone el tono preestablecido de comedia. Ahora, si se toma esta historia y se la cuenta **linealmente**, no es para nada cómica.

Cohen y Sarah viven felizmente unidos. Sarah comete adulterio, Cohen la descubre. El quiere asesinar a su mujer, compra veneno, se lo pone a Sarah en el café. Sarah enferma. En el lecho de muerte ella le confiesa su infidelidad a su marido y muere.

Contada de acuerdo al principio del **y-entonces-y-entonces**, la historia resulta aburrida. Y sin embargo podría ser electrizante, un thriller, una historia criminal en la perspectiva del asesino. Para esto sería necesario introducirle **momentos de tensión**.

La misma historia podría de pronto seguir contándose linealmente, pero no bajo el principio del **y-entonces-y-entonces**. Debiera moverse hacia delante a **saltos y contradicciones**. Podría generar una tensión a partir de la pregunta: ¿Podrá Cohen asesinar a Sarah, sin ser descubierto?

El descubrimiento amenazante sería un **obstáculo externo**.

Asimismo, podría también generar una tensión con la pregunta: ¿Qué vencerá, el amor o el odio? El amor sería un **obstáculo interno**.

En cualquier caso, la historia, para ser excitante, debiera despertar nuestra simpatía por el asesino. Debe lograr una **identificación** del espectador con el asesino.

Veamos cómo se desarrolla esto.

Cohen vive feliz junto a Sarah, hasta que se da cuenta de que lo engaña. Muy afectado concibe el plan de asesinar a su mujer.

Varios intentos fallan, por dificultades externas e internas. Cohen abandona su plan. Pero entonces Sarah se acuesta con su mejor amigo.

Entonces compra veneno y se lo administra. Sara se enferma. Cohen sufre, pero no ve otra alternativa. Sarah bebe la dosis mortal de veneno y se confiesa.

Cohen no había contado con una confesión de su esposa. Cuando se muestra arrepentida, se da cuenta de que él todavía la quiere. Quiere retrotraerse, trata de salvarla...

Un nuevo momento de tensión: **La carrera contra el tiempo**. Vemos que cada una de las historias, según cómo esta se relata, puede provocar distintas emociones en el espectador. A través de la forma una historia se percibe de manera cercana. Examinemos distintas estructuras:

La estructura lineal es la manera corriente de narrar. Trabaja con una tensión básica: el espectador quiere saber cómo termina la historia. Casi todas las historias con una tensión externa se cuentan de esta manera. La estructura lineal sigue el curso de la historia. Para ser emocionante, una historia contada linealmente debe ser narrada con alusiones y omisiones. Debe avanzar a saltos y colisiones, o sea no a través del y-entonces, y entonces, sino más bien a través de antes de, pero, por eso, a pesar de.

El marco argumental comienza con el resultado de la historia. Pone el final de antemano y con esto suprime una tensión predeterminada. Cuando el espectador sabe cómo terminan las cosas, se concentra más al cómo y al porqué. Esta estrategia provoca que el interés del espectador se enfoque en la psicología del personaje. Con esto los actores tienen una chance no sólo de atender a las acciones, sino también de adentrarse de manera más profunda en los personajes.

La estructura caótica delata una pretensión artística. Se trata de una estructura complicada, con *flashforwards* y *flashbacks*.

En el premiado guion *San Pauli de Noche* de Frank Göhre, por ejemplo, el tiempo salta para adelante y para atrás. Al parecer, se detiene totalmente a capricho del autor. Esta veleidad subraya lo que la historia quiere contar: un pequeño teatro de barrio, fragmentos de la vida cotidiana, el encuentro casual de figuras aleatorias, a quienes les unen muy pocas cosas, fuera del que se encuentran en un momento existencial para luego partir cada uno por su lado.

Guiones con estructuras caóticas deben ser desarrollados de manera más cuidadosa que otros, ya que fácilmente pueden resultar incomprensibles. El saltar de allá para acá en los tiempos, los repetidos **cambios de perspectiva** rompe la identificación emocional del espectador. A través del **distanciamiento** se desvía la atención hacia la dimensión filosófica de la historia. Se apela más a la cabeza que al corazón. Guiones que juegan con el quiebre de la ilusión, apuntan más a un público exigente que a la gran masa consumidora.

El cine que ha conquistado el mundo es el cine **Mainstream** de EEUU. Su origen es el teatro. En EEUU obras de teatro a menudo fueron, y son aún, adaptadas a guion. En Europa existe más bien una tradición épica y se gusta más rodar novelas. El cine épico se ocupa menos en el diseño de la tensión y más en el desarrollo de trasfondos atmosféricos. Le deja más libertad al espectador para asociaciones propias y por esta vía gana su público. Pero el gran dominador del mercado es el cine construido sobre la base de la dramaturgia americana.

La actuación tanto en el escenario como en el set tienen objetivos comunes: bajo condiciones no convencionales lograr cautivar al espectador con las acciones y emociones. Los problemas son, en general, los mismos, pero si hay diferencias, las que residen en el estilo.

Aunque hay filmes estilizados, entre estos y los filmes naturalistas hay una escala de un 90% de filmes que se acercan de manera decisiva al naturalismo. Ante la cámara se privilegia el estilo naturalista.

Como regla general se puede decir que mientras más estilizado es el estilo de actuación, más se aleja este de lo que se busca en Cine. Por esto es que es más difícil adaptarse a la actuación para el cine a aquellos actores que provienen de la comedia del arte, de musicales o de telenovelas.

Actuar frente a la cámara significa casi siempre desistir de la estilización y en lo posible ser lo más natural posible.

Esto deja al actor en una situación muy expuesta porque ahí donde en el escenario puede desplegar la exageración y el gesto en su amplitud, en el cine se expone a la despiadada

mirada de la cámara que le obliga a abandonar el espacio artístico del teatro para exponerse él mismo.

Anécdota contada por Billy Wilder sobre Jack Lemmon y Cuckor.

Pero cuando en la dirección de actores se pide “menos”, no se trata de la emoción, sino que de los recursos histriónicos. Es por esto que muchas veces actores sin experiencia teatral logran un mayor grado de naturalidad.

El arte de un actor de cine consiste en escoger de todas sus distintas posibilidades la más adecuadas y para la dirección de su interpretación fundirla de tal manera consigo mismo como si no tuviera otra.

Actuar frente a la cámara consiste en gran medida, en un momento determinado, bajo condiciones adversas, reproducir lo que uno hace de manera natural.

“Ochenta por ciento de mi trabajo consiste en pasar por puertas”. Jeremy Irons.

Esto que parece no tener sentido si lo tiene. Un desafío para el actor de cine es que al pasar por puertas de la que es su casa, la que acaba de conocer, debe despertar la impresión en el espectador que lo ha hecho mil veces.

*La cámara se sitúa más cerca del actor en el cine, sobre todo en los primeros planos, haciendo **visibles los pensamientos**.*

Pero la cámara no solo ve los pensamientos que hacen parte del rol, también ve los pensamientos asociados, vacíos emocionales, breves black outs o irritaciones.

La cámara no se deja engañar.

No se debe dar la impresión de que en el escenario es posible “chamullar” y en el set no. También el escenario exige verosimilitud. Solo que en el escenario pequeñas “impurezas” pueden ser encubiertas por la estilización y la continuidad de la acción.

El actor de teatro tiene tiempo para ensayar con todos sus compañeros en el mismo lugar, normalmente, donde luego va a actuar. El actor de cine o tv no tiene esos tiempos, muchas veces conoce al director recién en el set.

Los actores de cine se contratan de acuerdo a su apariencia y a su tipo. Una actriz que hará de enfermera, debe parecerlo.

El actor de cine o tv debe estar dispuesto a jugársela como persona o tipo.

Catálogo de preguntas acerca del guion.

- ¿Hay un tema global comprensible?
- ¿Hay un desarrollo?
- ¿De donde viene y hacia donde va?
- ¿Es consecuente la figura del o de la héroe.
- ¿Hay un estilo que impregne la historia?
- ¿Es el tempo y el ritmo el adecuado al tema?
- ¿Se trata de una película eminentemente contada en imágenes o en palabras?
- ¿Es creíble la historia?
- ¿Es emocionante la película?
- ¿De que manera lo es?
- ¿Se entrega la información de manera directa o esta se funde con emociones?

Frase de Chejov: "Cuando en el tercer acto se deba disparar un tiro, el arma debe ser cargada en el primero".

Pag. 97

PREGUNTAS AL PERSONAJE

A continuación se hará una lista con algunas preguntas. Han sido concebidas como estimulación y pueden ser ampliadas a discreción. En primer lugar se trata de la relación del actor con el personaje.

- ¿Qué es lo que me conmueve en este personaje?
- ¿Qué es lo que más amo en él?
- ¿Qué es lo que me repugna?
- ¿Dónde hay conexiones con mi propia vida?

PREGUNTAS AL DESARROLLO DE LA FIGURA

- ¿Es distinta al comienzo que al final?
- Si es así, ¿de que manera? Aprende algo o se endurece?
- ¿A través de quien o qué se produce su desarrollo?
- ¿Tiene un objetivo consciente?
- ¿Tiene un objetivo subconsciente?
- ¿Qué obstáculos internos tiene?
- ¿Qué obstáculos externos tiene?
- ¿Qué pasa entre sus apariciones?

DATOS BIOGRÁFICOS DE LA FIGURA

Soltera, casada, divorciada, separada...

Con varios hijos, sin hijos...

Profesión, trabajos, experiencia escolar...

Eventos dramáticos, enfermedades, invalideces...

Momentos de felicidad, idea de felicidad, deseos, sueños...

Religión, ideología, visión de mundo.

La peor derrota en la vida.

La mayor felicidad.

El miedo más grande.

El anhelo más grande.

RELACION DEL PERSONAJE CON OTRAS PERSONAS

Con los familiares, madre, abuelo, hijo, hijastro...

Con otro sexo, con el sexo propio.

Con amigos, con compañeros, colegas...

Con superiores, poderosos, contrincantes...

Con adictos, débiles...

Con viejos, lisiados, niños, animales...

Con extraños, extranjeros..

COMPORTAMIENTO DE LA FIGURA

Costumbres, mañas, gestos.

Relación con la ropa.

Cómo se ve su casa.

¿Qué hace cuando está sola? ¿Cuando no se siente observada?

¿Qué haría si se encontrara en la vereda un fajo de billetes?

¿Qué haría si en una reunión oficial se le corriera una media?

Manera de hablar, tono de voz, acento.

ATRIBUTOS EN UNA ESCALA DE 1 – 10

Tipo ganador (10) . Tipo perdedor (1)

Activo – pasivo

Amoroso – frío

Suave – duro

Enérgico – laxo

Amable – rudo

Elegante – desgarbado

Abierto – desconfiado

Despreocupado – hipocondriaco

Dominador – servil

Atrevido – miedoso

Gracioso – amargado

Si se detecta que un personaje se ubica casi siempre en medio de estos pares, surge el peligro de que el personaje sea aburrido. Quien sea un poco amable y un poco rudo, un poco evasivo y un poco directo, no es “ni chicha ni limonada”.

SUBTEXTO, BEAT

A decir verdad, el subtexto es lo importante. En general, todas las preguntas que se le hacen a los protagonistas y en especial a la escena, sirven a la elaboración del subtexto. Si bien el diálogo debe ser considerado, el peso de la interpretación cae sobre lo que se ve, no sobre aquello que se escucha. Una interpretación se hace interesante en la medida que bajo el texto subyace un subtexto.

Justamente en textos banales es importante activar el subtexto y a través de él darle profundidad al personaje.

El que a algunos actores esto les resulta, es algo que podemos observar una y otra vez. Ciertamente que esto se da independientemente del tamaño del papel e independiente de la calidad de los diálogos. Actores realmente buenos pueden aportarle a cualquier personaje humanidad y profundidad.

Una interpretación será excitante cuando texto y subtexto estén yuxtapuestos uno del otro. Se pueden agudizar las preguntas de más arriba con el fin de desarrollar los antagonismos.

Para fortalecer realmente un subtexto, independientemente de lo que en ese momento se dice o hace, se puede intentar, que acompañe durante toda una escena, como un subtexto-mantra una voz interior que repita permanentemente “atrévete”, o “ya te la verás conmigo”.

Keith Johnstone, quien llama a este truco “Powermantra”, relata la siguiente historia en relación a esto: un actor estaba a punto de ser reemplazado, pero todavía tenía una última prueba. Hizo todo como siempre, pero durante todo el tiempo pensaba en su rabia: “El condenado hijo de puta”. La escena adquirió con esto tal intensidad, que el director, complacido, no lo reemplazó.

El siguiente experimento muestra la potencia de cómo la simple reminiscencia de un subtexto actúa sobre la actuación. Tres veces se repite la misma acción: dos personas se sientan en un sofá. Miran hacia delante. Después de treinta segundos se miran una vez muy brevemente, luego, sin ir más, vuelven a mirar derecho hacia delante moverse.

En una primera vez no hay ningún subtexto.

A la segunda vez el subtexto para ambos es el mantra: “Te amo”.

A la tercera vez el subtexto para ambos es el mantra: “Te odio”.

Si bien externamente pasa lo mismo, cada vez se nos transmite otra escena.

El beat. Cuando el subtexto es claro, uno puede concentrarse en el ritmo de una escena y colocar los beats- Un beat está allí, donde palpita el corazón de una escena. Los beats marcan los puntos de cambio. Beat es una término tomado de la música y señala el momento que precede a la nota. Propiamente, esto pasa antes de la frase o de la acción. El surgimiento de las nuevas emociones, el surgimiento de nuevos pensamientos es lo emocionante.

Para aclarar el significado de los términos subtexto y beat el comienzo de una escena: Jeanette está enamorada de Armin. Ella consigue la novela ya agotada de su autor favorito e invita a Armin a su casa. El acepta la invitación.

El subtexto de Jeanette: quiere intimidar con él.

El subtexto de Armin: Está interesado en la edición, pero no en ella. O, eventualmente, quiere ver la edición, pero de ninguna manera caer en su trampa.

La escena comienza con su timbre.

El beat de Jeanette: *Escucha el timbre, siente miedo y alegría a la vez.*

Nerviosa, hace un poco de desorden antes de abrir la puerta, radiante.

El beat de Armin: *La expectante sonrisa de Jeannette le provoca miedo.*

En vez de entrar, se queda parado afuera y cruza los brazos.

El beat de Jeanette: *Su actitud corporal le recuerda a ella misma de muchacha pequeña.*

Esto hace que su defensa sea menos amenazante.

Rie y dice: "Si mi abuela ahora estuviera aquí, diría, adentro o afuera, entonces decídetes."

El hielo se ha roto.

Armin entra, dice algo sobre abuelas en general, luego algo especial acerca del departamento y se sienta en el sofá. Ella le pregunta si quiere té o café.

El beat de Armin: *La pregunta activa su miedo a estar cazado allí por horas.* Se pone de pie, dice que tiene poco tiempo...

El beat - aquí señalado con cursiva – es en este juego solo un breve momento, por lo mismo un beat. Pero hay una gran diferencia si realmente este se pone o si falta.

Sin beat, la interpretación es más plana, aburrida.

Estrechamente ligado con el beat, aun cuando se trate de otra cosa es la pregunta, quien en cada caso guía la escena

54

Los actores tienen una responsabilidad en cuanto a su credibilidad.

Responsabilidad en cuanto asumen el rol.

Responsabilidad por la lógica interna de su rol.

Responsabilidad en cuanto a que todas las acciones de su personaje sean creíbles.

98

Jugar con la cámara

Los actores deben compenetrarse en lo que son las posibilidades de la cámara, la escala de planos, movimientos, etc.

251

El miedo del actor frente a la cámara es el miedo del arquero frente al penal. La receta frente al miedo es no querer demasiado. Se trata de dejarse llevar por el subtexto, por el estado de ánimo, el resto lo hace la cámara. La cámara en primer plano lee todo pensamiento y toda emoción. Registra y transporta hasta la más mínima transformación del rostro que se origine por una emoción. Todo cambio consciente o gesto sería demasiado. Si miedo o felicidad son vividos de verdad estos serán transmitidos de manera misteriosa por el primer plano. La textura de la piel y las pupilas de los ojos se transforman sin nuestra voluntad.

EL PRIMER PLANO ES EL MOMENTO DE LA VERDAD.

Delata todo lo asumido (behaupete) y forzado. Se trata de acercarse al sentimiento y, confiado, dejarse llevar por él.

Puede suceder que la escena comience con una sensación maravillosa y que esta sensación nos abandone en medio del primer plano. Se quiere sostener la mirada y se siente que esta se paraliza. Entonces ni por nada paralizar la actuación, porque significa estar atrapado en el corset del primer plano.

EL PRIMER PLANO VIVE DE LA PRESENCIA, DE LA VIDA INTERIOR.

243

El rodaje.

Olvidar todo lo estudiado.

Confía en que texto, gesto y ritmo ya han sido asimilados. Piensa solo en lo que le pasa a la figura en la escena.

Al empezar el rodaje no pienses que todo es más importante que el actor, no es así, todo han sido preparativos.

Si tienes la sensación de que aun no tienes el tono del punto de partida de la escena, dígaselo al director.

244

Pecados en el set:

Interrumpir, un actor debe seguir actuando, pase lo que pase, tratar de integrar el evento en la escena. Si no funciona, será el director el que parará.

Tener cuidado con los rieles del Dolly, los actores suelen pisarlos y con ello mueven la cámara.

Mirar por el visor de la cámara, peligro de bacterias.

Mover una lámpara.

Interpelar al director por un problema banal. (importancia de los roles en el set).

254

Claqueta de final.

257

Los aportes del actor en las tomas con cámara en movimiento deben ser hechas en las pruebas, no durante el rodaje. El camarógrafo necesita incorporarlas y no puede hacerlo a última hora.

254

EL PLANO DE A DOS

Primer plano o plano medio que contiene a dos personas al mismo tiempo. Pueden estar uno junto al otro, caminando o sentados. La cámara es el tercer invitado invisible. Los actores no están conectados solamente entre ellos, sino que también con la cámara.

258

La importancia de la continuidad en los planos y contra planos, o sobre el hombro, los que muchas veces se filman distanciados en el tiempo. Es importante que los actores fijen sus gestos de manera precisa.

UN BEAT

Es un impulso, una acción que instala una pregunta que debe ser contestada.