DIRECCIÓN DE ACTORES II

CATEDRA: EDUARDO RUDERMAN

APUNTE: "ACTUACION SIN DOLOR" DE DON RICHARDSON.

LECCIÓN III

¿Quién es mi personaje?

A la hora de estudiar los antecedentes y las circunstancias del personaje, tenemos dos clases de información disponibles. La primera es lo que conocemos como «hechos», y la segunda es lo que yo llamo «verdades artísticas». Examinemos ambas, comenzando con los hechos. Digamos que un policía estaba cerca de un Banco mientras se estaba cometiendo un atraco; su informe expresaría lo siguiente:

> A las 10:00 a.m. del 14 de Julio me encontraba estacionado en la intersección de Van Nuys con Burbank Boulevards, redactando una denuncia por una infracción de tráfico. Oí disparos que procedían del interior del Banco Tal, situado en la esquina. Desenfundé mi arma y me aproximé al Banco. Cuando estaba a unos 15 metros de la entrada, un hombre salió corriendo por la puerta principal. Era más o menos de 30 años, 1,75 de alto, unos 80 kilos, pelo moreno, iba sin afeitar y vestía vaqueros, camiseta gris, gorra verde y calzaba zapatillas deportivas. En su mano derecha llevaba una pistola; en su mano izquierda, una bolsa bancaria de lona blanca. Se acercó a un Ford Pinto modelo de 1979, aparcado en la curva sobre Burbank Boulevard, orientado hacia el sur. Le di el alto tres veces, e ignoró mis advertencias. Cuando se estaba metiendo en el coche, se dio la vuelta y levantó su arma. Le disparé en el abdomen y cayó al pavimento. Llamé a jefatura solicitando una ambulancia y cuando llegó le declararon muerto. La bolsa del banco contenía 10.200 dólares. El permiso de conducir del hombre le identificaba como James K. Ross, de Encino, California.

«Aquí hay mucha información», digo a la clase, «pero ¿cuánta de toda ella es "actuable"?» Los estudiantes me bombardean:

«Saliendo del banco...». «Intentando huir hacia su coche...». «Le disparan...». «Se muere...».

«Sí, esos son los hechos. Describen el incidente al detalle, nos dicen *lo que* sucedió, pero ¿qué es lo que, si lo hay, nos dice *cómo* sucedió? ¿Qué es lo que nos va a dar un indicio de la conducta o sentimientos de este hombre? (pues no otra cosa es lo que necesitamos para representar a este hombre en esta situación). El resto son simplemente los mecanismos. ¿Dónde están los valores humanos?»

La clase me mira estupefacta. Repasan en sus mentes el informe del policía, y entonces una alumna salta de su asiento. «El policía dijo que iba *corriendo*».

La felicito, «corriendo» es la única información sobre la conducta del ladrón que es "actuable". Lo demás sólo puede valernos si sacamos nuestras propias conclusiones e inventamos lo que él estaba sintiendo. El Pinto del 79, por ejemplo, podría indicar que el hombre era pobre, pero esto no pasa de ser una suposición. El coche pudo haber sido robado... pero ya estamos otra vez especulando. El informe del policía no nos ayuda; incluso la descripción del hombre se puede ajustar a la de millones de personas y no nos dice nada sobre ésta en particular. Todos estos hechos resultan útiles para la ley, mas no proporcionan sino una flaca ayuda al actor.

«Ahora veamos las "verdades artísticas". Digamos que alguien más pasaba por el banco en ese mismo momento; no necesariamente un artista, pero alguien de similar sensibilidad, una persona que ve las cosas subjetivamente. En ese caso, una secretaria informa:

> Pasaba yo por ese banco sobre Van Nuys Boulevard... ¿qué banco? No estoy segura, no vivo por allí. ¿Qué hora era? Bueno, sé que era antes del mediodía, porque había quedado con mi novio para comer. Ese hombre salió corriendo del banco... iba temblando de pies a cabeza y sudando como loco, como si fuera a darle un ataque... ¡Caramba, sí que estaba asustado! Se enredó en la puerta del banco y se le cayó una bolsa que llevaba... la recogió... y corrió hacia un coche que era una tartana. Se estaba quedando sin aliento y los ojos se le salían de las órbitas. Cuando el policía empezó a gritarle, él empezó a apuntarle con su pistola y el policía le disparó. Dio un grito y cayó al suelo. Gritaba de dolor. ... ¡Dios, era horrible! Sus músculos se convulsionaron durante un buen rato, antes de que llegara la ambulancia, y dijeron que estaba muerto.

«¿Cuánto de todo esto puede considerarse "actuable"?», pregunto a la clase. Todos se muestran conformes en que casi todo lo dicho lo es, ya que el testimonio de la secretaria contiene información sobre el *comportamiento* del hombre, no sólo los fríos hechos. El actor no sólo visualiza el incidente, sino que puede *sentirlo*. Recuerda que *los sentimientos son la materia con la que trabajamos*. Este tipo de información es la «verdad artística». Eso es lo que buscaremos en respuesta a la primera pregunta del personaje, «¿quién soy?»

En el informe del policía, los pantalones, el año del coche, incluso el nombre exacto del banco no nos sirven para nada en absoluto. Crear gente imaginaria es un trabajo arduo; no confundas tu mente con excesos de equipaje.

«Ahora examinemos la siguiente pregunta del personaje, "¿qué quiero?"» Pregunto a la primera mano que se alza.

«Lo que el personaje quiere conseguir en su vida», sugiere el estudiante.

«No, eso es parte de la primera pregunta que ya enseñé, "¿quién soy?". Ahora estamos tratando con lo que quiere en una determinada escena. ¿Alguna idea?»

«Sus motivaciones», sugiere otro estudiante.

«Sí, motivaciones, objetivos, miras, propósitos... todo significa lo mismo. Para nuestro trabajo usaremos la palabra "objetivo". Permíteme darte una definición del objetivo para que la anotes en tu cuaderno. *El objetivo es la intención consciente del personaje*. Toma nota de la palabra "consciente". Estamos hablando de lo que el personaje cree que quiere, no de lo que nosotros creemos que él o ella quiere, ni de lo que el director cree que quiere, ni siquiera de lo que el público cree que quiere.

«Ahora definamos un poco más detalladamente el objetivo. Debe venir expresado en una frase sencilla, empezando con un verbo de acción, o su negación. Por ejemplo, "casarse con la chica"; "conseguir el dinero"; "llegar a ser un líder"; "no ser detenido". Tiene que ser siempre en los términos del personaje, dentro de los límites de su propio historial y educación. Supongamos que estás interpretando a un deficiente mental como Lenny, de *De ratones y hombres* de Steinbeck. Sería un error elegir un objetivo como "excluir la posibilidad de perder a George como amigo". ¿Por qué sería un error?»

«Demasiadas palabras», dice una alumna. «Además, las palabras son demasiado sofisticadas. Vd. dijo que el personaje era deficiente mental».

«Exacto. Ahora supongamos que vamos a buscar el objetivo de Lenny después de que mata a una niña sin entender lo que hacía. Él no se da cuenta de su propia fuerza, es un niño en un cuerpo de hombre.

Quería acariciar su pelo porque le gustan las cosas suaves, y cuando ella empieza a protestar, le pone una mano en la boca y por accidente la asfixia. En esta escena le encontramos escondiéndose del "sheriff" y sus ayudantes, mientras espera ser rescatado por su amigo George. ¿Qué elegiríamos como el objetivo de Lenny?»

«No ser castigado».
«Ser un chico bueno».
«Hacer las paces con George».
«No ser azotado».

«Todos son buenos», les digo. «Cuando estás buscando un objetivo, no hay *una* sola respuesta correcta. Elige el que te parezca *mejor* para el personaje, el que te va a "conectar" como actor.

«Ahora vamos a ver otra historia. Una joven adinerada es una cleptómana (una persona con la compulsión de robar). No sabe por qué roba porque nunca ha consultado su condición con un doctor. Los cleptómanos normalmente roban cosas que realmente no necesitan y podrían pagar sin dificultad. De hecho, hace unos pocos años, una famosa actriz de Hollywood fue arrestada en un comercio por robar una bagatela, y se le encontró en su bolso un cheque a su nombre por valor de diez mil dólares.

«De acuerdo con Freud, el origen de esta compulsión procede de causas sexuales. La persona consigue una liberación sexual en el acto de robar. Para un cleptómano, el peligro y el miedo de ser atrapado se traducen en estímulos eróticos. Ahora pensemos cuidadosamente: en nuestra historia, la señorita mira un escaparate de una joyería y ve un collar de perlas que siente que debe ser suyo. Según entra en la tienda, ¿qué está pensando? ¿Cuál es su "intención consciente"? ¿Qué podríamos usar como su *objetivo?*»

«Excitarse sexualmente», dice un estudiante.

Le recuerdo que ella no sabe que es una cleptómana, ella ni siquiera se percata de que tiene un problema, por lo tanto sus inquietudes sexuales o cualquier otro tipo de motivaciones inherentes a su problema no están *conscientes* en sus pensamientos.

«Robar las perlas», dice otra vez.

«Exactamente. Ahora digamos que estás en el desierto y te mueres de sed. ¿Sería tu objetivo "asegurarme de la posibilidad de una precipitación en el área"?»

Todos se ríen y dicen a una, «Encontrar agua».

Estoy de acuerdo. «Ahora supongamos que te encuentras sentado en tu cocina al lado de la llave del agua y sientes sed. ¿Sería "dar un trago" un buen objetivo?»

Todos opinan que, en efecto, ése sería el objetivo, pero yo les replico que se equivocan. El *objetivo siempre debe ser difícil de conseguir.* Cuanto más difícil de obtener sea el objetivo, mejor para actuar. El secreto de todo buen drama radica en la *dificultad.* No es una buena elección como objetivo "escapar" si la puerta no está cerrada ni vigilada. Las películas y las obras de teatro tratan sobre gente luchando por conseguir cosas. Busca los conflictos entre la gente, incluso dentro de los mismos personajes; cuanto mayor sea el conflicto, mejor.

«Si le pido a un actor que corra a través de un salón y se queja de que hay demasiados muebles en su camino o demasiada gente, me doy cuenta de que ha tenido una preparación insuficiente. Un actor bien preparado pediría *más* obstáculos. *La dificultad es el combustible que enciende nuestro fuego actoral.* Si los personajes se marcan metas fáciles de alcanzar o si abandonan en el intento, el público perderá el interés por ellos. Cuanto mayor sea la lucha, mayor será la emoción. Un mayor riesgo nos dará más suspense en la acción». Pregunto si tienen alguna duda.

«¿Puede la chica tener un solo objetivo en toda la historia del robo de las perlas?», pregunta un joven estudiante.

«No, esa historia debería traer consigo más objetivos. Pero antes de que explique por qué se cambia de un objetivo a otro, aclaremos por qué tener un objetivo es necesario». Le pido a una alumna que cruce la clase delante de todos. Al hacerlo, está terriblemente cohibida, con la cabeza gacha mirándose los pies, y se apresura para hacer el trayecto más corto.

«Te resultó incómodo, ¿verdad?», le pregunto.

Ella asiente, todavía sonrojada, y sonríe a la clase. Le explico que su incomodidad procedía de desfilar ante la clase como ella misma, sin un personaje en el que esconderse detrás. Ésa es la razón por la que algunos de los mejores actores se derrumban en las entrevistas por televisión. Entonces le recuerdo lo que hemos aprendido ya: que la gente sólo puede pensar en una cosa al mismo tiempo, por lo que si le doy algo específico en qué pensar, no habrá lugar para sus propios pensamientos.

Esta vez le pido que cruce la clase mientras va contando al revés, en su interior, de veinte a uno. Le pido que lo haga «al revés» porque así es más difícil y requiere mayor concentración. Cruza la clase otra vez; esta vez su cabeza se mantiene erguida, no está avergonzada y no siente la necesidad de precipitarse. La clase aplaude su esfuerzo.

Se puede observar lo importante que es tener algo específico en qué pensar. La naturaleza detesta el vacío. Si no se ocupa la mente con cualquier cosa elegida por uno mismo, le sobrevendrán todos los pensamientos que no quiere tener. Para demostrar esto le di unos números en qué pensar. Pude haberle dado el alfabeto y también habría funcionado, pero no es eso lo que nos va a ayudar a convertirnos en otra persona. Sólo podemos conseguirlo ocupando la mente con lo que el personaje está pensando.

Los directores y los profesores de actuación siempre están gritándole al actor, «¡Concéntrate... concéntrate!», pero no dicen en qué. La respuesta es: en el objetivo. Cuando actúes, ¡debes concentrarte en el *objetivo* de tu personaje excluyendo todo lo demás! De esa manera, tu mente pertenecerá a la persona que estés creando y no habrá lugar para ti.

Ahora apliquemos lo que hemos aprendido en la historia de las perlas. Le pido a la misma alumna que entre en una joyería imaginaria y examine los collares, mientras está pensando «robar las perlas... robar las perlas...» una y otra vez. Le prevengo para no dejar ni un espacio libre entre sus consignas, de manera que no haya lugar a ninguna distracción.

De uno en uno, todos los estudiantes hacen el ejercicio. Aquí asoma el principio de «la obsesión» que estamos intentando conseguir. A continuación, les aconsejo que imaginen otros objetivos en otras situaciones, y que lo practiquen de la misma manera, hasta que sus mentes acepten la nueva disciplina. Sugiero, asimismo, hacer este ejercicio en casa, mientras se realizan tareas domésticas, como vestirse, arreglar un cuarto, preparar la cena, etc. (El lector puede hacer lo mismo.)

Les aseguro que después de un tiempo, las palabras se harán borrosas en sus mentes y llegarán a ser casi subliminales, en un estado perfecto para sus propósitos pues la intención permanecerá. Estarás pensando en lo que el personaje piensa y no en ti mismo. ¡Éste es el comienzo de la actuación!

Es, todavía, tan sólo el más pelado de los comienzos. Hemos aprendido cómo entregar nuestra *mente* al personaje, pero no nuestros *sentimientos*. Si estamos dispuestos a obedecer las leyes naturales, nuestro personaje debe existir bajo dos formas, como nos sucede a nosotros mismos: *pensamos* y también *sentimos*. Puede resultar sorprendente para mucha gente que se trate de algo que sucede separadamente. Se producen interacciones entre ambas acciones, pero son completamente diferentes una cosa de la otra. Los pensamientos están relacionados con nuestros intelectos y los sentimientos con nuestros cuerpos. No sólo están separados, sino que a menudo están en conflicto los unos con los otros.

Una palabra de advertencia antes de que abandonemos los objetivos por el momento; busca siempre el *motivo egoísta* cuando vayas a seleccionar las pautas de tu personaje. No te dejes engañar por lo que él o ella dicen querer hacer por los demás. Busca la autorrecompensa o autogratificación que yace bajo la mayor parte de la filantropía. En mi larga observación de la humanidad he descubierto que si eliges inclinarte por el lado del egoísmo, acertarás el noventa y nueve por ciento de las veces. Triste, pero cierto.

Una alumna comenta, «Por lo que deduje, lo que el personaje quiere para toda su vida es lo que se llama, en *Un actor se prepara*, "la columna vertebral" del personaje, ¿no?»

«Exactamente, eso es. Creo que tenéis todos el derecho a comparar lo que yo enseño con el denominado "Método", el cual yo he rechazado hasta el hastío. Por ejemplo, "la columna vertebral" del personaje es sencilla y llanamente una parte del *¿quién soy?*»

Les explico, como ya dije en la introducción del curso, que todo mi esfuerzo va dirigido a la simplificación, a liberar al actor de innecesarias conmiseraciones. Considero y observo que el Método va creciendo dentro de una torre de Babel y crece cada vez más a medida que las nuevas «autoridades» salen a escena. He desechado «la columna vertebral», «la caja dorada» y «el subtexto». He desdeñado esos juegos de confrontación que obligan a los actores a comportarse como niños y terminan creyéndose que están aprendiendo a actuar. He descartado «ser botellas de leche», «árboles brotando», «encuentros psíquicos», «gritos primitivos», «tocarse con todos hasta hacer contacto» y todo el resto de tales tonterías.

También he arrojado fuera el concepto de los «impulsos», con los que el actor termina trepando por las paredes. En el Método, a un objetivo se le llama «una acción», y cada «acción» se divide en pequeños y complicados pasos. Por ejemplo, el objetivo de la cleptómana, «robar las perlas», vendría a ser así: *Impulso* uno, «entrar en la tienda», *Impulso* dos, «conquistar al encargado», *Impulso* tres, «distraerlo»; y así hasta la completa locura. ¡Estas distorsiones de los sencillos conceptos básicos de Stanislavsky se han complicado hasta el extremo de que hay profesores que desmenuzan sencillos parlamentos en objetivos separados a cada simple línea! ¡Los locos adoran la complejidad!

«¿Responde esto a tu pregunta?», interrogo a la alumna.

«Sí», dice, «y yo no estoy loca. A mí me agrada estar aquí».

«Gracias. En la próxima lección trataremos con la tercera cuestión del personaje, "¿qué siento?" Es todo lo que hay, tan sólo tres sencillas preguntas. Es indudable que será mucho más fácil aprenderte estas tres antes de que se presenten unos "expertos" y te endilguen nueve... doce... diecisiete...»

LECCIÓN IV

¿Qué son los sentimientos?

Para decidir lo que el personaje siente, empecemos con una definición de las emociones en los términos de la actuación. Para nuestros propósitos, *las emociones son sentimientos suficientemente grandes como para cambiarte la vida,* o *destruírtela*. Hablamos, obviamente, de «los grandes», y por razones semánticas, usaremos sus nombres *apropiados*. Por ejemplo, «alegría» en lugar de felicidad, «pena» en vez de tristeza. Pido a la clase que me sugieran algunos nombres de emociones.

Dicen, «Ambición... venganza... desesperación... envidia... lujuria... optimismo... compasión... soledad... rabia... pena...» Entonces una alumna me dice, «nerviosismo». Los detengo y les digo que iban bien hasta «nerviosismo». «En nuestro lenguaje, el de la actuación, a eso se le llama *estado de ánimo*, no una emoción. Muchas emociones pueden causar nerviosismo, como el "miedo" o la "ansiedad". No estamos hablando del sentimiento que resulta de una emoción, sino de la emoción en sí. Anhelo, tristeza, desasosiego, etc., pueden todos ser causados por emociones, pero son resultados nada más. Tampoco estamos hablando de cualidades, como la valentía, sabiduría, egoísmo, etc. La causa del egoísmo puede ser, por ejemplo, la "codicia", o la fuerza que hay tras la valentía puede ser la "determinación". En lo que nosotros estamos interesados es en la causa, no en el resultado».

Hay muchas más emociones que las que han sido sugeridas por la clase. Las descubriremos cuando comencemos a trabajar en las escenas y les sugiero que conserven una lista que les voy a dar de ellas. La necesitaremos para el trabajo que vamos a realizar más tarde.

Echemos una mirada a lo que algunos «expertos» han dicho sobre cómo encontrar las emociones dentro de nosotros mismos para usarlas a la hora de actuar. Stanislavsky, que en mi opinión tenía razón en muchas cosas, estaba totalmente equivocado en lo que se refiere a las

emociones; nos ofrece algo que llamó la «memoria afectiva», que viene a ser: si quieres encontrar una emoción específica, retrocede en el tiempo hasta un momento de tu vida en que te sentías así, recuerda todos los detalles posibles, y llegarás a la emoción.

M. AFECT NO FUNCIONA

Desde mi observación a estudiantes y actores profesionales que han intentado hacer uso de la «memoria afectiva», he comprobado que, sencillamente, no funciona. Las personas no son máquinas tocadiscos, no les puedes echar una moneda para que te canten la canción que tú quieres. He presenciado muchos de estos experimentos y los participantes, engañándose a sí mismos, a menudo creyeron haberlo logrado. No olvidemos cómo el Grupo contemplaba respetuosamente a Garfield estudiando unas hormigas que construían un hormiguero, mientras Strasberg creía que estaba concentradísimo en su más profundo interior.

Es un juego de fracasados intentar hurgar en el interior de tu psique, incluso con la ayuda de cualquier profesor o director al "estilo gurú". En rituales experimentales de estas características, lo único que podemos llegar a encontrar es una especie de siniestra diversión, con resultados más de tipo clínico que artísticos. El resultado más usual será la histeria y una distorsión de las emociones, una especie de sentimentalismo, ¡pero cuidado!, el *sentimentalismo no nos dará la emoción específica del personaje.*

Fui testigo una vez de uno de estos intentos en la "Academia Americana de Arte Dramático" de Pasadena. El profesor le estaba diciendo a una actriz que lo que ella necesitaba, para una escena particular, era un sentimiento de gran alegría.

«¿Puedes recordar algún incidente en tu vida en que te hayas sentido así?», le preguntó.

Ella le dijo que sí, y describió cómo una vez, cuando tenía cinco años, paseaba por el vecindario con su padre. Parecía feliz cuando le estaba contando a la clase cómo era su vestido azul de los domingos, y lo orgullosa que se sentía al ser vista por todos los vecinos paseando con su padre. Incluso recordaba cómo sentía su pequeña mano dentro de su mano poderosa... entonces, lentamente, la alegría fue abandonando su expresión y algo más parecido al miedo que otra cosa tomó su lugar.

Con experimentos de esta ralea no obtenemos normalmente los resultados que esperamos; a menudo abrimos una caja de Pandora llena de horrores que han permanecido dormidos y pueden despertar en cualquier momento. Nuestra mente nos protege del mismo modo que nos protege nuestra piel cuando nos cura una herida. En la piel se forma una costra mientras se desarrolla el proceso curativo, y de manera semejante nuestra mente desvanece lo que encontramos insoportable o

nos lo oculta para hacérnoslo más llevadero. Como decía el poeta Yeats, nos vestimos con los colores de nuestro anhelo.

La actriz mencionada pudo haber *querido* recordar una ocasión de gozo con su padre. Pudo haberlo querido tanto como para «embellecerlo» con cintas para el pelo y un vestido azul de domingo, pero ¿qué yacía oculto bajo el ligero tejido mental? ¿Por qué apareció el miedo en su rostro? ¿Le molestó él a ella más tarde? ¿Quién puede asegurarlo? En mi opinión, no es de nuestra incumbencia; desentrañar los más recónditos rincones de uno mismo no es el mejor camino para encontrar las emociones para actuar.

Recuerda también que *tus* emociones y *tus* experiencias no son iguales que los sentimientos y el pasado de tu personaje. *Ninguno de nosotros es igual,* ni reaccionamos de la misma manera. El personaje no es simplemente una extensión de lo que eres tú; le entregas tu cuerpo, tu mente, y tus sentimientos, pero lo que esperas crear es un ser humano aparte.

Incluso para los expertos, la psiquiatría, hasta la fecha, está lejos de ser una ciencia exacta. Se puede observar que una y otra vez las opiniones de los «expertos» son requeridas en los juicios. ¿Está el criminal cuerdo o loco? ¿Entendía o no entendía la naturaleza de sus actos? Los tribunales nunca tienen problemas para encontrar doctores en psiquiatría que den su testimonio tanto a favor de unos como de otros.

No hay ninguna evidencia de que a Stanislavsky le resultara familiar el trabajo de Freud. Aunque ambos trabajaron en el mismo período de tiempo, los escritos de Freud no estuvieron disponibles hasta años después. Algunas de las teorías de Freud han sido refutadas desde entonces, pero muchas otras siguen en pie hasta hoy en día. Él decía que el cerebro humano opera en tres niveles separados: el inconsciente (también llamado el subconsciente), el pre-consciente, y el consciente. También decía que el cerebro humano empieza a recordar experiencias en el útero materno y no deja de hacerlo hasta la muerte; que la armonía o la discordia prenatales influyen decisivamente en los recién nacidos, de manera que parece llegar más adaptado al mundo un niño deseado que uno que no lo es.

Yo no tengo duda de que todas nuestras experiencias quedan grabadas en nuestro inconsciente, pero para los propósitos de la actuación la pregunta es: ¿podemos usarlo? Yo creo que sí podemos, pero no vamos a disponer del momento que queramos extrayéndolo de un cajón de un mágico archivo. Si yo grito «¡Fuego!» en la clase, te encontrarás corriendo antes de que tengas tiempo para pensarlo. No tienes que pararte y repetirte la palabra «fuego» y preguntarte: «¿cuándo experimenté el fuego? ¿Qué significó para mí aquella vez?» Tus piernas te han sacado ya por la puerta.

Creo también que estas reacciones se remontan a un tiempo anterior a nuestra experiencia personal, vienen de la llamada «memoria de la especie», fraguada en nuestras instrucciones genéticas. Cuando se grita convincentemente la palabra «¡Fuego!», la adrenalina que te acelera el corazón y las piernas proviene de algún sitio de nuestro origen, ¡quizá del tiempo en que nos encaramábamos por entre los árboles y sus vulnerables hojas secas, o quizá incluso de antes!

Sin embargo, a pesar de todas las censuras, estoy convencido de que nuestra memoria inconsciente no nos es accesible conscientemente. Puede provocarnos reacciones de muy diversos modos, pero ni tenemos control sobre ella ni a ella podemos acceder. Freud aseguraba que practicando un profundo psicoanálisis llegaba al inconsciente, pero hasta el momento no hay prueba alguna.

Los psiquiatras ponen en práctica sus preceptos a precios desorbitantes, pero ¿dónde están los curados? Los hospitales están a reventar y no paran de verter enfermos a las calles.

Uta Hagen, en su libro *El arte de actuar,* dice que si quiere llegar a un sentimiento de «bienestar», simplemente se acuerda del «olor y el sonido del "bacon" crujiente...» Si es así, ¿qué hace su personaje con su cerebro mientras ella mentalmente se toma su tiempo para hacer el viaje a la cocina?

Además, ¿qué hace la actriz, después de ocho o diez tomas, si su mente ya regurgita sólo con el olor del "bacon" y sus dotes actorales rehúsan salir a la palestra? En teatro, después de una semana a función por noche, además de dos funciones matinales, incluso el funeral de tu tío Luis, que es lo que has de invocar para sentir «pena», puede llegar a no ser efectivo. Lo que sí puede llegar es el momento de la verdad cuando la mente se rebela contra el "bacon" y te deja ahí plantado sin otra cosa que un huevo en la cara.

Tanto y tanto del inconsciente que, para nuestros propósitos, viene a estar en algún lugar del país de Oz, y sin el camino de ladrillos amarillos a nuestra disposición. El pre-consciente se halla igualmente fuera de nuestros límites. Sabemos que existe porque soñamos todas las noches con él. Bajo hipnotismo, la policía puede hacer que un testigo recuerde el número de una matrícula que no podría recordar de otra manera. ¿Ofrece alguna ayuda el pre-consciente al actor?

Yo creo que no. Incluso si pudiéramos acceder a él, el terreno en el que nos moveríamos sería intrigante y confuso, pues el pre-consciente realiza su trabajo a través de símbolos y disfraces. La información que vomita en sueños (si llegamos a recordarlos por la mañana) rebasa nuestra capacidad para descifrarla. No me preocupa en absoluto si esto ofende a psicoanalistas, terapeutas, videntes y adivinos, y a unos cuantos profesores de actuación.

Lo cual nos deja a solas con el *consciente,* nuestra única fuente de recursos para la actuación. Mi maestro, Jehlinger, era realista y nunca practicó medicina con sus pupilos sin una licencia. No obstante, lamento declarar que, en el área de las emociones, él tampoco nos sirve de mucha ayuda; decía, «Indaga profundamente en el texto y llegarás a la emoción de la escena».

Los textos de los que él hablaba, en su día, estaban llenos de diálogos que explicaban lo que sentían los personajes y por qué lo sentían. Las obras de Shakespeare iban incluso más allá; los protagonistas o bien se sentaban y tenían una charla con ellos mismos para aclarar sus asuntos, o bien daban un paso al frente para relatarlo directamente al público. Dicho con otras palabras, en los tiempos de Jehlinger había una gran abundancia de *texto* en el que indagar.

Las películas de hoy en día tienen muy poco diálogo; están llenas de acción y persecuciones de coches. El guión de una película de una hora y media puede llegar a contener apenas treinta páginas de diálogo real. Si mañana te contrataran los estudios Universal para interpretar a un policía, te entregarían una fotocopia del guión (normalmente la noche anterior), en el que encuentras el siguiente material para trabajar:

Policía
(Empujando a un hombre contra el coche.)
¡Ábrase de piernas!

Ya puedes estar indagando en este texto desde ahora mismo hasta el día del juicio final, que no llegarás a la emoción de la escena, ni siquiera a saber qué clase de ser humano se supone que el policía es. ¿Qué puede hacer el actor moderno? *¡Las emociones son la sangre vital de la actuación!* A mí me enseñaron que representan el ochenta por ciento del arte de la actuación, pero ¿cómo podemos hacer acopio de ellas? ¿Dónde podemos encontrarlas dentro de nosotros? Tenemos ese maravilloso dispositivo dentro de nuestras cabezas, pero ¿podemos usarlo para encontrar sentimientos *específicos?*

«¿Alguna sugerencia?», pregunto a la clase.

Por una vez, no tienen ninguna. Están todos ensimismados, absortos en profundas reflexiones, sus bolígrafos congelados ante sus cuadernos. Por último, un joven levanta la mano y sugiere, casi compungido, «Tal vez la emoción adecuada surge ensayando la escena...»

«¿Quieres decir como la salsa en *The Odd Couple?*»

«¿La qué...?», pregunta.

«Oscar le dice a Félix que él cree que la salsa sale de la carne con sólo cocinarla. Eso es igual que la creencia, en tiempos medievales, de que los gansos crecían en capullos en los árboles. Si vas a esperar a que te llegue la emoción en los escasos momentos que ensayas frente a la cámara, allí te quedarás esperando hasta que estrenen la película (si es que todavía estás allí)».

«¿Y qué tal encontrarla haciendo cosas?», pregunta una estudiante, «como, si quiero enfadarme, le doy una patada a la silla».

«Adelante, dásela», la apremio, y lo hace. «¿Te hizo enfadar?»

«Me hizo sentirme ridícula», admite.

«Exactamente. Stella Adler ha estado enseñando esa clase de cosas durante años, desde que se separó de Strasberg, y sus alumnos siguen rompiendo y dando patadas a todo lo que encuentran. En mi opinión, es algo inútil para los actores y muy duro para la mujer de la limpieza».

Otra estudiante salta de la silla con una repentina excitación. «La semana pasada vi un artículo en *Los Angeles Times* escrito por un doctor que decía que si asumimos una específica expresión en la cara, cambia radicalmente lo que estamos sintiendo. Si sonreímos, empezamos a sentirnos felices, y si fruncimos...»

Termina débilmente su relato cuando me ve mover la cabeza. «Ya leí el mismo artículo y lo considero una absoluta tontería. ¿No hemos oído todos hablar del "villano sonriente"? ¿Es su sonrisa un reflejo de lo que realmente está sintiendo, lo que probablemente será más bien odio o venganza? ¿Y el sepulturero con su ensayado mohín de pesadumbre? ¿Está sintiendo realmente tristeza o más bien avaricia, mientras piensa en sus beneficios? Intentad sonreír, a ver si funciona».

Se esfuerzan en sonreír.

«¿Os sentís más felices?», les pregunto. Mueven sus cabezas.

«No hay por qué preocuparse, eso no funciona. *Hay* una respuesta y os la voy a dar en nuestra próxima sesión».

Ahora se quedan más contentos.

LECCIÓN V

¿Qué recuerda mi cuerpo?

»Recordemos lo que decía el viejo profesor: "La verdad está a menudo bajo tus pies, no vayas a buscarla a la montaña". Apliquémoslo para encontrar las emociones. Ya que el "vudú" y la psiquiatría no pueden ayudarnos, consideremos algo que nos va a hacer sentir toda una pléyade de emociones sin ningún laborioso esfuerzo.

»¿Qué sucede cuando leemos una novela? El autor nos echa un anzuelo cebado con una historia y nos involucra en las vidas de unas personas imaginarias. Entonces, una vez que mordemos el cebo, supongamos que nos dice, "...ella huía hacia la noche presa de terror..." ¿No nos encontraremos repentinamente sintiendo "terror" con la dama del libro?

»¡Sí! Porque desde nuestra infancia las *palabras* han tenido significado; estamos condicionados por ellas a dar respuestas específicas. "Mamá" puede significar algo agradable y amoroso, o algo malo y aterrador. Lo mismo sucede con "Papá... casa... hermano... hermana... etc." "Bueno" significa premio o recompensa y "malo" significa castigo. Si yo le digo "malo" a mi perro, él agacha la cabeza y mete el rabo entre las piernas, aunque no haya hecho nada malo. La respuesta es inmediata, sin necesidad de una reflexión consciente. ¿Somos nosotros iguales?

»En la última sesión describía cómo responderíamos si alguien entrara corriendo aquí y gritara «¡Fuego!» La palabra en sí ya es el detonante de una respuesta explosiva. Cuando en la novela leemos que nuestra heroína huía presa de *terror,* la palabra en sí es la clave para sentir lo que ella sentía. No tenemos que detener nuestra lectura y decirnos a nosotros mismos, "terror... ¿cuándo lo experimenté? ¿Qué me hizo sentir?" La respuesta está ahí antes de que tengamos siquiera tiempo de pensarla.

»Consideremos otras palabras. Si escribiera en la pizarra insultos racistas, a aquellos de nosotros a quien fueran dirigidos nos harían

reaccionar de inmediato. ¿No es lo mismo que ocurre cuando vemos pintadas en las calles con insultos similares? ¿No tenemos una inmediata reacción? ¿No proceden las respuestas a tales insultos de lo más profundo de nuestra experiencia? ¿No estamos, de hecho, respondiendo a informaciones almacenadas en las inalcanzables áreas de nuestro preconsciente e inconsciente?

«La palabra es como una clave de acceso a un programa de ordenador que, al activarla, nos va a facilitar toda la información sobre el sujeto. Durante mucho tiempo nuestro cerebro ha venido desarrollando un vínculo directo entre la palabra y nuestros mecanismos de respuestas; ¡la reacción está incorporada! Hagamos una prueba. Voy a escribir una palabra en la pizarra y quiero ver quién tiene una reacción *visceral* inmediata antes de empezar a inventar historias».

Escribo la palabra «furia» en la pizarra. «¿Quién de todos siente una respuesta física hacia esta palabra?»

Casi todos levantan su mano. Quedan unos pocos que aún están dándole vueltas a la palabra. «¡No hay que pensar! ¡Sólo sentir!», les advierto.

Escribo otra palabra, «odio». Cuando pregunto cuántos lo sienten, unos pocos más levantan su mano. «¿Dónde está la parte principal del cuerpo que nos hace responder a la palabra "odio"?» Señalan sus pechos. (Sugiero que en este punto se nos una el lector al ejercicio.) Ahora escribo «miedo» y cuando les pregunto dónde lo sienten, señalan sus estómagos. A «sospecha» responden con un gesto alrededor de sus ojos, a «avaricia» con su boca, y, por supuesto, a «lujuria» y a «deseo» con sus ingles.

Probamos con otros nombres de emociones y van localizando los distintos sentimientos en específicos lugares de su cuerpo. No todos señalan los mismos sitios, pero eso carece de importancia. Cada actor debe aprender su propia clave emocional. Una persona puede sentir el miedo en su estómago y otra sentirlo en su espalda. Una joven siente una respuesta a la palabra «ambición» en su pecho, mientras que otra señala su cabeza. Lo importante es que *sentimos* estas respuestas. Ahí están, y a nuestra entera disposición.

Un joven sigue señalando lugares que son resultado de la tensión muscular, no de las emociones. Nos indica sus hombros, la parte de atrás de su cuello, sus dedos. Digo entonces a la clase que no confundan tensión muscular con emoción. La tensión no tiene cabida en la actuación. Para nuestros propósitos, consideremos el cuerpo como el torso y la cabeza, lo que de verdad son los centros de los sentidos. Por supuesto

que hay ciertas emociones que sentimos por las puntas de los dedos manos y pies, pero aquí estamos buscando el centro de la emoción fuente principal. Dejemos brazos y piernas fuera del ejercicio.

Si todavía sigues confundiendo la tensión muscular con las emo nes, recuerda que no están conectadas en absoluto. Se puede se cualquier emoción sin tensión muscular alguna. Recordemos ac protagonista de la obra *Whose Life Is It Anyway?* Estaba completame paralizado del cuello para abajo, y nada le impedía sentir emocio como cualquiera de nosotros pudiera sentirlas.

Satchel Paige, el gran jugador negro de baloncesto, decía, «Haga que hagas, hazlo con soltura». Jamás se ha dado mejor consejo al ac Tu cuerpo debe estar relajado y presto a responder, incluso en momento álgido de la emoción. La tensión en el cuello puede lasti severamente tu voz; la rigidez en brazos y piernas puede provocar pezas e incluso lesiones si te tienes que caer. Te puedes herir tú mi o a tus compañeros de reparto de una escena de lucha si no recue «hacerlo con soltura».

Dos de los estudiantes se quejan de estar teniendo problemas co ejercicio. Uno es latinoamericano y el otro francés; hablan fluidam el inglés, pero no es el idioma con el que crecieron, con el que e están *condicionados*. Les cuento una experiencia que tuve mien enseñaba en Israel, en la Universidad de Tel Aviv.

A los estudiantes israelíes les exigen hablar y escribir en inglés que sus profesores proceden de todas las partes del mundo. Cua estábamos con este punto en el estudio de las emociones escribí, el caso, la palabra «alegría» en la pizarra. Todos asentían y de entender, pero ninguno de ellos tuvo una reacción *emocional* haci palabra. Cuando me enteré que en hebreo la palabra para alegría «simka», su respuesta fue inmediata.

Mis dos estudiantes extranjeros hacen ahora el intento con el nom de las emociones en su lengua nativa y lo consiguen a la primera. A sejo a la clase (y al lector) coger un puñado de tarjetas y escribir el n bre de una emoción en cada una. Vamos dándole la vuelta una a para hallar el centro de cada sentimiento. Practicamos esto durante rato, y nos levantamos y caminamos, manteniendo una particular e ción por un par de minutos. Y así, de la misma manera que aprendim concentramos en un *objetivo* mientras estábamos ocupados con otras vidades, hacemos lo mismo con las emociones. Después de un poco práctica, nos encontraremos con que el cuerpo *recuerda* el sentimi conjurado por el nombre de la emoción, y ya no necesitaremos má palabra. El sentimiento permanecerá, y la mente está ahora libre

dedicarse enteramente al objetivo. Ahora es cuando estás capacitado para dar tus pensamientos y tus sentimientos a la persona que estás creando.

«Es tan sencillo», dice un estudiante. «He leído montones de libros sobre actuación... ¿y cómo es que nunca he leído nada de esto?»

»Porque no está en ningún libro, hasta ahora».

«¿Dónde lo aprendió?», algunos estudiantes me preguntan.

«De los actores. Observé sus ojos, sus bocas, sus cuerpos, incluso su manera de respirar. Entonces un día, hace unos cuarenta años, cuando estaba ya mareado de tanto buscarlo por las montañas, me di con ello de bruces. Desde entonces lo he enseñado a miles de actores que trabajan de este modo».

«¿Por qué nunca han dicho nada?», pregunta una joven.

«Porque los actores casi nunca hablan de cómo trabajan. Los "grandes" se complacen en crear la ilusión de que emergen, florecen de la cabeza de Zeus. Cuando al brillante actor, escritor y director Noel Coward le pidieron que diera un consejo para los actores jóvenes, dijo, "Lo único que tienes que hacer es aprenderte el texto y no tropezarte con nadie". Otros dicen ser actores del Método sin tener la más remota idea de lo que eso significa.

»Algunos actores adoran la complejidad; así su trabajo parece más misterioso. Los "grandes" con los que he tenido el privilegio de trabajar lo hacen siempre, por el contrario, de un modo sencillo. Ya dije que todo gran arte es sencillo y directo, y me he encontrado con que asimismo resulta ser cierto para los grandes artistas. Estoy seguro de que muchos de ellos se toparon con esta misma verdad de igual manera que yo. Estoy convencido de que Olivier quiso decirle exactamente esto mismo a Dustin Hoffman cuando le preguntó, "¿por qué no simplemente actúas?"

»Todos hemos hecho las mismas cosas cuando éramos niños. Un crío te decía "Vamos a jugar a policías y ladrones. Yo soy el poli, te detengo y te asustas". La palabra "asustas" inmediatamente te convertía en el chico malo tembloroso. Lleva una vida entera volver a la honesta simplicidad de la infancia. Henry Moore lo ha logrado en sus esculturas y Chagall en sus pinturas; juntos representan más de siglo y medio de búsqueda del alma y trabajo duro.

»Todo esto que acabo de enseñar es algo que ya sabemos que sucede desde hace años con las enfermedades psicosomáticas. ¿No hemos

sido conscientes durante mucho tiempo de que las emociones pueden causar síntomas físicos en *varias partes de nuestro cuerpo?* La gente colmada de ansiedad puede desarrollar úlcera; una persona con fobia a la asfixia puede desarrollar asma, etc. La simple verdad de que respondemos a las palabras emocionalmente ha sido obvio desde la infancia. Un niño te insultaba y, o le pegabas un puñetazo, o corrías llorando a casa.

»Ahora, antes de que nadie se precipite a felicitarme, o a felicitar a todos, por haber encontrado un modo de llegar a las emociones, recordemos esto: hemos aprendido a localizarlas, pero no cómo hacerlas suficientemente grandes como para actuar con ellas. La palabra "furia" activará un cierto hormigueo aquí en el pecho, pero no te hará tirar un plato, como la escena requiere, o dar un portazo según sales. En la próxima sesión estudiaremos cómo hacer las emociones más grandes».