

DIRECCIÓN DE ACTORES

Perspectivas de la cátedra

Yanina D'Addario
(coordinadora)

FACULTAD DE
ARTES

S
sociales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

DIRECCIÓN DE ACTORES

PERSPECTIVAS DE LA CÁTEDRA

Yanina D'Addario
(coordinadora)

Beatriz Catani
Romina Lappi
Kalen López
Lucía Relva

Facultad de Artes



Índice

| | |
|--|-----|
| Prólogo | 4 |
| Introducción | 5 |
| CAPÍTULO 1. Dinámica de trabajo y objetivos generales de la cátedra | 7 |
| CAPÍTULO 2. La lógica del cinematógrafo bressoniano y el poder del 1+1=3 | 15 |
| CAPÍTULO 3. La bitácora | 24 |
| Primera parte | 25 |
| Segunda parte | 57 |
| Anexo A. Links a videos de la cátedra | 120 |
| Autoras | 124 |

Prólogo

A lo largo de estos años desde la Cátedra Dirección de actores nos ha interesado, más que la transmisión de un conocimiento (siempre en transformación por otra parte), propiciar la reflexión sobre las características de nuestra actividad y su naturaleza, ligada a la prueba y a las subjetividades. Por eso mismo sostenemos el “hacer” como condición de posibilidad del conocimiento -de un modo de saber operativo y singular- y no ya de una mera repetición mecánica.

Precisamente por esta perspectiva en el manejo de la cátedra, gran parte de este libro lo constituye el proceso mismo de trabajo. Por un lado, el aporte de Romina Lappi (estudiante y luego adscripta entre el 2016 y 2019), y por otro, la documentación de la producción completa del año 2023 llevada adelante por Kalen López y Lucía Relva (también estudiantes y ahora adscriptas a la cátedra). Esto ha sido un arduo trabajo colectivo de recuperación de las clases mismas, la producción de los grupos y las discusiones. Como sucede en los ensayos pienso que en las clases es donde aparecen las chispas, donde sucede el conocimiento, poder detectar esos momentos y después organizarlos ha sido un trabajo complejo y de largo aliento en el que nos hemos involucrado todas, (las mencionadas Kalen y Lucía, la adjunta Yanina D'Addario y yo). A su vez, como todo intento de sistematización sobre una materia viva, es un trabajo abierto, inconcluso, en permanente revisión. Aun así, es la base cierta de esta presentación puesto que nos permite también pensar un corpus de la materia dirección de actores que incluya de manera determinante a lxs estudiantxs.

Agradecemos a la Universidad Nacional de La Plata por esta publicación, a la Facultad de Arte, al Departamento de Artes Audiovisuales, a quienes nos acompañaron desde la cátedra, -en especial a Maximiliano Nery con quien realizamos los videos de cátedra durante la experiencia del aislamiento- y a lxs estudiantxs que cursaron la materia durante todos estos años.

Beatriz Catani

Introducción

¿Cómo pensar la actuación desde una mirada cinematográfica incorporando conceptos técnicos específicos de la materia? Sabemos que la idea misma de actuación se origina ligada al teatro y que, durante siglos, - y de un modo determinante en el Siglo XX-, los conocimientos alrededor de esta práctica se analizaron, debatieron y sistematizaron dentro del campo teatral.

¿Cómo dimensionar, entonces, los aspectos propios de la actuación, del “cuerpo actoral”, sumergidos en una experiencia fílmica? ¿Es posible una mirada desde el lenguaje?

Aparente o no, esta contradicción se vuelve un eje de reflexión en las clases de la cátedra porque también, con frecuencia, expresa los vaivenes, accidentes, logros y fallidos que vemos en la práctica cinematográfica en torno a la cuestión de “actuar”.

El punto de partida es para nosotros el cine. Tomamos algunos referentes indiscutidos de la cinematografía, como John Cassavetes, Jean Luc Godard, Robert Bresson, Rainer W. Fassbinder, Nuri B. Ceylan, Aki Kaurismaki, Agnes Varda, Chantal Akerman, entre otros. Elegidos por la autoridad e influencia de sus obras y por sus pensamientos acerca de la actuación. Cada uno de ellos fue modelando un lenguaje cinematográfico en general, y de actuación en particular, desde una absoluta singularidad, con principios y procedimientos claramente diferenciables, que, a su vez, nos permiten anclar en conceptos inherentes a la materia.

Es decir, desde el “hacer cinematográfico”-como punto de partida- proponemos un recorrido de idas y vueltas al campo teórico donde sobresalen figuras que, desde su propia experiencia teatral, contribuyeron a la ampliación de los conocimientos específicos en la materia y a la construcción de una fundamental base conceptual.

De esa forma enfatizamos en el trabajo de los llamados “directorxs- didácticxs” en tanto acceden al conocimiento a partir de su propio hacer y manifiestan un interés por el ordenamiento y la sistematización de sus prácticas. Entre ellos podemos citar a: Konstantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, Jerzy Grotowski y Peter Brook, atendiendo también a Bertold Brecht, Antonin Artaud, Lee Strasberg, Tadeusz Kantor y Pina Bausch, entre otros.

Este acercamiento a conocimientos teóricos formulados por estos hacedorxs lo pensamos siempre en diálogo con el lenguaje cinematográfico, es decir, partiendo de filmes de los directores citados. De esta forma la incorporación de los conceptos tratados y el acceso a técnicas, adquiere una doble funcionalidad. Por un lado, facilitar la comprensión acerca de la construcción y el funcionamiento de un film y favorecer, a su vez, la aplicación de lo analizado en las escenas propias (que se realizan en el transcurso del año).

Estableciéndose así una relación entre el modo de producción de un determinadx directxr de la cinematografía y el análisis de una serie de conceptos teóricos (cuya procedencia, como referimos, es con frecuencia, de carácter teatral). Esta relación nos permite conocer, entender y analizar el funcionamiento de modos de trabajo cinematográficos y asociarlos a una diversidad de técnicas. De esta manera tanto las escenas vistas como las lecturas seleccionadas tienden a la comprensión y la facilitación de su aplicación en los trabajos prácticos pedidos.

Beatriz Catani

CAPÍTULO 1

Dinámica de trabajo y objetivos generales de la cátedra

Beatriz Catani

De acuerdo a lo que hemos expresado en la Introducción, en cuanto a priorizar instancias de experimentación de lxs estudiantxs, se propone desde un primer momento, la realización de una escena grupal, a partir de los films seleccionados, enriquecidos con los modelos de análisis teóricos propuestos.

Esta escena propia (trabajo práctico de cada grupo) se desarrolla durante todo el año. En el seguimiento de ese trabajo grupal se van señalando e identificando variados problemas de índole teórica, apuntando a la resolución práctica de los mismos siempre en un proceso de acumulación.

De esta manera del lenguaje de actuación de Cassavetes, (sus modos de producir verdad a partir de una actuación de estados y energías cambiantes bajo procedimientos de forma), reconocemos y tomamos para su análisis: el concepto de impulso, la circulación de energías y sus cambios más o menos bruscos que conllevan a estallidos, los procesos de carga, retención y recomienzo de los ciclos. La actuación se da entonces a partir de una energía que se transforma en un cine del cuerpo donde un golpe es capaz de volverse un roce afectivo al instante siguiente. Las particularidades de su cine, apoyado en estados actorales, comportamientos extrañados y una puesta en escena maníaca, dan muchas veces una falsa idea de improvisación que nos acerca a la noción de simulacro. Tal es nuestra percepción ante sus filmes.

El reconocimiento de estos elementos nos orienta, entre otras referencias al “teatro de estados” y hacia la lectura de los trabajos de Jerzy Grotowski y en particular los análisis que desarrolla Thomas Richards (2005), uno de los actores y propagadores de las ideas de Grotowski, y Marcos de Marinis en *La parábola de Grotowski* (2004).

Con J.L. Godard el foco está puesto en el ritmo, la precisión, la forma y la interrupción en una actuación distanciada que nos conduce de modo directo a las observaciones de Bertold Brecht (1982). Otro aspecto de la obra de Godard que nos interesa señalar es el uso de la cita y la intertextualidad que nos acerca, entre otros, a Julia Kristeva y su trabajo sobre el dialogismo de Mijaíl Bajtín, (1987)

En el caso de Rainer W. Fassbinder su trabajo no se centra en un actor productor de estados por cambios de energía o representación de situaciones anímicas, sino sobre la forma exterior

de los cuerpos y sus relaciones, con atención a planos sonoros, es decir al lenguaje cinematográfico. Esto se evidencia en la primera escena de *Ruleta China*, donde se presentan cuerpos sobre el espacio en diversas formas con presencia predominante de música. En esta película, precisamente, analizamos la idea de puesta como un concepto coreográfico de circulación de personas y objetos en el espacio (diferenciándolo de un efecto coreográfico por combinación de planos) refiriéndonos centralmente a modos de puesta y encuadres. Así como a la precisión formal en los cuerpos y el decir de los actores. Lo cual nos conduce a profundizar en la cinematografía de Douglas Sirk durante la década del cincuenta.

Con Nuri B. Ceylan nos planteamos indagar en el pensamiento del actor. En una actuación que sucede en los intervalos. Así como la idea de tiempos y realidades simultáneas: el sueño, los deseos, los recuerdos conviven en una única realidad, tal como nosotros lo percibimos. De alguna manera una actualización de las formas en que el cine pensó, los “sueños” y otras categorías de “flash back”.

En cuanto a la particular relación entre paisaje natural y ánimo humano nos lleva también a visitar films de Lois Patiño (*Costa da norte*, 2013, *Lúa vermelha*, 2020). Como así también referenciar en los procesos de creación presencias visuales, como por ejemplo en su film *Climas*, la cita de Caspar David Friedrich (*El caminante sobre el mar de nubes*, 1818).

Agnes Varda, Chantal Akerman, Harun Farocki y otrxs nos permiten plantearnos la dimensión del cine documental desde la necesidad de investigación y de creación de un dispositivo, - recorte que vuelva presente y visible la “realidad”-. Analizamos este aparato como una maquinaria que nos permite ver, que nos “revela” lo real e indagamos en el detalle significante, la particularidad y el involucramiento personal a fin de no incurrir en generalizaciones o en ideas morales.

En Robert Bresson, la forma es la artificialidad resultante de la combinación regular y mecánica de bloques de imágenes y sonido. En su caso y, en cierta forma con Aki Kaurismaki y Angela Schanelec, nos centramos en la ruptura de la relación de causalidad y la desconexión espacio-temporal. Nos remite a la cinematografía de otras propuestas abstraccionistas como Karl Dreyer y más cercano en tiempo y espacio, al cine de Martín Rejtman destacando el valor de la forma, y la narración a través de ella. La fragmentación, -eje en estas propuestas-, nos centra también en la problemática del montaje.

Podríamos señalar, además, en los singularísimos modos de actuación de Ingmar Bergman, la importancia del psicoanálisis y de modo técnico la llamada teoría del iceberg, planteando la relación -absolutamente vinculada a la actuación- entre lo visible y lo invisible: ¿Cuánto produce un actor en su interior para que asome un remanente?, ¿cuánto vela de sus emociones, para que lo que aparezca se potencie?

Como vemos a partir de una obra filmica, abstraemos conceptos básicos de la actuación y buscamos los diálogos de esas formas actorales con teóricos del teatro y con otras filmografías.

De esta forma, pensamos, se nos permite conocer aspectos técnicos propios del campo de la actuación sin desligarlos de su presencia filmica, de su sistema de referencia.

Pensar la cátedra de este lugar significa varias inversiones:

1. Orientar el aprendizaje hacia la práctica.

Mirar films y trabajar en la creación de escenas propias como condición de posibilidad para la apropiación, tanto lo analizado en las clases como lo incorporado a través de lecturas. Así mismo en nuestra experiencia (dentro y fuera de la cátedra) el involucramiento en el análisis de los trabajos del resto de los grupos es un método que contribuye a la formación de la mirada.

2. No pensar la actuación desde ciertas ideas de la tradición como “composición” o creación de “personaje”.

Entender que estas ideas son parte de una estética y una ideología que ha sido tan abrumadoramente hegemónica que, -aún ya en su declive-, habita en nosotros y nos somete a pensar ciertos conceptos como el único y “natural” modo de creación.

Esta manera de posicionarnos hace que pensemos el arte como una realidad construida (un artefacto) y no como una reproducción de la realidad (mímesis). Desde la cátedra focalizamos estos criterios en la actuación sin dejar de señalar que son inherentes a la totalidad, es decir que afectan todas las líneas de la creación.

3. Analizar las películas no desde el sentido y la historia que cuentan, sino desde su construcción formal.

a) No es porque son seres deprimidos que los actores bressonianos obran de ese modo, así como no es el alcohol la justificación de los comportamientos en Cassavetes. Esas no son más que legalizaciones que necesita el sistema de pensamiento realista. Como si la presentación de un lenguaje de actuación artificial, (no realista, sin énfasis y con acciones fuera de las conexiones habituales), sólo podría existir o se volvería inteligible en seres afectados. Lo que pone en evidencia la preeminencia de contenidos sobre la forma en los modos de pensar la actuación.

b) Al momento de mirar una película (y lo mismo en el momento de realizar una escena) instamos a no centrarse en el sentido, a no quedarse en el efecto de lo percibido. Por ejemplo, en vez de enunciar “esa mujer es feliz o es desgraciado o esa mujer recuerda”, observar qué está produciendo el cuerpo de esa mujer, cómo se relaciona con el espacio, con la luminosidad, advertir el contexto de la situación, es decir poner la atención en la observación de los elementos que nos generan esa percepción.

Asimismo, este proceso está enmarcado en la indagación de modo directo de los films seleccionados, enriquecidos con las lecturas relacionadas y dentro de un sistema de pensamiento según los términos antes señalados. Analizado de este modo, en esta deconstrucción, podemos pensar alternativas y enriquecer la relación director- actor, puesto que la mera descripción de un estado de ánimo cierra el sentido y conduce al estereotipo.

La realización, entonces, de un corto durante el transcurso del año, es para nosotros la fase fundamental, puesto que, como dijimos, en las áreas estéticas, el plano práctico es el determinante. A su vez, el trabajo de seguimiento en el transcurso del año va dando cuenta de las dificultades, así como de las estrategias desplegadas y nos va permitiendo descubrir -en la medida que se van resolviendo las cuestiones apuntadas - nuevas tareas o focos de atención, dado que entendemos la creación como un acto de acumulación. Por eso gran parte de este libro lo constituye, como dijimos en el prólogo, el proceso mismo de trabajo a lo largo del año documentado por Kalen y Lucía (adscriptas a la cátedra) con el apoyo de Yanina D'Addario (adjunta).

Sintetizando lo expresado y a modo de un listado de objetivos, apuntamos:

-Adquirir un conocimiento crítico de los modelos de actuación más relevantes y la discusión de los fundamentos estéticos de esas propuestas.

-Reconocer la práctica como sostén de la comprensión teórica.

-Alentar la valoración del proceso. El seguimiento y verificación en la práctica del manejo de las herramientas definidas para diseñar estrategias de dirección actoral, tendiendo siempre a la prueba y a la riqueza del proceso.

A modo de conclusiones

De las múltiples observaciones desplegadas en los trabajos presentados en este volumen, y atendiendo a cuestiones que de modo recurrente se han manifestado a lo largo de estos años en la instancia de realización, me gustaría puntuar algunos aspectos:

-Tomar un referente no significa un trabajo de copia.

Por eso mismo nuestra propuesta parte de patrones conceptuales analizados en los films seleccionados (como la relación cuerpo-energía, forma- ritmo, exterioridad-interioridad, circulación de cuerpos y objetos, etc. según se ha ido mostrando en los capítulos anteriores), a modo de orientaciones y ejes en la realización del trabajo propio. No es con la inclusión de planos idénticos a un director referente como se trabaja una modalidad de lenguaje. Hace falta más que "inserts", más que repeticiones superficiales de algunos elementos característicos, puesto que, más que replicar, se trata de entender aspectos de un lenguaje cinematográfico particular para pensar desde allí situaciones de actuación.

Esto de alguna manera puede relacionarse con lo observado en el análisis de los filmes de Godard respecto a uno de sus procedimientos habituales, el uso de la cita. En este caso nunca es una mera copia o reproducción, sino una expresión diferente a partir de una perspectiva innovadora y personal. Esta apropiación es una manera de elaborar y reelaborar la referencia de acuerdo a su subjetividad. Por lo que es una falacia, o falsa paradoja, pensar que aún en la cita permanente no sea posible ser auténtico.

-Los problemas actorales manifiestan con frecuencia problemas dramatúrgicos.

La claridad conceptual de la escena facilita la relación y el trabajo con el actor. Tanto en un sentido general de la construcción de la escena, la estructura, como en la definición de su textualidad.

Es un desafío integrar el nivel literario a la escena. En primer lugar, comprender que un tipo de diálogo informativo o funcional, un texto explicativo, no deja nada por descubrir, derrumba cualquier zona de misterio. Una escena no requiere que se hable -necesaria ni únicamente- de las cuestiones primordiales. Pueden abordarse también cruces temáticos, pensar en campos que contaminan la escena con otras textualidades, que crean líneas de fuga, es decir, indagar en territorios literarios y extraliterarios afines.

-Los modos de decir.

En las formas del habla y la búsqueda de una actuación apropiada, -un tono, una velocidad, una musicalidad- es donde radica uno de los núcleos más problemáticos de la actuación.

Cuando una actuación es fallida, (sea por falta de un estado interno que se manifieste en los actores, por un impedimento de acceder a sus pensamientos, o por otras malas decisiones) se hace aún más evidente al agregar palabra, al “escuchar” a los “cuerpos”. Como seres de lenguaje que somos, la palabra, (en tanto habla), evidencia de manera aún más tajante la falta de creencia (verdad) de los actores.

Recordemos a Bresson, el oído, dice es un órgano más profundo que el ojo, el ojo es impaciente. Trabajar entonces atendiendo esas impaciencias.

-La predominancia del sentido.

En las formas de ver y leer vigentes el sentido se vuelve hegemónico. Por lo cual desde la cátedra como detallan Kalen y Lucía en sus trabajos) proponemos la observación de escenas a partir de su composición material y formal (espacio, objetos, encuadres, movimientos de cámara, formas y movimientos de los cuerpos, condiciones lumínicas y sonoras). Es decir, advertir los planos de construcción de una escena, con especial atención en los detalles, para centrarnos en “cómo se hizo” la escena, más que en “qué transmite”. Se trata de observar y reflexionar acerca de las condiciones de realización, y no centrarnos en las interpretaciones. En definitiva, reflexionar acerca de las causas materiales y formales por las que se comunican –o ayudan a comunicar– determinados estados anímicos.

- La relación actor- director.

El vínculo de confianza se construye, se trata siempre de una acumulación. Cuando el sentido impregna la comunicación entre director- actor se generan malos entendidos.

Es fundamental la disposición de las personas involucradas, aún sobre conocimientos profesionales (reales o supuestos) que las personas convocadas para actuar puedan tener. Esto se relaciona de modo directo con la formación actoral en nuestro contexto. Lxs estudiantxs de teatro convocadxs generalmente no terminan aportando lo buscado, sus conocimientos están

definidos en el teatro, y en un tipo de teatro con una orientación compositiva (realista). Vienen entonces con su técnica y los modos aprehendidos, -y con frecuencia no van en la dirección buscada-, por lo que tendrá que desaprender para poder incorporar lo que ahora le solicitan. Siguiendo lo visto en Bresson, las técnicas actorales generalmente fomentan mecanismos de defensa, (que de alguna manera protege de la exposición y la incomodidad de ser observadxs). Por lo que en el plano metodológico se insiste en la cátedra en la “no necesidad” de trabajar con actorxs. A lo expuesto, se agrega los problemas de administración de los tiempos, y la complejidad por el hecho de rehacer las escenas durante el transcurso del año. Por lo que nuestra recomendación es llevar adelante los trabajos prácticos entre los estudiantxs del mismo o de otros grupos. De hecho, hemos obtenido de esta forma muy buenos resultados.

-La investigación es curiosidad.

Por lo tanto, las preguntas acompañan el proceso de realización. Y puede aplicarse también al modo mismo de mirar films. Mirar un film, así como los trabajos audiovisuales realizados por otros grupos y participar en las devoluciones de los mismos, es una tarea altamente formativa, una manera eficaz de adquirir conocimientos.

-Las condiciones de producción determinan los procesos y los resultados artísticos.

Analizamos por ejemplo a Cassavetes y su decisión de autonomía, eligiendo financiar y producir sus propias películas fuera de los circuitos comerciales establecidos. Y podríamos hablar de muchos otros casos y establecer cercanías, en ese sentido, con nuestro trabajo, tanto en el apoyo de los grupos, el uso de espacios propios como de medios tecnológicos nuevos de mayor accesibilidad, entre otros. Todo lo cual no sólo nos permiten hacer cine -con los medios al alcance- sino que son esas mismas condiciones las que nos posibilitan búsquedas artísticas personales y novedosas.

Bibliografía

- Artaud, Antonin. (1979). *El teatro y su doble*. Edigraf, Buenos Aires.
- Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, España.
- Bazin, André. (1973). *Orson Welles*. Fernando Torres, Madrid.
- Benjamin, Walter. (1987). *Tentativas sobre Brecht*. Taurus, Madrid.
- Bergman, Ingmar. (1992). *Imágenes*. Tusquets, Barcelona.
- Bettetini, Gianfranco. (1977). *Producción significante y puesta en escena*. Gilli, Milán.
- Brecht, Bertolt. (1982). *Escritos sobre teatro*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Bresson, Robert. (2014). *Bresson por Bresson (Entrevistas)*. El Cuenco de Plata, Buenos Aires.
- Bresson, Robert. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Era, México.
- Brook, Peter. (1993). *El espacio vacío*. Península, Barcelona.
- Brook, Peter. (1992). *Provocaciones*. Fausto, Barcelona.
- Burch, Noël. (1979). *Praxis de cine*. Fundamentos, Madrid.
- Chion, Michel. (2003). *Cómo se escribe un guion*. Cátedra, Madrid.

- Comolli, Jean-Louis. (2002). *Filmar para ver*. Simurg/UBA, Buenos Aires.
- De Marinis, Marco. (2004). *La parábola de Grotowski: El secreto del “novecento” teatral*. Galerna-Getea, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós Comunicación, España.
- Deleuze, Gilles. (1983). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicación, España.
- Eisenstein, Serguéi. (1982). *Cinemátismo*. Domingo Cortizo, Madrid.
- Farocki, Harun & Silverman, Kaja. (2016). *A propósito de Godard*. Caja Negra, Buenos Aires.
- Gubern, Román. (1969). *Godard polémico*. Tusquets, Barcelona.
- Jousse, Thierry. (1992). *John Cassavetes*. Cátedra, Madrid.
- Fassbinder, Rainer Werner. (2002). *La anarquía de la imaginación. Entrevistas, ensayos, notas*. Paidós, Barcelona.
- Kantor, Tadeusz. (1987). *El teatro de la muerte*. De la Flor, Buenos Aires.
- Meyerhold, Vsévolod. (1986). *El actor sobre la escena*. Gaceta, México.
- Meyerhold, Vsévolod. (1979). *Teoría teatral*. Fundamentos, Madrid.
- Meyerhold, Vsévolod. (1972). *Comunicación. Textos teóricos*. Vol. 2. Alberto Corazón, Madrid.
- Pudovkin, Vsévolod. (1972). *El actor en el film*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Richards, Thomas. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Alba Editorial, Barcelona.
- Robert, Hethmon. (1984). *El método del Actor's Studio*. Fundamentos, Madrid.
- Shklovski, Viktor. (1971). *Cine y lenguaje*. Anagrama, Barcelona.
- Stanislavski, Konstantin. (1977). *El trabajo del actor sobre su papel*. Quetzal, Buenos Aires.
- Stanislavski, Konstantin. (1997). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Quetzal, Buenos Aires.
- Stanislavski, Konstantin. (1974). *Preparación del actor*. La Pléyade, Buenos Aires.
- Stanislavski, Konstantin, con ensayo de David Magarshack. (1975). *El arte escénico*. Siglo XXI, México.
- Strasberg, Lee. (1989). *Un sueño de pasión (La elaboración del Método)*. Emecé, Buenos Aires.
- Tarkovski, Andrei. (1996). *Esculpir en el tiempo*. Rialp, Madrid.
- Thies Lehmann, Hans. (2017). *Leer a Brecht*. Inteatro, Buenos Aires.
- Tirard, Laurent. (2004). *Lecciones de cine*. Paidós, Barcelona.
- Ubersfeld, Anne. (1993). *Semiótica teatral*. Cátedra, Murcia.

Filmografía en clases

Akerman, Chantal. *D'est*.

Akerman, Chantal. *Jeanne Dielman*.

Anderson, Roy. *Canciones desde el Segundo Piso*

- Bergman, Igmar. *Persona*.
Bresson, Robert. *El diablo probablemente*
Bresson, Robert. *Una mujer dulce*.
Buñuel, Luis. *El discreto encanto de la burguesía*.
Cassavetes, John. *Torrentes de Amor*.
Cassavetes, John. *Faces*
Cassavetes, John. *Una mujer bajo la influencia*.
Ceylan, Nuri Bilge. *Climas*.
Chávarri, Jaime. *El desencanto*.
Coutinho, Eduardo. *Edificio Master*.
Davies, Terence. *Voces Distantes*.
Eustache, Jean. *La mamá y la puta*
Fassbinder, Rainer. *Ruleta chica*.
Fassbinder, Rainer. *Las Amargas lágrimas de Petra Von Kant*
Godard, Jean Luc. *Tout va bien*.
Godard, Jean Luc. *Band apart*,
Godard, Jean Luc. *Una mujer es una mujer*.
Godard, Jean Luc. *Vivir su vida*.
Herzog, Werner. *Invencible*.
Kaurismaki, Aki. *Una nube pasajera*.
Kazan, Elia. *Al este del paraíso*.
Madin, Guy. *My Winnipeg*.
Malle, Louis. *Mi noche con Andre*.
Rohmer, Eric. *Pauline en la playa*.
Schanelec, Angela, *I was at home but*
Straub, Jean M. *Cineastas de nuestro tiempo*.
Varda, Agnes. *Daguerrotipos*.
Varda, Agnes. *La felicidad*.

CAPÍTULO 2

La lógica del cinematógrafo bressoniano y el poder del 1+1=3

Romina Lapi

*Es necesario que una imagen se transforme
al contacto con otras imágenes
como un color al contacto de otros colores.*

*Un azul no es el mismo azul al lado
de un verde, de un amarillo, de un rojo.*

No hay arte sin transformación

Robert Bresson, 1975

En 1975 las *Éditions Gallimard Paris* publican la primera edición de *Notes sur le cinématographe* (Robert Bresson, 1979). Leídas en su conjunto, las *notas* encierran un meticuloso sistema teórico que recoge el fruto de una vida de trabajo entre imágenes y sonidos. Al tiempo de la impresión en papel, Robert Bresson se encuentra en los albores de lo que será una senectud sorpresivamente extensa – vivirá hasta los 98 años de edad - y ya ha realizado la casi totalidad de sus films - sólo restan aquellas que se convertirán en sus dos últimas obras cinematográficas, *Le diable probablement* (1977) y *L'argent* (1983).

El presente artículo busca indagar las dificultades práctico-pedagógicas del sistema bressoniano al momento de su puesta en práctica en programas de educación superior. Para ello se lleva a cabo un estudio aplicado de trabajos audiovisuales que han sido realizados en el marco de la cátedra de Dirección de Actores, materia correspondiente al cuarto año de estudios de la carrera de grado de artes audiovisuales orientación realización y orientación guion de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional de La Plata. La modalidad de cursada propone un acercamiento a los referentes estudiados en términos procesuales. El abordaje de cada grupo cuenta con un total mínimo de tres entregas audiovisuales a lo largo del año, cada una de las cuales debiera recuperar y profundizar en la experiencia y las herramientas teórico-conceptuales con el fin de atender y responder las exigencias de los problemas específicos señalados en las entregas precedentes. Los trabajos audiovisuales aquí analizados corresponden a aquellos grupos que les fue asignado Bresson durante las cursadas de 2016, 2017, 2018 y 2019 y constan por lo tanto de un mínimo de tres entregas por grupo.. Las producciones a estudiar serán entonces:

“Breve historia de dos pibes” (2016), “Niña Perversa” (2016), “Flores sobre el colchón” (2017), “Cosas Rotas” (2017), “Vacío” (2018), “Bajo los pétalos” (2019) y “Adiós” (2019).

Una primera hipótesis arrojaría tres ejes en torno a los cuales devendrían equívocos, mediante una labor involuntaria de mala interpretación, los principios del cinematógrafo bressoniano: dramaturgia, registro actoral y puesta en forma cinematográfica.¹

Durante la cursada de 2018, la titular Beatriz Catani decidió iniciar la clase sobre el referente preguntando a lxs alumnxs cuáles habían sido sus impresiones sobre la filmografía de Bresson. Los grupos tenían asignado visionar una película del director, o bien *Une femme douce* (1969) o bien *Le diable probablement* (1977), y como ejercicio pedagógico se les había pedido la realización de un guion en forma de deconstrucción en el que debían registrar los aspectos formales del director. Era la primera clase dedicada al referente y, por lo tanto, no había habido aún una aproximación teórico-analítica por parte de la cátedra que pudiera intervenir de antemano en las observaciones. De los doce grupos, tan sólo tres hicieron públicas sus impresiones.

El primer grupo dijo no conocer a Bresson y remarcó el tono de enunciación neutral en los diálogos. “No les pasaba nada, no tenían expresión”, fue la apreciación respecto al registro actoral del referente. El segundo grupo reconoció haber visto previamente *Pickpocket* (1959) e hizo especial hincapié en tres aspectos: el registro espacio-temporal no continuo, la gestualidad contenida de los personajes y la transmisión de una sensación más que de una historia. El tercer grupo manifestó conocer el trabajo del director francés y subrayó la fragmentación y la dilación de las escenas y de su progreso.

El ejercicio pedagógico fue realizado nuevamente al año siguiente, en la cursada de 2019. Esta vez, lxs alumnxs reconocieron como primera impresión del referente su trabajo sobre las manos y, en segundo término, destacaron el uso de las miradas y una “composición fragmentada de la imagen y del campo sonoro”. Así mismo, coincidieron en que el vocablo “austeridad” era el más preciso para definir el sistema formal del director.

A modo preliminar, habiendo cursado ya cuatro años de estudio tan sólo un reducido grupo de alumnxs manifestó haber tomado contacto con la filmografía de un director que ejerce tamaña influencia en el lenguaje cinematográfico. A partir de lo anteriormente expuesto surge entonces la inquietud sobre la necesidad de revisión de los programas de estudios de grado.

Las observaciones del estudiantado permiten advertir, en una primera instancia, la dificultad de desprender la actuación de toda adjetivación. Una descripción bajo tales términos implica enmarcar el registro actoral en torno a una psicología de personajes y concebirla, por ende, dentro del naturalismo, aspectos ambos a los que la búsqueda formal del referente no adscribe. En este sentido, es de importancia comprender aquí que el sistema bressonianono está fundado en el isomorfismo representación-objeto representado, lejos de una interpretación mimética y naturalista del actor y de la vida, tiende a la desconexión, a arrancar “lo real” de sus coordenadas habituales.

¹ Esta no es sino una forma de clasificación que sólo puede ser escindida para el estudio que se propone el presente escrito.

Es curioso, por otro lado, cómo lxs alumnxs hacen referencia al registro de las manos únicamente en términos cuantitativos, sin reparar en el valor expresivo que el mundo táctil tiene en la filmografía de Bresson ni en la posibilidad de organización del espacio que dichos planos conceden al montaje. Los comentarios denotan además la dificultad de concebir la narrativa por fuera de un tiempo cronológico. Por su parte, la voz en off pareciera ocultarse tras un tupido velo, es ese recurso formal que pasa inadvertido y cuya utilización pocos mencionan pero que es una contribución enorme a la construcción de la interioridad de los personajes. Cabe recordar un dato no menor: una de las características por las que Bresson elegía a sus actores era la voz que portaban.

Puede advertirse entonces que ya están aquí presentes, y a modo preliminar, algunas de las problemáticas en torno a los tres ejes (dramaturgia, registro actoral, puesta en forma cinematográfica) que el trabajo pasará a analizar y desarrollar más profundamente en los siguientes apartados. De las observaciones también puede concluirse, y es de necesidad destacarlo, que lxs alumnxs perciben el poder que el montaje detenta para el referente y cómo, en este sentido, la fragmentación espacio-temporal contribuye abajar los niveles de representación. Este aspecto se revela clave para la aproximación práctica al referente y, creemos, será de gran contribución al trabajo de lxs propixs estudiantxs.

I- Dramaturgia

“Breve historia de dos pibes” (2016) tematiza el suicidio. El audiovisual incurre en lo que aparenta un día corriente en la vida de los personajes, sin hechos extraordinarios. Tras una jornada laboral en el ámbito audiovisual, que en su construcción pretende ser una reflexión metadiscursiva del medio - y, en el gag que comenta el plano detalle, del cine bressoniano –, dos amigos esperan la llegada del tren que, suponemos, los trasladará al hogar o a lo que resta de sus rutinas. El tiempo de permanencia en el andén da lugar al único momento de diálogo. Más allá de la pertinencia o no de las palabras elegidas – que será objeto de análisis en el siguiente apartado - el suicidio se convierte aquí en tema central.² Es precisamente la escasez de diálogo la que deposita todo el peso de la narración en el único intercambio oral que mantienen los personajes. El audiovisual está a un margen muy estrecho de justificar, desde la psicología y la caracterización de personajes, el sistema formal bressoniano. La propensión a aducir en estados de ánimo melancólicos y personajes afectados el modelo de actuación de Bresson constituye ese primer equívoco en la interpretación de los principios del cinematógrafo, problema que ya había debido afrontar el presente caso de estudio en las previas aproximaciones al referente. Este primer lugar común en el que incurren gran parte de los trabajos realizados en el marco de la cátedra permite intuir una dificultad pedagógica: aquel

² “¿Qué pensarán los que se tiran en las vías del tren? Debe ser una manera horrible de perder la vida”, “La verdad que sí. Yo saltaría de un lugar alto, disfrutando toda la caída. ¿Me das un puchón?”, “Igual, suicidarse es de cobarde”, “Sí, pero un cobarde muy valiente”, “Pero un cobarde es un cobarde, es de gallina”.

lenguaje que escapa a los márgenes del realismo sólo se volvería inteligible a partir de la estructura psíquica de los personajes o, lo que es lo mismo, la preeminencia de contenidos sobre formas en los modos de pensar la actuación.

II- Registro actoral

Del anterior problema se desprende necesariamente una dificultad en la dirección actoral. Aún cuando el referente se sitúa en un lenguaje de artificio, lxs alumnxs insisten en buscar el marco de interpretación verosímil del habla y de los movimientos corporales de ese lenguaje actoral en el marco del realismo. El decir se encuentra entonces impregnado de musicalidad. Lejos de esos textos bressonianos aplazados que, en su *justeza*³, buscan hacer surgir la verdad en su profundidad, los textos son atacados y con gran énfasis en los inicios.

- Ves la final.
- Es el domingo, ¿no?
- Sí. Si querés vení a casa y tomamos algo.
- Bueno, si puedo voy.

(“Breve historia de dos pibes”, 2016)

- ¿Vas a ir?
- Sí.
- Va a estar ella.
- No sé.

(“Flores sobre el colchón”, 2017)

- No me vas a dejar en banda por ese gil, ¿no?

(“Bajo los pétalos”, 2019)

Es, en muchos de estos casos, una cuestión de contenido dramatúrgico, es decir, de la temática y la terminología elegida al momento de la construcción del diálogo. En los casos citados, las palabras anclan los cuerpos al realismo de una situación: ver una final deportiva, encontrarse con alguien en un determinado sitio o rechazar una invitación.

Algo similar ocurre con los cuerpos: preocupados muchas veces por la mimesis devienen en un torrente de gestualidad que, en la búsqueda por la emoción, lo que hacen es,

³ “Modelos que se vuelven automáticos (todo sopesado, medido, minutado, repetido diez, veinte veces), largados por en medio de los acontecimientos de tu película, sus relaciones con las personas y con los objetos que los rodean serán justas, porque no serán pensadas.” (Bresson, 1975 [1979]: 28). Aquí pensar implica una imposición expresiva ya sea por parte del director o del mismo actor.

precisamente, alejarse de ella. Un joven moja sus manos en el torrente de un lavabo. Coloca sus manos en forma de cuenco, junta agua y luego las restriega contra su rostro. Es el inicio de “Flores sobre el colchón”, luego de haber asistido a un plano en el que varios jóvenes duermen en torno a un mismo sillón. Los movimientos se repiten una vez más, secuencialmente: manos en forma de cuenco, restriego sobre el rostro. Una joven se acerca al baño y se deja apoyar contra el marco de la puerta. La musculosa que viste deja ver el impulso que yergue su espalda y la consecuente contracción de sus omóplatos. Su cuerpo no permanece quieto, no logra anclar los pies al suelo y a causa de ello esporádicos movimientos le invaden. Mientras, el joven agarra una toalla y seca su rostro, inspira aire por la nariz. La joven friega la palma de su mano sobre uno de sus brazos, luego se rasca insistente en un claro gesto que denota nerviosismo o falta de indicación actoral. El joven gira la cabeza y encuentra su mirada, ella ingresa al baño. Cuerpos deshabitados, marionetas que hacen gestos como si concursaran en una competencia de muecas, podríamos aventurar que sería la expresión del propio Bresson frente a tal registro actoral.⁴ El equívoco aquí es interpretar, hacer de la actuación una proyección (de adentro hacia afuera) cuando el movimiento debería ser inverso: de afuera hacia adentro. La dificultad pedagógica radica en no comprender la mecánica del piano como aquello únicamente válido⁵: regularidad de ejercicios; automatismo como uno de los principios fundantes del cinematógrafo por su calidad de despojar al cuerpo de toda expresión apriorística y por ello externa a la situación dada.

No obstante, esta incursión dentro de los márgenes del naturalismo no es el único equívoco en el que incurre el estudiantado al momento del trabajo con los actores. Muchas de las veces, la mecánica del piano es erróneamente llevada a los extremos y confundida con una rigurosa morosidad, una lentitud exacerbada de los cuerpos que se traduce también en la concepción temporal de los planos. “Vacío” (2018), por ejemplo, confunde la regularidad de las actitudes del actor bressoniano (una acción no realizada que se refleja internamente, o una acción realizada que se refleja externamente) con demora y lentitud. El trabajo retrata la cotidianeidad de una pareja, momentos compartidos que serán los últimos antes de la ya decidida separación. Los cuerpos deambulan por la casa encontrando en cada acción que realizan una dilación injustificada. Es curioso el título elegido para la obra, el grupo pareciera ya desde allí arriesgar una preconcepción psíquica sobre el estilo autoral del referente. Esto nos devuelve al primer eje expuesto, la preeminencia del contenido sobre las formas, en tanto y cuanto pareciera querer encontrarse desde el contenido una justificación a las formas del registro actoral. La demora intencionada de cada acción no instala sensación alguna en el plano audiovisual. Por el contrario, el resultado de una morosidad tal en el trabajo deviene en una completa falta de ritmo. Es interesante cómo, al volver sobre el referente y trabajar particularmente sobre el ritmo, lxs estudiantes pudieron lograr en la siguiente entrega un mejor acercamiento al sistema formal de actuación bressoniano. En este sentido, centrar el trabajo en el tempo de las acciones permitió

⁴ Cfr. *La pregunta*, reportaje realizado por Jean-Luc Godard y Michel Delahaye a Robert Bresson, publicado en el número 168 de *Cahiers du Cinéma*, correspondiente a mayo de 1966.

⁵ “No existe una entonación que sea justa. Pienso, por el contrario, que la mecánica es lo único válido, como en el piano. Sólo haciendo ejercicios de voz e interpretando de la manera más regular y más mecánica se puede conseguir emocionar. Y no intentar conseguir una emoción, como hacen los virtuosos.” Bresson en *La pregunta*, 1966.

una adecuación rítmica de los movimientos cuya regularidad encontró similitudes con la denominada “mecánica del piano”.

III- Puesta en forma cinematográfica

Unas manos, manos siempre diferentes: friegan la tela de un repasador contra un plato hondo; abren un cajón de madera y sacan del interior un contrato de locación; sostienen una cuchara y con ella revuelven el interior de una taza; exprimen una naranja (“Niña perversa”, segunda entrega, 2016). O también: una joven mano que porta un viejo anillo con una extraña piedra azul reposa sobre una sábana; el torso de la joven descansa con el rostro apoyado sobre uno de sus brazos, tiene en su otra mano el anillo con la extraña piedra azul y está despierta; la joven yace recostada en una cama, unas piernas ingresan en cuadro y se acercan a unas zapatillas al costado de la cama, el cuerpo se agacha y recoge el calzado (“Flores sobre el colchón”, primer entrega). Los planos detalle y el recorte de cuerpos aparecen en abundancia en los trabajos sobre el referente. Las extremidades ejercen una especie de atracción magnética o gravitacional sobre la cámara. Es lo que podríamos definir como un caso clínico de “plano bressoniano” extremo. Toda acción que realizan las extremidades es registrada e insertada en el relato, con independencia del grado de pertinencia que puedan llegar a detentar en la construcción audiovisual. Planos detalle de extremidades al paroxismo. El problema aquí es confundir el trabajo sobre el cine bressoniano con determinados planos característicos del director. La deconstrucción olvida el principio bressoniano por el cual las manos son ese agente que permite conectar los fragmentos de espacio. Falla allí la necesidad, el impulso irrefrenable de las manos.

Hay grandes cineastas que emplean [...] espacios conjuntos o de conjuntos [...] pero Bresson ha sido uno de los primeros en hacer un espacio con pequeños fragmentos desconectados, pequeños trozos en lo que la conexión no está predeterminada [...] Estos pequeños fragmentos visuales de espacio cuya conexión no está dada de antemano... ¿por qué querrían ustedes que estén conectados? En y a causa de la mano [...] Digo: el tipo de espacios en Bresson y la valorización cinematográfica de la mano en la imagen están misteriosamente ligados. Quiero decir: el enlace bressoniano de las pequeñas puntas de espacios, desde el hecho mismo de que son puntas, trozos desconectados de espacio, no puede ser más que un enlace manual. No hay más que la mano que puede efectivamente operar las conexiones de una parte a otra del espacio. (Deleuze, 1987).

Lxs alumnxs, fogueados en una educación audiovisual, localizan con gran avidez, casi como por una labor instintiva, el découpage realizativo del referente y detectan la primacía de encuadres cerrados sobre los cuerpos en escena - en este sentido aparece como curiosa la

reticencia en algunos casos a incorporar la voz en off entre los recursos formales, siendo también de gran importancia en el trabajo del director. El equívoco es creer que Bresson equivale a planos detalle de las manos. El trabajo de lxs alumnxs deviene copia y la copia no implica reflexión sobre el lenguaje, sino que es, simple y precisamente, copia. Lejos de una necesidad, la elección de los planos denota una función puramente *descriptiva*, ya sea que se trate del espacio o de las acciones de los cuerpos. En el primero de los casos descriptos los planos sólo están para informar acciones cualesquiera mientras que en el segundo análisis cada plano sitúa espacialmente a su predecesor (nótese la apertura gradual en el tamaño de plano y la conservación del mismo grado del eje para todos ellos). Podríamos incluso citar un tercer caso. Una fotografía enmarcada. Un reloj de pared que marca las 6:01. Un pequeño trofeo con el gesto de una figura masculina braceando junto a varias medallas descansan en un mueble. En el plano siguiente el espacio se abre: un joven en una amplia cocina-comedor, sentado junto a larga mesa de madera con una pava y un mate a su lado (“Cosas rotas”, segunda entrega, 2017). El trabajo confunde la lógica del cinematógrafo bressoniano con un découpaged clásico y propio del modo de representación institucional del cine hollywoodense: emplazamiento espacio-temporal y descripción/caracterización de personajes en términos espacio-objetuales.

La antítesis de la deconstrucción compulsiva de la escena que sólo consigue describir el espacio es la narración de la escena a partir de un plano único que se recorta sobre los cuerpos. Es lo que ocurre con la casi totalidad de las escenas de “Niña Perversa”. El equívoco en el que se incurre es el mismo, la ecuación reduccionista Bresson = cuerpos fragmentados.

La dificultad pedagógica radica aquí en una falta de comprensión de la función orgánica que detentan tales planos en la construcción del espacio. El espacio nunca aparece en su totalidad. No hay planos generales ni de establecimiento – lo que no implica, por ello, que se trabaje en relación a un todo ausente o inconstruible (incompleto)⁶. Pero tampoco los hay planos únicos, totales, de aquello que se narra. El découpaged bressoniano no tiene intención alguna de situar espacialmente al espectadrx, tampoco de describir el espacio en que se mueven los modelos. El espacio surge en la deconstrucción, en la costura *entre* planos posibilitada por los movimientos corporales. El cinematógrafo es, para Bresson, una escritura audio-visual y como tal “...sólo puede emplear imágenes carentes de valor absoluto [...], cuyo valor y poder provienen únicamente de su capacidad de relacionarse con otras, que las *transformarán*” (Aumont, 2002 [2004]: 55). Es tal el vigor y la supremacía que Bresson encuentra en el montaje. En este sentido, es por demás de interesante el funcionamiento de la costura de los planos en la segunda escena de “Flores sobre el colchón”. Un plano detalle lateral a los peldaños de una escalera: unos pies descienden por ella. El segundo plano es un detalle a una puerta y una mesa en la que reposan entre otros objetos, un cigarrillo. Un cuerpo atraviesa de derecha a izquierda el cuadro y luego vuelve a ingresar, esta vez con un saco puesto se detiene frente a la puerta. Las manos prenden el saco y toman el cigarrillo. El tercer plano nos devuelve a los peldaños de la escalera, un segundo personaje desciende por ella y se detiene en uno de los escalones. El cuarto plano nos devuelve al detalle de la escalera, las manos agarran la llave y el cuerpo sale

⁶ Cfr. Aumont, 2002 [2004].

por la puerta cerrándola tras de sí. La escena continúa, pero es posible advertir en esta breve descripción la organicidad que el trabajo de lxs alumnxs tiene para con el sistema bressoniano; el espacio surge en la elección que han hecho de los planos.

IV – La voz en off y sus posibilidades. El “caso 2019”

Es curioso y de gran interés pedagógico el proceso que han tenido los dos grupos que debieron trabajar Bresson durante la cursada 2019. En primera instancia, ambos audiovisuales encuentran un buen número de similitudes que, lejos de pensarlas como copia unas de otras, creemos es el resultado de un aprendizaje colectivo en el que el trabajo de otrxs y las devoluciones individuales han sido considerados como propios. Por otro lado, desde las primeras entregas los audiovisuales incorporaron la voz en off, un recurso muchas veces desestimado al momento de trabajar con Bresson y cuya decisión es digna de mencionar en un punto aparte principalmente por las posibilidades que creemos abrió para los grupos en términos procesuales.

La primera curiosidad es que, en ambos cortometrajes, “Adiós” y “Bajo los pétalos”, la voz en off es la lectura de una carta. La elección concede lugar a la interioridad de los personajes y permite a los audiovisuales incursionar además en la fragmentación temporal y en una narrativa no cronológica. Es posible, también, que la estructura concedida por la voz en off haya contribuido a uno de los mayores logros de los trabajos: ritmo y mecanicidad sin aducir en estados de ánimo melancólicos el modelo de actuación bressoniano. Tanto en “Adiós” así como en “Bajo los pétalos”, el conflicto gira en torno a vínculos sexo-afectivos deshechos, y son precisamente los cuerpos en el devenir de situaciones cotidianas - y no la psiquis de los personajes –los que permiten a la narración culminar o bien en una partida o bien en un suicidio. El acercamiento al referente está más que claro, aunque quizá son las imágenes sonoras aquellas que en estos cortometrajes hubieran requerido un poco más de profundización. En este sentido, trabajar sobre qué construye el campo sonoro se vuelve imprescindible en el estudio sobre el cine bressoniano.

Algunas reflexiones (no) finales

A lo largo del presente artículo se han identificado y profundizado los equívocos que resultaron ser lugares comunes en la puesta en práctica del sistema formal bressoniano. Los trabajos audiovisuales aquí analizados son, sin lugar a dudas, reflejo de la labor conjunta y el intercambio entre estudiantes y docentes dentro del espacio áulico y en tanto tales desprenden diferentes dificultades pedagógicas que se tornan de urgencia. ¿Cómo volver inteligible un lenguaje que se enclava en una organicidad alejada de los márgenes del realismo, que no da preeminencia a los contenidos por sobre las formas, que no proyecta de adentro hacia afuera y

donde la justeza de las imágenes está dada por la potencia de su planicie y su consecuente capacidad de transformación en contacto con otras? Dicen que aquello que motivó el interés de Bresson por el arte cinematográfico fue la capacidad del medio de capturar el efecto del viento en las hojas de un árbol. Bresson halló en la escritura del cinematógrafo esa compleja máquina de visión epsteiniana capaz de elaborar un pensamiento, de tornar visible fenómenos que la visión humana no podría revelar. El arte del cinematógrafo somete la escritura a una posibilidad de verdad, es precisamente en la obra donde se da el encuentro entre lo real y su verdad (Aumont, 2004: 22-23). Quizá la piedra de toque pedagógica para la comprensión de tal lenguaje sea la transmisión a los alumnos de esa fascinación puramente epsteiniana por el medio.

Bibliografía

Aumont, Jacques.(2004). *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores*. Madrid. Paidós Comunicación.

Deleuze, Gilles. (1987). *¿Qué es el acto de la creación?* Conferencia dictada en FEMIS.

Bresson, Robert. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México D.F. Ediciones Era.

La pregunta, reportaje realizado por Jean-Luc Godard y Michel Delahaye a Robert Bresson, publicado en el número 168 de *Cahiers du Cinéma*, correspondiente a mayo de 1966. Disponible online en: <http://tijeretazos.org/Cinema/Bresson/Bresson006.htm>

Apuntes de clase. Cátedra “Dirección de Actores” perteneciente al cuarto año de estudios de la Licenciatura en Artes Audiovisuales orientaciones Realización y Guion de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Titular Beatriz Catani. 2016-2018.

Filmografía analizada (trabajos audiovisuales realizados en la cátedra)

Breve historia de dos pibes (2016)

Niña perversa (2016)

Cosas rotas (2017)

Flores sobre el colchón (2017)

Vacío (2018)

Adiós (2019)

Bajo los pétalos (2019)

CAPÍTULO 3

La bitácora

Kalen López y Lucía Relva

El siguiente escrito, a modo de bitácora, busca recorrer y observar las clases de la materia de Dirección de Actores de la Facultad de Artes, durante el ciclo lectivo 2023. Dicha materia transcurre en el cuarto año de la carrera de Artes Audiovisuales, en las especializaciones de guion y realización.

En esta primera parte se exponen algunas de las discusiones ocurridas en las clases, a partir de inquietudes y observaciones planteadas por lxs alumnxs alrededor de los referentes cinematográficos elegidos.

La forma de exposición será:

- a) Breve presentación de cada director.
- b) Un listado de lo expresado por estudiantes.
- c) Síntesis de lo discutido en clases a partir de lo indicado en el punto anterior.

La segunda parte se presenta en un nuevo capítulo de la bitácora a partir del seguimiento de los procesos de los trabajos prácticos, desde las primeras ideas o disparadores, a las presentaciones finales de cada grupo atendiendo las diversas discusiones en cada fase del material audiovisual creado.

Primera parte

John Cassavetes

La primera tarea que se indica a lxs alumnxs es la visualización de dos películas de John Cassavetes –*Una mujer bajo la influencia* (1974) y *Faces* (1968) – y los videos grabados sobre del director por la cátedra, (colgados en el blog de la materia y en Youtube <https://direccondeactoresfba.blogspot.com>).

La propuesta es que estos materiales sean discutidos dentro de cada grupo y que traigan a la clase las preguntas, inquietudes e ideas que los mismos les generan. Es decir que la visualización requerida, se vuelva dinámica en un marco de reflexión.

Figura 3.1



Nota. Fotograma del video de cátedra sobre condiciones de producción del cine de John Cassavetes. Presenta una fotografía de un ensayo, dispuesta sobre un fondo animado.⁷

Fragmento tomado exposición de Beatriz Catani. (Presentación John Cassavetes)

John Cassavetes es un director estadounidense considerado el fundador del cine independiente americano. Recordemos que durante las décadas de 1950 y 1960, Hollywood estaba dominado por el sistema de estudios, donde las grandes productoras controlaban la

⁷ Los links a los videos referenciados pueden encontrarse en la sección de Anexos de este libro.

producción, distribución y exhibición de películas. En contraste, Cassavetes optó por un camino independiente y autónomo, eligiendo financiar y producir sus propias películas fuera de los circuitos comerciales establecidos.

Esto nos lleva a pensar la relación entre las condiciones de producción y el objeto final artístico. Vemos entonces, que el trabajo en grupo y en sus propios espacios (distantes del cine como industria) son características similares a las actuales en nuestro medio. Por eso también se vuelve cercano Cassavetes, quien tanto desde su producción como en sus propias palabras en las entrevistas recopiladas por Carney (2001), expone que más allá de las dificultades hacer cine es un acto posible.

De esta forma surgen características singulares de su cine, como el uso de los espacios conocidos al filmar en su propia casa; y el trabajo actoral con un grupo estable de personas allegadas, (familiares y amigos), con la cercanía y confianza que esto conlleva. El resultado es la impresión de verdad de estas actuaciones, que ha hecho que se lo ligue al método de la improvisación, -lo cual es errado-, (al menos fuera de la película *Shadows*), pero por el nivel de verdad alcanzado parecería ser o acercarse a algo improvisado.

El concepto de “simulacro” da cuenta de lo que sucede en los films de Cassavetes. Ahora veamos, ¿por qué existe entonces ese grado de verdad?

Lo primero que percibimos es que corre una emoción y en esa emoción hay siempre una tensión, un constante flujo de energías, y en la desestabilización que genera ese derrame de energías desconcertantes es donde se va construyendo la narración. Cassavetes decía que buscaba “atrapar la emoción entre los actores y la cámara”.

Lxs actores van acumulando una carga de energía en sus cuerpos, en el transcurso de las conversaciones, discusiones o las formas -veladas o no- de los conflictos. Y esa carga parece llevarlos a múltiples estallidos. Puede verse reflejado en una cachetada o en un aplauso, como en *Una mujer bajo influencia*, o en una risa como en el caso de *Faces*, pero siempre hay una explosión que deviene en otra situación y que nos va conduciendo a lugares desconocidos.

Si observamos las acciones como eslabones de una cadena, vemos que cada eslabón sigue al otro sin soltarse. Por lo tanto, el estallido funciona como transformación de esos cuerpos, y no un simple vaciamiento: las energías se acumulan, explotan, y desencadenan una nueva situación. En ese sentido la carga energética que queda detenida un momento –como si fuese un chicle– va a generar tensiones en la próxima secuencia, y esa duplicación, ese aumento creciente e incesante de las cargas es lo que Thierry Jousse llama “la histerización del cuerpo” (1992).

Entonces, atendamos cuando veamos sus películas a los cambios bruscos de energía, las densidades, los estallidos, a las formas de la emoción (que se despliega y transforma, sin que acabe, sin que cese). Nunca quedan vacíos los actores de Cassavetes, siempre hay un resto, un remanente que los sostiene.

La dramaturgia (su estructura), es lo que precisamente posibilita -y determina en cierta forma- los cambios bruscos, la tensión dramática -que llega a veces hasta el absurdo en los estallidos-

, los comportamientos extrañados, etc. Todo está concebido ya desde la dramaturgia, no sucede azarosamente en el actor.

A su vez, la línea de acción no avanza solo por sucesos lógicos, sino por los saltos que dan lugar a situaciones cambiantes e impredecibles.

Los detalles son siempre significantes, más allá de que a veces no sean los que hagan progresar la trama. La acción a su vez no sucede solo en la sucesión de hechos, en lo que va ocurriendo, sino que muchas veces se concentra en el cuerpo mismo del actor.

En cuanto a los diálogos en sí, son abundantes, pero no informativos, nadie explica sus motivaciones, es la cámara la que trata de capturar la verdad. La verdad no está puesta en las palabras, no se habla de lo que está pasando, se habla de otros temas, de cuestiones que podríamos llamar “campos contaminantes”. En el caso de Cassavetes, estos campos pueden ser el jazz, el documental, el psicoanálisis, etc. Entonces estas cuestiones generan un plano temático, una posibilidad de “hacer hablar”, de mantener diálogo, abriéndonos mundos, pero sin la función de hacernos conocer lo que está pasando internamente, que queda delegada, en todo caso, a la cámara.

Respecto al guion en sí, si bien no hay improvisación, hay interacción de lxs actorxs. Intervienen, modifican, imprimen sus propias sensaciones, lo que les va sucediendo en los ensayos. En esta manera de trabajar -que de alguna manera nos conecta con lo que vimos de las condiciones de producción- es relevante el tiempo de ensayos.

La puesta en escena no es ni clásica ni experimental, sino que se concibe en relación a las necesidades de cada material. Y volvemos a las palabras de Comolli: “una puesta en escena maníaca” (Comolli, 2007, p.156), es decir que obsesivamente se trabaja, se repite, se readapta, se adecua a lo que quiere mostrar en esa escena.

Podemos hablar también de los tiempos, que no tienen un funcionamiento del cine clásico, sino que vemos que hay escenas que se alargan y dan al espectador la idea de “estar”, de algo que va sucediendo, de vivir la experiencia del tiempo, como sucede en el film de *Faces* con la resucitación. Entonces los tiempos de construcción no están de acuerdo a un modelo clásico sino al respirar mismo de las escenas y a lo que se quiere perciba el público.

Lxs actorxs son de alguna manera el centro de toda la filmografía de Cassavetes. A diferencia de los modos hegemónicos en Hollywood, (*Actors Studio y su director Lee Strasberg*, discípulo de Stanislavski)- que se apoyan en la idea de construcción del personaje, Cassavetes no adhiere a una indagación psicológica, a una construcción de ese tipo, sino que propone que el actor, con sus propias emociones, desde la cercanía, la confianza, “haga propia” la situación que plantea el guion, en definitiva, la habite.

Estas ideas de actuación se completan y apoyan en el diseño de la puesta en cámara, sin distancia, mostrando la interioridad, lo que le sucede al actor. Se trabaja con varias cámaras, con la idea de filmar desde posiciones funcionales, como si se estuviera espiando la escena a fin de lograr que los espectadores de su cine percibamos “estar allí”.

Expresado por lxs estudiantes

- Diálogos redundantes, choques energéticos, poca importancia de la trama, la cámara en mano y la puesta en plano.
- El pasaje de “todo bien” a “todo mal”.
- Dificultades en *Faces* para “entrar” en la trama.
- La idea de improvisación.
- Actuaciones caóticas, donde no se prioriza la continuidad del montaje.
- La función de la cámara (“que une a la película y hace sentir parte de la narración”).
- Cassavetes no filma historias sino estados de ánimo para mantener al actor en personaje.
- La idea de tiempo presente.
- Las formas de decir, los cantos.

Parte de las discusiones en clase

- En referencia al pasaje “todo bien-todo mal”, se habla de estados emocionales, de la configuración de ambigüedades, de comportamientos extrañados y de sucesos imprevistos. Es decir, no partir de un esquema/eje “bien-mal”, puesto que Cassavetes no se centra en opuestos. Se resalta también la imprevisibilidad de los sucesos y las acciones.

En Cassavetes, los conflictos van mutando, “nunca se llega a la calma, siempre hay algo que se quiere y que no está satisfecho” dice Beatriz. Así, el conflicto permanece actualizándose y sin resolverse, haciendo peso en las próximas escenas.

Una alumna comenta que le recuerda a un documental. Otra alumna habla de cambios abruptos y “montaña rusa de emociones” que no resulta antinatural. Beatriz remarca que un estallido no es “vaciarse”, sino que la energía permanece en constante circulación, en contacto entre lxs actorxs. Siempre hay un resto que desencadena algo más, energías que movilizan, derivan y sostienen las escenas siguientes hacia zonas imprevisibles.

- En relación al guion –de qué hablan los actores en la obra de Cassavetes– se menciona la idea de “diálogos redundantes”. Acá se hace una diferencia esencial entre diálogos informativos y diálogos que no lo son, que pueden ser útiles para crear un mundo, un contexto, pero que son innecesarios a la acción.

Un diálogo es redundante si informa lo mismo que se hace o se ve (o puede verse) en la escena. En Cassavetes se habla mucho, pero no se informa en función de la historia o necesidades de la trama. Los temas están vinculados a cuestiones de gusto, de épocas, de contextos. En este caso, estos campos contaminantes lo conforman entre otros, el jazz, la bebida, el psicoanálisis, etc.

Se habla entonces de “diálogos inservibles” a los que no informan, pero ayudan en la configuración de mundos. Lxs alumnxs retoman el tema de los campos contaminados y lo ligan con la idea de intertextualidad.

Beatriz pregunta si cerramos los ojos y solo oímos las voces durante un film de Cassavetes, ¿podemos realmente saber y ubicarnos en lo que pasa? En todo caso quizás más por el tono que por lo dicho. Los temas de conversación nos interpelan y a su vez pueden ocultar o distraer de algo que sucede. Hay una fuga.

- En relación con el tiempo, se habla de posibles similitudes con el teatro en este tipo de lenguaje, en cuanto a la sensación de tiempo presente. Así, las cosas están sucediendo en frente del espectador, vemos el suceso en su totalidad. Por eso se constatan largas tomas y secuencias (no tan elípticas). Sin embargo, la construcción nunca es mimética (es decir una imitación de la realidad), no es realismo en un sentido estricto, sino forma y suceso.

- En oposición a la idea de improvisación en Cassavetes, se habla de un trabajo obsesivo, maníaco de la puesta (como se ve en el guion deconstruido de la escena del fallido suicidio de María en *Faces*).

- Discusión sobre la idea de “sacar a alguien o salir de personaje”. ¿Qué significa esa frase en este lenguaje? Una alumna apunta que duda que salgan porque hay mucho de ellos en el “personaje”. En definitiva, el trabajo es sobre las emociones propias –son ellxs mismxs– y no una construcción de personajes. Se trata de habitar –mediante un juego sensible– el mundo propuesto. Actuaciones intensas que básicamente son y sostienen con su ser la verdad de la escena. Se observa un cuidado meticoloso y respetuoso de la puesta en cámara para dejar fluir el trabajo de los actores (que se vuelve central). Comenta entonces Beatriz que no hay construcción de personajes en Cassavetes, sino un juego sensible. Dirigir a un actor es hacerle habitar un marco de ideas a través de sensibilidades y emociones reales. Existe el actor, no el personaje.

Cassavetes se mantiene así muy alejado de las propuestas del “método” y la memoria emotiva. Lxs actores “no están imitando, están siendo”, en el recorte dado por el guion, por la película.

Por eso no importa pensar desde lo real cotidiano o el realismo si Cassavetes es o no verosímil sino dónde se vuelve verdadero. Se comenta en la clase el momento del suicidio de María en *Faces*, la dificultad de ese tipo de escenas y el resultado de verdad.

- En relación a una cierta idea de “canto”, una alumna lo resalta como excesivo, otrxs lo reconocen como un recurso, otra alumna dice que sirve para expresar algo anímico y un alumno lo conecta con la borrachera. Beatriz entonces habla de las formas del decir, no solo por la aparición de música y canto en un sentido estricto. Habla de la construcción de una forma, de pensar la voz como parte del cuerpo.

Esas formas construidas de decir, ritmos, velocidades, etc. dan lugar a una especie de canto propio, una forma no natural, sino parte del lenguaje actoral. Se referencia como ejemplo evidente de estos usos al “hombre automático” en *Faces*.

- En relación a la cámara se habla de una idea de compromiso y comunidad. Las largas tomas, los lugares (desde) donde se filma, las varias cámaras, siguen reforzando la idea de la centralidad actoral. También la riqueza del montaje por la gran diversidad y cantidad de materiales disponibles.

- En relación a las formas de producción Cassavetes es en esencia un modo de trabajo independiente (de la industria y los centros de poder cinematográficos) con una idea de trabajo colectivo, de grupo más o menos familiar y autofinanciado. Desde la colecta famosa de dinero a partir de un programa de radio (formas tan instaladas hoy a través de redes) al autofinanciamiento de sus trabajos de autor con sus propios trabajos actorales, entre otras.

Esas formas resultan hoy familiares, así como el largo tiempo de trabajo, con grupos de equipos y actores que generan lazos de compromiso, confianza y complicidaddes.

- La conversación deriva en las formas de trabajo hoy de lxs estudiantes y en la importancia de conocer al momento de abordar una filmación qué buscamos de un actor para orientarnos en su elección. Estar atentxs a las diferentes energías (más pesada, o más etérea, por ejemplo) que puede requerir la escena. No es atinado en principio intentar cambiar los registros de la naturaleza de quienes actúan.

Beatriz marcó que algunas cuestiones de estos materiales pueden ser útiles al momento de elegir actorxs o de pensar un trabajo fílmico:

- Atender a la energía de las personas, observar su naturaleza.
- Reconocer sus impulsos (desde donde trabajan lxs actorxs).
- Hacer centro en los cuerpos, las formas y las energías, y no solo en lo dicho.

Jean-Luc Godard

Figura 3.2



Nota. Fotograma del video de cátedra sobre características generales del director Jean Luc Godard, que presenta una fotografía del mismo dispuesta sobre un fondo animado.⁸

Fragmento tomado exposición de Beatriz Catani.

(Presentación J. L. Godard)

Jean Luc Godard -figura emblemática y partícipe esencial de la Nouvelle Vague- revoluciona la forma de hacer cine y pone a prueba de manera radical las tradiciones y las prácticas discursivas del pasado. Su cine introduce innovaciones estilísticas, estéticas y provocadoras, a la par que, se interroga constantemente sobre sí mismo y la función de las imágenes. Un cine reflexivo y metalingüístico, en el que los films adquieren la función de un ensayo o estudio sobre los temas tratados.

De esta forma, el uso de procedimientos genera un efecto de extrañamiento y un distanciamiento de lo real. Cuando vemos una película de Godard sabemos que estamos frente a un artefacto, a un artificio. El concepto de *distanciamiento* fue concebido por Bertolt Brecht (1982) en oposición a las maneras aristotélicas de entender el arte. Aristóteles, en la Poética, en los lineamientos del teatro, (por extensión de las distintas artes performáticas y espectoriales) establece la unidad de espacio, de acción y de tiempo, a la vez que la mimesis, como condición indispensable. Es decir, concibe el arte como reproductor de la realidad (sustento del naturalismo y el realismo). La filmografía de Godard viene precisamente a generar

⁸ Los links a los videos referenciados pueden encontrarse en la sección de Anexos de este libro.

un hiato, una fisura, una oposición a una manera de entender el arte bajo la hegemonía del realismo y el naturalismo.

Este espectador distanciado no tiene ya solamente un acercamiento emocional con la obra, (o una empatía hacia los protagonistas) sino que activa sus facultades de reflexión, sus posibilidades críticas. Un cine que permite una toma de conciencia. Eso es, precisamente, a lo que apuntaba Brecht.

Esta concepción también se verifica en el uso del sonido, en la no manipulación para la concreción de un clima, y en la disposición a filmar ficción como se filma un documental (la ciudad, los bares, los ciudadanos parisinos, etc.).

De modo concordante, en la actuación, observamos una actuación “sin pasión”, una predominancia de formas, de artificialidad y el uso de ritmos contrastantes.

La forma y el ritmo no se perciben solamente en el cuerpo sino también en las maneras de decir, en el habla. Observemos cómo es el cuerpo de los actores de Godard, cómo se mueven, cómo caminan, cómo hablan. En la forma y en los ritmos se asienta la base de la construcción actoral, su lenguaje.

El enfoque intertextual en Godard –procedimientos que incorporan referencias y citas de obras literarias, filosóficas, artísticas y cinematográficas– es una práctica habitual en el arte contemporáneo, al punto de expresarse que ya todo ha sido dicho, -todo ha sido escrito, ha sido leído, ha sido producido-. Y, por lo tanto, nos queda solamente la posibilidad de reproducir y reinterpretar lo que ya existe, lo ya hecho. Julia Kristeva elabora el concepto de *intertextualidad* a partir de la noción de dialogismo del teórico ruso Mijaíl Bajtín (1987), por el cual todo texto es un intertexto. La totalidad del lenguaje anterior y contemporáneo tiene la capacidad de invadir el texto, como una diseminación, es decir, dando lugar a una nueva productividad y no a una simple reproducción.

De algún modo se relaciona con el concepto de *transtextualidad*. Los palimpsestos –concepto propuesto por el crítico literario francés Gerard Genette, (1989) – refiere a un manuscrito en el que se ha borrado mediante algún procedimiento el texto primitivo para volver a escribirlo, por lo que de alguna manera ese nuevo texto conserva las huellas de lo anterior.

Se establece una diferencia entre textos legibles y textos escribibles, donde son textos legibles aquellos que permiten solamente ser leídos, y escribibles aquellos que al leerlos se los puede volver a escribir. Esa es la idea de la *intertextualidad*, concepto presente en las formas de producción actual, (dado lo dicho acerca de que el arte ha trabajado ya sobre la mayoría de las temáticas y con infinidad de procedimientos).

La cita entonces, procedimiento característico en Godard, no es una mera copia o reproducción, sino una expresión diferente a partir de una perspectiva innovadora y personal. Hay una apropiación, una manera de elaborar y reelaborar la cita de acuerdo a su subjetividad. Por lo que es una falacia, o falsa paradoja, pensar que aún en la cita permanente no sea posible ser auténtico. *Vivir su vida* es un ejemplo notable de esto, podríamos hacer un trabajo buscando las huellas de otros pensadores y de otras obras, y encontrar decenas de referencias.

Resaltamos, entre ellas, una escena de *Juana de Arco* (1927) de Carl Dreyer, quien precisamente a través de la abstracción, de la simplificación, del particular uso de los espacios, del color, de la no-perspectiva, genera un cine que apunta a hacer visible lo invisible, a mostrar el alma de las cosas, a poner en relieve lo que no puede mostrarse. En una similar búsqueda de interioridad Godard nos trae una escena de Dreyer. María Falconetti es quien construye la realidad de Juana de Arco, y Ana Karina, la de Nana. En espejo vemos a Falconetti realizar un gesto preciso y sutil con la comisura de los labios, (en el momento en que le informan que la condena muerte se efectuará a través de la hoguera). En ese exacto instante unas lágrimas caen sobre el rostro de Ana Karina. Y esa precisión es también parte de una búsqueda formal que las asemeja y que crea, en un reflejo simultáneo, una empatía con los dos personajes, con las dos actrices, donde siguiendo la narración nos damos cuenta que no solo Juana de Arco está condenada a la muerte, sino que el destino de Nana ya no es reversible (también va a terminar con su muerte).

En *A propósito de Godard* (Farocki y Silverman, 2016), en relación a la secuencia de títulos de *Vivir su vida* y su presentación de tipo documental, Silverman expresa:

“Como los tres planos de los títulos representan un documental de una cara, inclinan la película en dirección a Karina más que a Nana. Es el misterio de la actriz antes que el misterio del personaje lo que se está sondeando. Más que cualquier otro fin, *Vivir su vida* prueba la verdad del enunciado de Godard de que, dado que ‘un actor existe independientemente de mí... Yo trato de usar esa existencia y darle forma a las cosas a su alrededor para que él pueda seguir existiendo dentro del personaje que representa’” (p.17).

Estas palabras de Godard son esclarecedoras de su método. Es, desde la realidad de las personas en sí, de lxs actorxs, como llega a la realidad de la ficción y no al revés. Desde la realidad de la persona construye los grados de ficción. Entonces sigue diciendo:

“En su lugar, él suele pedirles a sus actores que dejen que su realidad apoye su ficción. Godard construye la categoría ‘realidad’ de manera diferente de una película a otra, pero aquí parecería designar algo así como el ‘alma’” (Farocki y Silverman, 2016, p.17).

Cada película de Godard es –como dijimos– un ensayo, una puesta en reflexión para entender aspectos, categorías distintas de la realidad cada vez.

Pensemos en el inicio de la película, la escena con lxs actores de espaldas, en sombras, los rostros apenas reflejados en un espejo, como si hubiera una imposibilidad de mostrar, o nos hiciera preguntar sobre lo “no mostrado”⁹. Mientras, escuchamos un texto sobre la gallina, (la

⁹ A propósito de esto, dice Silverman: “Los tres planos sobre los que se disponen los créditos nos muestran la cabeza de Nana. Primero su perfil izquierdo, después de frente y finalmente su perfil derecho. En cada uno de estos planos el cuello de Nana y los bordes de su perfil están iluminados pero su cara está en las sombras. Al

poulet que en francés también es prostituta): la gallina, se dice en la escena, tiene un exterior y un interior, sin la exterior queda el interior y sin la interior queda el alma. Toda la narración de este relato ocurre sobre la figura de Nana y cuando finaliza queda su imagen, solamente su imagen, unos segundos más¹⁰. Como si Godard quisiera marcar un vínculo entre esa historia y Nana, buscando, quizás, cómo mostrar el interior de las personas. De alguna manera cómo mostrar el alma a través de la cámara.

Expresado por lxs estudiantes

El trabajo propuesto se ancla en la producción de Godard de los años 60's-70's (donde se observa una gran influencia de las formas brechtianas).

- Una alumna compara el “dejar correr” el tiempo entre Cassavetes y Godard, otra alumna habla de una escena donde se escribe una carta en tiempo real. Otra alumna habla sobre la dilatación del tiempo en Cassavetes, mientras que en Godard hay corte, hay un dispositivo que se evidencia.
- La relación entre actores y cámara, la mirada a cámara como ruptura del artificio. Otro alumno comenta que Godard no intenta meter al espectador en una cuestión “naturalista”, siempre se sabe que se está mirando una película. Otro alumno dice que es el efecto de distanciamiento, y recupera un ejemplo de una de las películas cuando un personaje mira a cámara. Otro alumno comenta que ver a Godard es “un choque muy fuerte”. Destaca el montaje, y que como espectador se siente aludidx.
- Otro alumno nombra *Pierrot le fou* (1965) para hablar de distanciamiento, otro film donde Godard nos está siempre recordando que esto es una construcción, revelando el artefacto.
- Una actuación sin pasión.
- Un alumno habla del carácter documental en Godard, y que algunos procedimientos confunden si son ficcionales o documentales, agrega como ejemplo, los planos de Nana en el inicio de *Vivir su vida*.
- Una alumna expresa, recuperando a Cassavetes, que ambos directores aprovechan “cosas” de los actores en vez de “hacer algo de cero”.

filmarla desde tres costados diferentes la cámara intenta penetrar el misterio sugerido por esta oscuridad” (Farocki y Silverman, 2016, p. 16).

¹⁰ Sobre esta secuencia de apertura del film, Farocki escribe: “La iluminación está estudiada en una secuencia, al igual que la fotografía artística. Crea una imagen con el rostro de Nana. Sin embargo la secuencia tiene un rasgo notablemente documental, que es el destello de luz no profesional con el que termina. Tal destello normalmente sería editado y descartado de una película de ficción, pero muchas veces se lo incluye documentales como un modo de establecer la verosimilitud de las imágenes. Debido a este rasgo y al intento de la cámara de ser exhaustiva en las imágenes que provee de la cara de Nana estos planos se asemejan a fotografías policiales, o a un estudio fisionómico. Ofrecen un documental de una cara.” (Farocki y Silverman, 2016, p.16)

Parte de las discusiones en clase

- La clase inicia alrededor de las comparaciones hechas por lxs estudiantes entre ambos directores vistos hasta acá. Beatriz refiere que puede resultar interesante la comparación para entenderlos, precisamente, en sus diferencias. Godard construye desde la interrupción permanente, la elipsis, mientras que en Cassavetes el tiempo (en algún sentido más teatral) es el del suceso. Entonces volviendo sobre la escritura a tiempo real de una carta en la escena (comentada en el inicio de la clase por una estudiante) se analiza que constituye el tiempo de esa escena y no del sistema en su conjunto.

Y en la cuestión actor- personaje (que ya venimos analizando con Cassavetes) también con dos métodos, dos lenguajes diferentes, parten de idea similar. Es la persona del actor quien tiene existencia, (anterior a la ficción) se trata entonces “de reconfigurar su alrededor”, dice Godard.

Por lo que se observa que, cada uno en su sistema, es verdadero. (Cassavetes apoyándose en las energías y los estados de actuación, y Godard en ritmos, interrupciones, formas).

- Se habla también de la presencia brechtiana en la obra de Godard, por un lado, el distanciamiento: el espectador reflexiona, no queda sumergido en la ficción al punto de perder su conciencia crítica, sino que se constituye en espectador activo. Por eso su cine se caracteriza por el uso de procedimientos y montajes. Se menciona el concepto “imágenes desencadenadas” -con el que (Deleuze 1987, p.244) analiza el cine de Godard-, imágenes que trastabillan, que saltan de una cosa a otra.

Podríamos pensar también en otro concepto desplegado por Brecht, el “gestus”, una imagen que es capaz de sintetizar conflictos con tensiones sociales. Esta manera de construir síntesis se puede articular, por ejemplo, (en *Vivir su vida*), en las lágrimas de Anna Karina, (*Nana*) y el modo preciso en que se deslizan por su rostro mientras ve en pantalla a María Falconetti (*Juana de Arco*) en la película de Dreyer.

- También lo dicho sobre actuar sin pasión se liga a la idea de forma artificial y ritmo, justamente las dos líneas que nos proponemos en el análisis del lenguaje de actuación en Godard.

- Se destaca también la propuesta de film/ensayo (sostenido sobre la indagación y la reflexión metalingüística) en cada una de sus películas. Un cine que se interroga sobre sí mismo. Así en *Vivir su vida*, podríamos suponer que se pregunta acerca de la posibilidad de filmar el interior de una persona. Las escenas que se van sucediendo nos llevan a reflexionar en el sentido inscrito desde el inicio del film. La historia es un hilo más, una sucesión de acontecimientos narrativos que provocan un devenir, pero que a su vez se entrecruzan con otras formas de exploración, con la intención siempre de incitar la reflexión y desplegar lecturas posibles acerca de los interrogantes y las cuestiones recortadas.

- Con respecto a la cita, otro procedimiento determinante en la construcción de sus films, se resalta la necesidad de la apropiación. Una cita no es una copia sino el uso de elementos preexistentes, que dispuestos en otras relaciones, crean una expresión nueva, original y personal.

Se hace alusión en ese sentido a lo dicho por Barthes (1973) quien define el texto como un tejido que se construye en lo social¹¹. El lenguaje conlleva cargas, no existe un texto puro. Cuando alguien filma o escribe, lo hace desde todo lo que conoce, sabe, escucha, usa, etc.

¹¹ Dice Barthes en *Teoría del Texto*: "La intertextualidad, condición de todo texto cualquiera que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias. EL intertexto es un campo general de fórmulas anónimas cuyo origen raramente es identificado, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es lo que aporta a La teoría del texto el volumen de la socialidad: es todo el lenguaje, anterior y contemporáneo, que llega al texto no según la vía de una filiación identificable, de una imitación voluntaria, sino según La vía de diseminación (imagen que asegura al texto el estatuto no de una reproducción, sino de una productividad" (Barthes, 1973, p.13)

Robert Bresson

Figura 3.3



Nota. Fotograma de *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson, dispuesta sobre un fondo animado para el video de cátedra sobre el director.¹²

Fragmento tomado exposición de Beatriz Catani. (Presentación R. Bresson)

Robert Bresson es sin duda uno de los cineastas fundamentales en la historia del cine. Su producción, no muy numerosa y extendida a lo largo de cuarenta años, se caracteriza por la singularidad de sus films, de gran belleza e intensidad y una enorme rigurosidad.

Bresson propone una fragmentación drástica de lo real para arrancarlo de su naturalidad, de sus coordenadas habituales y plantarlo dentro de otro sistema, que es el sistema del film, el sistema del cine. Este método está presente desde sus primeros trabajos, como lo expresa en sus entrevistas, "lo que manda es el interior" (2014). Así para Bresson lo real no da lo verdadero, lo verdadero proviene de una construcción, de la conjunción de esos diversos fragmentos desconectados, reorganizados y vueltos a reconectar. Eso es lo verdadero, no ya lo real, sino lo verdadero.

Bresson explica así su método: Se trata, dice, de tomar una parte de lo real para aislarla y presentarla articulada en otras redes. Esa composición entonces regular y mecánica de imágenes y sonidos en movimiento, -que obviamente no es una reproducción de la realidad-, apunta a la creación de un sistema particular, a la organización de ciertos datos, que provienen de la realidad pero que están establecidos de una manera totalmente distinta.

¹² Los links a los videos referenciados pueden encontrarse en la sección de Anexos de este libro.

En esta metodología, además de la fragmentación y desconexión de lo real, podemos distinguir:

- La conexión a través de las manos. Deleuze, habla del uso táctil del ojo (1987), puesto que las manos son los nexos entre esos fragmentos desconectados, quienes enlazan a esos personajes entre sí y con los objetos.¹³
- La narración libre indirecta. Una voz en off enunciadora que de alguna manera ensambla al narrador con el interior del personaje. No es un monólogo interior, puesto que, a veces, también se hace cargo de expresar circunstancias generales de la escena y no solamente un pensamiento de un personaje.
- La forma de mostrar bajo un solo ángulo, que evoque a todos los demás, con lo cual se llega a una zona de misterio, que propone a su vez, ver en lo que no podemos ver, en lo que no podemos conocer.
- El trabajo con imágenes aplanadas. Cada imagen vale por su relación con las demás. Bresson dice que cuando se ve un color, se mide su intensidad de acuerdo al color que tiene al lado. En ese sentido habla del cinematógrafo como un pintor.
- El elogio de la simpleza, la pobreza, puesto que es ahí donde aparece lo interior, lo que no se ve. No el uso de palabras o imágenes brillantes o elocuentes, sino que según la disposición en una película o en una secuencia, (como las palabras en la escritura), es donde pueden adquirir un brillo extraordinario. Por esto mismo también prefiere lo monocromático, las luces crudas, y la reducción al mínimo de la puesta en escena y de los movimientos de cámara.
- El trabajo con el sonido. Al punto de desechar las imágenes visuales que puedan ser reemplazadas por sonoras. El oído, dice Bresson, es un órgano más profundo que el ojo, el ojo es impaciente. Trabaja precisamente con esas impaciencias, en la predominancia del sonido sobre lo visual. Sostiene que no se puede contar a la vez algo, visual y sonoramente.
- El trabajo con actores no profesionales. Explica en las entrevistas qué es lo que le dan unos u otros. Busca precisamente que no carguen con una formación, sino que estén dispuestos a atravesar sus métodos desde el desconocimiento, y no desde las técnicas propias de la actuación.

¹³ Dice Gilles Deleuze: “el tipo de espacios en Bresson y la valorización cinematográfica de la mano en la imagen están evidentemente ligados. Quiero decir: el enlace bressoniano de las pequeñas puntas de espacios, desde el hecho mismo de que son puntas, trozos desconectados de espacios, no puede ser más que un enlace manual. Sólo la mano puede efectivamente operar las conexiones de una parte a otra del espacio. Y Bresson es sin duda el más grande cineasta en haber introducido en el cine los valores táctiles; no simplemente porque él sabe poner admirablemente las manos en imágenes, sino porque si sabe poner admirablemente las manos en imágenes es porque tiene necesidad de manos” (Deleuze, 1987/ Prezioso, 2003)

Con respecto a la lentitud y al silencio, que erróneamente se adjudican a su sistema, Bresson dice que ambos se pueden medir en la medida en que contrasten con ruido y con velocidad. Entonces como en el contraste –volvemos a esta idea del pintor que un color se mide por el color que tiene al lado– se pueden valorar y entender en sus relaciones.

Observamos también una exploración del mundo en un estado puro, sin contar la historia, sin que haya acción, sin que haya intriga. No una construcción de suspense, sino la construcción de una interioridad en el sujeto.

En los siguientes fragmentos del libro, *Bresson por Bresson*, (compilación de entrevistas concedidas entre 1943 y 1983) se analizan aspectos que constituyen su método y su posicionamiento en relación con el realismo.

La pintura me enseñó que las cosas no existen en sí mismas. Que son sus relaciones las que las crean. He observado que cuánto más chata es una imagen, cuanto menos expresa, más fácilmente se transforma al contacto con otras imágenes. Es preciso en determinado momento que haya esa transformación, porque caso contrario no hay arte. (Bresson, 2014, s/p.)

Lo que busco no es tanto la expresión a través de los gestos, la palabra, la mimica sino la expresión a través del ritmo y la combinación de las imágenes a través de la posición, la relación y el número. (Bresson, 2014, s/p.)

El interior es lo que manda. Sé que esto puede parecer algo paradójico en un arte que es completamente exterior, pero he visto películas en las que todo el mundo corre y que son lentas. Otras en las que los personajes no se agitan y son rápidas. He comprobado que el ritmo de las imágenes es importante para corregir la lentitud interior. Solamente los nudos que se atan y desatan en el interior de los personajes dan movimiento al film, su verdadero movimiento. Es ese movimiento el que me esfuerzo por hacer surgir a través de alguna cosa o combinación de cosas que no sean solamente un diálogo. (Bresson, 2014, p.34).

Quisiera que nos detengamos en esta cuestión. Nos pasa con frecuencia que quienes realizan trabajos que toman como referencia a Bresson, supongan que el ritmo de sus films es lento. Como se quiere abordar un conflicto y no simplemente mostrarlo, como prima una idea de interioridad, se lo traduce como lentitud. Y no funciona así. En realidad, su sistema requiere de un flujo regular de imágenes. Bresson aclara que el ritmo de las imágenes puede corregir incluso la lentitud interior. Y concluye con una frase elocuente: “el ritmo proviene de una precisión”. Palabra fundamental en su cinematografía.

Con respecto al sonido, expresa:

Con frecuencia, es indispensable aislar antes de capturar y poner en orden. Los ruidos de París que constituyen el decorado de *Pickpocket* (1959) impresos directamente en la película magnética me habían dado como resultado una mezcolanza espantosa. Lo que creemos escuchar no es lo que escuchamos. Tuve que grabar por separado cada elemento del sonido y luego hacer la mezcla". (Bresson, 2014, p.69).

Notamos entonces que lo que parece real está construido. También es un artificio.

En el final del film, *Una mujer dulce*, en el momento en que la mujer va a matarse, los silencios y los sonidos son mucho más dramáticos que la música. Cualquiera sea esta y por más buena que sea. Hay que saber conducir el silencio y hay que hacerlo aparecer utilizando sonidos...Cómo escuchamos el silencio con esos sonidos y cómo esto es más intenso y promueve más emociones que la misma música que es mucho más directa en la manipulación de los climas. (Bresson, 2014, p.230).

Temo haber abusado de ella en cierto films, y dado que se ha planteado el caso, prefiero que mis películas sean vistas por ciegos antes que por sordos. Si quiere verlo así, siento que los sonidos son más esenciales para la creación de un universo que la visión de las cosas. Me siento más músico que pintor. (Bresson, 2014, p.231).

En relación al realismo y a la forma de trabajo con los actores. Le preguntan: ¿Cómo se ubica respecto de una noción como la de realismo?, Bresson contesta:

Quiero ser tan realista como sea posible, porque no utilizo sino fragmentos en bruto capturados de la vida real. Pero desemboca en un realismo final que no es el realismo. El cinematógrafo es un medio de reproducción cuando se limita a registrar una cosa ya hecha o un arte o una persona sin el poder de transformarlos. El actor profesional llega a nosotros con su arte y ese es el mayor motivo por el cual quise privarme de su colaboración. (Bresson, 2014, p.70).

La sensación que pueden tener es de ser tratados como objetos que podría provenir del hecho de que les impide exteriorizar. Lo que me esfuerzo por obtener de ellos no es lo que me muestran, sino lo que me ocultan. Lo que tienen de maravilloso y único: su personalidad... Hay unas hermosas palabras de Chateaubriand acerca de nuestros poetas del siglo XVIII, y dice: no carecen de natural, carecen de naturaleza. Lo natural, puede obtenerse en el teatro por medio del movimiento

obligatorio de lo que está adentro hacia afuera, el actor que proyecta. En un film el movimiento inverso desde afuera hacia adentro es posible e incluso necesario si se quiere llegar a lo que significa el término “naturaleza”. (Bresson, 2014, p.70).

El método para obtener de ellos lo que deseo es casi inexplicable. En la vida real, las tres cuartas partes de nuestros gestos, e incluso de nuestras palabras son automáticas. Por medio de ese automatismo intento llegar a lo verdadero. No pido a mis intérpretes que fabriquen lo verdadero, les pido que hagan ciertos gestos que digan, ciertas palabras, que no son lo verdadero pero que se orientan hacia lo verdadero. En teatro el autor se expresa por medio de la pieza que escribe. El actor se expresa también a través del personaje que encarna. El autor de un film se puede expresar directamente. Está en sus posibilidades controlar la precisión. Gestos y palabras actúan sobre los intérpretes como una provocación. Lo que es importante no son los gestos y sus palabras, es lo que provocan. Esto es lo que hay que capturar y lo que constituye la sustancia del fin. No tengo teorías, reflexiono *a posteriori*. Trabajo primero y me llevo sorpresas. (Bresson, 2014, p.70-71).

Con respecto al guion, le dicen que, si no entrega a sus intérpretes el guion completo, no saben la historia en la que van a tener que debatirse. Bresson contesta:

No, no es cierto. Tienen el guion, pero lo que no saben es que están haciendo cuando filman. Es decir que contrariamente a lo que se estila en cine, en mí cinematógrafo no les muestro todas las noches el trabajo de la víspera. Nunca les muestro lo que hicieron, de modo que no se vean en la pantalla como en un espejo y se corrijan, como hacen todos los actores, que se dicen ‘bueno giré la nariz demasiado a la derecha, voy a girarlo un poquito hacia la izquierda, la próxima vez me va a salir mejor, etcétera (...) Les pido que aprendan el texto no como algo que tiene sentido, sino como algo que no lo tiene. Que las palabras sean únicamente sílabas, que las frases no sean solamente palabras sino sílabas y que el sentido llegue sin que ellos lo sepan. En el momento, en que como le decía hace un momento, los arrojo a las peripecias del film (...) Conocerá las palabras de Montaigne: “Todo movimiento nos revela. (Bresson, 2014, p.186).

En relación a la adaptación del cuento de Dostoievski *La mansa* para el film *Una mujer dulce*, Bresson comenta:

No poca gente se imagina que lo fantástico se logra con personajes fuera de lo común y situaciones excepcionales. Lo fantástico está alrededor nuestro, es ese rostro en primer plano. No hay nada más fantástico que lo real. Para Dostoievski lo fantástico provenía de la notación instantánea del monólogo del marido que evocaba el pasado. Por la misma razón, no considero como un procedimiento el haber mezclado el presente con la evocación del pasado. Para mí no son flashback, no hay ruptura de tono, todo pasa en un mismo tiempo. (Bresson, 2014, p.231).

Esta observación puede resultar reveladora, en tanto refuta lo dicho con frecuencia sobre el uso del flashback. Explica aquí que todo ocurre en un mismo tiempo, no hay rupturas, no hay flashback.

Ante una pregunta sobre lo abstracto, Bresson describe así su propio método:

¿Qué quiere decir la palabra abstracto? Quiero decir creo separar una parte del todo para examinarlo aparte. Ahora bien, estoy plenamente de acuerdo con esta fórmula dado que para mí el cine no es para nada en cinemascopio, ni el cinerama, que por otra parte son errores retrógrados. Y lo he dicho y repito: que si el cine hubiera nacido cinemascopio la pantalla normal sería un gran descubrimiento. Si se me reprocha que abstraiga o que sea abstracto, contesto que no es un reproche. Es exactamente lo que el cine debe hacer. Es decir, no mostrar cosas en su vínculo habitual, en su relación habitual, sino tomar las partes de un todo, aislarlas y volver a ponerlas juntas en un cierto orden. Entonces sí soy abstracto. Si han visto que yo era abstracto me felicito por ello puesto que es mi única preocupación. Es decir, no tomar a una persona toda entera, sino ver qué relación tiene la mano con su rostro, la mano con un objeto que está sobre la mesa y recrear los vínculos que son vínculos conmigo, que forman mi vida personal y mi vida interior. Es decir, no llegar a mostrar al público lo que yo veo sino a hacer sentir al público lo que yo siento que no es para nada lo mismo. (Bresson, 2014, p.78, 79).

Es muy elocuente esta manera de contar la desvinculación, el aislamiento de una parte del todo y la creación de nuevos vínculos. Al punto que termina con aplausos de todos los presentes.

Para el trabajo con lxs estudiantes seleccionamos *Una mujer dulce* (1969) y *El diablo, probablemente* (1975).

Expresado por lxs estudiantes

- Destacan la fragmentación de planos, la abundancia de imágenes de manos y el uso de las puertas.
- Una idea de “teatralidad”, la sensación de que las cosas “están puestas”, de artificialidad y de algo armado.
- La construcción y la expresión de una interioridad.
- La idea de un ritmo que aparenta ser “lento” pero en realidad es regular: la función del cuerpo y movimiento de los actores, y el montaje.
- La economía del gesto: actuaciones minimalistas, elementos discontinuados, y la importancia del sonido para que tengan dimensión.
- El tono monótono y plano de los actores, la ausencia de momentos emotivos y explosiones.
- La voz en off como un recurso que explica lo que los diálogos no dicen.

Parte de las discusiones en clase

- En relación a la idea de “teatralidad”, se habla acerca de que la obra de Bresson nos posiciona en un lugar lejano a la naturalidad, en la conciencia de estar frente a una creación y a la artificialidad que supone. Bresson toma fragmentos de la realidad y los combina, explorando modos diversos, que, en su desconexión o conexiones diferentes a las habituales, “descoloca” al espectador.

Con respecto a una actuación teatral se ha expresado él mismo en oposición, tanto en las *Notas al cinematógrafo* (Bresson, 1979) como en *Una mujer dulce*. Allí los protagonistas, Elle y Luc, van al teatro a ver la obra *Hamlet*. Después de presenciar la última escena regresan a su casa, donde Elle lee palabras del propio Shakespeare quejándose de las actuaciones estridentes o desmedidas.

- En relación a la fragmentación, y ligado a lo anteriormente mencionado, estos fragmentos de realidad generan una composición, un sistema que funciona de manera mecánica y regular. Para que dicho sistema funcione, es vital que los fragmentos de la realidad, que las imágenes, no estén cargadas de sentido. Se menciona, por parte del alumnado, “imágenes versátiles”, una versatilidad que sea funcional a dicho sistema. Estamos hablando entonces de imágenes planas, monocordes, que no cuenten en sí mismas, pero sí tengan la posibilidad de transformarse en relación con otras imágenes, volviendo central la función del montaje.

- En este sentido, es similar al trabajo con las palabras por parte de un escritor: la pregunta de por qué se relacionaría el trabajo de las imágenes con el de las palabras se plantea

durante el debate, y una alumna dice que conectan por el orden que se les da. Lo importante son las relaciones que se establecen.

- Respecto a la reiteración de escenas enmarcadas por la apertura o cierre de una puerta, se habla que, más allá del sentido y la intención que exprese, tienen sobre todo una significación musical por su sonido y, sobre todo, por el ritmo que imponen al propio film. Al modo de separaciones entre movimientos o la funcionalidad de los signos gramaticales.

- El tema de una “economía” en Bresson se relaciona con los temas anteriormente mencionados: se crea un mundo a partir de un sistema formado por lo absolutamente necesario, compuesto por estos fragmentos de realidad, más allá de su apariencia real o no. Este elogio de la simplicidad tiene que ver entonces no con usar palabras o imágenes brillantes y elocuentes, sino que según la disposición (en una película o en una secuencia), como pasa con las palabras en los escritos, es donde puede adquirir ese brillo extraordinario. Es interesante su reflexión en este sentido acerca de la necesidad de hacer algo grande con nada. La costumbre es hacer todo lo contrario, mostrar todo, mostrar demás, en los gestos, por ejemplo, de esta manera los gestos cuando se hacen dicen mucho. Entonces para Bresson en la economía hay emoción.

- En relación al ritmo, y a ciertas apreciaciones sobre la lentitud, se subraya la regularidad, la utilización (también sonora) de pasos, cierres y aperturas de puertas como constructores de musicalidad y ritmos. En ese sentido también se mencionan ciertas acciones y sus reiteraciones, como las formas precisas de sacarse una prenda o colgarla, etc. Son mundos que aparentan estar desconectados pero que en su sistema generan una serie de nexos (como son los reiterados planos de manos) que contribuyen desde lo táctil a una necesaria y singular reconexión de fragmentos y planos.

- En relación a la búsqueda de un movimiento interno, se menciona que la interioridad se construye también a partir de la voz. El uso de la voz off es una característica necesaria de su sistema. No es un simple monólogo interior sino una narración libre indirecta.

- Durante el debate, lxs alumnxs hacen hincapié en el hecho de que trabajaba con actores no profesionales, por lo que hacían “lo que salía en el momento, sin copia”. Se habla entonces que, muchas veces, las técnicas actorales desarrollan mecanismos que no dejan o impiden la conexión o exposición de un yo más íntimo, más personal, o activan más fácilmente sus propios mecanismos de defensa. Es decir, aquello que Bresson busca desarticular en pos de descubrir algo de la verdad de esa persona, más allá de lo aparente. Este trabajo se realizaba a partir de ensayos exhaustivos, buscando perder el sentido de lo dicho. El cansancio y la deconstrucción de lo que se dice es una forma posible para llegar a una nota particular y esencial en donde se vislumbra la interioridad, la naturaleza esencial y personal de cada uno.

Rainer Werner Fassbinder

Figura 3.4



Nota. Rainer Werner Fassbinder mostrado en dos planos dispuestos en collage a través de montaje, para el video de cátedra sobre presentación general de su vida, obra y condiciones de producción.¹⁴

Fragmento tomado exposición de Beatriz Catani.

(Presentación R. W. Fassbinder)

Fassbinder en catorce años de vida profesional dirigió y escribió o adaptó treinta obras de teatro; realizó producciones radiofónicas; filmó cortos, veinticuatro películas para cine, diecisiete películas para televisión -incluyendo cuatro series-, de un total de veintitrés episodios. Fassbinder murió muy joven, a sus treinta y siete años, y Godard al respecto comentó: “cómo no iba a morir joven si hizo él solo lo esencial del nuevo cine alemán” (Morata, 2006, párr.1). Lo que no parece ser muy descabellado ni ajeno a la realidad.

De su cine fundamentalmente nos vamos a enfocar en los melodramas, en una clase muy particular de melodramas. También ha hecho cine de gangsters, western, alguna ciencia ficción, fue productor, co productor, y guionista. En casi todas sus películas y en algunas también ajenas, hizo la fotografía y la escenografía de algunos de sus films. Participó en el montaje de casi todas sus obras, a veces bajo el pseudónimo France Walsh. Además, actuó como protagonista o actor secundario de sus films (y a veces de otros autores).

Rafa Morata en la revista *Cámara lenta* define a Rainer Werner Fassbinder como “poeta del realismo artificioso” (2006). Cuenta en ese artículo también que, sin concluir el bachillerato, se

¹⁴ Los links a los videos referenciados pueden encontrarse en la sección de Anexos de este libro.

inscribió en la escuela superior de cine y televisión de Berlín y no aprobó el ingreso. Por lo tanto, hizo talleres de estudios en escuelas de arte dramático y allí conoció a quien fue una de sus emblemáticas actrices: Hanna Schygulla y se incorporó a un pequeño teatro de vanguardia en Múnich, el *Actión Theater*, que después rebautizó como *Anti-teatro*. Realiza así sus primeros trabajos con la participación de este grupo teatral (muchos de esos integrantes pasaron a ser habituales actores o técnicos de sus films).

Así con las primeras recaudaciones de sus funciones teatrales dirige su primer largometraje hacia el año 1969, *El amor es más frío que la muerte*, y comienza su prolífica carrera cinematográfica.

También, en términos económicos, apoya su producción en subvenciones, en la reinversión de los premios, en las ayudas económicas que reciben, etc. Aquel bajo presupuesto determinó que los rodajes fueran rápidos, entre nueve días y tres o cuatro semanas, así como también el trabajo de un equipo estable de personas. Un grupo y una convivencia en conflicto, con vínculos a veces familiares y situaciones límites de las que también tomaban elementos para sus producciones. Esto evidencia una interconexión entre sus modos de vida y sus modos de producción. Recién al final de su carrera los presupuestos comenzaron a ser más generosos, con más posibilidad de difusión y circulación (inclusive en Argentina algunos de sus últimos films fueron estrenados de modo comercial).

Su cine es un cine de sentimientos, de emociones que estallan a consecuencias de tensiones y de violencias que rigen las relaciones entre las personas y que son siempre producto de la conformación de una sociedad.

Fassbinder nos muestra que aquellas tensiones existen tanto en las clases altas, como en las clases medias, y en las clases bajas; al mismo tiempo que hay conflictos internos de grupos políticos de los más diversos signos. Morata dice más precisamente que “el pasado y el presente del pueblo alemán no se libraron de su mirada crítica profunda e insobornable, que escandalizó a la conservadora nación germana de los años 70” (Morata, 2006, párr.3).

Retomando la filmografía de Fassbinder, es posible hacer una división de acuerdo a sus intereses: desde los primeros films de los años 1969-1970 que se consideran como films burgueses, a los que sitúa en un contexto cinematográfico típico, es decir, inspirado en diferentes películas de género (con influencias en Melville, Jean Marie Strauss, San Fuller, Rul Walsh, Godard, etc.).

Entre los films burgueses, se destaca *Katzelmacher* (1969), que trata sobre la vida aburrida de una serie de parejas jóvenes en los suburbios de Múnich. La radicalidad en que se presenta la vida de estos jóvenes ejerce una gran influencia dentro del “Nuevo cine alemán”. Otra de sus películas, *Por qué le da el ataque de locura al Señor R.*, (1970), de alguna manera anticipa los modos de trabajo del Cine Dogma (Morata, 2006).

Entre los films, observamos también un western filmado en Almería, España; y algunos films de gangsters como *El amor es más frío que la muerte* (1969); *Los dioses de la peste* (1970); *El soldado americano* (1970). En todos los casos, encontramos un proceso formalista de

experimentación, una visión de la realidad de la época, un fuerte componente auto-representativo que conforma un lenguaje cinematográfico muy personal.

Luego, durante la década de los 70' (hacia el año 1971-1976), la mayor parte de su producción podemos denominarla como "melodramas distanciados". La influencia decisiva en esta etapa es Douglas Sirk, un director alemán exiliado en Estados Unidos, (autor entre otras películas de *Imitación de la vida* (1959), *Escrito sobre el viento* (1956), *Solo el cielo sabe* (1955). Fassbinder comentó: "Sirk me dio el coraje de hacer películas para el público. Antes yo creía que hacer cine serio significaba evitar el modelo de Hollywood, pero Sirk me hizo comprender que podía seguir ese camino" (Fassbinder, 2002, p.189)

Sirk fue capaz de mostrar situaciones melodramáticas, pero sin buscar la identificación con la problemática o con los personajes, sino que, a través del montaje, de la música y otros procedimientos, logra un distanciamiento del espectador con el film. Por ejemplo, aparecen interlocutores en plano y contraplano, donde están totalmente recortados, lo que nos lleva a pensar que trabaja una idea de puesta en escena que relega el contenido, la identificación con los acontecimientos, o los conflictos en sus films.

Por ello, Fassbinder mismo los nombra como *melodramas distanciados*, término que en sí mismo manifiesta una paradoja. Al "melodrama" lo reconocemos en la telenovela, una historia de sentimientos y pasiones que nos propone una identificación con el héroe y la heroína. Y *distanciado* viene a denotar precisamente una lejanía de esas afectividades y esas emociones. Entonces lo que hace de alguna manera es llevar al espectador a reflexionar a partir de la generación de una distancia evidente entre la puesta en escena, subjetiva de los personajes, y la puesta en escena objetiva de la cámara.

En los films de Fassbinder se observa una dedicación –aún en detalles–, casi obsesiva en la organización de la puesta en escena y la puerta de la cámara. La manera entonces, de filmar, no es acercándose sino precisamente tomando distancia, para posibilitar al espectador de un espacio de reflexión –y así darle un papel activo–.

Este concepto brechtiano, (del que ya hablamos cuando analizamos a Godard y a Bresson) propone no dejarse arrasar por los sentimientos o las identificaciones con lo que sucede en la escena, sino precisamente afirmar un lugar de reflexión del espectador. Entonces, a partir de estas maneras de trabajar, Fassbinder se dedica a abordar historias realistas, pero desde una forma artificiosa y estilizada. Por eso, Morata lo define –como ya dijimos– de modo sintético y elocuente como: "el poeta del realismo artificioso" (Morata, 2006). Es así que Fassbinder responde, como parte de aquel juego, a la frase Godard "el cine es la verdad 24 fotogramas por segundo" con la expresión "el cine es la mentira 24 fotogramas por segundo"¹⁵.

Su estilo, su definición estética, quedan entonces centrados en la artificiosidad. Sus películas tienen una fotografía de colores vivos, colores primarios, planos de larga duración, encuadres

¹⁵ Este ida y vuelta de frases se da dentro de dos films: por un lado, "El cine es la verdad 24 fotogramas por segundo" lo dice el protagonista de *El soldadito* (1960), mientras que la contestación que hace Fassbinder, aparece en su comedia policiaca *La tercera generación* (1979).

estáticos y continuos reencuadres en puertas, ventanas, y diversos elementos de la escenografía.

Los movimientos de cámara son lentos, constantes, y muy calculados (dada la estudiada puesta de cámara). Son frecuentes también los zooms hacia los rostros de los personajes, los travellings largos que envuelven la escena, los enfoques en picado, y los primeros planos. Se destaca el uso –casi obsesivo– de espejos, que marcan al personaje y genera la idea de enfrentarlo a su realidad, pero también de duplicar y desdoblar esa realidad. Los escenarios aparecen opresivos, claustrofóbicos, y se interponen objetos, vidrieras, mamparas, entre el espectador y la imagen.

La actuación, punto de interés especial, está alejada de cualquier patrón realista. Ya vamos a ahondar un poco más en la actuación cuando veamos la película *Ruleta China*, que es la película seleccionada para trabajar.

Todas estas particularidades que acabamos de referir, conforman los aspectos formales de los films, y hacen a sus modos de trabajo. En cuanto al contenido, de alguna manera presenta relaciones humanas disfuncionales, en tanto Fassbinder observa que en general las relaciones humanas (así sean las basadas en el amor), funcionan según las leyes de la economía del mercado. Para el director, el amor es también un instrumento de dominación, que revela un paralelo entre la explotación económica y cultural, y la explotación del amor en las relaciones. Y es así que dice:

Cuando la gente logra establecer una relación de amor, tiene que explotarla. Un hombre necesita amor, sea cual sea su situación, pero no hay nada en su educación que impida que el más fuerte de los amantes, explote el amor del más débil. (Colantonio,2023, párr.49).

De esta etapa de melodramas distanciados, podemos mencionar entre sus films:

- *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* (1972).
- *La ley del más fuerte* (1975).
- *Solo quiero que me amen* (1976).
- *Todos nos llamamos Ali (También La angustia corroea el alma)* (1974).
- *Ruleta china* (1976).
- *El mercader de las cuatro estaciones* (1972).
- *Martha* (1974).
- *Nora Helmer* (1974).
- *Effi Briest* (1974).

Fassbinder, hablando de este período de su cine, dice:

Creo que el entramado social en que vivo, no está marcado por la felicidad y la libertad, sino más bien por la opresión, el miedo, y la culpa. Lo que a uno se le ofrece como vivencia de felicidad, es, desde mi punto

de vista, un pretexto que una sociedad marcada por las coacciones ofrece a los individuos. Vivimos dentro de un sistema que no da a las personas la posibilidad de establecer contactos, de comunicarse. La forma de educación de las diversas generaciones, solo conducen a esta ausencia de comunicación. (Ramirez, 2015, párr.7)

De esto tratan indudablemente sus películas: las dificultades de la comunicación, el refugio en drogas, la progresiva caída hacia la muerte, la degradación de las personas.

Después, a su tercera etapa, –ya sobre el final de su vida–, se la podría clasificar como “identidad e historia”. Se vuelve más inverosímil y las imágenes reflejan aún más la naturaleza artificial. Además de las influencias que analizamos, también aquí el cine expresionista es una inspiración. Estas películas hablan en general del pasado más reciente de Alemania, entre los años 1920-1950, manteniendo también esa mirada irónica, dolorosa, provocadora, como la que tiene cuando analiza la sociedad en los años 70', con los melodramas distanciados. Acá podemos hablar de *El matrimonio de María Braun* (1978); *Lola* (1981); *La ansiedad de Verónika Voss* (1982); *Berlín Alexanderplatz* (1980), esta última es una monumental obra para televisión que quedó inconclusa.

De las cuales Fassbinder dice:

Estas películas tratan sobre el país tal como es hoy. Para comprender el presente lo que es y lo que será de un país, hay que estudiar su historia. Para mí no son películas en las que huyo al pasado, puesto que ayudan a comprender mejor esta extraña figura democrática que es la República Federal Alemana, con sus amenazas y sus peligros. Son para mí obras políticas. (Morata, 2006, párr.8)

Quería mencionar también su última obra, (falleció antes del estreno), por la radicalización de la artificialidad. Desde el primer plano se ve en *Querelle* que está completamente fuera del registro realista: la puesta en escena, las actuaciones, la imagen, los colores, las tonalidades, el mar (construido con telas plásticas, celestes y azules eléctricas). También las luces ingresan en un plano de artificialidad a medida que la película avanza. Lo mismo que un uso decididamente literario del lenguaje.

En el prólogo del libro *La anarquía de la imaginación: entrevistas, ensayos y notas de Rainer Werner Fassbinder* (Fassbinder, 2002), Domenec Font (teórico de cine español) dice a raíz de la actuación en los films de Fassbinder:

Es difícil definir al actor Fassbinderiano, según parámetros condicionales. Sus comediantes tienen un aire extrañamente espectral, deambulando como peces en un acuario, como si estuviesen somatizados o bajo el efecto de alguna droga. La ansiedad de Veronika Voss está construida bajo ese sentido. Antes de actores habría que hablar de efígies al borde del agotamiento depresivo. De marionetas que

propagan posturas para sacar del anonimato los cuerpos porosos. De modelos bressonianos bañados en la iconografía gay y el erotismo sulfuroso (Fassbinder, 2002, p.19).

Font lo liga al trabajo de Bresson, con la impronta del mundo gay y con ciertas particularidades de su lenguaje.

Debido a la complejidad de su lenguaje de actuación, –como bien lo define Font casi como espectros “a medio camino entre la histeria y la apatía” (Fassbinder, 2002, pg.19)–, tomamos escenas de *Ruleta china* para que los grupos trabajen, haciendo particular foco en la circulación de personas y objetos. Como si estos fueran piezas de un juego de ajedrez, donde es Fassbinder quien maneja aquellas piezas y las mueve según su búsqueda.

¿Cómo es esa puesta de escena y esa puesta de cámara? Ese es un trabajo en el que nos interesa que se detengan, también como parte de una manera de entender y de comprender el campo actoral.

Expresado por Ixs estudiantes

- “Ni muy realista, ni muy teatral” - Conflictos realistas, forma artificial de tratarlos.
- Las influencias determinantes del contexto social en la narrativa de las películas de Fassbinder.
- Disruptivo y distinto a la industria: el tipo de producción con el que realiza sus películas.
- Relaciones de Fassbinder con los directores anteriormente vistos.
- Personajes “tensionados” y “a punto de estallar”. Sensación de personajes que no demuestran, no “sienten” o actúan como deberían.
- Un lenguaje “perfecto” de la cámara en relación a la coreografía de los cuerpos.
- Escenas en tiempos largos, con muchos estímulos visuales: el trabajo con el espacio y los objetos en el encuadre.

Parte de las discusiones en clase

- Se resalta el tratamiento estilizado dentro del género del melodrama. Y es precisamente la definición que le da Fassbinder a esta serie de películas, las designa como “melodramas distanciados”. Esto también parecía verificarse en la actuación; sin embargo, una alumna menciona una escena que le pareció más realistas y se propone entonces el ejercicio de mirar *El mercader de las cuatro estaciones* (1972) atendiendo a las dos formas de actuación, porque efectivamente podemos corroborar la coexistencia de escenas con un tratamiento más real y más distanciado en un mismo film, más allá que la forma predominante no sea la realista.

- “Ni muy realista, ni muy teatral”. ¿Qué significa esto? ¿Por qué hablamos como si fueran nociones contrarias, como si no hubiera realismo dentro del teatro? Lo contrario al realismo, en cierta forma, sería lo artificial, la predominancia de la forma.

Se habla entonces que Fassbinder fundó su propio grupo en su juventud y lo llamó “anti teatro”, en oposición precisamente a las formas vigentes e instaladas de hacer teatro en ese momento. En sus obras hay una búsqueda de forma en el lenguaje de la actuación, una manera de trabajo que involucra al director, y que se diferencia de las formas vistas hasta acá en la clase.

- En cuanto a la recepción de la obra de Fassbinder ha ido cambiando con el paso del tiempo, siendo en un principio sus películas resistidas. En su obra se ven las tensiones de la reconformación de la Alemania de posguerra, la presencia del nazismo, los conflictos de clase, etc. Sus modos de trabajo incluyen centralmente el trabajo grupal. A veces la misma convivencia y una serie de problemas y conflictos existentes dentro del mismo se reflejan en las películas, retroalimentándose.

Para reducir los costos económicos, los rodajes eran de poca duración y se trataba de aprovechar las potencialidades de los espacios y el tiempo de trabajo. Así por azar las imágenes de una procesión acontecida durante el rodaje de *Ruleta China* fueron utilizadas en el final de esa misma película.

- Otro punto es el tratamiento del tiempo: tanto en Fassbinder como en Cassavetes, observamos tomas largas que dejan que el “ojo complete la experiencia de ver”, en vez de dirigir la mirada a través del corte y de la elipsis. Esto puede tener una raíz teatral donde el montaje es realizado por la misma mirada del espectador. En Fassbinder los planos -de gran profundidad de campo- llevan distintos niveles de información, por lo que su duración nos permite un tiempo necesario para verlos y leerlos. Este tratamiento del tiempo, de mayor dilatación o estiramiento se condice entonces con la posibilidad de estar y reflexionar en la escena, como una invitación a la lectura y observación de los varios estímulos y detalles que nos hacen activar y agudizar la mirada y reflexionar sobre lo percibido.

- En cuanto a los directores anteriormente vistos, en todos hemos señalado la búsqueda de forma. En Godard, ligado al ritmo y variados procedimientos. En Cassavetes, centralmente en los modos de producir verdad con una actuación de estados y energía cambiantes bajo dispositivos de forma. En Bresson, la forma es la artificialidad resultante de la combinación de bloques fragmentarios. En Fassbinder, apuntamos una influencia directa de las ideas de Brecht y de otrxs directorxs de la época, como Douglas Sirk.

- En la obra de Fassbinder estamos frente a actores hieráticos, contenidos y de situaciones sofocantes.

En *Ruleta China* las relaciones entre los personajes son altamente conflictivas. Una niña organiza una reunión con sus padres en una casa de campo. La particularidad es que tanto a su padre como a su madre les cita para que vayan cada uno con su amante. La tensión promete una resolución que no sucede. Y esa retención del conflicto acrecienta la tensión en el espectador. No hay un momento que permita una relajación, por el contrario, la tensión se incrementa sin resolución ni descargas.

- No hay signos evidentes en las expresiones, la carga es interna. Hay un trabajo en Fassbinder tendiente a producir un gesto que sintetice un estado de ánimo o sentimiento. Construye una forma artificial, en vez de mostrarlo de manera realista. Por ejemplo (en semejanza a las lágrimas de Anna Karina en *Vivir su vida*) el grito de la niñera muda en *Ruleta China*.

- En la película resalta el aspecto coreográfico de la puesta en cámara, –la relación del espacio, objetos y actores–, la circulación de elementos y cuerpos de modo constante y preciso y su vinculación con lo sonoro.

No estamos ante un actor productor de estados por cambios de energía o representación de situaciones anímicas sino ante un trabajo sobre la forma exterior de los cuerpos y sus relaciones con atención a planos sonoros, es decir al lenguaje cinematográfico. Esto se evidencia en la primera escena de *Ruleta China*, donde se presentan cuerpos sobre el espacio en diversas formas con presencia predominante de músicas.

- La reiterada utilización de objetos, que se interponen entre los actores y la cámara: espejos, cristales, puertas. Generando constantes encuadre y reencuadres.

A pesar de estar en un espacio cerrado, como lo es la casa en *Ruleta China*, se manifiesta una contundente exploración del mismo en un intento de agotar sus posibilidades involucrando tanto actores como objetos y las combinaciones que se podían dar entre ellos.

Nuri Bilge Ceylan

Figura 3.5



Nota. Nuri Bilge Ceylan en un plano de entrevista, uno de los fotogramas del video de cátedra sobre su lenguaje cinematográfico y actoral.¹⁶

Fragmento exposición Beatriz Catani (N. B. Ceylan)

Nuri Bilge Ceylan es un director contemporáneo que estrenó (en nuestro país) hace unos años *El árbol de las peras silvestres* (2018) y con anterioridad *Sueños de invierno* (2014), (ganadora de un premio en Cannes.) Es de origen turco-alemán, y además de director, productor, guionista, se encarga del montaje, y a veces actúa en sus películas, con lo cual se va tejiendo una similitud con directores que hemos analizado recientemente, como, por ejemplo, Fassbinder.

Se pueden observar aspectos bressonianos en su metodología, como el trabajo con actores no profesionales, (en la película que estamos analizando, *Climas* (2006), trabaja su pareja, y en otras oportunidades, sus padres, primos, etc.). Su primer largometraje es *Kasaba* (1997), y también podemos mencionar, entre otros, *Lejano* (2002), *Tres monos* (2008), *Érase una vez en Anatolia* (2011).

¹⁶ Los links a los videos referenciados pueden encontrarse en la sección de Anexos de este libro.

Ceylan mismo reconoce sus influencias en Yasujiro Ozu, en Bergman, en Antonioni, en la literatura rusa –en *Winter Sleep* (2014) es evidente la presencia de Chéjov, por ejemplo–. En el caso de *Climas*, Ceylan menciona como referente el cuadro de Caspar Friedrich, un pintor alemán romántico del siglo XIX, titulado *El caminante sobre el mar de nubes* (Friedrich, 1818). Observamos en la pintura, un hombre de espaldas que contempla la naturaleza. El paisaje natural, y también las ruinas, son presencias evidentes en la película.

El título del film juega con la idea del clima en tanto situación atmosférica y también en tanto quiebre problemático de una relación de pareja –y el clima que esto configura–.

En Ceylan se destaca la fotografía -en el sentido del significado poético de los paisajes que rodean a los personajes-, y la creación de una relación dialéctica entre esos personajes, sus ánimos y la naturaleza que los circunda. Por eso, la pintura mencionada, es una referencia notable que pone en evidencia el mecanismo de vinculación que existe en sus películas, entre el paisaje y el ánimo en cada escena.

Otra cuestión que nos interesa resaltar es la posibilidad de observar los pensamientos de quienes actúan. En la escena de inicio, por ejemplo, se observa el proceso de la actriz hacia la emoción, la transformación en su cara, que permite al espectador leer, crear o interpretar los pensamientos de aquella actriz. El actor posibilita esto, en tanto se pone en situación de *dejar ver* lo que piensa.

Hacer posible entonces que la cámara, –y por lo tanto el ojo de los espectadores–, puedan entrar en el pensamiento de la actriz, y nos lleva a preguntarnos, cómo dejar que esto suceda, cómo evitar tensiones y ocupaciones innecesarias.

Por otro lado, Ceylan toma los sueños, no de un modo onírico o surrealista, ni siquiera como separados de la realidad, sino como parte de la vida. Aquello que se piensa -y no sucede- y aquello que se sueña forman parte de la misma realidad.

En cierta manera, es otra similitud con los modos de Bresson, que ya vimos se apartaba de la técnica del flashback. Esta propuesta es una vuelta más en ese sentido, donde se muestra también el lado oscuro de la naturaleza humana, lo que quisiera que suceda, pero no se puede mostrar.

El rodaje de la película duró más de dos años, fundamentalmente por el cambio de estaciones y el tiempo de espera para volver a filmar en invierno. Lo cual resultó una complicación, -según comenta el director-, por la gran cantidad de material (más de 100 hs. filmadas) y los procesos de corrección de color y de montaje que conlleva.

Volviendo al tema que nos ocupa sobre la actuación en Ceylan, el director desarrolla una metodología bressoniana. Esto no quiere decir que sus personajes sean iguales en sus cuerpos que el actor de Bresson, pero toma algunos principios. Así es que estudia a una persona de la vida real, en su propia vida, para saber si podría tener sintonía con el papel que está buscando personificar. Él mismo dice que, en la vida, estamos en una representación permanente y que entonces basta con tomar las características de una persona, es decir cómo es su estilo de moverse, su estilo de hablar, como son sus formas, y llevarlo a la cámara. Es entonces que prueba si esto funciona en pantalla, e intenta que la vida cotidiana del actor y su realidad,

coincida con la realidad que está buscando. Simplemente es como insertar a esa persona de la vida real, en el film que está produciendo.

Figura 3.6



Nota. Reproducido de El caminante sobre el mar de nubes, de Caspar David Friedrich, 1818, Wikipedia. Dominio público.

Expresado por lxs estudiantes

- Ceylan comunica a través de la mirada, sin necesidad de palabras.
- Marcan una “introspección”, no necesitan verbalizar porque expresan con su corporalidad.
- La emoción es transmitida por la naturaleza y su relación con el film.
- Mención sobre los paisajes/ruinas. Paisaje como pintura: “clima representativo del ánimo”.
- Mención sobre el silencio.

Parte del debate en clase

- Beatriz pregunta: ¿qué se ve? ¿cómo se construye “eso” que vemos?

En relación a los modos de mirar cine, pensemos en detenernos a apreciar la imagen, construirla y describirla, más que pararnos fuertemente (o solo) en la narrativa.

Se observa entonces que muchas veces las ventanas funcionan como marcos de paisajes como si fueran pinturas. Esto implica también una fuerte relación con lo pictórico.

En la búsqueda de un sentido poético de los paisajes, se observa que las ruinas, también constituyen un paisaje, quizás el paisaje por excelencia de la melancolía, lo perdido, lo que fue, lo que supo ser. El silencio y las formas actorales van en un sentido similar. La actuación se sostiene a través de la encarnación, lxs actores están siendo dentro de la película.

- En relación con el tratamiento de los sueños en Ceylan, Beatriz comenta que excede el sentido surrealista o metafísico. En su caso, de alguna manera todo se vuelve pensamiento, interioridad. Lo que el sujeto piensa, desea, sueña, es parte de la misma realidad.

Climas es una película que busca mostrar una interioridad y lo hace desde distintas dimensiones de la realidad, incluyendo los pensamientos (aún los que son simplemente parte de la fantasía o ilusión o de decisiones que no van a concretarse). No todo es lo que sucede sino también lo que se piensa, lo que podría haber sucedido, lo que no se hizo, lo que se hubiese esperado. Todo eso va sosteniendo y creando la película.

- Entonces, pregunta Beatriz, si va a mostrarnos una interioridad –pensando desde la actuación– ¿cómo lo logra? Un alumno comenta el uso del primer plano en el inicio del film, cuando la mujer cambia su expresión lentamente, al mismo tiempo que su respiración. Precisamente, sigue Beatriz, esa transformación expresiva, ¿cómo la trabajarían? Se habla de probar con actores frente a cámara sin tener un texto o acción de inicio, solo estar, no hacer, y la posibilidad de dejarse atravesar (se retoma la noción vista en las conversaciones sobre Bresson, acerca de desactivar mecanismos de defensa en quienes actúen. Las técnicas actorales lo que generalmente fomentan son defensas, apelan a algo técnico, que de alguna manera ayuda, protege de la exposición y la incomodidad de ser observadxs). Por lo que dejar de hacer, de tensar, abrir y esperar, conectarse a algo sutil e interno, sería una aproximación a la situación planteada.

Segunda parte

Seguimiento de trabajos prácticos

En esta sección de la bitácora exponemos el seguimiento del trabajo durante el año 2023¹⁷.

La propuesta de la cátedra es la creación de una escena audiovisual a partir de conceptos tomados del lenguaje cinematográfico y de actuación de algunxs referentes previamente elegidxs y asignadxs a los distintos grupos de trabajo. Nuestro seguimiento comprende desde las primeras ideas hasta su entrega final, pasando por todas las etapas, buscando en la riqueza del proceso, sus tentativas y reorientaciones, más que en un resultado. Para organizar estos pasos lo dividimos en tres partes:

1. Implementación y discusión sobre una forma de guion que llamamos “guion deconstruido”.
2. Las primeras ideas, que consisten en el trabajo inicial y preproducción de lo que serán los trabajos audiovisuales que entregarán en el año: disparadores, discusiones, guiones iniciales, búsqueda de elementos y locaciones.
3. Las entregas audiovisuales subsiguientes se caracterizan por un proceso de acumulación, es decir, grabar-corregir-regrabar. Se hace hincapié en la necesidad de tener un espíritu de búsqueda y experimentación de alternativas, más que en concretar un guion estático. Teniendo en consideración esto, se insiste en que puedan contar durante el año con la locación elegida y mismos actores para todas las entregas, estimulando de esta forma el trabajo actoral dentro del grupo o entre grupos de la clase, o en su defecto con actores que puedan comprometerse durante los meses que dure el proceso.

Acerca del guion deconstruido

Este ejercicio se basa en la observación de una determinada escena a partir de su composición material y formal (espacio, objetos, encuadres, movimientos de cámara, formas y movimientos de los cuerpos, condiciones lumínicas y sonoras).

Es decir, advertir los planos de construcción de una escena, con especial atención en los detalles, para centrarnos en “cómo se hizo” la escena más que en “qué transmite”. Se trata de observar y reflexionar acerca de las condiciones de realización, más que de la interpretación.

Para ello se invita a que, en este tipo de guiones, no se usen adjetivos. Esto es para que no se indique simplemente si alguien está enojado o expectante -por ejemplo- sino para que se

¹⁷ Los trabajos prácticos finales del ciclo lectivo 2023, cuyas entregas y correcciones fueron utilizadas para el seguimiento de esta bitácora, están reunidos para su visualización en el siguiente link:
<https://youtu.be/Z9xCcw1nMvU?si=m008DMwgX9EpF3XN>

indaguen las formas de la escena, del propio cuerpo de lxs actorxs, su relación con otros elementos, las velocidades con que se realiza una acción, las reiteraciones, etc. En definitiva, se trata de reflexionar las causas materiales y formales por las que se comunican –o ayudan a comunicar– determinados estados anímicos.

En las formas de ver y leer vigentes podemos hallar una predominancia del sentido. Por lo cual, se invita también a estar alerta y explorar las materialidades desde la óptica del lenguaje cinematográfico.

Incluiremos algunos puntos que se presentaron durante lecturas y correcciones de estos, que nos resultan valiosos:

- Siempre pensar al momento de escribir el guion deconstruido, como si tuviéramos que relatárselo a alguien para que dibuje la escena. Apuntar a ese nivel de detalle.
- No necesariamente hay que respetar el formato de guion tradicional. Tampoco es necesario incluir todos los diálogos. En el caso de Bresson, podrían apuntarse dada su forma sintética, pero en otros directores como por ejemplo Cassavetes, pide otro tratamiento.
- Hacer un guion deconstruido no es una acción telegráfica, sino narrativa. Es necesario pensar en la redacción para comunicar con la mayor fluidez y claridad posible la escena.

Por otro lado, para clarificar desde la práctica esta idea, se analizó en clase un fragmento de la película *Faces*, de John Cassavetes. A continuación, presentamos la misma:

Figura 3.7



Nota: *Faces* (1968) de John Cassavetes, fragmento utilizado para el ejercicio de guion deconstruido de los grupos con dicho referente. Recorte a partir del minuto 1:18:36.

En este plano, ya en el interior de la casa, observamos a María, la dueña de casa, en una posición central en el fondo de la imagen. Las manos a la altura del pecho.

Hacia un costado, Chet (el hombre con el que acaban de entrar a la casa) parece estar por poner música en un combinado (mueble compuesto por un tocadiscos con altavoces integrados) donde también se apoya la Mujer B. con la mirada baja y la mano en la garganta (podría indicar una respiración contenida).

Del otro lado, (sobre un mueble tipo armario) en primer lugar (hacia adelante) vemos a la Mujer C. (que ha dejado el chianti con el que entró recién sobre el combinado) Es la mayor de todas y su cuerpo está claramente dirigido hacia Chet Y detrás de ella, La mujer A., la menos visible casi escondida y aún con tapado. (Datos que dan la sensación de estar más afuera, en una función de observadora).

Las miradas de María y Mujer C convergen en Chet.

Chet parece mirar a María Está por poner música. Expectación.

La luz también contribuye a la señalización de los espacios. La luz del pasillo del fondo sobre María. La luz de una lámpara sobre el combinado y otra lámpara (se divisa la pantalla) sobre el mueble de la izquierda de la pantalla (o derecha del espectador).

Una mirada hacia problemas frecuentes

A continuación, expondremos algunos fragmentos de guiones deconstruidos trabajados por los grupos, para identificar dificultades que suelen presentarse. De esta manera buscamos echar luz sobre qué cuestiones deberían evitarse -o al menos, pensarse diferente- al realizar el ejercicio.

Comenzamos por un fragmento del guion deconstruido del grupo 2, cuyo referente es Cassavetes¹⁸:

María contempla la escena parada en el pasillo que da a la entrada de la habitación con las manos juntas y los hombros tensos".(...) "se encuentra BILLIE MAY mirando la situación con diversión y hasta riendo de a momentos".(...) "sus piernas se entrelazan y sus torsos se encuentran juntos hasta que CHET la lleva con su cuerpo cerca del suelo, el cual se deja caer con todo su peso".(...) "MARÍA interviene el baile gritándole con enojo a CHET que pare y suelte a FLORENCE".(...) "La escena y el accionar dramático se ve llevado por la tensión de los personajes.

En este caso, se le preguntó al grupo: ¿qué les hace pensar que María está enojada?

La idea no es comunicar lo que ellos interpretan (en este caso, por ejemplo, como escribe el grupo: "se ve llevado por la tensión de los personajes") sino apuntar a las acciones, movimientos,

¹⁸ La escena elegida se encuentra en el minuto 1:18:36, de *Faces* (1968) de John Cassavetes.

texturas que generan ese ánimo. El guion deconstruido requiere que nos corramos de la hegemonía del sentido con la cual solemos analizar escenas y películas. Se trata de observar el detalle, la forma en el actor, tanto en su cuerpo como en su voz.

Para analizar la escena propuesta de *Una mujer es una mujer*¹⁹, la cual correspondía a los grupos de referente Jean Luc Godard, se advirtió hacer principal hincapié a la voz y a las maneras del decir, que resultan muchas veces relegadas en la dirección de actores, en comparación a las acciones corporales.

Figura 3.8



Nota. Adaptado de *Une femme est une femme*, Jean Luc Godard (1961). Fragmento de la escena utilizada para su análisis. Recorte del min 28:52. El personaje de Ángela, en el centro del cuadro y en un primer plano, recita una frase mientras llora.

Sin embargo, los grupos continuaban imponiendo una lectura interpretativa de la escena, más que en su construcción formal. Podemos apreciar en el siguiente fragmento, del grupo 3: "El personaje se encuentra pegado contra la pared para dar una sensación agobio, para mostrar lo atrapada que se siente Ángela con el deseo que está por decir".

Además, se incluyeron pocas referencias espaciales, que dificultan visualizar el espacio que rodea a los cuerpos en la escena. Observemos también en el siguiente fragmento del mismo grupo, la descripción de las maneras del decir:

Cuando termina su frase mira a Émile pero sus ojos van dos veces de él al piso y del piso a él, como si no estuviera del todo segura de lo que está diciendo. No es vergüenza, pero sí desconfianza, no puede mirarlo a los ojos cuando dice la frase y tampoco sostenerle la mirada" (...) "No eres el único hombre en la tierra', ella habla con un tono casi de enojo y/o fastidio".

¹⁹ El recorte utilizado para el ejercicio consistió en el minuto 28:52 de la película.

Estamos ante un uso de adjetivos para describir esa voz, en vez de una puntuación de elementos, como podría ser el ritmo, las velocidades, la dirección de miradas, etc. El guion termina otorgándole categorías como “desconfianza” o “enojo”, en vez de analizar la particularidad de esa manera del decir.

Figura 3.9



Nota. Une femme est une femme, Jean Luc Godard (1961). Recorte del min 29:52. Alfred y Ángela situados en un plano casi americano, discuten en un juego de idas y vueltas, donde ella habla y él repite tanto palabras como acciones.

Algo similar sucedía con el grupo 4 como demuestra el siguiente fragmento, también trabajado sobre *Una mujer es una mujer*:

(...) Se escucha la voz de Alfred interrogando a Ángela. Ángela se voltea, levanta y agita su mano en dirección a Alfred y le responde con sarcasmo, mientras toma una revista del perchero. Ángela se devuelve decididamente a la cocina con la revista en ambas manos. Alfred bruscamente pone su mano en el marco de la puerta, para impedirle el paso a Ángela y la vuelve a interrogar. Ángela, hablando burlonamente, agita la revista mientras mira a Alfred a los ojos. Ángela quita el brazo de Alfred con fuerza y continúa caminando. Alfred, con ceño fruncido, sigue a Ángela con la mirada. Ambos están discutiendo, Alfred pone el cigarrillo en su boca y saca de su saco un diario para seguir imitando a Ángela y empieza una danza en la que revolean las manos y giran en el mismo lugar, se empieza a escuchar como la música se eleva, rompiendo el ambiente tenso. Vuelven a caminar hacia la habitación, Alfred le habla y Ángela se da vuelta y se frenan, se sientan en la cama y Ángela le vuelve a decir que quiere tener un hijo.

Podemos encontrar que hubo atención a detalles de la puesta en escena que hablan de la forma godardiana, como las lágrimas o el maquillaje corrido. Es más difícil, sin embargo, imaginar cómo es la voz en la escena debido a acotaciones como “le responde con sarcasmo”, “hablando burlonamente”, etc. Recaer en estas categorías solo nos otorga una idea superficial de un tono, que puede ser llevado para distintos lugares, pero que definitivamente no nos describe lo que logran los actores de Godard en esta escena.

También en este fragmento se observa el riesgo de la síntesis excesiva en un guion deconstruido: en este caso, falta un momento de juego que se da entre los actores. Al mismo tiempo y casi contradictoriamente, podríamos decir que la redacción del guion lo hace muy pesado de leer.

Figura 3.10



Nota. Une femme douce, Robert Bresson (1969). Recorte del min 27:06. Elle sale por una puerta abrochándose la camisa y sosteniendo el saco en su mano derecha.

Siguiendo la línea de estas observaciones, tomaremos a continuación un fragmento del grupo 6 del referente Bresson:

Se ve el reflejo de ELLE en un espejo. ELLE se saca el suéter y lo tira. ELLE se pone una camisa” (...) “LUC le pregunta dónde estuvo. ELLE no le contesta, gira su cabeza hacia un costado. ELLE se dirige a las escaleras, LUC se queda junto a la puerta observando cómo ELLE se aleja.” (...) “Pasos de ELLE. ELLE entra por la puerta dándole la espalda a la habitación. ELLE cierra la puerta quedando a oscuras. ELLE atraviesa la habitación dirigiéndose al baño.

Podemos encontrar algunas similitudes en la redacción de este fragmento y el anteriormente visto: oraciones cortas, repeticiones de nombres que resultan en tedio, poca descripción espacial

y descripción de formas tanto del cuerpo como de la voz. En este último ejemplo hay omisiones y poca observación de detalles significativos, en relación al ritmo y la velocidad de las acciones.

Figura 3.11



Nota. Adaptado de *Une femme douce*, Robert Bresson (1969). Recorte del minuto 27:30. Elle detiene su bajada por las escaleras para mirar atrás, hacia Luc.

En contraposición a la falta de referencia espacial, observemos a continuación un fragmento del grupo 5, cuyo referente también es Bresson:

LUC aparece vestido de traje y de pie detrás de la cama matrimonial, donde también puede observarse una gran cortina negra y dos lámparas encendidas a los costados. Levanta su mano hacia el interruptor sobre la barandilla de la cama y apaga las luces, sumergiendo la habitación en la oscuridad” (...) “Ella avanza por el oscuro pasillo, mientras termina de colocarse el saco en el otro brazo, y llega hacia la escalera.

Aquí encontramos una mejor ubicación espacial, describiendo cómo están compuestas las imágenes. En este caso, la escritura del guion deconstruido logra centrarse en algunas singularidades de la acción bressoniana, como las acciones incompletas, o la precisión en las mismas.

Podríamos decir que cada referente demanda una particularidad al momento de su observación y análisis. A pesar de esto, los grupos confluyen en varias dificultades de redacción, que complican a su vez la comprensión del guion deconstruido y la transmisión de lo que sucede en la escena. Varias veces se ha mencionado en clases que escribir un guion deconstruido es

como pintar un cuadro. Sin embargo, lxs alumnxs tendieron a una modalidad de escritura técnica, sintética, poco detallista y orientada a un guion cinematográfico más tradicional.

1. Energías, impulsos, cargas: El trabajo desde el referente John Cassavetes.

1.1. Primeras ideas

Es común que lxs alumnxs tomen el trabajo sobre premisas cassavetianas planteando conflictos superlativos y cargas dramáticas excesivas. Estas cuestiones por lo general no conducen más que a lugares cerrados, donde lo extraordinario del acontecimiento (pensemos, por ejemplo, una muerte, o la pelea sobre una herencia) cierra la posibilidad de indagar y volverse más profundo, quedando un trabajo solo desde el estereotipo.

Observemos a continuación algunos pensamientos de Cassavetes sobre sus propias películas:

Como artista siento que debemos intentar cosas diferentes –pero sobre todo tenemos que atrevernos a fracasar” (...) “Nunca diré que lo que hago es entretenimiento. Es investigación, exploración, es hacerse una pregunta tras otra: ¿Cuánto se es capaz de sentir? ¿Cuánto se sabe? ¿Se es consciente de tal cosa? ¿Se puede manejar tal otra? Una buena película planteará interrogantes que nadie te ha planteado antes sobre cada día de tu vida (...) Una película es una investigación sobre la vida, sobre lo que somos (...) Mi cine hace perder a los personajes sus ilusiones, romper sus defensas. Hace que se descubran a sí mismos. (Cortes, 2012)

At the point Cassavetes died, none of his films was available on video. (...) But when Sony made him a very handsome financial offer to bring his films out on video in the mid-1980s, Cassavetes turned them down (...) He said: 'You think I want to be popular? You think I want the mutton video? Do I want millions of people to see my movies? Why would I?' (...) 'I've been making films for twenty-five years and none of them has really made a lot of money. But there's nobody in the world who can tell me we didn't succeed.' [Al momento de su muerte, ninguna de las películas de Cassavetes estaba disponible en video (...) Cuando Sony le ofreció una cuantiosa cifra por sacarlas en video a mediados de los años 80, el cineasta se negó. (...) Él dijo: '¿Piensas que yo quiero ser popular? ¿Crees que quiero que mis películas circulen en video, que quiero que millones de personas vean mis películas? ¿Por qué razón querría yo eso?' (...) 'Llevo 25 años haciendo películas y ninguna ha hecho mucho dinero, pero no hay nadie en el mundo que pueda decirme que no conseguí lo que quería.'](Carney, 2001, p.510)

Luego de leer estas citas en clase, se propusieron dos puntos de partida. Por un lado, iniciar el trabajo a partir de preguntas sobre sus vidas y sus realidades: ¿Qué cosas de sus vidas les inquietan? ¿Qué cosas de sus vidas filmarían?

Por otro lado, es importante atreverse a fallar y así también hacernos preguntas, apuntar a que cada película sea una investigación, una exploración. Cassavetes nos invita a reflexionar de esta manera: la producción con relación a lo que se quiere filmar, no al número de espectadores o al dinero que le aportarían al film. Por consiguiente, se propuso que se pensara sobre la propia producción situada, de lxs estudiantes.

En el primer encuentro luego de la consigna, los grupos trajeron preguntas planteadas de manera individual y grupal. Se terminó trabajando, a grandes rasgos, sobre las siguientes:

- ¿Qué es la libertad? ¿En qué contextos nos sentimos libres?
- ¿Cómo vivir del arte? ¿Qué o cuánto se puede sacrificar para vivir del arte?

Habiendo establecido este disparador, en el segundo encuentro los grupos se acercaron con una puesta en común de los interrogantes.

El grupo 2 presentó un material filmado de ellxs mismxs, donde charlaron sobre los disparadores permitiéndose que la conversación se mueva a nuevos lugares, realizando también un ida y vuelta de opiniones y vivencias sobre el amor y la libertad en sus diferentes contextos (familia, amigxs, parejas, facultad).

El grupo 1 trajo un texto a modo de manifiesto, escrito a partir de la puesta en común de sus interrogantes sobre el arte, el trabajo y la vida. Tomaron como partida la vivencia de uno de los compañeros al momento de dejar su país para venir a estudiar a Argentina y el impacto que tuvo esto en sus vínculos familiares, que poseía un peso emocional muy particular.

1.2. Entregas audiovisuales

1.2.1. “Entre vínculos y despedidas” (Grupo 1)

El cortometraje abre sobre una escalera, en donde un chico sube y baja al menos tres veces, mascullando unas palabras que no llegamos a oír aún, pero que tienen el tinte de casi un discurso -el ensayo de un diálogo-. Termina de subir las escaleras, esta vez para ingresar en la casa (su casa), y encontrarse con su madre (interpretada por otro chico) que está cocinando. El hijo ha venido a comunicarle algo, pero ahora, mira cocinar a su madre y pasa a preguntar por la comida, deja que le sirvan agua. Se develan discusiones propias de la convivencia -quién cocina, quién lava, el viejo conocido “cuando tengas tu casa...”- la cual termina con el hijo diciéndole que se va de casa.

Lxs integrantes del grupo y realizadores del trabajo fueron: Luciana Ayelen Crespo, Florencia Da Prato, Santiago De Don Pedro, Ignacio Dell'Acqua, Nicolas Escobar Horack, Candela Valentina Mora, Camila Nicolini, Gabriela Reinoso y Alfredo Romero.

A grandes rasgos, este grupo tuvo dificultades en la apropiación del lenguaje cassavetiano, especialmente en categorías como el encadenamiento de las acciones, la construcción de la verdad, y lograr un cuerpo cargado. Describimos sintéticamente el proceso en los siguientes ítems:

- El primer acercamiento a la escena presentaba tres personajes: un padre, una madre y un hijo (los tres actores del mismo rango de edad, alumnxs del grupo). El conflicto de la escena era que el hijo decidía irse de la casa, y debía comunicárselo a sus padres. En este primer acercamiento el actor del hijo tuvo poco apoyo para dar dicha noticia, no estaba movido por ese diálogo ni esa situación, nada real le estaba sucediendo con el cuerpo. El diálogo terminó cayendo en lugares poco verosímiles y demasiado dramáticos, con una discusión entre él y su padre (que estaba situado en un registro más agresivo, aunque no por ello más verdadero).

Figura 3.12



Nota. Fotograma de la primera entrega audiovisual del grupo. En un plano americano, el personaje de la madre, que sería posteriormente quitado, se sienta en la mesa con un equipo de mate. En el lado izquierdo está el “padre”, en el lado derecho el hijo.

- Ante este primer acercamiento, se dejó de lado el personaje de la madre y comenzaron a centrarse en solo el padre y el hijo. El comienzo se planteó de diferente manera, con el actor que interpretaba al hijo subiendo unas escaleras hasta la casa. Esta entrada funcionó como un apoyo para el actor: una carga física para ese primer encuentro que ocurre con el padre.

- Se comenzaron a explorar momentos imprevisibles (recordemos que en Cassavetes, muchas veces, los actores no reaccionan de la forma que esperamos). Aunque fueron solo dos, se trató de hallazgos valiosos en este segundo acercamiento al trabajo: por un lado, la acción del padre mezclando y luego tirando unas cartas de póker; y por el otro, el hijo hablándole con los auriculares puestos, fuera de campo sonoro.

Figura 3.13



Nota. En un primer plano nadir, el “padre” tira cartas que había mezclado, las cuales caen con un efecto aletargado hacia la cámara.

- Sin embargo, empezaba a instalarse una problemática que acompañaría al grupo hasta el final del proceso: los actores se encontraban muy alejados de la verdad. En el caso de esta entrega, el hijo le hablaba con enojo al padre y el padre se reía. Ambas acciones quedaban forzadas y no resultaban creíbles, es decir que esas acciones estaban pasando de manera verdadera en el cuerpo del actor. El enojo como emoción parece más cercano, más accesible, pero a su vez también facilita detectar la actuación cuando se está interpretando, cuando no hay verdad, cuando no sucede. En este caso, a ambas situaciones les faltaba credibilidad.

- La búsqueda del grupo hasta este punto, nos invitaba a preguntarnos: ¿qué posibilidades abre este juego entre la escucha y la no escucha? ¿Qué posibilidades presenta este punto de escucha sin diálogos, pero con música? Estas cuestiones, sumadas a las de trabajar con más verdad, energías más altas, complejizar el trabajo, dotarlo de más capas, son las que se plantearon como disparadores para próximas entregas.

Figura 3.14



Nota. En un primer plano, el hijo usa unos auriculares mientras discute con el “padre”. Una canción se interpone en primer plano sonoro.

- Pese a la revisión de estos puntos, el trabajo del grupo continuó presentando dificultades de la actuación: conforme avanzaban las entregas, se advertía sobre una carencia de búsqueda actoral, recayendo en una forma más hollywoodense. Por otro lado, la dramaturgia débil en el trabajo: los diálogos se daban como una presentación de alegatos, argumentos y estereotipos de por qué el hijo no debería irse, o cómo el padre nunca lo escucha. Ante esto el grupo reflexionó a propósito de los diálogos y mencionaron que en los films de Cassavetes solemos encontrarnos con diálogos abundantes, pero que nunca hablan de lo que los personajes quieren decir en verdad. A pesar de que el grupo reconoció estas características, hubo inconvenientes para reflejarlo en el cortometraje.

- Uno de los problemas que afectaban a la construcción de la verdad en este proceso, fue la pretensión de querer actuar algo con lo que no tienen cercanía. El compañero del grupo que interpretaba al padre estaba completamente alejado de lo que significa que un hijo deje el hogar, y el rechazo o sentimientos que eso puede generar. Entonces en vez de representar lo que queda por obviedad muy lejano, se propuso que intenten acercarse más a lo propio. Lo primordial en aquel punto de las entregas, era conseguir un grado de verdad. Esto es un problema recurrente en los grupos que tienen a Cassavetes como referente.

- A partir de estas entregas, se agregaron varias capas de extrañamiento: por un lado, se intercambió el papel del padre por una madre (aunque seguía siendo interpretado por el alumno). También se sugirió incluir un texto, leído en voz en off, que explique que la escena es una interpretación sobre anécdotas del grupo. Estos niveles de extrañamiento apuntaban a posibilitar la lectura de la escena desde otro lugar, sin caer en que las actuaciones interpreten algo que les es lejano a lxs alumnxs, para llegar así a un grado mayor de verdad.

- A pesar de estos dos cambios que definitivamente viraron el trabajo, el grupo continuó teniendo dificultades para encadenar las acciones. En las películas de Cassavetes las acciones se dan como un dominó, donde una empuja a la otra haciéndola posible. En este caso, las acciones que presenta el grupo estaban diseccionadas, dándose en sucesión, pero sin conectarse. El problema aquí no es que las acciones en sí no funcionaran, sino que no funcionaban las transiciones entre las mismas: parecían erráticas y sin cálculo, como si de eso trataran las acciones cassavetianas. No había una acumulación de un sentimiento que haga que el personaje lleve a cabo una acción determinada, sino que eran meras acciones diferentes unas de otras. Relacionado a esto, los conflictos no terminaban de agotarse antes de pasar a uno nuevo. Un ejemplo es cuando el hijo comenzaba a armar un mate.

Figura 3.15



Nota. Una de las acciones que comenzaba sin que las anteriores se agoten, cuando el hijo comenzaba a preparar un mate mientras la madre limpiaba el agua volcada en el suelo.

- Para las últimas entregas del proceso, estos problemas mencionados seguían latentes, especialmente la imposibilidad de que al cuerpo le pase algo para que de alguna manera reaccione. El trabajo actoral en el referente de Cassavetes se apoya en el impulso del actor para realizar las acciones. En el caso del trabajo, por ejemplo, que el adulto limpie el agua es una acción que puede funcionar en la medida en que el cuerpo de ese actor esté comprometido, que surja de sus impulsos. Si no estaríamos frente a acciones que no terminan de construir verdad, que no son creíbles. En última instancia, se le recomendó al grupo reforzar los estímulos de los actores al momento de grabar, para llegar a una verdad.

Figura 3.16



Nota. Fotograma de la última entrega del grupo. En un primer plano, el hijo le dice a su madre que se va de la casa. Una sonrisa se le escapa mientras lo dice.

Las entregas anuales del grupo finalizaron presentando aún los problemas mencionados, especialmente en el plano de las acciones. Pero también con quizás, el hallazgo más importante de todos: un momento de risa, cuando el hijo le dice a su madre que se va de casa. Esa acción que no estaba pensada, fue una reacción genuina del alumno al momento de actuar, es el momento en donde más podemos acercarnos a una idea de verdad. Comentándole esto a lxs alumnxs en las correcciones, ellos respondían que la risa de su compañero fue algo que se plantearon sacar y regrabar, pero que decidieron dejar en última instancia. Un pensamiento que por poco compromete un momento de verdad logrado.

1.2.2. “Las hermanas” (Grupo 2)

La situación es una comida. Platos de pasta y vasos de vino, miradas que van y vienen a través de la mesa servida. Tres se sientan alrededor. Un joven que ha venido a interpretar el papel de un hermano ausente, ante dos hermanas. Una que le ha pagado por esto, y espera todo de él, y otra que no le cree nada (se le ríe, lo cuestiona, lo examina, le muestra fotos de su infancia donde está a quien interpreta, pero no es él). La cena va creando tensiones a partir de lo que el actor actúa (un diálogo, un perdón, un agradecimiento que ellas quieren escuchar) y de lo que las hermanas demandan de su actuación, que cada vez, es más. En medio de estos, la frustración que queda al final de un papel no cumplido.

Lxs integrantes del grupo y realizadores del trabajo fueron: Aylén Salina Agriello, Tiziana Aguado, Tiara Bandi, Ludmila Ramirez, Victoria Rivero, Abril Morales, y Karina Sandoval.

Con un proceso estable, el grupo sostuvo siempre un buen estar de las actrices, pero debió trabajar principalmente sobre el tiempo de las acciones, para llegar a cuerpos cargados.

Figura 3.17



Nota. Sentada en una mesa servida, la hermana ubicada en el centro del cuadro escucha al actor mientras golpetea el tenedor contra el plato.

- La primera prueba del grupo presentó dos situaciones de anclaje: un momento de baile y un momento de comida en una mesa. En la primera (el baile entre las hermanas y el actor) todo sucedía demasiado rápido. Un ejemplo de seguidilla de acciones durante la primera situación es el siguiente:

- Una de las hermanas aparece.
- Él la saluda.
- Ella le da un cachetazo débil.
- Se ponen a bailar.
- Él intenta darle la mano a una de ellas.
- Ella lo empuja.

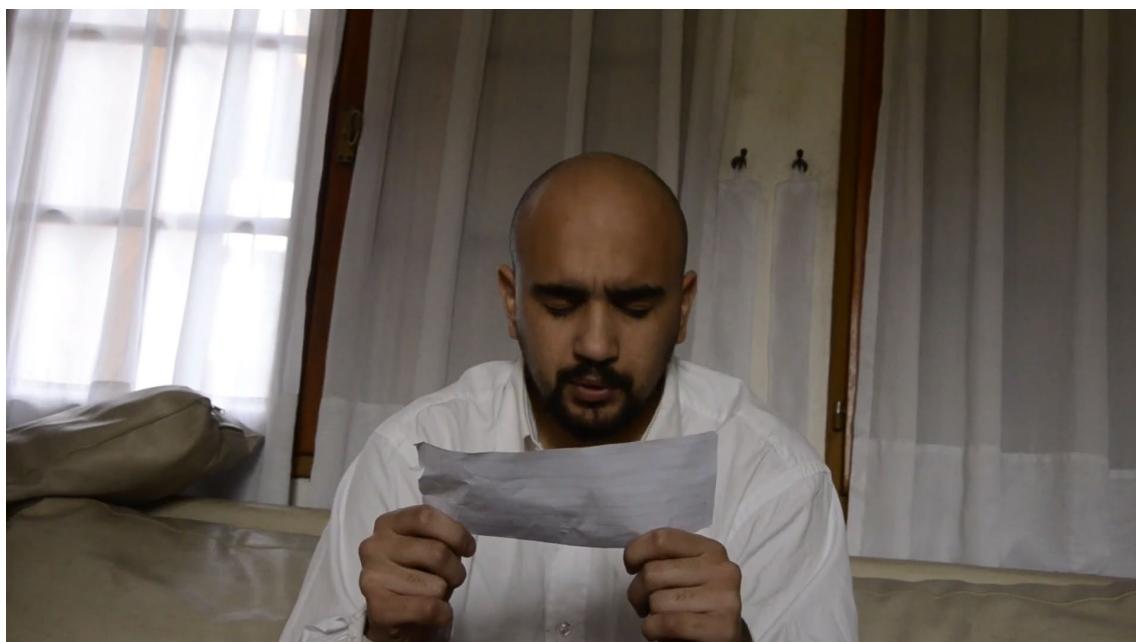
Estas acciones se sucedían una tras otra, durando pocos segundos, sin dejar tiempo para que se instalen. Eso produjo que ninguna de ellas cobrara peso, ni produjeran transformaciones en los actores.

- En la situación de la mesa también aparecían recursos potencialmente interesantes, pero que generaban -debido a una prematura aceleración- un efecto frenético y de locura no sostenido: como el golpeteo del tenedor que hacía una de las hermanas, el cual culminaba en pocos segundos con gritos al actor diciendo “¡esforzate más, llorá!”. El golpeteo del tenedor, que

comenzaba lento y bajo e iba en ascenso de velocidad y volumen, sucedía demasiado rápido, y si bien podía generar una anticipación de un suceso, o una sensación de peligro, por falta de tiempo de desarrollo quedaba trunco.

- Entonces, en general faltaba tiempo en las acciones, permitir que se desarrollem para que pudieran generar un estado. Es a partir de ese tiempo de respiro que cobra importancia preguntarse: ¿cómo reciben lxs demás dicha acción? ¿cómo lxs transforma?

Figura 3.18



Nota. El primer plano de esta entrega muestra al actor sentado, en el centro del encuadre y en un plano medio, ensayando un texto escrito en un papel.

- En sí la idea de un “ensayo” de un actor en este contexto era muy rica en posibilidades, sin embargo, se advirtió en no caer en facilidades, como por ejemplo que él se confunda con el texto a decir. También aparecían recursos cassavetianos como acciones inesperadas que generaban incertidumbre sobre a dónde iría el audiovisual.

- El trabajo del grupo continuó apuntando al tiempo de las acciones, mientras que, por otro lado, se cuestionaron elecciones vinculadas al ensayo del actor: el grupo estaba planteando dicha situación de ensayo en la casa donde se interpretaría ese papel y a momentos de hacerlo. La pregunta era, ¿por qué “actuar” ese ensayo, y no ensayararlo realmente? El alumnx que interpretaba al actor no estaba ensayando de verdad, aún cuando habría podido hacerlo, sino que estaba fingiendo ensayar. Esto generaba una falta de verdad sobre esta situación. Se invitó a pensar en no mostrar la “idea” de ensayar, sino realmente habitarla, que suceda.

- Para las siguientes entregas se propuso volver sobre el argumento del cortometraje, y comenzar a darle más profundidad al personaje que el actor va a interpretar (que es un hermano muerto). Se proponía pensar características que las hermanas desearan recrear con ese actor que contratan. Una pregunta disparadora fue: ¿cuáles son las características pedidas del

hermano muerto, y cuáles son las falsas que provocan el enojo en las hermanas? Estas pueden ser una forma particular de abrocharse la camisa, de fumar, de mirar, de sentarse, etc. Se llamó a pensar en los detalles, en las particularidades, y se sugirió como ejercicio el armado de una lista con dichas características, como si en realidad fueran a contratar a un actor. La pregunta es: ¿qué le pedirían realmente? Una vez encarado este ejercicio, se debía aprovechar para mejorar la situación inicial del ensayo, donde el actor contratado no esté ensayando un discurso o una frase, sino que se dé una acción o circunstancia que incida en el encuentro que va a darse.

- En siguientes entregas el trabajo apuntó por un lado a corregir la falsedad en la actuación del actor.

- Otro punto a tratar a partir de esta entrega fue la carga de los cuerpos. Como ejemplo se tomó la acción de una de las hermanas durante el momento de la comida: ella le pregunta sobre un arito que el actor tiene puesto, y cuando él le responde, ella se abalanza a través de la mesa para tocárselo. La otra hermana la detiene diciéndole que lo puede lastimar, y ella vuelve a sentarse.

Esta es una acción que carecía de impulso: un momento antes de tirarse encima de la mesa, cuando ella le preguntaba sobre dicho arito, podíamos verla más afectada que cuando efectivamente sucedía esta acción. El impulso por hacer algo debe estar sostenido con una carga. No hablamos de brusquedad, porque la brusquedad no funciona en este escenario en particular. Cuando la actriz estaba más “cargada²⁰”, es cuando menos brusquedad había: sentada en frente del actor, hablando sobre el arito nuevo.

Por otro lado, esa acción de abalanzarse no tenía ninguna consecuencia: era una acción fuerte en sí, que no desencadenaba nada (no le sacaba el aro, no lo lastimaba, la hermana simplemente volvía a su lugar y se sentaba). Lo mismo sucedía en el final, cuando le pedían que llorara: nada pasaba, no había consecuencias.

Era un problema de carga y un problema de tiempos: las acciones no tenían los tiempos que hacían falta para que el cuerpo se transforme, para que alguien se modifique. No se terminó de construir la idea de que a esos cuerpos les estaba pasando algo realmente. Faltaba que algo los transforme, y que las cosas sucedieran con más verdad.

²⁰ El concepto “carga” que se toma durante las correcciones de la cátedra, y refiere a un estado corporal y mental en unactorx. Es decir, la acumulación de una determinada energía gracias a las acciones que llevó a cabo, lo cual se ve reflejado en su cuerpo y en futuras acciones.

Figura 3.19



Nota. Sentadxs en una mesa mientras almuerzan, una hermana toma la oreja del actor contratado de manera abrupta: su mano aparece desde fuera de campo en el fotograma. La otra hermana, ubicada en el costado derecho del encuadre, interrumpe la acción advirtiendo que le puede hacer mal.

- Por otro lado, algunos elementos de la escena, como la mesa llena de reliquias y fotos del hermano, ya no sumaban al corto. Hay ocasiones, durante el proceso, donde se van abandonando ideas que en un principio funcionaban. Prescindir de cosas que ya no funcionan nos abre las puertas a nuevas posibilidades, o a tener una nueva versión del trabajo ya sin estas imágenes o acciones descartadas.

Para concluir retomamos una pregunta realizada durante las correcciones de este grupo: ¿Cómo es recibida una acción por el resto de lxs actores? ¿Cómo lxs transforma?

Podríamos decir que el proceso del grupo orbitó en torno a la búsqueda de cuerpos cargados, partiendo de un buen estar de las actrices como mencionamos al principio, pero teniendo que ir más allá: trabajar detalles de lxs personajes, formar una red de información que pesen sobre quienes interpretarían ese papel. También resultó necesario comenzar a percibir las acciones no como una escaleta a respetar establecida al principio del proyecto, sino como un material alterable y que altere los cuerpos también. La pregunta de ¿cómo lxs transforma? implica dejarse transformar también, estar abierto y atento al cambio.

2. Forma, procedimientos, juegos: pensar desde Jean Luc Godard.

2.1. Primeras ideas

El trabajo desde este referente se sostiene por la búsqueda de una forma y ritmo en la actuación. Antes de abordar las primeras instancias de escritura del mismo, se sugirió que piensen preguntas acerca de sus propios intereses sobre el lenguaje cinematográfico. Proponiendo así que la realización del trabajo audiovisual sea una especie de ensayo, buscando responder una pregunta a través de este.

En esta primera instancia los grupos plantearon dos problemáticas: La primera (en sintonía a lo visto en la película *Vivir su vida*), mostrar lo “no visible”. La segunda, problematizan sobre cómo construir un género de fantasía urbana desde la ciudad de La Plata. Las primeras ideas se esbozaron a partir de dichos disparadores.

Por un lado, el grupo 3 decidió ahondar en el género de fantasía urbana, elaborando guiones con un amplio desarrollo de ideas que denotaban un alto nivel de producción (un personaje principal que puede clonarse, varias actrices haciendo de la misma conviviendo en un espacio, ideas que prevenían una complejidad en cuanto a puesta en escena, escenografías y espacios). Ante esto, se advirtió que no sea sólo un campo temático, sino que pensaran fundamentalmente en el tratamiento de los cuerpos, en sus modos de operar y sus transformaciones. Se instó a buscar un espacio funcional, y pensar con antelación qué imágenes formarían parte del audiovisual.

El grupo 4 por su parte, encaró su disparador de mostrar lo “no visible” a través del espacio como personaje. La historia que se propusieron plantear fue la de un departamento vacío visitado por posibles compradores, y la humanización de aquel edificio a través de recursos narrativos y de lenguaje cinematográfico. Tenían en claro que querían una idea de maltrato hacia el espacio (descascarar paredes, sacar maderas, quejarse, etc.) y que este respondiera a través de goteras, chirridos, portazos, y otros.

2.2. Entregas audiovisuales

2.2.1. “Traje souvenirs” (Grupo 3)

Un ambiente nocturno, dentro de una casa de apariencia vieja, habitado por tres jóvenes brujas. Primero la oímos y vemos a ella, la que parece ser la cabeza de ese pequeño aquelarre de tres: monologa en frente de sus dos amigas, que le prestan poca atención. La historia que cuenta es sobre un encuentro pagano y romántico con un brujo, que empieza con ambos trabajando en un hechizo y termina con ella matándolo por usar su sangre para el mismo. Ahora sus amigas prestan atención, cuando ella saca los souvenires que trajo de la noche: una piedra

que es capaz de transmutar el mundo, hacer aparecer cosas o provocar muertes según la intención de quien la tenga en su mano.

Lxs integrantes del grupo y realizadores del trabajo fueron: Manuela Brugniere, Florencia Martín, Grisel Galli, Matías Molfino, José Lasta, María Fernanda Elles Rincón, e Irina Altamirano.

Siguiendo lo relatado en la sección anterior, el desafío y pregunta que se planteó este grupo fue cómo construir una fantasía urbana situada en La Plata. Esta cuestión de género no solo dirigió las propuestas de lo filmado, sino que también posibilitó exploraciones en la postproducción y el montaje.

– La primera entrega del grupo consistió en una breve escena con dos personajes en un club nocturno que terminaba con la muerte de uno de ellos. Más allá de las dificultades técnicas que presentó el audiovisual en cuanto a iluminación y sonido, se valoró la atención al arte y a la escenografía. Si bien apuntaron a una búsqueda más visual, aún faltaba en esta entrega, definir forma y maneras del decir, los cuales son puntos imprescindibles al pensar el trabajo desde premisas godardianas.

Figura 3.20



Nota. En un plano medio, el personaje femenino le invita una copa a su acompañante. El ambiente es oscuro, en frente de ellxs hay una mesa con varias botellas.

– Hubo un cambio de propuesta narrativa para la segunda instancia del trabajo: de un personaje que puede clonarse a sí misma y convive con sus copias en un ambiente urbano, ominoso y fantástico, pasamos a tener tres brujas contemporáneas que viven en una casa

antigua y nocturna. Estas tres jóvenes juegan con una piedra robada a un brujo, capaz de hacer que sucedan o aparezcan cosas en el mundo. Seguimos, como podemos apreciar, en el género fantástico y en el disparador del grupo: ¿Cómo plantear una fantasía urbana?

– La segunda entrega del trabajo presentó buenos niveles de prueba y exploraciones: uno de los hallazgos más valiosos fue el de la piedra, y las situaciones que esta podía desprender, a través del recurso del corte en montaje como una suerte de “efecto” que incluso recuerda al uso mágico que le daba Méliès en sus films.

– Hubo una búsqueda de apropiarse del lenguaje godardiano, especialmente traducido a estas pruebas de procedimientos cinematográficos, al tratamiento formal de movimientos y formas de habla, como la escena del espejo al principio donde una de las brujas iba y venía monologando (un monólogo quizás excesivamente predominante, se advirtió) o la escena del llanto hacia el final del corto, con cierto tratamiento paródico, funcional al sistema que el grupo propone. Se les indicó precisamente que jugaran con el montaje para obtener el ritmo adecuado, ya que algunas escenas se alargaban y otras perdían precisión.

Figura 3.21



Nota. Una de las tres brujas hace aparecer una copa de vino en su mano. El efecto se logró cortando del mismo plano con su mano extendida y vacía, a un momento donde la copa ya estaba encima.

Figura 3.22



Nota. Una de las brujas sostiene una bolsa de arpillera donde guardaba su rata, lamentándose y llorando en un tono cuasi satírico.

- En las siguientes entregas el grupo continuó trabajando sobre el montaje, agregando música y redefiniendo cortes. El hincapié en esta instancia se hizo sobre la búsqueda de nuevos procedimientos, ya que en el plano del montaje había infinidad de posibilidades que podían explorarse: placas de texto, cortes a negro, etc.
- Por otro lado, también se apuntó a buscar un ritmo a través del montaje, cosa que se da a través de prueba y error. Sin embargo, en las últimas entregas, esta búsqueda terminó generando demasiadas elipsis en el cortometraje, causando que en algunos momentos no se entendiera qué estaba pasando.
- Habiendo incluido texto y cortes a negro, en las últimas entregas se apuntó a ajustar estos mismos. Por ejemplo, prestar atención a los textos elegidos para las placas: en el caso donde usaban textos sacados del propio diálogo de las actrices, preguntarse qué texto tiene fuerza, y qué texto no. Un ejemplo es la placa sobre el final: “¡al fin se calló la rata!” Es un texto con más peso que “¡No la soportaba más!”. El porqué del peso podríamos decir que tiene que ver con la escritura de la frase, el uso de la palabra rata para referirse a la tercera bruja, y la asociación con la situación de la rata (la mascota en el cortometraje) que moría momentos antes. Pero en sí, la cuestión recaía en elegir qué mostrar, ya que no todo texto funciona en placas.

Figura 3.23



Nota. Placa final de la última entrega del cortometraje. La misma resalta las palabras “calló” y “rata” en colores, a ritmo con el fragmento musical que acompañaba el texto.

El proceso de este grupo nos hace reflexionar en las diferencias que se presentan entre los grupos y las necesidades que sus cortometrajes tienen, dependiendo del trabajo y acumulación que se va dando en cada caso. Este en particular, tuvo un proceso más largo y con más desafíos en el plano del montaje: lo cual también nos recuerda que el montaje es la segunda reescritura de un film, donde es imperativo (especialmente pensando en Godard) pensar en posibilidades y procedimientos.

2.2.2. “Una casa es una casa” (Grupo 4)

Una marcha militar acompaña los créditos iniciales, y una pantalla negra, y se estira hasta las primeras imágenes del cortometraje: un plano general de una calle barrial platense. Al interior de una casa desamueblada y luminosa ingresa marchando un joven de traje, seguido de una familia “tipo” representada por actores de la misma edad, a quien hace formar de manera inmediata y autoritaria: el padre vestido de azul (que se presta casi enseguida a su papel de “cabo” con el agente inmobiliario), la madre vestida de rojo (que habla en tono agudo burlándose de los varones), y dos niñas con remeras rosadas y trenzas. Mientras lxs padres ven la casa (o más bien juegan en ella), las hijas descubren o sugieren una presencia sobrenatural que acecha el lugar.

Lxs integrantes del grupo y realizadores del trabajo fueron: Mateo Calderón, Camila Casanova, Nahir Chammas, Lucía Colela, Joel Fernández, Sofía Meo, Pamela Meza, Giuliana Octiviani, Ivan Ortiz y Liz Ramos.

Figura 3.24



Nota. El agente inmobiliario muestra la casa a la familia, de espalda a la cámara. Enfrente a él, lxs padres se alternan con las niñas en una formación horizontal y observando a la derecha del cuadro. Excepto la madre y el agente, todos tienen las manos en la misma postura.

- Como mencionamos, desde un primer momento la elección del grupo fue plantear la actuación con miembros del grupo, de misma edad, que interpretaran todos los papeles: tres adultos y dos niñas. Esto ya instauró una suerte de absurdo o inverosímil.
- Comenzaba a aparecer en esta primera instancia, un problema de registro entre lxs padres y las niñas. Por un lado, lxs padres estaban instalados en un tono más desapasionado y realista. Las niñas por su lado estaban próximas a un registro de comedia, del tipo de *Una mujer es una mujer* con ciertas reminiscencias al género de terror.
- En vistas de esto el grupo realizó otra entrega, la cual presentaba una búsqueda que apuntaba más a la forma, composición de planos, y arte (hay una elección deliberada de vestuario, con lxs padres en dos colores contrastantes, azul y rojo, y las niñas en rosa). También había construcciones de momentos fantásticos, como la escena donde las niñas llegaban corriendo hasta el umbral de la cocina y miraban hacia adentro. A través de planos y movimientos de cámara se indicaba la presencia de algo sobrenatural en este espacio, ante el cual las niñas respondían escapando.

Figura 3.25



Nota. De pie en el dintel de la puerta, las niñas observan hacia dentro de la cocina antes de salir corriendo. Su reacción sumaba a la construcción de la presencia natural indicada.

- Se sugirió repensar al personaje del agente inmobiliario, el cual tenía muy poco peso en comparación al resto. Así mismo, se planteó la posibilidad de utilizar fragmentos musicales. En este punto, aún no se habían resuelto las cuestiones del registro de actuación (continuaban en el medio de algo realista y algo “alocado”).
- Esto llevó a una pregunta por la inverosimilitud (recordemos que algo resulta inverosímil siempre dentro de un sistema y de un contexto). ¿Cuál era ese sistema que estaba construyendo el grupo, y por qué se daba ese desajuste? ¿Cómo se movían los cuerpos, en relación a sus vínculos? ¿Cómo hablaban y caminaban los distintos personajes, qué miradas y complicidades había? Estas eran cuestiones que quedaban aún por explorar.
- En las siguientes entregas el grupo fue, progresivamente, explorando de a poco otros posibles recursos: agregaron música, que en un principio era ambiental y climática, cercana al género de suspense o terror. También exploraron lxs personajes adultxs: le dieron más lugar a la relación entre lxs padres que antes estaba poco explorada, agregando una escena donde discuten. También agregaron nuevos textos para el agente inmobiliario, buscando otorgarle un sentido de urgencia. Pese a esto los registros de “niñas-padres” y agente inmobiliario seguían siendo desiguales. Mientras que las niñas parecían estar en un registro de juego, lxs adultxs permanecieron en un registro más representativo, más serio.

Figura 3.26

Nota. El agente inmobiliario muestra la casa a la familia, de espalda a la cámara. En frente, lxs padres se alternan con las niñas en una formación horizontal y observando a la derecha del cuadro. Excepto la madre y el agente, todos tienen las manos en la misma postura.

– Siguiendo esta línea, la pregunta que logró diseccionar el trabajo de este momento en adelante, fue ¿Hacia dónde querían llevar el trabajo? ¿Hacia un lugar más, o menos real? Esta falta de decisión era la que generaba el desajuste de registros y no terminaba de unificar el trabajo: ya que, si la idea era partir desde un registro realista, desde ya resultaba imposible dado que lxs actores tenían, todxs, la misma edad. Teniendo en cuenta la presencia de este inverosímil desde un primer momento, se invitó a volver sobre los recursos vistos en *Una mujer es una mujer*, y pensar en las posibilidades que abría la comedia musical. Principalmente incorporando aspectos lúdicos, planteando otro ritmo para el conflicto, y pensando en procedimientos: del habla, de los cuerpos, imagen-sonido y montaje

– Luego de lo que podríamos llamar como un punto de inflexión, el proceso del grupo viró de maneras significativas a un terreno mucho más godardiano. El corto seguía siendo sobre una familia que quiere una casa, un agente inmobiliario que quiere venderla, y una presencia extraña o sobrenatural que la habita. Sin embargo, llegado a este punto del proceso grupal, lxs adultx habían cambiado: el agente inmobiliario presentaba un lenguaje marcadamente militar (acompañado por la música), el padre se volvió una especie de cadete sumiso, y la madre se burlaba en un tono agudo y aniñado de los hombres. Lxs personajes de lxs padres exploraban la casa prendiendo y apagando luces, cerrando y abriendo puertas, peleando con una cuchara y la carcasa de una estufa, y quedándose finalmente encerrados, al igual que sus hijas simultáneamente perdidas en el baño. El trabajo presentaba, de esta manera, una variedad de

acciones y textos nuevos que comenzaban a plantear una idea más firme de ritmo y formas del decir.

– En otros aspectos, se apuntó a continuar trabajando la búsqueda de ritmos en el montaje, repensar los momentos de la música (el trabajo presentó muchos saltos musicales, cambiando a cada escena una composición diferente -de música clásica- o cortando demasiado pronto la marcha militar del principio). Así mismo, se llamó a prestar atención a la calidad de la edición: principalmente en la primera parte donde había varios problemas de corte, los cuales se sugirió arreglar utilizando placas de texto. Así mismo, cuidar el ritmo de las escenas en edición, para que no queden dilatadas.

Figura 3.27



Nota. Uno de los hallazgos más valiosos fue este primer plano del agente inmobiliario y el “padre”, donde el primero lo agarraba por detrás del cuello y lo llevaba ante la luz de una ventana, preguntándole si le parece “una casa muy luminosa”.

Figura 3.28



Nota. La madre ataca al padre usando una cuchara, en la postura de una dulista, mientras él se defiende sosteniendo la tapa de un calefactor como un escudo.

Figura 3.29



Nota. En un plano medio, el agente inmobiliario habla a cámara, afirmando que una buena familia “no se comporta así”.

- Para las últimas entregas, se continuó sobre cuestiones de edición: niveles de audio, música o efectos de sonido que no funcionaban. Un ejemplo son los gritos que acompañaban unos golpes a la puerta de las niñas encerradas, ambos sonidos fuera de campo. El grito

necesitaba un poco más de tratamiento en edición para que fuera algo que tuviera sentido y le diera un cierre a la situación de las niñas. Demostrando que el cuidado de los recursos en la etapa de montaje es imprescindible, y puede hacer que un sonido funcione como también que quede como un error.

– Quizás una de las cosas más a remarcar en esta entrega es que lxs actores estaban notablemente mejor, demostrando que el viraje del trabajo lxs ayudó a plantearse desde un registro mucho más fructífero.

Si algo caracterizó el proceso de este grupo fue la capacidad de virar de rumbo a mitad del camino, sosteniendo la idea original, pero también dándose la posibilidad de jugar con el trabajo. Jugar en el sentido de probar cosas, procedimientos, qué hacer con el cuerpo, qué hacer con la voz. Y principalmente, en el caso de este trabajo, hacer uso también del espacio, el cual siendo una casa desocupada no tenía mucho que ofrecer más que puertas, interruptores de luz, la carcasa de una estufa, una cuchara, una escalera.

Sin embargo, pensar en posibilidades nos lleva a aprovechar incluso lo poco que hay. “Al fin se están divirtiendo” es quizás la frase dicha en clase que caracterizó al trabajo del grupo a partir de este viraje, y una frase que vuelve de vez en cuando a clase para recordar que, al momento de actuar, probar y buscar, es necesario jugar también.

3. Movimiento interior y austeridad: pensar desde Robert Bresson.

3.1. Primeras ideas

En esta instancia, los grupos presentaron una propuesta vinculada con el espacio y lxs actores/actrices. Se recalcó la necesidad de trabajar sobre lxs personajes, pero no de manera esquemática; al mismo tiempo, se marcó la necesidad de mostrar una interioridad profunda, que se sirva del mecanismo exterior a modo de referencia bressoniana.

El grupo entregó un guion con una amplia descripción del espacio, objetos y vestuario. Con respecto a las acciones, realizaron una clara descripción de las posiciones de los cuerpos y de los movimientos a desarrollar. Incluyeron recursos bressonianos, como el uso de puertas y la voz en off. Sin embargo, la escena que narra una discusión entre un padre y un hijo mostraba un conflicto esquemático. Este problema surge, en principio, por desconocimiento o falta de indagación de los mundos internos de lxs personajes. En consecuencia, las preguntas que surgieron de esta entrega fueron: ¿cuál es el interés del grupo en ese mundo? ¿se sienten interpelados? ¿Les resulta interesante? ¿por qué quieren trabajar en ello?

A partir de estos cuestionamientos, un segundo acercamiento permitió la modificación de la idea de base, la cual pasó a considerar un conflicto entre dos hermanxs por un elemento/objeto (una computadora sería) que ambxs quieren o necesitan. El contexto es el de una familia con una larga historia de conflictos y resentimientos, y el propósito del grupo era profundizar en el sentimiento de envidia de un hermanx hacia otrx.

En esta entrega de guion se observó cierta falta de atención en la construcción sonora, en el ritmo y, fundamentalmente, el concepto de regularidad imprescindible vinculado con el referente. Las situaciones resultaron muy realistas, y el grupo no terminaba de encontrar la interioridad de lxs personajes, al menos, hasta este punto del proceso.

Por otro lado, el grupo 6 partió de la adaptación del cuento “La noche de los feos” (1968) de Mario Benedetti. La idea disparadora consistía en el encuentro de dos mujeres en un cine. El primer acercamiento a esta misma fue un escrito en un estilo narrativo y detallado de la vida de ambas, el cual buscaba darle forma a estos mundos interiores. Este trabajo inicial resultó extenso y poco viable para trabajar la escena. Era necesario salir de aquel relato y acercarse al plano de las acciones, para construir el sentido de esas vidas a través de detalles.

El segundo acercamiento redirigió la idea a una relación abierta entre dos mujeres, y en las tensiones que provoca la decisión de abrir el vínculo. También plantearon un espacio más accesible al momento de filmar, que fue una cocina. Esta entrega, aunque logró un gran realismo en los diálogos, tuvo algunos problemas en cuanto a la diversidad y cantidad de acciones, y demasiada variedad en los elementos utilizados (volvamos siempre sobre la idea de que el referente se basa en la economía de recursos, a un punto casi extremo).

El desafío del grupo en esa instancia, entonces, fue quitar lo superfluo. Era necesario pensar cómo se verían –o cómo serían– los comportamientos de esa pareja en crisis, dentro del lenguaje propuesto, en especial teniendo presentes las formas de conexión/desconexión, y llevar la voz en off a un plano más literario.

3.2. Entregas audiovisuales

3.2.1. “Fraternal” (Grupo 5)

La escena presentada transcurre en un comedor-cocina. Dos hermanxs se disputan el uso de la única computadora, uno para continuar con su juego de apuestas, la otra para entrar a una entrevista. En la simpleza del conflicto, y a través de la voz en off del hermano, se sugiere la complejidad de esta relación. La hermana va y viene de manera fantasmal, mirando relojes, abriendo ventanas, sentándose en sillones, esperando. Es un tire y afloje, donde finalmente, cuando ella logra sentarse frente a la computadora, el hermano vuelve una última vez a decirle: “te va a ir mal en la carrera que elegiste, no ves que es muy exigente y vos sos una inútil”.

Lxs integrantes del grupo y realizadores del trabajo fueron: Camila Luciana Levrino, Mariano Lucas Rodríguez Luquet, Aimé Romero, Guadalupe Rocío Segismondi, Aimé Romero y Martín Vinaccia Niz.

Figura 3.30



Nota. Fotograma de la primera entrega del grupo, la hermana se encuentra de pie, detrás de su hermano sentado.

- Hubo varias cuestiones sobre este primer acercamiento al trabajo: para comenzar, se advirtió un tempo moroso y aletargado. Este es un problema frecuente y central en el trabajo con este referente, donde se confunde regularidad con lentitud. Así mismo, faltaba claridad en la situación dramatúrgica, dado que costó comprender qué estaba sucediendo entre lxs dos personajes.
- Uno de los hallazgos más interesantes de esa entrega fue el actor masculino, y la aparición del diálogo final, muy bien enmarcado en la forma del habla buscada: una voz literaria, regular, y sin énfasis.
- En la segunda entrega, pudimos apreciar varias reformulaciones: por un lado, el grupo optó por una estética en blanco y negro, realizaron un cambio de locación y un cambio de actriz. También agregaron una voz en off, relatada por el personaje del hermano: aquella voz presentó la situación que el corto explora, explicando qué está haciendo con la computadora, y cómo se siente por la presencia de su hermana Brisa.
- Trabajaron eficazmente la *no reacción* o *reacción diferida*, la espera.

- Se señaló la necesidad de revisión de algunas acciones, como cuando ella tomaba agua mientras esperaba, o se levantaba a ver el módem. La economía de acciones es un rasgo fundamental en Bresson, muy alejado de planos o acciones decorativas o insustanciales.

Figura 3.31



Nota. En el segundo acercamiento al trabajo audiovisual, se plantearon cambios de actrices, de puesta en plano, y una implementación del blanco y negro.

- En esa entrega resultó muy interesante uno de los gestos que realizó el personaje de la hermana: simuló un rezo, juntando sus manos sentada en un sillón detrás de él, con la mirada baja, levemente inclinada hacia delante, antes de decir “dale, ya casi es hora”. Se trató de usar las manos en un gesto preciso y significativo, y fue una búsqueda acertada.
- Se subrayó la necesidad de un trasfondo en el vínculo familiar, para que el grupo reflexione sobre la relación planteada entre lxs hermanxs y los usos de la computadora. Esto se vio reflejado, por un lado, en que el hermano parecía ser una suerte de ludópata, o al menos hacía o perdía dinero jugando online. Por otro lado, la hermana esperaba una entrevista agendada (de trabajo, de una beca para estudio, etc.). El tópico económico subyacía a estas relaciones intrafamiliares, y las tensiones que generaba resulta ser un aspecto interesante a profundizar.
- En este punto del proceso, el grupo optó por sacar dos momentos del corto, uno donde Brisa, mientras espera que su hermano deje la computadora, toma un vaso de agua. El segundo momento es donde ella se levanta para revisar el módem. Estos momentos fueron intercambiados por dos nuevos: el primero consta de ella mirando a través de una ventana, abriéndola y saliendo. El segundo, cuando finalmente se sienta a la computadora, el teléfono

comienza a sonar, haciendo que Brisa llame a su hermano para que atienda, pero finalmente debía levantarse ella, provocando que él vuelva a la computadora.

Figura 3.32



Nota. Brisa se sienta apretando sus manos y observándolas. Está en un sillón detrás de su hermano, el cual aparece apenas en el costado izquierdo del cuadro.

- El grupo continuaba presentando un trabajo con varios aciertos, como la precisión de las acciones, el uso de las manos, el ritmo regular, las puertas como conectores y cierta literalidad de las voces.
- En esta ocasión se apuntó a profundizar el trabajo con la actriz: debido a que queda como una *partenaire* de él, un poco desdibujada. También falta encontraba el tono de su decir.
- Se señaló también que el trabajo resultaba un poco repetitivo y esquemático en las acciones que proponían:

- Ella le pide la computadora.
- Él eventualmente se levanta y se va.
- Ella se sienta con la computadora, suena el teléfono, y se va a atender.
- Él vuelve a sentarse con la computadora, y ella vuelve a pedírsela.
- Él vuelve a irse, y ella a sentarse.

Figura 3.33



Nota. En un primer plano, Brisa observa un momento el exterior de la ventana antes de abrirla con sus dos manos en un solo movimiento preciso.

Figura 3.34



Nota. Nuevamente el plano con el gesto de las manos, reformulado para la última entrega del grupo. En esta versión, el movimiento de la actriz es más preciso, y su mirada busca al hermano.

- Cabe mencionar el tratamiento que el grupo implementaba en los textos para llegar a la forma del decir lograda, ya que el actor masculino era parte del grupo de alumnxs, y quien interpretaba el personaje de Brisa era una actriz. Por un lado, el alumno repetía el texto varias

veces, con la revisión de otro compañero, hasta llegar al tono buscado y conseguir sacarles emoción a las palabras. Con la actriz, por otro lado, el grupo intentaba ir desarticulando su conocimiento previo para acercarla lo más posible a un “modelo” bressoniano.

– Para su última entrega, el grupo realizó un doblaje sobre el material ya grabado: este tenía el propósito de cambiar algunas cuestiones de la narración, a través de la voz en off del hermano, y también lograr un tono más relajado en la voz de la actriz.

Tanto la actuación como los modos de decir son los aspectos más logrados del cortometraje.

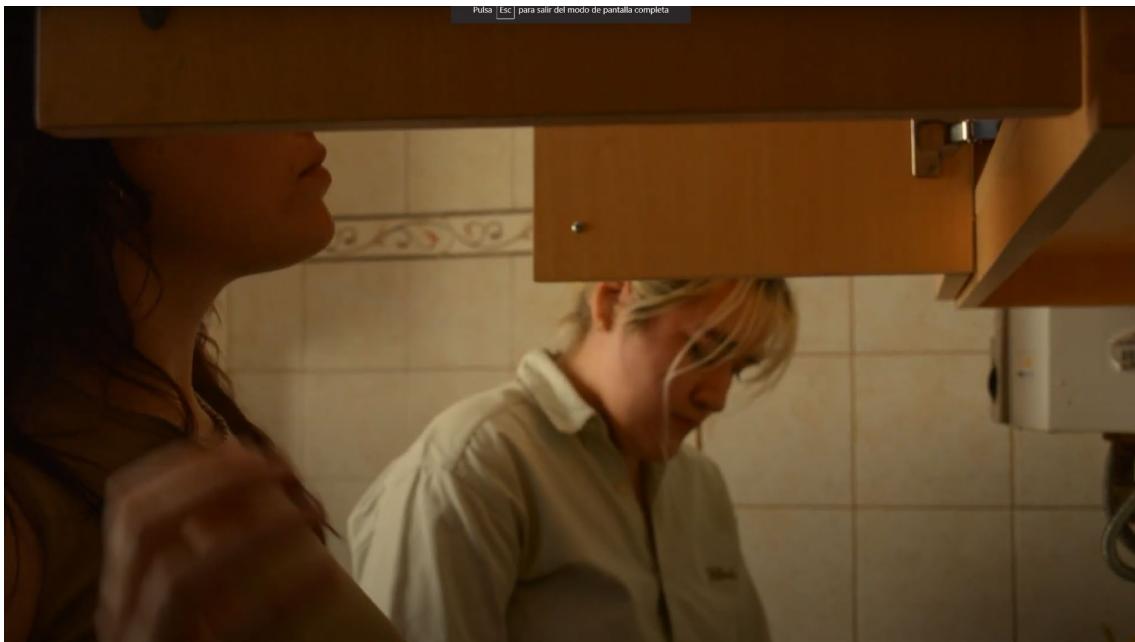
En conclusión, el grupo encontró algunos obstáculos en lo que refiere a la economía bressoniana, en este caso más vinculado con las acciones, y no tanto al decir. Además, resultó interesante el trabajo sobre el texto en el actor masculino que formó parte del grupo, y la actriz a quien convocaron, porque les permitió pensar y crear distintos acercamientos para lograr la dirección actoral. No hubo grandes transformaciones sino pequeños ajustes que demostraron una gran compresión del referente, y permitieron crear una atmósfera bressoniana.

3.3.2. “Sabor amargo, amor abierto” (Grupo 6)

El trabajo abre con un primer plano, con luz cálida, de unas manos cortando cebolla, sobre la mesada de una cocina. Una chica cocina, su pareja la observa a cierta distancia. A través de una voz en off, esta última comenta los cambios que nota en el lenguaje corporal de su pareja y en la incertidumbre que esa distancia le genera. Mientras una cocina, la otra -la dueña de la voz en off- entra y sale, llevando platos, observándola sin encontrarse con su mirada, preguntando sobre una reunión con amigos que su pareja rechaza, ya que se verá con su otro vínculo. Ante eso, se retira a fumar en la ventana mientras la voz en off relata desde cuándo se conocen y sus opiniones al respecto.

Lxs integrantes del grupo y realizadores del trabajo fueron: Florentina Cappelletti, María Victoria Dick, Daniela Fernanda Duré Gauna, Nayré García Montero, Agustina Marelli, Juan Bautista Mendy, Carolina Peter, Felicitas Raimundi, Valentina Relañez y Tiago Nicolás Salinas.

Figura 3.35



Nota. Fotograma de la primera entrega. Una de las chicas cocina, mientras la otra prepara los utensilios para comer.

- En primer lugar, se planteó una revisión de planos, en especial atendiendo al principio bressoniano de la economía, vinculado en este caso con la excesiva cantidad de objetos y elementos en la cocina, que generaban distracción.
- Por otra parte, la voz en off logró un registro acertado y hubo un tratamiento sonoro incipiente.
- Además, se observó que esquivaron la problemática –que buscaban explorar en su propuesta– sobre la desconexión entre los personajes. Esto sucedió porque colocaron a una de las personajes en una tarea concreta, la de preparar la comida, que absorbe toda su atención. Con respecto a esta acción, se tomó la decisión de que la personaje lleve a cabo todo lo que implica cocinar, por ejemplo, llenar la olla con agua, pelar los tomates, revolver y tapar la olla. Es por esto que se sugirió fragmentar dichas acciones.
- En esta línea también podríamos pensar en que la cocina como locación está demasiado completa de elementos, y se podría apuntar a una construcción más minimalista. Nuevamente, elegir “económicamente” qué cosas, instrumentos, objetos, van a poblar esa cocina y desde qué ángulos la van a mostrar.

Figura 3.36



Nota. Mientras escuchamos la voz en off, la chica mira a través de la ventana.

Figura 3.37



Nota. Fotograma de la tercera entrega. Mientras que la chica que cocina espera a que se haga la comida, la otra intenta conversar sin éxito.

- En esta segunda versión del trabajo, se percibieron modificaciones en la posición de los cuerpos dentro de la cocina: antes una personaje estaba de espaldas, ahora se da vuelta, lleva los brazos a su pecho y evita la mirada. En cuestiones de montaje, acortaron varios planos de la cocina, pero continúan siendo acciones completas y provocan que el trabajo pierda ritmo.

- En cuestiones del decir, los diálogos están “atascados”, es decir, sin la colocación y la relajación previa necesaria, a la vez que expresan una predominancia melódica hacia arriba en los finales (un ejemplo es “¿Qué llevamos a lo de Mari?”). La voz en off está en un registro más regular que los diálogos, más bien naturalistas, cuando en el referente propuesto predomina un tono más monocorde.
- El principal punto de enfoque en esta tercera entrega fue la precisión, principalmente en la voz. Los titubeos hicieron difícil llegar a la precisión buscada.
- El mayor inconveniente parecían ser las intervenciones de la actriz que cocina. Sus acciones requirieron un trabajo particular sobre el decir, para así lograr que todas las palabras tomaran el mismo valor, el mismo peso. Para esto fue preciso elegir los momentos en los cuales decir el texto: un ejemplo es cuando el personaje no interrumpe la acción de usar un electrodoméstico, a pesar de que este produce un sonido que resulta molesto. En este caso, esta cuestión no era recomendable solucionarla con un doblaje (algo que a veces, en otros trabajos puede ser posible). Aquí el problema parecía surgir de la actuación y los titubeos.

Figura 3.38



Nota. La chica que cocina utiliza un electrodoméstico que interrumpe la conversación, y no permite escuchar qué dice exactamente.

El grupo se encontró con complicaciones vinculadas a la construcción de acciones, tanto en la economía bressoniana –mencionada anteriormente–, como con la interioridad de los personajes. Resulta interesante pensar el espacio físico donde se construye una escena, en tanto el escenario y las acciones no distraigan al espectador de aquello que acontece. La cocina resultó muy cargada de objetos, por lo que se sugirió tener un acercamiento minimalista del espacio. Además, la acción de cocinar resultó mecánica y generó una distracción constante. Es por eso que el grupo terminó recortando muchos planos, para poder generar un dinamismo que

permite centrarnos en aquello que relata la voz en off, y no en lo que nos cuentan las acciones de los personajes.

4. Reflejos, coreografías y precisión: ejercicios desde Rainer Werner Fassbinder.

4.1. Primeras ideas

La primera recomendación que se dio para trabajar desde este referente fue la utilización de un espacio funcional, que posibilite diversos encuadres, movimientos de cámara y circulación de cuerpos.

El grupo 7 realizó una entrega con una idea, un guion escrito y un trabajo de caracterización de personajes. A grandes rasgos, la idea dramática se basaba en un grupo de alumnos que se juntan a realizar un trabajo práctico de arquitectura, el cual quedaba trunco debido a tensiones internas. En el guion presentado, se percibía un esquema de alianzas a trabajar y vínculos complejos entre lxs personajes.

En esta primera instancia, se les recomendó revisar la línea argumental ya que requería un tiempo de desarrollo bastante extenso para un ejercicio de cortometraje. También se invitó a que se alejen del uso de diálogos funcionales, que no indiquen acciones que pueden simplemente suceder, como, por ejemplo: “¿Venís?”, o “¿Querés un mate?”, y exploren en cambio un mundo propio que se refleje en los diálogos.

Por otro lado, se remarcó la necesidad de trabajo sobre la profundidad del conflicto, de que las tensiones no queden en disputas de carácter de lxs personajes, sino que reflexionen más a fondo los distanciamientos, y en la causalidad de los movimientos de lxs actores.

Por su parte, el grupo 8 recuperó la idea lúdica de *Ruleta China* y planteó una cena entre amigxs, donde se daba un juego involucrando los celulares: en él todos lxs presentes estaban obligados a atender las llamadas y leer en voz alta los mensajes de texto que llegaran durante la velada. En esta situación se revelaban secretos de cada personaje, y tensiones entre ellos.

El espacio que plantearon era una casa de campo, con presencia de algunos espejos. Era una idea potencialmente rica, en donde se destacaba la incorporación de un personaje que no habla y que mantiene distancia, lo que generaba un misterio que se resolvería hacia el final.

Desde la cátedra se invitó a pensar en esos secretos que vivían con lxs personajes, y a agregarle carnalidad al conflicto. Surgía así un posicionamiento interesante del trabajo en esta instancia de propuestas: a diferencia de *Ruleta China*, en donde el juego se usa en parte para distraerse del malestar, aquí era el juego el que generaba el malestar.

4.2. Entregas audiovisuales

4.2.1. “Amores cruzados” (Grupo 7)

Un grupo de compañerxs de la facultad se reúne para terminar un trabajo práctico en una casa. En este espacio conviven rumores susurrados, perspicacias, tensiones e intereses: una pareja, un compañero de grupo que incansablemente busca conectar románticamente con uno de ellxs, a través de pausas de cigarrillo y miradas a través de la mesa, y una amiga que se sienta, observa, y advierte ciertas actitudes. Las parejas se quiebran y reconfiguran en distintos espacios de la casa -pareja, amigas, amigos, intereses- mientras las sospechas se alimentan y terminan concluyendo la reunión con relaciones alteradas o quizás rotas.

Lxs integrantes del grupo y realizadores del trabajo fueron: Camila Gagliardo, Lucas Jorge David Martínez Rodríguez, Augusto Paz Cherres, Alejandra Pérez María, Violeta Pérez Naciff, Laura Lucía Quadrana, Mauricio Sánchez Bustillos y Lautaro Vargas.

– Una de las cuestiones que aparecían en esta primera versión es el estatismo, la falta de exploración del espacio. Como venimos planteando, Fassbinder se nutre de sus locaciones aprovechándose al máximo en todas sus posibilidades. El trabajo se desarrolló en un departamento, presentando dos situaciones en el living y una en el patio. En el living, lxs personajes aparecían reunidos en una mesa, con excepción de Chica 2 que se encuentra en la ventana ubicada detrás de la pareja, y que vendrá a tener el rol de observante y una suerte de pensamiento intrusivo materializado, haciéndole notar a Chica 1 la posible traición de su pareja. Luego aparecía el espacio exterior, filmado a través de una ventana, donde los dos chicos fumaban. Siguiendo con la línea de este “desaprovechamiento”, podríamos pensar en las posibilidades que presentan las pantallas en el trabajo (una de las chicas tiene un celular, el grupo está trabajando con una laptop, etc.). ¿Se podrían multiplicar los espacios con estas superficies?

Figura 3.39



Nota. En un plano americano, dos chicos fuman de pie. La silueta de una ventana se interpone entre la cámara y los reencuadra. Chico 2, exhala humo sobre el rostro de Chico 1, quien corre su cara a un lado.

- Por otro lado, había un vacío del conflicto en tanto encontramos diálogos funcionales (“voy a hacer el mate”, “ceba vos, no estás haciendo nada”, etc.), que eran prescindibles y no colaboraban ni en la presentación de ese mundo ni en el desarrollo de las tensiones internas de lxs personajes –que a su vez están muy desdibujadas–.
- La situación final del ejercicio, donde una de las compañeras derramó yerba usada sobre el cuaderno de otro, resultaba forzada. Nos interesa una búsqueda hacia una interioridad a la manera de lxs personajes del referente, que construyan un estado “a punto de explotar”.

Figura 3.40



Nota. Otra prueba sobre la situación del patio. Ubicados en el centro del encuadre, ambos comparten una breve charla sobre sus prehistorias.

- En esta segunda versión se percibieron algunas modificaciones: agregaron una escena en el baño de la casa, donde Chico 2 se moja el rostro. Quitaron diálogos funcionales como la orden de “cebar mate”. Reformularon la escena exterior, agregándole un diálogo entre los dos personajes masculinos, así como la última escena, en donde quitaron la acción de tirar la yerba sobre el cuaderno. Ahora Chica 1 le saca el cuaderno de las manos a Chico 2 y sale de la casa, en un plano seguimiento que acompaña su recorrido y vuelve sobre la mesa, donde Chica 2 se acerca a Chico 1 y come un pedazo de budín en frente suyo.
- En general el trabajo funcionó mejor en sus silencios y lo que se llegó a construir se perdía cuando hablaban. Es por esto que se les pidió que se concentren en los problemas del *dicir*.
- Los aciertos de la entrega residen en la circulación de cuerpos y cámara, y en ciertos momentos de tensión e incomodidad que lograron generar.

Figura 3.41



Nota. Continuado a Figura 40, este siguiente plano muestra la situación que se da simultáneamente dentro del departamento, donde Chica 2, ubicada de espaldas a la derecha del encuadre, le advierte a Chica 1 de lo que sucede afuera.

Figura 3.42



Nota. El agregado de una situación donde Chico 2 se lava el rostro en el baño, y se mira al espejo un segundo antes de volver a salir hacia el living.

- A pesar del intento del grupo de apartarse de los diálogos funcionales e intentar trabajar en el registro de las voces y movimientos corporales, el audiovisual continuaba sin lograr un buen funcionamiento en el plano del decir. La situación estaba demasiado enmarcada en lo cotidiano,

y los cuerpos de lxs actores no demostraron un estado de tensión ni de conflicto interno. Pudimos percibir que faltó una mayor apropiación del lenguaje del referente, tanto en el cuerpo como en la palabra.

– Como mencionamos anteriormente, el trabajo sostuvo su fuerza principalmente en lo no dicho, pero, por desgracia, ni los cuerpos ni la voz evidencia aquello que subyace.

– Hubo hallazgos interesantes, principalmente en cómo están construidas las acciones (por ejemplo, cuando ella toma unos papeles que el chico 2 sostiene, y se los tira sobre la mesa con un movimiento conciso). También hubo momentos en que aprovecharon los reflejos, e intentos de sostener miradas –fundamental en el referente–. Sin embargo, en la última entrega, el trabajo dejó poco explorado el plano de la palabra. Hay planos excesivamente largos que no narran la profundidad del pensamiento de lxs personajes, sino que solo muestran acciones mecánicas. Los tonos parecen estar en una misma frecuencia, sin exabruptos, al igual que los rostros.

Figura 3.43



Nota. La cámara se mueve alrededor de la mesa, mostrando un panorama de lxs personajes. Al principio muestra a la pareja, mirando la computadora, luego gira para revelar a Chico 2, de frente y escribiendo en un papel, constantemente buscando la mirada de Chico 1 (de espaldas a la izquierda del encuadre).

El grupo progresó a lo largo de las entregas, mejorando las acciones y acortando los planos, pero se encontró repetidas veces con problemas vinculados a lo dicho, a lo hablado. Las oraciones tenían un tono plano, sin mucho juego de frecuencias, al mismo tiempo que los diálogos resultaban sobre explicativas. En las primeras entregas la cámara tenía un rol más estático, pero a medida que regrabaron fueron creando más movimientos y juegos con los cuerpos, lo que resultó muy acertado teniendo en cuenta su referente.

4.2.2. “La última jugada” (Grupo 8)

Un grupo de personas se reúnen en una casa, convocados misteriosamente por el jefe de la empresa en que trabajan, en las palabras de una de lxs personajes: un abogado, una contadora, un inversionista, un patovica, y alguien cuya identidad es un misterio, pero permanece callado y al margen del resto. Podemos ver con claridad que no están unidos por un vínculo de amistad, quizás incluso todo lo contrario. La sala es el escenario de un juego de apuestas, a través del cual se sugieren las relaciones y tensiones entre lxs personajes, las incomodidades de algunos y las relaciones de poder entre otros. Hacia el final del corto, dos de los invitados rompen el juego, incapaces de soportar la incertidumbre y preguntan por qué un grupo como el de ellos está reunido allí, y el muchacho callado revela su conexión con el jefe de la empresa: un lazo familiar inesperado y secreto.

Lxs integrantes del grupo y realizadores del trabajo fueron: Rodrigo Ballario, Nicolás Giffi Dellatorre, Ramiro Masán Ale, Luciano Gabriel Molinari, Rodrigo Mujica, Natasha Riehme, Juliana Rojas, Claudio Stan y Francisco Wiersma Reggiani.

- En este primer acercamiento hay una combinación de elementos que funcionan: el espacio y los movimientos de cámara, que favorecen el reencuadre.
- Se perciben tensiones entre lxs personajes, aunque falta que se desarrolleen en el transcurso del trabajo, y el conflicto aún no se termina de entender. La llegada del personaje faltante tampoco termina de funcionar como generador del conflicto principal.
- En cuanto a los registros de lxs cinco personajes, todos poseen distintas características. Hay dos personajes que se destacan: aquel más agresivo y quien es más introvertido; mientras que el resto parecen mostrar una aproximación realista.

Figura 3.44



Nota. En el costado derecho del encuadre, sentado, se encuentra el personaje que lidera la reunión. De pie junto a él, Nicolás, un personaje que en esta primera instancia no hablaba.

Figura 3.45



Nota. Fotograma de la primera entrega del grupo. Un espejo reencuadra a dos personajes hablando. Al mismo tiempo, la figura de uno de ellos aparece fuera de foco y en primer plano en el lado derecho del cuadro.

- El segundo acercamiento presenta algunos cambios de estructura en el trabajo y una expansión del mismo: por un lado, se cambia el inicio, comenzando directamente cuando todos

Ixs invitados ya están presentes. Al personaje que esperan, ahora, es el muchacho que no habla, que cuando aparece de algún modo desencadena la situación del juego. En el transcurso del trabajo, Ixs invitados dejan en claro que no saben que están haciendo en ese lugar, mientras la situación se desarrolla como una reunión de juegos de apuestas. Revelando que la única cosa que les liga es su pertenencia a un negocio de farmacéuticos, y habiendo sido citados por el dueño, dos de los invitados se retiran del juego. En el desenlace, la mujer comienza a nombrar los roles de cada uno de Ixs invitados en la empresa, hasta llegar al personaje más introvertido, que revela que su padre es dueño de una empresa de farmacéuticos, dando a entender que es un hijo no reconocido del mismo.

- Hay un personaje que desentona por su registro alto, es decir, que sus expresiones desentonan por su efusividad. Es por eso que se pide que intente bajar su expresividad para estar a tono con el resto de Ixs personajes.
- Por otra parte, el personaje que mantiene su enojo a lo largo de todo el corto no parece tener un origen claro de su molestia. Es entonces que también se pide bajar su tono, y así unificar a todos los personajes.

Figura 3.46



Nota. Primer plano de Grandote, mirando hacia la derecha del encuadre. En su hombro izquierdo se apoya la mano del líder de la reunión, mientras lo presenta al resto.

- A diferencia de la primera entrega donde los cuerpos circulaban, ahora permanecen –en gran parte del trabajo– estáticos en la mesa y con la cámara fija. A pesar de esto, se observa una búsqueda interesante en la forma de actuación en las posibilidades del juego y con los recursos del sistema planteado.

- Los registros de actuación siguen sin estar homologados, aunque a la actriz se la ve más en sintonía con el resto. Falta trabajar en la forma en que están dichos los textos, que por momentos parecen atascados, acentuados en palabras que no logran hacerlos fluir.
- En esta última entrega, se nota el trabajo del grupo para lograr que todos lxs actores estén en el mismo registro.
- Además, hay más juego con el espacio, volviendo a una mayor circulación y movimientos en torno a la mesa, para que no permanezcan sentados durante todo el cortometraje. Es allí, en esos momentos fuera de la mesa, donde el trabajo tiene su mayor atractivo.

Figura 3.47



Nota. Lxs invitados esperan el turno de Nicolás, que permanece con la mirada baja en sus cartas. El chico a su lado derecho chasquea los dedos en frente suyo para llamarle la atención.

Figura 3.48



Nota. Uno de los invitados permanece de pie luego de salirse del juego de cartas. En estos momentos de abandono de la mesa es donde el trabajo presentaba más dinamismo e interés.

Podríamos decir que ambos grupos tuvieron desafíos en el plano del decir. Es un problema frecuente, teniendo presente que el trabajo desde Fassbinder lleva a trabajar con varixs actores, cuyos registros pueden variar y demandan la búsqueda de una forma para cada unx.

Pero también podríamos destacar la curiosa contradicción entre los grupos: el primero con una puesta en cámara más estática que fue flexibilizando con el pasar de las entregas, el segundo con cuerpos estáticos que pasaban gran parte del trabajo sentados en una mesa. Podríamos pensar cómo los trabajos se acercaban mayormente a sus mejores versiones cuando la cámara se soltaba y proponía otros movimientos, y cuando los cuerpos se liberaban de su estado de reposo. Pensar en Fassbinder es pensar en una danza de cuerpos y cámara, en un funcionamiento preciso: esto implica un balance entre ambos.

5. De paisajes, atmósferas y esperas: desde Nuri Bilge Ceylan.

5.1. Primeras ideas

Durante las charlas previas a la primera entrega de ideas, se mencionó entre los grupos una entrevista del director, donde habla de su tratamiento respecto a los sueños. Ceylan pone en una misma línea de realidad aquello que se piensa, desea o sueña, en tanto todo tiene un grado de

existencia: existe en tanto lo sueño, en tanto lo pienso. Esto posibilita trabajar una gran diversidad de tiempos, deseos, etc., en una misma línea temporal.

Y a su vez esta valorización del pensamiento, como ente real, nos lleva a la pregunta: ¿cómo mostrarlo desde la actuación? ¿cómo estar frente a la cámara permeable a una interioridad sin tener un texto o una acción definida?

Grupo 9

El grupo partió de las tensiones y conflictos entre dos hermanxs, luego de la muerte de su padre. Se advirtió el riesgo que implica lo “espectacular”, es decir, muertes, peleas por herencias, etc. En contraposición, se le recomendó al grupo que no se centraran en la idea dramática o en la argumentación de lo que pasó, sino que exploraran los vínculos profundos entre estos personajes.

Se les planteó que trabajar desde el enojo y desde un lugar defensivo, les distancia de lo buscado: del riesgo que este estado cierre la expresión y no permita que la cámara “lea” o logre acceder, a los pensamientos o a la interioridad.

Grupo 10

En un comienzo, la propuesta de este grupo fue plantear el contraste entre la presencia y ausencia de una persona. Proponían la historia de una pareja, poniendo en diálogo dos planos temporales en la vida de la misma: en el primero estaban juntos, en el segundo, uno de ellos había fallecido.

El problema que surgió con esta idea fue la simbología (colores fríos para un presente de ausencia, colores cálidos para un pasado positivo), al mismo tiempo que las imágenes corrían el riesgo de ser redundantes. En vez de la exploración de un vínculo, la idea quedó muy aferrada a la representación simbólica de la muerte, recayendo de esta forma en el melodrama. Tampoco hubo una exploración del paisaje o entorno natural, que es fundamental teniendo en cuenta el referente.

Como resultado de aquella primera entrega se discutieron algunos puntos para repensar el proceso:

- En primer lugar: definir un espacio y quienes están en él.
- Abordar lo que sucede en la escena pensando en un plano práctico y no literario.
- Explorar el vínculo de forma sensible.

5.2. Entregas audiovisuales

5.2.1. “Distancia” (Grupo 9)

Una chica entra en escena con un vaso de agua y se para junto a la ventana de un living, una iluminación dura y natural le da en el rostro. La puerta de aquella casa quieta se abre: un chico llega primero en silencio, luego haciendo un comentario de los cigarrillos que le vendió el chino. Ella no le responde, sigue tomando agua en la ventana. Él se acerca junto a ella y prende un cigarrillo. Mientras lo comparten, comienza a rememorar un recuerdo de su madre, enojada por encontrarlo fumando. “Si te vieras ahora”, le dice a ella, “cómo cambian las cosas...”.

Este hermano ha llegado para quedarse, e intentar, a través de remembranzas, recuperar una relación rota con su hermana. Viejos rencores y viejas obligaciones rondan la casa mientras ellos conviven en tres escenas, donde a pesar de los intentos del hermano, hay una distancia que termina siendo irreversible.

Como expusimos en la sección anterior, el grupo partió desde un disparador muy dramático, que narrativamente involucraba muertes y herencias, arriesgándose a recaer mayormente en lo argumentativo más que en la exploración de un vínculo. La línea entre lo dicho y lo no dicho - que, en realidad, lo dice la cámara y lo dice el cuerpo-, y la capacidad que esto tiene de sugerir una historia/prehistoria entre personajes, fueron algunas de las partes claves del proceso de este grupo.

Figura 3.49

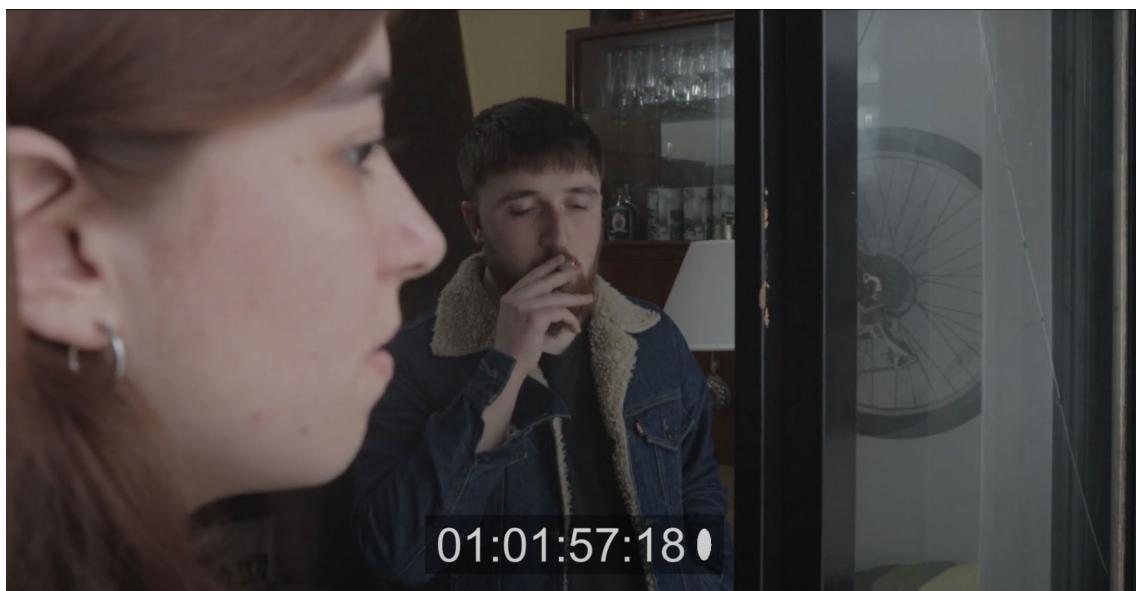


Nota. En esta primera escena, Manuel entra a la casa y se sienta en el sillón, mientras que la Camila fuma y permanece alejada en la puerta ventana.

– La primera entrega del grupo consistió en una única escena, donde el Manuel llegaba a la casa, y la Camila lo recibía con frialdad. Ambos compartían una charla unidireccional (el que más habla es el hermano) en la ventana, mientras fuman. En primer lugar, hubo una cuestión del montaje que no terminaba de darle tiempo a la situación: en el momento de la llegada se contraponían dos primeros planos de los hermanos, con cortes de pocos segundos, que no daban el tiempo para conectar con lo que les estaba pasando al intercambiar miradas esa primera vez. Volvemos, de esta manera, a una de las cuestiones principales al pensar la relación cámara-actor en Ceylán: permitir que la cámara permanezca el tiempo necesario para captar la interioridad. En este caso, es una decisión que obviamente también se decide y evalúa en montaje.

– Otra cuestión del primer acercamiento fue el enojo (algo que ya ha recurrido en otros trabajos). La actriz estaba sostenida en un estado de enojo, lo cual generó una postura defensiva y una falta de permeabilidad frente a la cámara. El enojo tiende a lo unívoco, es decir que cuando hay enojo, es lo único que hay, lo único que resalta. Pero ¿es realmente todo lo que estaba sucediendo dentro suyo? ¿qué más le estaba pasando? ¿en qué estaba pensando?

Figura 3.50



Nota. En este plano medio, Manuel se acerca a la ventana y continúa fumando, quedando en el centro del encuadre. A la izquierda del mismo, está el rostro de Camila, quien no lo mira. Él comienza a rememorar el acto de fumar en un tiempo juvenil, cuando su madre se quejaba.

Figura 3.51

Nota. Fotograma de la segunda entrega del grupo. En un plano entero y de altura baja Manuel continúa fumando el cigarrillo sentado en un sillón. Camila lo observa, reencuadrada por un espejo en el lado izquierdo del plano.

– Esta segunda entrega presentaba dos desafíos principales: el primero, es el texto. Este estaba muy anclado a situaciones del pasado o prehistoria de lxs personajes. Un ejemplo de esto es el primer texto: “¿te acordás cuando mamá me agarró con el primer cigarrillo?”. Fue allí que se cuestionó si era adecuado iniciar un reencuentro entre ambos, –cuando habían pasado años sin verse–, con un diálogo que relataba un recuerdo. Otro ejemplo de las dificultades que presenta el texto es cuando el hermano preguntó “¿vos te quedaste acá?”, el cual poseía únicamente una función informativa.

– A pesar de los problemas del texto, las actuaciones fluyeron de manera natural, y lxs actores tuvieron un buen estar frente a cámara y una buena conexión. El uso de la cámara y la atención a la puesta en escena contribuyeron a que el trabajo tenga una gran prolividad.

– Sin embargo, apareció un nuevo desafío ya avanzado el proceso del grupo en el cuatrimestre: la incorporación de dos nuevas escenas que habían sido planificadas, pero no filmadas. Es importante mencionar esto porque es imprescindible el proceso de acumulación del trabajo, y en el caso de este grupo las escenas agregadas presentaban una construcción diferente a la primera, denotando problemas de texto y de clima.

Figura 3.52



Nota. En un plano general de un patio, el “hermano” riega unos árboles mientras la hermana lee un diario sentada en una reposera. Una de las dos situaciones que terminaban de constituir y darle cierre al cortometraje.

Figura 3.53



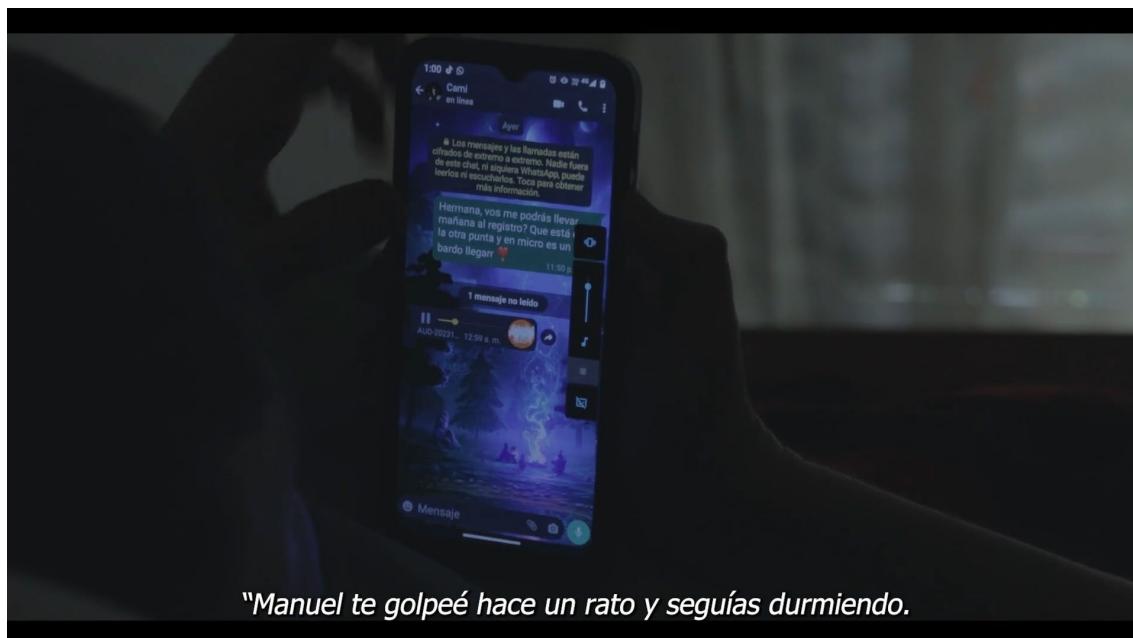
Nota. En un plano entero, el “hermano” ceba mate mientras la hermana trabaja en unos papeles. Esta segunda situación cerraba el cortometraje, con una última charla entre ellxs que explicaba la prehistoria de su relación. La escena terminaba con ella saliendo de la habitación, y dejando en claro que la relación entre lxs hermanxs al parecer resultaba irrecuperable y rota.

– A partir de la entrega de las nuevas escenas, se propuso trabajar a fondo en ellas. La primera parte (la llegada del hermano y la conversación en la ventana) lograba presentar un clima extrañado, donde se desconoce qué sucede con los hermanos, y posee un desarrollo intrigante

y atractivo. Sin embargo, en las siguientes escenas ese clima logrado se perdía. Algunas elecciones que llevaban a esto era la preocupación por explicar la historia, volviendo a los personajes explícitos: específicamente el hermano que trabajaba un tono más impune, quitándole así interés a la situación. Un ejemplo, es la última escena donde los hermanos charlaban mientras tomaban mate, y ella trabajaba en un papelerío: el diálogo se volvía demasiado explicativo dando información de por qué el hermano se fue de casa, y de por qué ella decidió quedarse. Se perdía el clima sugerente e intrigante al dar toda la información de manera verborrágica.

– El grupo llegó a final de ciclo realizando un intercambio de la escena del patio, por otra donde el hermano se quedaba dormido y le pedía a su hermana, por medio del celular, que lo espere para llevarlo a hacer unos trámites. La escena logró sumar a la desconexión del vínculo y sugirió un trasfondo más profundo, con una convivencia que estaba sucediendo quizás de manera problemática hace ya un tiempo. A este punto del proceso el grupo consiguió encadenar las secuencias trabajadas con solidez, constituyendo un sistema unificado con un buen funcionamiento actoral.

Figura 3.54



Nota. Plano detalle de un celular, donde Manuel escucha un audio de su hermana, luego de quedarse dormido. Esta situación vino a reemplazar la escena del patio.

Con varios ajustes durante el proceso, el grupo logró crear un clima pertinente para el referente, construyendo tensión e intriga a través de una puesta en cámara sumamente cuidada y un guion que apuntó a indicar un pasado complicado entre los dos personajes. El trabajo logró ser sobre, más que aquello que les había sucedido a los hermanos, la relación que había resultado, con sus bagajes y cicatrices. Es a través de un pensamiento cuidadoso sobre las

informaciones dadas, la elección de situaciones y la construcción de climas, que podemos llegar a contar una historia con estas sensibilidades.

5.3.2. “Pasará” (Grupo 10)

Lluvia. Comenzamos con el sonido de la lluvia. Y abrimos con dos personas sentadas afuera, en una mesa de un jardín poblado no saturado. Luz neutra de las nubes. Una pareja: ella intenta entablar una conversación con él, que mira el celular y sonríe. Finalmente vuelve su atención a ella. Comienzan a hablar de un viaje que están organizando, pero desde el principio, parecen estar en páginas distintas con sus deseos de cómo pasar ese viaje. Ella se levanta, cortando la conversación, mirando el patio y la lluvia.

En otro tiempo quizás, otra pelea ha sucedido. Ella vestida de negro, en un día de sol. Otra parte del patio -u otro patio- de verdes y viento. Sola, observa las plantas hasta que él llega: “para vos es un viaje, pero para mí es nuestro aniversario” dice ella. Su mirada se pierde un segundo antes de ceder, y abrazarlo.

En el presente, en el futuro, en ese otro tiempo paralelo de lluvia, volvemos a ella. Está sola.

Lxs integrantes del grupo y realizadores del trabajo fueron: Rodolfo Jesuan Alarcon, Florencia Barrios, Lara Florencia Fideli, Sofía Marino, Lucía Belen Melendrez, Franco Nahuel Dotti Salvador, Santiago Arroyave Varela, Diego Laureano Vallejo.

- Podríamos comenzar diciendo que el trabajo presentó, en un principio, demasiadas acciones y textos: el barrido, la preparación y el cebado de mate, no aportan a la exploración de un estado interno. Pese a que la actriz presentaba gran expresividad, la cantidad de acciones propuestas, como se dijo, impedían un estar presente y permeable.

Figura 3.55



Nota. Con un plano medio, luego de una larga conversación sobre sus vacaciones, en donde difieren de cómo sería aquel viaje, ella se levanta para ir a regar plantas, mientras él sigue cebando mates.

- Al mismo tiempo, los textos resultaban demasiado expositivos de la situación, como cuando ella plantea lo del viaje:

- *Sabes que estuve averiguando un par de lugares, cerca del centro de Bariloche, y nada quizás te gusten.*
- *Sabes que justo estaba hablando con los chicos y me dijeron que la mejor opción para ir sería en carpa...*

Es un texto que argumenta, y es redundante. Un ejemplo de esto es el principio, cuando llega el chico, se saludan, e intercambian un par de palabras sobre su día:

- *¿Todo bien?*
- *¿Todo bien, vos?*
- *Todo bien, tranqui, hoy no tengo mucho laburo por suerte. No hicimos casi nada así que bien, ¿vos?*
- *Yo ordene, barrí, aproveche para lavar.*

Se planteó reformular esto: pensar otro tipo de texto, algo más a decir, otros temas, y por supuesto, momentos de silencio. Los vacíos construyen climas, por lo que no requieren completarse con textos.

- En siguientes entregas el grupo reformuló la llegada del chico, quitó la acción del barrido y acortó otras como el riego de las plantas. La acción del mate seguía siendo distractiva y no dejaba conectar con lo que le estaba sucediendo internamente a la actriz.
- Hacia el final, en la escena del jardín, había un cambio abrupto de tono cuando él se acerca a ella y dice “siempre lo mismo con vos”. Quedaba claro que a este punto continuaban presentes varios textos que no aportaban al trabajo, como cuando ella decía “tenés razón” antes de abrazarlo y darle final a la secuencia.
- Así mismo, se plantea revisar el abrazo como acción: dentro de los parámetros buscados ¿cuál es el registro de ese abrazo?, ¿está inscripto en la realidad o en un sueño?

Figura 3.56



Nota. Con un plano medio, él se aproxima por detrás de ella, en el costado izquierdo, hasta sentarse. Ella lo espera con la merienda, sentada casi en el centro de la imagen.

Figura 3.57



Nota. Con un plano cerrado, nos muestran un abrazo de reconciliación entre la pareja. El plano se detenía sobre el rostro de la actriz, buscando quizás, develar una interioridad en el momento de esa acción.

- El proceso del grupo continuó en el plano del montaje. Quitaron algunos textos y momentos del trabajo.
- Esto condujo a una construcción más elíptica de la narración. Y así mismo, se propuso un ida y vuelta de dos tiempos: uno más real donde ella estaba vestida de negro y llueve, y uno más ideal donde ella estaba vestida de rojo. La transición entre estos dos tiempos no terminaba de articularse con totalidad: hacía falta continuar trabajando en edición los recursos para lograr un salto más funcional, si es que se pretendía moverse entre distintos planos de realidad.
- El trabajo presentaba algunas cuestiones del plano de la edición, como elipsis significativas que cortaban entradas de personajes al plano, haciendo que simplemente aparecieran. Era un problema de montaje y claridad de la estructura: sacando el principio, las siguientes situaciones no estaban muy articuladas, aparecían como *flashes*, que faltaban ser enhebrados.
- El grupo comentó en esta instancia que los principales problemas que enfrentaban eran de edición, en tanto el montaje, y el recorte diálogos que no funcionaban, ya fuera por dramaturgia o por el tono de lxs actores. El material que habían grabado les resultaba inapropiado para reemplazar o llenar ausencias, o establecer relaciones que funcionaran en montaje. Se sumaba a esto el hecho que el lenguaje del referente trabajado tampoco permitía la aparición de otros recursos de edición para ayudar en este proceso, como podría haber posibilitado el caso de Godard.

– Continuaba habiendo, hacia el final del proceso, textos muy enmarcados en un estado de enojo por parte de la actriz, con la dificultad que eso suponía, la cual ha sido anteriormente mencionada en este escrito. Pese a esto, el grupo logró regresar sobre textos menos forzados.

Figura 3.58



Nota. En las últimas entregas, el grupo presentaba, tanto al principio como al cierre del trabajo, un tiempo “real”, lluvioso y gris, que podemos apreciar en este fotograma. Este tiempo se diferenciaba del tiempo “ideal” a través del vestuario y un cambio de saturación de la imagen.

En ambos casos hubo un primer acercamiento vinculado con lo extraordinario, con situaciones límites, –como puede ser la muerte–. Pero de a poco se fue desentrañando lo más propio del referente, que es la profundidad de aquello que acontece: no por el hecho dramático en sí, sino por cómo es narrada una situación que puede ser de la vida cotidiana.

Algunos pensamientos finales

El proceso artístico dentro de la cátedra, como bien quedó demostrado, suele ser no lineal, pero si acumulativo: reescrituras, revisiones, volver a grabar, volver a probar, separar situaciones y palabras, separar planos y sonidos, seleccionar y volver a montar. Y ronda, durante este camino sinuoso y laberíntico a veces (a veces más claro que otras veces), una idea primordial del objetivo de la cátedra. La idea de la apropiación.

La apropiación de un lenguaje cinematográfico, la apropiación de un lenguaje actoral, de lo corporal y de las formas del habla. No hay idea que nazca de la nada, así como podríamos decir que no hay artistas no situados. Pero quizás sí hay artistas desconectados con lo que quieren contar, con lo que les *importa* contar: no es menor que momentos problemáticos del proceso de

un grupo, la pregunta que se haga es ¿Por qué quieren contar esta historia? No hay forma de apropiarse de un lenguaje creado por alguien, miles de kilómetros lejos de nosotrxs, alejado de nuestro propio contexto, de nuestras preocupaciones, de nuestras emociones y aquello que nos mueve y nos transforma, sino lo traemos hacia nosotrxs. Si no lo acercamos a nuestra vida, en vez de nosotrxs movernos -muchas veces forzosamente- hacia ella. Porque, a fin de cuentas, ¿Qué tan alejadxs estamos de lo que Cassavetes hace en sus películas, buscando temas que atraviesen su cotidiano, que entren en contacto con su vida? ¿Qué tan alejadxs estamos de las problemáticas de las relaciones humanas, de esos personajes en crisis contenida de Fassbinder?

Entonces, en primera instancia, la apropiación antes que imitación.

Un segundo punto: deconstruir y construir. No es casualidad que la encontramos ya vinculada al guión deconstruido como uno de los primeros ejercicios, uno que demanda que desandemos el camino habitual de escritura. Mirar para volver a escribir, como un ciclo: si el esqueleto de una pieza audiovisual es el guion, entonces aquí se pide que volvamos a dibujar los huesos sobre la piel del cuerpo. Y lo que debería permitir este ejercicio es ver para saber qué acciones escribir y cómo escribirlas - cosa que determinará también, cómo se las pedirán, en la siguiente parte del proceso, a lxs actores.

Pero también por otro lado, deconstruir como también una posibilidad de empezar a construir una mirada propia, una forma propia de la actuación: si de algo tenemos la certeza, es que el trabajo propuesto de la cátedra nunca debería significar una imitación del referente, nunca hay recetas infalibles ni un copiar-pegar que vaya a resultar fructífero. Sin embargo, el acercamiento al referente es un paso necesario para pensar otras maneras de hacer, de producir, de construir forma con cuerpos y voces y cámara. Un paso necesario cuya riqueza se encuentra en la capacidad de deconstruir la idea de una “buena actuación”, o una “actuación con verdad”, dado que nuestro consumo influye -como bien todos sabemos- en lo que entendemos como tales preconceptos. Plantear una forma diferente de pensar los cuerpos va indefectiblemente de la mano con una forma diferente también de guion, de texto, de puesta en plano, de recursos. En pos de esto existe el trabajo con los referentes: pensar en otros cuerpos posibles. Deconstruir la idea de que solo una forma de la actuación es válida o sólo una forma es verosímil. Y más importante quizás: empezar a pensar en la actuación como un material maleable, al cual se le puede dar forma de la misma manera que al resto del lenguaje.

Por último, volver sobre el propósito de la bitácora como parte de este libro de cátedra: convertir esta suerte de registro, en un material que pueda servir para futuros acercamientos, búsquedas, o reflexiones sobre la dirección de actores. De nada sirve observar y dejar registro de un proceso si no podemos reflexionar sobre el mismo. Este es el propósito de este capítulo del libro de cátedra (mirar hacia atrás, volver a mirar), y en cierta forma, también se trata de hacer memoria y tener presente.

Tampoco hay producción sin contexto, como bien podemos recordar como enseñanza de los directores referentes. Escribimos estas palabras y terminamos de documentar estos procesos en una situación política sumamente convulsionada y difícil, donde nuevamente se ponen en

riesgo nuestros espacios de formación y reflexión. Donde nuevamente hay un estado de alerta, de alarma, de defensa de lo nuestro. Situación que también atraviesa las miradas que convergen en estas últimas páginas, y el significado de esta bitácora: no un par de páginas que cuentan un año lectivo, sino un documento que sirva para pensar cómo se genera conocimiento en el marco de la cátedra, y cómo podemos seguir mejorando y sosteniendo espacios como este, cuyo valor es incalculable.

Entonces: volver a mirar, para seguir construyendo.

Bibliografía

- Barthes, R. (1973) *La théorie du texte* [Teoría del texto]. Encyclopaedia Universalis [versión electrónica]. Encyclopaedia Uniersalis SA. <https://www.universalis.fr/>
- Bresson, R. (2014) *Bresson por Bresson, (entrevistas 1943-1983)*. Editorial Cuenco de Plata.
- Bresson, R. (1979) *Notas al cinematógrafo*. Ediciones Era.
- Bresson, R. (1969) *Una mujer dulce* [Fotograma]. Francia: Parc Films y Marianne Productions. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=Q0yMXNx2Bi8&ab_channel=TheaestheticoftheImage%3A%5Bworld%5Dcinemaclips
- Carnes, R. (2001) *Cassavetes on Cassavetes* [Cassavetes por Cassavetes]. Editorial Faber y Faber Inc.
- Cassavetes, J. (1968) *Faces* [Fotograma]. Estados Unidos: John Cassavetes, Al Ruban y Maurice McEndree. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=yIFGhe8ap_k&ab_channel=CineLivreA.M
- Comolli, J.L. (2007) *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Editorial Aurelia Rivera.
- Colantonio, G. (2023) A(r)mando a Fassbinder. *El curso del cine*.
<https://elcursodelcine.com/2023/01/03/armando-a-fassbinder/>
- Cortes, I. (2012) John Cassavetes: reformulando el cine. *El ojo de la creación*.
<https://elojodelacreaccion.blogspot.com/2012/06/john-cassavetes-reformulando-al-cine.html>
- Deleuze, G. (17 de Marzo de 1987) ¿Qué es el acto de creación? Conferencia de la cátedra “Martes de la Fundación”. La Fémis, Paris, Francia.
<https://intermediodvd.wordpress.com/2012/12/13/tener-una-idea-en-cine-1-conferencia-de-gilles-deleuze/>
- Deleuze, G. (1987) *La imagen tiempo, estudios sobre cine* 2. Editorial Paidós.
- Fassbinder, R. W. (2002) *La anarquía de la imaginación*. Editorial Paidós.
- Farocki, N y Silverman, N. (2016) *A propósito de Godard. Conversaciones entre Harun Farocki y Kaja Silverman*. Editorial Caja Negra.

- Friedrich, C. D. (1818) *El caminante sobre el mar de nubes* [Imagen]. Wikipedia. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/El_caminante_sobre_el_mar_de_nubes#/media/Archivo:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Editorial Taurus.
- Godard, J. L. (1961) *Una mujer es una mujer*. [Fotograma] Francia: Euro International Film y Rome-Paris Films.
- Jousse, T. (1992) *John Cassavetes*. Editorial Cátedra.
- Kristeva, J. (1978) *Semiótica I – Semiótica II*. Editorial Fundamentos.
- Morata, R. (2006) Poeta del realismo artificioso. *Cámara lenta, Volumen N°1*.
<https://www.fassbindercineasta.com/rainerwernerfassbinderpoeta>
- Ramirez, J. G. (2015) Rainer Werner Fassbinder: reviviendo crisis felices. *Literariedad*.
<https://literariedad.co/2015/05/24/rainer-werner-fassbinder-reviviendo-crisis-felices/>

Anexo A. Links a videos de la cátedra

A continuación se enlistan los hipervínculos pertenecientes a los videos realizados por la cátedra en el año 2020, y referenciados en el capítulo (NUMERO de capítulo). La voz de los mismos fue grabada por Beatriz Catani, y la edición realizada por Maximiliano Nery.

Así mismo, se encuentran divididos en secciones, o “clases” numeradas, sobre distintos puntos de abordaje del referente.

John Cassavetes

Figura 1



Nota. Fotograma del video de cátedra sobre condiciones de producción, donde se muestra un primer plano de John Cassavetes.

#2 Condiciones de producción: https://youtu.be/u8SQpVBgSh8?si=px_1nIWrbBhOq68r

#3 Emoción-Energía: https://youtu.be/2zifAgU1KNk?si=u2NMs9JKBH_COBtB

#4 Dramaturgia: https://youtu.be/WZC_XXViSh4?si=d0pJ4-CseDP9S8qd

#5 Comentarios finales: https://youtu.be/4C5NozWfTwE?si=dbnr0acQSXG_bcnO

Jean-Luc Godard

#6 Características generales: <https://youtu.be/JZKPkKPNrBs?si=FaIBJDL2wrcsHXkp>

#7 Intertextualidad: <https://youtu.be/3oydFDTOFI4?si=92dHWc7s0vAf0ONh>

#8 Vivir su vida: <https://youtu.be/R6WehhDmaQ8?si=zdj8IeqnRSkkclF>.

Figura 2



Nota. Fotograma del video de cátedra sobre características generales del cine de Godard. En el mismo se reproduce un fotograma de *La Chinoise* (1967).

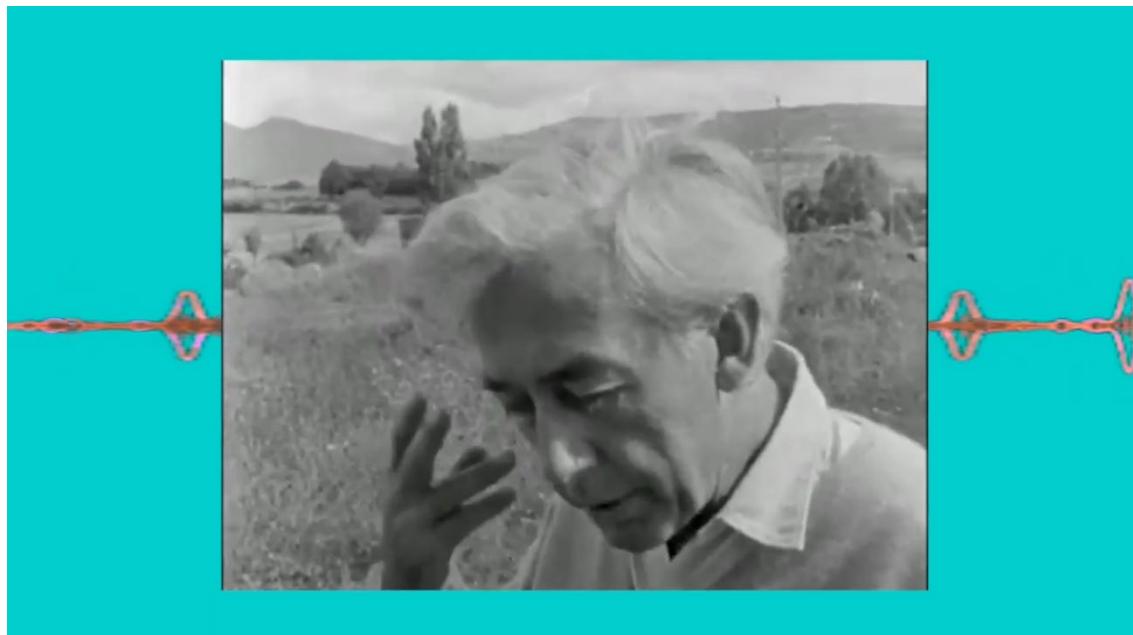
Robert Bresson

#9 Presentación general: <https://youtu.be/q5oIETEn65A?si=viso8-giz4Fm5oz0>

#10 Bresson por Bresson, parte 1: <https://youtu.be/HazHp0Ghb88?si=csME9OsojD2JzBW6>

#11 Bresson por Bresson, parte 2: <https://youtu.be/Dq59OCToqWA?si=SgoCGQQQWHy80QzN>.

Figura 3



Nota. Fotograma de video de la cátedra que presenta algunos fragmentos del libro *Bresson por Bresson* (2014). En este, podemos ver un primer plano en blanco y negro del director.

Rainer Werner Fassbinder

#12 Presentación general: https://youtu.be/KLe1bJw9tmk?si=POVqpZ_zesLGZwse

#13 Campo Actoral: <https://youtu.be/QxEKjGOGjeY?si=zTesAg4SA08ZXotm>.

Figura 4



Nota. Fotograma de apertura del video de cátedra sobre presentación general del director.

Nuri Bilge Ceylan

#14 Presentación general: https://youtu.be/tbuoVQApj4k?si=_R1iBQ4tHs9mo7Ek

Figura 5



Nota. Fotograma del video de cátedra de presentación general de Ceylan, donde se reproduce un plano de *Climas* (2006), película de referencia para el acercamiento a este referente durante el año.

Autoras

Coordinadora

D'Addario, Yanina

Comunicadora audiovisual formada en distintas disciplinas técnicas, como cámara, producción y edición. Profesora adjunta en la Universidad Nacional de La Plata.

Su labor más específica es la coordinación y trabajo en equipo. Planificación y producción de distintos proyectos como por ejemplo Cúmulos y Oshilatoria. Trabajó durante más de 10 años realizando dirección, coordinación y producción en casting de adultos y niños para publicidad.

Vive en La Plata.

Autoras

Catani, Beatriz

Escritora y directora de teatro. También Profesora de historia, docente e investigadora de la Universidad Nacional de La Plata y de la Universidad Nacional de las Artes. Su trabajo se centra en la exploración de la voz y en la expansión hacia otros lenguajes como la música y el cine, con anclaje en la literatura y la historia argentina. Sus obras se presentaron en teatros y festivales de Argentina, Alemania, Bélgica, Países Bajos, Portugal, España, Austria, Brasil y Canadá.

Actualmente trabaja en el *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas*, que se ha presentado en el Festival Internacional de Buenos Aires, Festival Internacional de Cádiz, Universidad Nacional de Quilmes y de La Plata, y cuyos archivos se alojan en el Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata. <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/fondo-beatriz-catani/>

Vive en La Plata.

Coordinó durante veinte años el Teatro Princesa (junto a Quico García).

Parte de sus textos y diversos registros de sus obras están reunidos en *Acercamientos a lo real. Beatriz Catani. Textos y Escenarios y en El tiempo después, obras, escritos y archivos*, publicado por INT en 2023.

Lappi, Romina

Estudió Artes Audiovisuales en la Universidad Nacional de La Plata. Integró las cátedras Dirección de Actores y Géneros y Estilos Audiovisuales y el comité organizador de las dos primeras ediciones de Jornadas de Cine Documental. Actualmente trabaja en el guión de un largometraje, su proyecto de tesis.

Investigó cine expandido y dinámicas intermediales, obteniendo una beca EVC-CIN por *Heterotopías cinematográficas argentinas. Estados de la imagen y nuevas formas de expectación*, bajo dirección de Eduardo A. Russo. Presentó ponencias en JEIDAP (FDA-UNLP), Congreso AsAECA, Seminario Internacional Políticas de la Memoria (CCM H. Conti) y Jornadas de Historia, género y política en los 70' (IIEGE-FFyL-UBA).

Estudia Astrología en Fundación Centro Astrológico de Buenos Aires.

López, Kalen

Originaria de Chubut, es licenciada en Artes Audiovisuales con orientación en guion y profesora egresada de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional de La Plata. En esta misma casa de estudios, participa desde el año 2021 en las clases de la cátedra de Dirección de Actores como adscripta, realizando de esta manera actividades organizativas y seguimientos de procesos grupales. Actualmente vive en la Plata, es editora de video y animadora independiente.

Relva, Lucía

Actualmente se encuentra cursando el último año de la carrera Licenciatura en Artes Audiovisuales con orientación en realización, de la Facultad de Artes UNLP, y trabajando en su tesis de grado. En esta misma Facultad, participa en las clases como adscripta de la cátedra Dirección de Actores desde 2023. Oriunda de La Plata, co-creadora y trabajadora en *Livin Rum* espacio multmarca, autogestivo y donde se realizan diversas actividades culturales.

Catani, Beatriz

Dirección de actores: perspectivas de la cátedra / Beatriz Catani; Kalen López; Coordinación general de Yanina D'Addario. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata; La Plata: EDULP, 2025.

Libro digital, Otros - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-34-2641-8

1. Cine. 2. Actuación. I. López, Kalen II. D'Addario, Yanina, coord. III. Título.

CDD 791.430233

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata

48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina

+54 221 644 7150

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2025

ISBN 978-950-34-2641-8

© 2025 - Edulp

S
sociales



Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA