

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes.
Artes audiovisuales.
Seminario de Dirección de Actores.
Tercer año. Sin correlativas.
Modalidad teórico-práctica. Tres (3) horas semanales.
Cursada: Anual.
Sistema de promoción directa.
Titular: Beatriz Catani
JTP: Yanina D'Addario.

Observaciones referentes al desarrollo de la cursada en las condiciones epidemiológicas de conocimiento público:

Por Aulas web mantenemos la actualidad de la Cátedra. La información está disponible también en el blog (direcciondeactoresfba.blogspot.com)

La fundamentación y orientaciones en el trabajo, se corresponden a las desarrolladas en el Programa General de la Cátedra (Se presenta abajo). Estableciéndose, en esta oportunidad, las siguientes unidades de análisis:

UNIDAD 1. CASSAVETES. Condiciones de Producción. Emoción-. Energía- Actores-Dramaturgia.

Materiales: Videos de la Cátedra, *Faces*, *Una mujer bajo influencia*. Otra filmografía: *Husband / Torrentes de amor/ Shadows*.

UNIDAD .2 GODARD. Características generales. La Forma- El ritmo. La Intertextualidad.

Materiales: Videos de la Cátedra, *Vivir su vida*, *Una mujer es una mujer*. Otra filmografía: *El desprecio/ Week end/ Sin aliento/ Band apart*.

UNIDAD 3. BRESSON. Presentación general- Bresson por Bresson (Parte I y Parte II)- Bresson por Bresson (JLG y RB)

Materiales: Videos de la Cátedra, *Al diablo probablemente*, *Una mujer dulce*.

UNIDAD 4. FASSBINDER. - Detalles de la puesta en escena.- Detalles de la puesta en cámara- Características y detalles de la actuación. Nuevo cine alemán.

Materiales: Videos de la Cátedra, *Ruleta china*, *El mercader de las cuatro estaciones*, *Un año de trece lunas*, *La ley del más fuerte*.

UNIDAD 5. CEYLAN, El pensamiento en la actuación. La relación interior con el paisaje. La atmósfera.

Materiales: Videos de la Cátedra, *Climas, Sueños de invierno*

Cada unidad requiere presentación de uno o más trabajos prácticos.

A su vez cada grupo trabajará sobre las características de alguno de los referentes analizados para construir un trabajo audiovisual propio.

Esta etapa se elabora en seguimiento con cada grupo, desde el guión, las ideas previas, ensayos y entregas, hasta la resultante final.

Objetivos:

El conocimiento crítico de los sistemas de actuación relevantes de la contemporaneidad.

La discusión de los fundamentos estéticos de esas propuestas.

La práctica como sostén de la comprensión teórica.

La obtención de herramientas para diseñar estrategias de dirección actoral.

Fundamentación:

El Eje o pregunta estructurante de este Seminario es:

Cómo restringir o trabajar cada vez más por fuera, del campo de la “representación”. (Ejemplo diferenciación entre Stanislavsky y Grotowski sobre método de Acciones Físicas). (1)***

Partiendo del concepto de CINE como transfiguración de la realidad, como creación de una REALIDAD NUEVA y autónoma, y No La Representación de una realidad-otra; la orientación hacia quienes se propongan un trabajo con actores no será la búsqueda de una exhibición mecánica de atributos que no son propios de los actores y que se les pide que imiten. Sino la comprensión de la necesidad de trabajar con y a partir de sus propios atributos.

Para nos planteamos como **Metodología de trabajo:**

a) Un campo de experimentación práctica.

Pensamos que la actuación y sus problemas solo pueden entenderse a posteriori de la práctica, de la prueba. Que el actor esté en un estado que no se pueda representar, (poner a un actor en un estado anímico convincente, auténtico), es un hecho pragmático y no del todo sistematizable.

A nuestro parecer, la mejor forma de comprensión es la de ir y venir de un marco de prueba a uno de organización teórica.

b) Un campo teórico simultáneo de reflexión y discusión

Ese marco de reflexión teórica nos interesa para abrir la discusión sobre la actuación pensada como un concepto histórico (es decir cambiante en relación a un tiempo y a un contexto) y como un concepto surgido y desarrollado a partir del teatro. A partir de lo cual es preciso indagar en las diferentes realidades, posibilidades y problemas intrínsecos del cine y del teatro (Y en la formulación de la pregunta: ¿Cómo sería un actor para cine?)

a) Campo de experimentación práctica:

Eje del trabajo “el estar del actor”. La verdad de estados momentáneos.

(No la interpretación de una idea ni de su relación con el papel o el personaje).

Análisis de la propuesta estética de referentes cinematográficos, con especial atención a el lenguaje de actuación propuesto.

Prácticas sobre referentes cinematográficos:

Cassavetes. El cuerpo histórico. El nervio. Las energías. La emoción.

Alcances de los criterios de improvisación. Límites. Los estados de actuación y los comportamientos artificiales. Ritmos.

Godard. La forma. La cita: lecturas, películas, pensamientos. Los Gestos. Las operaciones brechtianas en cine. Las Palabras. Producción de imágenes. Variaciones.

Fassbinder. La forma. Coreografía de los cuerpos. El Tiempo. Impulsos. La emoción.

Las Claves Interpretativas. Asociaciones. Las pasiones.

Bresson. Los “módelos”. La “no” actuación o la actuación “desdramática” La relajación y sus variaciones.

Ceylan: Construcción de climas. El paisaje y la relación con escenas y planos, ánimos. Los pensamientos de los actores y cómo percibirlos. El tiempo.

Kaurismaki: La construcción formal de personajes. El uso de la energía en la forma. La artificialidad “verdadera”.

Bergman. La emoción. La interioridad. Contención y forma de la emoción. Las Energías: Estados de contracción y liberación. Cambios.

Cine Documental: La necesidad de definir una idea o marco conceptual sobre el campo de lo “real”. Posibles enfoques sobre la actuación.

En relación con los directores propuestos se planteará discusiones en las clases en relación con temáticas de la actualidad del pensamiento del arte ligadas a las disciplinas de representación y al cuerpo de los actores.

Concepto de verdad / Realidad y ficción / Energía de actuación / Mimesis - autonomía de la realidad / Verosimilitud. Criterios / Continuidad (Fragmentación espacio-temporal) / Uso de energías. Cambios. Ritmos. Estados / Acción, conflicto. Acontecimiento. Otras formas de narrar / Composición y mimesis / Los estereotipos.

El texto/

b) Campo teórico simultáneo de reflexión y discusión

1) La Actuación como concepto histórico.

Técnicas y conceptos de Actuación del SXX. Códigos de Expresividad.

- Teatro del Arte. Naturalismo. Stanislavsky.
- Teatro Estudio La Biomecánica. Meyerhold.
- Teatro Épico. El Distanciamiento. B. Brecht.
- Teatro de Laboratorio. Grotowski.
- Teatro de la Crueldad. A. Artaud.
- Teatro de la Muerte. T. Kantor.
- Teatro Lambda. Multiplicidad de sentidos. P. Brook

2) La Actuación. Análisis de las diferencias específicas. Cine- Teatro

- A. Espacio: 1. Salas de teatro / Pantalla de Proyección.
2. Presencia de público / Presencia de la cámara.
- B Tiempo: 1. Grandes tiempos / Tiempos menores. El Instante.
2. Continuidad / Elipsis.
3. Repetición / Única vez. (Mayor sentido de la Espontaneidad)
- C. Relación Actor-Director

A.1. Espacio:

Actuación más íntima. No es necesario el gesto ampliado ni la proyección. Es hacia adentro. Conciencia del manejo del cuerpo en detalle.

A.2. No hay reacción del espectador. No hay nada para comunicar o nadie a quien comunicarle. Solo ESTAR ante la cámara. A cámara más próxima, mayor economía expresiva.

B.1. Tiempo:

Búsqueda de escenas más largas o sin tantas interrupciones. (Por ej. Hitchcock, y gran parte del cine en la actualidad)

Indagar en verosimilitud. Buscar siempre **el estar del actor**. Pensar técnicas de ensayo:

- a) Escenas en continuidad.
- b) Guión para actores. Propuesta del Actors Estudio.
- c) Tarkovsky (El cine fija la individualidad en un mosaico de planos, de los que luego el director conforma una unidad artística. El actor no debe tener comprensión de la totalidad ni siquiera conocer su papel. Ni pensar en “comunicar” al público. Ser expresivo es ser verosímil, y sincero- aunque no se sepa que es serlo).

C. Actor- Director:

En el cine el director es todo su público.

Excitabilidad de las funciones sensibles e imaginativas, poéticas del actor; para que no represente miméticamente imágenes, sino que vivan (estén) ante nuestros ojos, con su propia vida (imágenes, pensamientos, emociones)

Cada actor es un individuo único y diferente. Diseño de estrategias individuales de acercamiento. Todo el proceso y cada una de las etapas deben ser generadores de confianza y propender a la excitación de los instintos.

Buscar con cada actor y según cada material. No hacer nada mecánicamente.
Fundir la realidad del guión y la realidad del actor. (Poner en práctica esas decisiones)

Diversas opiniones de directores:

1. Adaptar el papel al actor. (John Boorman).
2. Confianza para mostrar su lado más vulnerable. (Claude Sautet)
3. La comunicación previa (Bertolucci)
4. La libertad. (Scorsese)
5. La elección de los actores por lo que son (Wenders)
6. Usar al actor que tengo dentro (Tim Burton)
7. Los actores tienen su propia realidad. (Cronenberg)
8. El director tiene que ceder ante los actores. (Jean Pierre Jeunet)
9. Actores como instrumentos musicales. (D. Lynch)
10. Que los actores miren a su interior. (O. Stone)
11. Mirar los ojos de los actores (John Woo)
12. Los actores buenos aportan ideas propias. (J. y E. Coen)
13. Elegir actores en contra de los estereotipos. (Kitano)
14. Amar a los actores (Lars Von Triers)
15. Dirigir a los actores como si fueran atletas (Godard)

Material Anexo

3) La Actuación en Cine.

A partir del análisis comparativo de tres directores-teóricos. Semejanzas y diferencias.

Pudovkin. 1893-1953. (2) ***

Strasberg. 1901- 1982. (3)***

Tarkovski. 1932-1986. (4) ***

Pudovkin. Destruir la idea de Personaje. De ser otro.

1. Etapa emotiva de relación entre el actor persona y la Forma de realización (Actuación)
2. Etapa ideológica. Problemas de la obra. (Su personalidad con la comprensión y captación del problema central de la obra)

No anular lo vivo que existe en el actor, como persona en la escena. Creación de la Forma.

Strasberg. Análisis del guión.

1. Las palabras.
2. Las experiencias internas del actor.
3. Esquema de acciones según las circunstancias de la obra. Conciencia de lo que ocurre.

(Investigar que es lo que tendría que haber sucedido para ese actor fuera ese personaje)

Análisis de la obra en un plano general y un plano particular.

Tarkovski. Ningún conocimiento del guión previo. Poner al actor en estado de incertidumbre y excitación.

4. La Actuación en las diferentes etapas del proceso de trabajo.

A. Guión.

B. Ensayo y Filmación.

C. Montaje.

A. Guión.

Lectura.

Primeras Impresiones.

Análisis de la obra.

a. Distintas lecturas. (Semióticas, ideológicas, conceptuales, de acción).

b. Análisis particular. (Las escenas. Acontecimientos singulares, en busca de una actuación no generalizada).

Línea de secuencias externas e internas y sus consecuencias lógicas. Búsqueda de objetos para concentrarse y generar “creencia”.

Todo conocimiento del actor no sirve si es un saber racional, tiene necesariamente que pasar a ser algo presente, vívido.

Este análisis implica la búsqueda de otros materiales, tanto artísticos como de las experiencias de cada uno.

Búsqueda por: Principio de búsqueda de opuesto/ Aspecto disonante / Observación / Asociación/ La Emoción. (5)***

B. Filmación.

Adaptarse a sí mismo.

Excitabilidad. Confianza. Obtención de estados.

Prueba en ensayos previos.

Primeras aproximaciones

1. El paso del tiempo
2. Dejarse llevar
3. Improvisaciones sobre temas estructurantes.(6)***

No buscar soluciones complicadas. Ejercicios sencillos. “Hablar” sin querer decir más de lo que dicen las palabras.

Buscar el sentido en

- a. las palabras
- b. lo que pensamos que el texto dice.
- c. Las experiencias del actor. (Según Strasberg lo inconsciente del personaje, también podría ser sólo lo que le está ocurriendo al actor)
- d. la “creencia” del actor. Solo esto puedo hacer. Crear un proceso imaginativo del cual forma parte.

El sentido no está a la vista. El sentido siempre permanece secreto

C. Montaje

El montaje de la interpretación. Ritmo del montaje.

Notas

(1)***. Stanislavski, de la pregunta “que sentiría yo **si fuese** el personaje, con El Inspector de Gogol, pasa a la pregunta “que sentiría yo **si estuviese en el lugar** del personaje, dándole mayor libertad creativa al actor, improvisando por fuera del texto, pero redireccionándose finalmente todo ese trabajo hacia el texto. Por consiguiente el Método de las Acciones Físicas se refiere a las circunstancias del personaje. (Movimientos generales, actividad)

Grotowski, en El Príncipe constante, de Calderón, lleva las acciones físicas más allá de la representación, más allá del texto, y más allá del personaje. Los personajes aparecen en la mente de los espectadores gracias al montaje hecho por Grotowski como director.

Cieslak, su actor, no trabajó nunca con los personajes de Calderón sino únicamente con un acontecimiento de su vida amorosa de adolescente.

Para Grotowski, las acciones físicas tienen que tener Intención, Objetivo e Impulso.

(Salir del centro de todo el cuerpo)

No enfatiza en la creación del personaje sino en la creación de una ESTRUCTURA PERSONAL con la cual acercarse a un eje interno de descubrimiento, a una acción interna que pueda activar una transformación energética o una experiencia de diferentes cualidades de energía. Saca al método de la Representación.

(2)*** Pudovkin, director agenciado dentro de La Escuela Soviética, (junto con Esentein y Dovjenko). Su producción se ubica después de instalada la revolución rusa y antes de la Segunda Guerra Mundial.

Opone a las construcciones formalistas la valorización de emociones por imágenes, con importancia vital de los gestos actorales.

Su estilo es la revelación del conjunto de una situación por la conciencia que un personaje toma de ella. (Ver Deleuzze, la imagen movimiento, pg. 62)

Realiza películas mudas. La madre.1926 El fin de San Petesburgo.

Y dentro del cine sonoro, El desertor, donde establece una teoría sobre el sonido no naturalista.

(3)*** Strasberg, director del Actors Studio. Técnica del Método.

EE UU, post Segunda Guerra.

Cine de comportamiento estructurado por un nexo sensorio-motor. Impregnaciones y explosiones en una estructura continua.

La estructura es un huevo: un polo vegetal o vegetativo (la impregnación) y un polo animal (el acting out).

Esta estructura continua depende en gran medida de una gran tarea local, y de las subdivisiones en tareas locales sucesivas y continuas

Solo cuenta lo interior. Pero no está más allá u oculto, se confunde con el comportamiento que debe ser mostrado. Es la condición necesaria del desarrollo de la imagen-acción.

El actor no se identifica con su rol, sino que identifica el rol con ciertos elementos interiores que el selecciona de sí mismo. El actor es en sí mismo y directamente elemento de comportamiento, formación sensorio-motriz.

La huella es el nexo interior pero visible entre la situación impregnante y la acción explosiva.

Ver el tema de la traición y el cine del sueño americano, Deleuzze, Imagen-movimiento, pg 224

(4)*** Tarkovski

Director soviético. Su producción se inscribe en la post Segunda Guerra Mundial.

Y estuvo condicionado en parte por problemas con el régimen soviético.

Se menciona reiteradamente la espiritualidad de sus películas, pero A Tarkovski, dice que lo absoluto se realiza y expresa en lo particular, en lo concreto, en lo que él denomina "fidelidad al tiempo". Prefiere hablar de imágenes, más que de símbolos.

Según, (J.M. Gorostidi, Universidad de Navarra, Prólogo de Esculpir en el tiempo), cada imagen tiene una realidad irrepetible, cada toma tiene un tiempo que constituye su sentido profundo y propio, y que hay que sacar de la materia, esculpiéndola.

Con solo 7 largometrajes, es uno de los más destacados directores del cine contemporáneo

(5)*** (Según Strasberg) Profundizar el modo de aceptar las circunstancias del personaje, intensificando el sentido creativo a través de elementos emocionales.

Búsqueda de motivaciones y justificaciones del comportamiento del actor. (Lógica real y no formal). Ver que circunstancias de mi vida interna me llevan a hacer lo que la obra me exige.

Crear por secciones. Cada vez que ocurre algo nuevo se separa. El sentido de transición entre unas y otra da fluidez a la actuación.

(6)*** Según Stanislavski: Las improvisaciones como creación de realidad, y experiencia escénica, condicionan como la vida

Ante la interpretación de Julieta, Stanislavsky orienta su pregunta hacia “qué se hace cuándo uno se enamora.Cuál es la preocupación: Soy tan linda como para gustarle? No si yo soy Julieta y me enamoro esta noche, que puedo hacer yo para creerme ese acontecimiento. (Propuesta de Vakhtangov)

Criterios de evaluación y condiciones de acreditación y promoción adoptadas por la cátedra

La promoción requiere,

Entrega de un fichaje de los libros indicados con una reflexión personal. (Opcional)

Presentaciones orales de directores propuestos (Opcional)

Elaboración de un corto con un presupuesto de trabajo en relación a la búsqueda de actuación. (Con entregas previas donde se evalúa el proceso de trabajo)

Dos evaluaciones parciales escritas.

Bibliografía

De estudio

El Actor sobre la Escena. Meyerhold. Grupo Editorial Gaceta. México.1986

Teoría Teatral. Meyerhold. Ed. Fundamentos. 1979.

Comunicación. Meyerhold Textos Teóricos Vol 2. Alberto Corazón. Ed. 1972

El trabajo del actor sobre su papel. K. Stanislavski. Ed Quetzal

El trabajo del actor sobre sí mismo. K. Stanislavski. Ed. Quetzal

Preparación del actor. K. Stanislavski, La Pléyade, 1974

El arte escénico. K: Stanislavski, con ensayo de David Magarshack. Siglo XXI. 1975

La Parábola de Grotowski: El secreto del “novecento” teatral. Galerna Getea. 2004

El Método del Actors Studio. Robert Hethmon. Editorial Fundamentos.1984

Un sueño de pasión. (La elaboración del Método). Lee Strasberg. Emece. 1.989

El teatro y su doble. A. Artaud. Edigraf. 1979

El teatro de la muerte. T. Kantor. Ed. De la Flor.1987

El Espacio vacío. P. Brook. Ed. Península. Barcelona. 1993

Provocaciones. P. Brook. Ed Fausto.1992

Consulta y lectura en clases

La imagen-movimiento. Estudios sobre cine1. Gilles Deleuze. Paidós Comunicación. España. 1983

La imagen-tiempo. Estudios sobre cine2. Gilles Deleuze .Paidós
Comunicación.España.1983
Esculpir en el Tiempo. Andrei Tarkovski. Ediciones Rialp, S.A. Madrid. 1996
Praxis de Cine. Noel Burch. Ed Fundamentos 1979.
Lo obvio y lo obtuso. R. Barthes. Paidós. España. 1986
Cinematismo. S. Eisentein. Domingo Cortizo Ed.1982
Cine y Lenguaje. Viktor Sklovski. Anagrama.1971.
El Actor en el Siglo XX. Odette Aslan. Ed. Gustavo Gilli. 1979
El actor en el film. V. I. Pudovkin. Ed Nueva Visión. 1972
(Producción significativa y Puesta en escena). G. Bettetini.Ed G. Gilli. 1977
Orson Welles. A. Bazin. Fernando Torres Ed.1973
Cómo se escribe un guión. M. Chion. Cátedra. 2003
Semiótica teatral. Anne Ubersfeld. Cátedra. Univ. Murcia. 1993

Trabajo en clases

Godard polémico. Román Gubern. Tusquets. Barcelona. 1969
Imágenes. Igmarr Bergman. Tusquets. 1992
Lecciones de cine. (Entrevistas a cargo de Laurent Tirard) Paidós. 2004
John Cassavetes. Thierry Jousse. Cátedra. Madrid. 1.992

Filmografía

En clases

Faces, John Cassavetes.
Una mujer bajo la influencia. John Cassavetes.
Band apart, Jean Luc Godard.
Una mujer es una mujer, Jean Luc Godard.
Vivir su vida, Jean Luc Godard.
Ruleta chica, Rainer Fassbinder.
El diablo probablemente, R. Bresson.
Una mujer dulce, R. Bresson.
Climas, Nury Bilgen Ceylan.
Daguerrotipos. Agnes Varda.
D'est. Chantal Akerman

Otros Films de consulta

Persona, Igmarr Bergman.
Una nube pasajera, Aki Kaurismaki.
Al este del paraíso, E Kazan.
Pauline en la playa, Eric Rohmer.
Tout va bien, JL Godard.
Mi noche con Andre, Louis Malle.
Canciones desde el Segundo Piso, Roy Anderson.
Torrentes de Amor, John Cassavetes.
Las Amargas lágrimas de Petra Von Kant, R. Fassbinder
D'Est, Chantal Akerman.
El desencanto, Jaime Chavarri.
Voces Distantes, Terence Davies.
La mama y la puta, Jean Eustache.
La felicidad, Agnes Varda.

Cineastas de nuestro tiempo: Straub, Jean M.
My Winnipeg, Guy Madin.
El discreto encanto de la burguesía, Luis Buñuel.
Jeanne Dielman, Chantal Akerman.
Edificio Master, Coutiño.
Invencible, Herzog