



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES
CINEMATográfICAS**

**MODELO DE ANÁLISIS DE PERSONAJE Y
METODOLOGÍA DE DIRECCIÓN DE
ACTORES EN EL CORTOMETRAJE DE FICCIÓN
“JULIÁN”**

E N S A Y O A C A D É M I C O

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN CINEMATOGRAFÍA

P R E S E N T A:

RENÁN JULIÁN MURILLO VIDAL



**escuela
nacional de
artes
cinematográficas**

**DIRECTOR DE TESIS:
LIC. FLAVIO GONZÁLEZ MELLO
Cd. Mx. 2024**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

GRACIAS por siempre:

a Esther Vidal Sánchez,

porque le importaba tanto mi proceso mientras filmábamos la película, que prefirió no decirme que tuvo que ser hospitalizada por facilitarnos el catering;

a Claudia Patricia Aragón Nájera,

quien me acompañó cada momento desde que se gestó la idea de la película y no se enojó mucho cuando le dije que la secuencia en la que participó como actriz tuvo que salir del corte final;

a José Antonio Carreón Rivera,

con quien empezó el camino para entrar y con quien caminé de la mano en la salida;

a la gente del antes llamado CUEC,

alumnxs, maestrxs, administrativxs y trabajadorxs;

a Julián Murillo Murillo,

te saliste con la tuya, viejo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO 1 – LAS TEORÍAS EXISTENTES	11
1.1 La Tradición Biográfica	11
1.2 Los tipos psicológicos de Carl Gustav Jung	16
1.3 Teorías de la Personalidad	21
1.4 Trabajar el gesto	27
1.5 Metodología del autoconocimiento	32
1.6 El psicodrama de Jacob Levy Moreno	40
1.7 El uso de las teorías de Jung en otros cineastas	43
CAPÍTULO 2 – LA ENCARNACIÓN DEL ANÁLISIS.....	45
2.1 Las estrategias de trabajo con los actores	45
2.2 El trabajo durante los ensayos	48
2.3 La materialización en rodaje del trabajo preparativo	59
2.4 El resultado final.....	66
CAPÍTULO 3 – PROPUESTA DE METODOLOGÍA DE DIRECCIÓN DE ACTORES	70
CONCLUSIONES.....	82
BIBLIOGRAFÍA	88
APÉNDICES.....	94
Guión Literario.....	95
Modelo TAC-D	115
B.1 Perfiles Tipológicos	118
B.1.1. Manuel Lorrín.....	118
B.1.2. Julián Lorrín	122
B.2. Relación de Hechos.....	124
B.3. Partitura de Personaje	129
B.4. Dimensiones de Personaje.....	133

El presente documento reflexiona alrededor de la tesis fílmica “Julián”, que puede ser visionada en <https://vimeo.com/110944377>; y cuya ficha técnica es la siguiente.

TÍTULO: Julián¹

AÑO DE PRODUCCIÓN: 2012

AÑO DE ESTRENO: 2014

DIRECCIÓN: Ryu Murillo Veyda

GUIÓN: Shaggy Murillo Veyda

DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: Eduardo Rivas Servello

PRODUCCIÓN: Santiago Ortiz-Monasterio

DISEÑO DE PRODUCCIÓN: Fabiola Mosqueira

EDICIÓN: Margot Flores Torre

SONIDO DIRECTO: Milagros Vargas, Luisba Fuentes

MÚSICA ORIGINAL: José Gilberto Ramon Celis

MAQUILLAJE: Ana Vallejo

REPARTO: Emiliano Yáñez de la Mora, Gonzalo Blanco, Alejandra de la Rosa, Irving Ruiz, Roger Frausto, Aldo Jiménez Tabone, Melina Welner, Llever Aiza, David Bernal Piña, Sergio Rüed, Marcela Ayala y Claudia Aragón.

¹ No se confunda con “Julián” (2022), también tesis fílmica de la ENAC, de Fabiola Mosqueira Cárcamo, quien fungiera como diseñadora de producción en la tesis fílmica de un servidor; ni con *Julián* (2016), largometraje de Izrael Moreno.

INTRODUCCIÓN

En agosto del 2012 comenzó el rodaje de mi tesis fílmica “Julián” que significaba el término de mis estudios en el entonces llamado Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, hoy Escuela Nacional de Artes Cinematográficas. El proceso de preproducción incluyó algo que antes de esa película no había tenido oportunidad de hacer: ensayar con los actores.

Desde el proceso de escritura del guión, me encontraba muy influenciado por las teorías freudianas sobre los impulsos y el trauma como algo que moldeaba la personalidad del individuo pues, como un editor de Limelight comentó: “el teatro y la psicología son primos que se besan” (Blumenfeld xv).

Sin embargo cuando el trabajo de análisis comenzó después de cerrado el guión, mis influencias psicológicas habían tomado un drástico giro hacia la teoría de Jung sobre los ocho tipos de personalidad, separándome, así, de la teoría del desarrollo psicosexual; la idea me fue sembrada por una amiga actriz que me acercó al libro de Robert Blumenfeld *Herramientas y técnicas para la Interpretación de personajes: Un manual de psicología para actores, escritores y directores*,² donde se exponen varias teorías psicológicas desde Freud hasta el existencialismo para ser aplicadas en el análisis y creación de personajes.

² *Tools and Techniques for Character Interpretation, A Handbook of Psychology for Actors, Writers, and Directors.*

Partiendo, entonces, de la propuesta de Blumenfeld de utilizar principios psicológicos para el análisis de personajes, se diseñó un modelo que pudiera ser aplicable en el caso de la tesis fílmica “Julián”, concluyendo que los tipos psicológicos de Carl Gustav Jung eran los más adecuados ya que se construyó una relación entre padre e hijo a partir del imago.

Éste fue definido por el psicólogo suizo como “una mera imagen psíquica, y que entre los muchos y muy diversos contenidos que sin duda alberga esta imagen, los hay también inconscientes y muy importantes” (*Símbolos* 376), donde lo más importante de esa imagen es que está “formada por tres componentes . . . : impresión sensible, componentes intelectuales . . . , tono afectivo” (*Sobre la Psicología* 38) siendo, pues, una imagen mental con una carga sensible.

Sin embargo, aunque Blumenfeld no propone una metodología de trabajo alegando que “cada terapia es diferente como cada actor y cada personaje son individuales. Nuevos territorios tienen que ser explorados todas y cada una de las veces” (xvii) sí deja al final de cada capítulo una guía de preguntas.³

Me dediqué a diseñar un modelo de análisis que no sólo utilizara los perfiles de Jung sumando elementos de la llamada Metodología del Autoconocimiento de Carolina Rivas, que toma elementos originalmente planteados por Stanislavski y que, en mis años de estudiante, eran enseñados por el maestro Miguel Ángel

³ En un apéndice del libro, dedica un puntual análisis de personalidad jungiana de *Hamlet* que, si bien demuestra su efectividad en el perfilado de personajes sobre el papel, falla en llevar dicho análisis a la práctica, al escenario, a la piel del actor.

Rivera en sus materias de dirección de actores; éstas me ayudaban a evitar el recurrir a ese relato alternativo que se conoce como biografía de personaje.

Se diseñó, entonces, un Modelo Tipo-Analítico Circunstancial Dimensionado (TAC-D) cuyo nombre fue dado hasta la redacción de este trabajo, amalgamando las propuestas investigadas a la hora de preparar el proyecto el cual, se verá, tuvo limitaciones y se vio agotado durante el proceso de ensayos en virtud de que no se había contemplado una metodología para su puesta en práctica, para su encarnación, obligándome a encontrar otro tipo de soluciones siguiendo, intuitivamente, una investigación aplicada.

Si hubiera estado tan preparado para trabajar con mis actores con un modelo práctico como lo estuve con un modelo analítico, el proceso de ensayos hubiera sido más efectivo y yo más claro al momento de dar instrucciones, lo que hubiera evitado las dinámicas de terapia de grupo que ocurrieron.

Philip Weissman advierte que

la intimidad entre análisis y drama tiene sus peligros. . . . Maestros y directores . . . han abusado los trabajos de dramaturgos y las habilidades de los actores por una excesivamente consciente aplicación de principios psicoanalíticos. (4)

Anne Bogart escribirá que “nuestro trabajo [como directores] consiste en crear las circunstancias en que una experiencia determinada tenga lugar” (81) y debido a coincidencias entre las biografías de los actores y las circunstancias de los personajes, los actores empezaron a reconocerse en los personajes; y, dijera

Jacob Levy Moreno, creador de la técnica de terapia de grupo llamada psicodrama, “al representarte a ti mismo, te ves a ti mismo en tu propio espejo en el escenario, expuesto . . . Ves a tu propio mundo de sufrimientos pasados disueltos en eventos imaginarios.” (*Psychodrama* 24)

Sobre la técnica del psicodrama, dice Mario Cantú Toscano que

está ligada a la actuación vivencial stanislavskiana ya que el explorar en la acción para 'revivir' y tratar de entender las emociones pasadas es como poner en reversa el proceso del actor al encarnar un personaje. El paciente se rehace a sí mismo como personaje. (433)

A lo largo de las siguientes páginas pretendo reflexionar sobre cuál fue la función de aplicar la tipología de C.G. Jung en el análisis de personaje para la posterior producción de sintagmas vivientes;⁴ por qué me era tan importante prescindir de la herramienta de la biografía; qué metodologías existían, al momento de filmar la película, para integrar las teorías de la personalidad y de dirección de actores; cómo evitar el psicodrama cuando se están tratando temas sensibles para el reparto.

Durante la investigación del presente trabajo, me topé con el libro *Stanislavski y el actor*,⁵ de Jean Benedetti, donde plantea que “*los ensayos no son terapia de grupo. Actuar no es análisis*”⁶ (61), cita resonó mucho cuando la pienso en la cita de Blumenfeld al inicio de esta introducción. Y es que, el mismo J. L. Moreno dice

⁴ Término que será explicado y desarrollado en 1.3.

⁵ *Stanislavski and the Actor*.

⁶ En cursivas en el original.

que “el drama, como categoría estética, encuentra su contraparte terapéutica en la forma del psicodrama [que] contiene todas las subformas de psicoterapia.”

(Psicomúsica 91)

Como una dura crítica a la idea de que el actor tiene que crear a partir de su mundo interior, Stanislaw Ignacy Witkiewicz dirá que “La psicología del personaje . . . sólo puede ser un medio auxiliar en el cual el actor puede apoyarse para crear su papel . . . no crear a un personaje de la realidad” (63), y para ello, se hablará del Método de las Acciones Físicas⁷ desarrollado por Stanislavski durante sus últimos años en pos de encontrar la metodología que podría haberse ocupado durante el rodaje y porque las herramientas con las que contaba sí me permitían, intuitivamente, acercarme a esa solución aunque fuese por mis propios medios. Cabe mencionar que al momento de preparar la película, yo desconocía dicho método.

El capítulo 1 del presente trabajo hará una breve descripción del porqué mi interés por alejarme de la herramienta de biografía de personaje y la búsqueda por la aplicación de la tipología de Jung, lo que me llevó a investigar nuevas maneras de construir a los personajes encontrando la Metodología del Autoconocimiento de Carolina Rivas, lo que apuntará a que existían herramientas pragmáticas para conseguir mis objetivos, aunque la metodología de Rivas carece de procedimientos puntuales.

⁷ De lo que se hablará en 1.4.

Tener presentes los términos originales a partir de los cuales Rivas parece haberse basado y su uso, ayudará a tener una mejor comprensión de lo ocurrido durante la preparación y filmación del proyecto, lo que se describirá en el capítulo 2. La metodología que al día de hoy propongo para la materialización de dicho análisis (el cual, en principio, sólo tiene aplicaciones teóricas), se encuentra en el capítulo 3.

Es importante aclarar que el objetivo del presente trabajo es hablar del proceso de análisis de personaje y de dirección de actores en “Julián”, no el hacer un estudio sobre la aplicación de las técnicas psicológicas en las artes.

Como nota final, quiero aclarar que no se criticará el desempeño del reparto durante el rodaje de la película, sino las estrategias utilizadas para su dirección; pues si bien es cierto no me encuentro completamente satisfecho con el resultado obtenido, esto es producto de las herramientas con las que contaba.

Actualmente, el que llamo Modelo TAC-D, es la columna vertebral de mi curso “Creación de Personajes y Construcción Dramática” en la Licenciatura en Cine y Producción Audiovisual de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla desde otoño del 2018.

CAPÍTULO 1 – LAS TEORÍAS EXISTENTES

1.1 La Tradición Biográfica

Dice Aaron Sorkin:

Si escribes largas biografías de tus personajes, tus personajes ficticios . . . , cosas que no tienen nada que ver con la historia que estás contando, creo que te verás envuelto en pensamiento mágico. . . . El personaje nunca tuvo cinco años. El personaje nació con la edad que tiene. (00:14-01:04)

En algún momento de su entrenamiento, todo estudiante de guión ha escuchado (si no es que le han solicitado que la escriba) que hay que hacer una biografía de sus personajes, al menos de sus protagónicos pues, dice Syd Field, es “un ejercicio que revela la vida interior de tu personaje, las fuerzas emocionales que trabajan en tu personaje desde que nace. . . . Cuando empiezas formulando a tu personaje desde el nacimiento, empiezas a ver a tu personaje construirse” y afirma que hay que contestar varias preguntas (*Screenplay* 49) sobre el pasado del personaje para conocerlo mejor. Pero, ¿importan en todas las historias? El mismo Field dice que no al hacernos saber que “la biografía es para ti [el escritor] y no tiene por qué incluirse en el guión” (*Libro* 34).

La biografía es un género memorístico; una narración en forma de historia que cuenta la vida de una persona. En el S. XVI existía la tendencia de agrupar las biografías en forma de diccionarios históricos como una suerte de cronología o de efemérides hasta que, durante el romanticismo del S. XIX, las biografías toman la

forma de obra literaria que profundiza en la vida psíquica del personaje del que se trata, lo que Freud define como la suma de “el encéfalo (sistema nervioso) y, por otra parte, nuestros actos de consciencia.” (*Esquema* 143)

Este cambio fue provocado por el positivismo,⁸ lo que propició una nueva forma de biografía acrecentando la investigación y documentación para su elaboración y todo esto influye en que, en nuestros días, la tendencia general de hacer una biografía consista en crear complejas vidas internas para romper la bidimensionalidad de un personaje.

Syd Field acuña el concepto de El Círculo del Ser que describe como “un proceso que te permite descubrir algún incidente o evento en la vida de tu personaje que, paralela y emocionalmente, impacta la línea de la historia” (*Screenwriter's* 134) y que ocurre entre los diez y los dieciséis años.

El maestro Flavio González Mello está de acuerdo con que la biografía es una herramienta cuando dice que la información ahí contenida “resulta útil sólo si partimos de ella para investigar qué visión tiene el personaje de cada un[a]” (*Rompecabezas* 28) de las dimensiones,⁹ como Sorkin sugiere; es decir, la biografía no es un texto final sino un pretexto pues la biografía no es el análisis.

Al respecto, Eric Bentley opina que

el personaje dispone, ahora, de una historia de su vida que lo respalda y si el dramaturgo no puede revelarla en una sola situación, irá suministrando la

⁸ Sistema filosófico que admite únicamente el método experimental y rechaza toda noción *a priori* y todo concepto universal y absoluto. <https://dle.rae.es/positivismo> Consultado 4 de septiembre, 2022

⁹ Término que se desarrollará en 1.5.2.

información por partes y en trozos para que el lector o el espectador pueda luego atar cabos, (65)

idea que, más adelante se verá, también secunda Aaron Sorkin.

Y es que, en el entendimiento más extensivo, la biografía es una tendencia a psicoanalizar al personaje, a comprobar las máximas freudianas “el niño es el padre del hombre” e “infancia es destino”, lo que me parece poco útil pues los personajes *no* son personas sino representaciones de rasgos de carácter y/o rasgos físicos de personas como lo dijo Robert McKee:

Un personaje no es un ser humano, como la Venus de Milo no es una mujer verdadera. Un personaje es . . . una metáfora.¹⁰ . . . [C]omo el doctor Frankenstein, construimos a nuestros personajes a partir de los fragmentos que encontramos. (15, 21)

El protagonista de *I. A. Inteligencia Actoral* de González Mello sentenciará que “un personaje es tan sólo un simulacro” (56). Los personajes son muy claros en su complejidad pues su comportamiento está destilado y aislado para que nosotros podamos verlo como opina también Blumenfeld (xvi).

El primer subcapítulo del capítulo 7 “Personaje” de su MasterClass en dicha plataforma, David Mamet lo titula “No existe tal cosa como el personaje”; y más tarde, en el subcapítulo 4, “Escribir biografías es sólo pasar el tiempo”,¹¹ de su

¹⁰ No es casualidad que se elija esta palabra pues la metáfora es una figura retórica “que prevé la sustitución de una palabra por otra por “semejanza! . . . [C]omo ya lo había comprendido Aristóteles: “La metáfora consiste en darle a una cosa el nombre que le pertenece a otra cosa”. (Galimberti 701-702)

¹¹ “There is no Such Thing as a Character” y “Writing Backstory is just Passing Time” en “07 Character”.

MasterClass en dicha plataforma, Mamet critica a los actores que preguntan cosas biográficas como a qué escuela fue el personaje, lo que es una excelente herramienta para ellos pues les evita ensayar (8:48-9:08) pues, como años antes escribió en *Verdadero y falso: Herejía y sentido común para el actor*:

No hay personaje. Sólo hay unas frases en una hoja. Hay unas líneas de diálogo que deben ser dichas por el actor. Cuando sencillamente las dice, en un intento de conseguir el objetivo más o menos sugerido por el autor, el público se hace la ilusión de un personaje sobre el escenario. (16)

Siguiendo con esta idea y en oposición a la biografía, dice González Mello que

[l]a biografía, a la que muchos manuales consideran como parte fundamental del personaje, es un elemento más de su contexto.¹² El hecho ocurrido en el pasado (digamos, las golpizas que de niño le propinaba su padre alcohólico) no define al personaje, pero la manera en que lo recuerda (digamos, con culpa), sí lo hace. (*Rompecabezas* 28)

Esto reemplaza la biografía por las *circunstancias*, cuyo uso pragmático está en Stanislavski. Dice Sorkin que “el personaje sólo puede haber tenido cinco años si el personaje dice: ‘Cuando tenía cinco años, vi a mi padre suicidarse’.” (01:06-01:16) El evento descubierto en el Círculo del Ser importa cuando tiene

¹² “Y ni siquiera el más importante. Hay personajes que no tienen biografía, o su biografía es mínima; los que Chaplin interpretaba en sus películas mudas, por ejemplo. La preeminencia de la biografía sobre los otros aspectos del contexto del personaje deriva de la preeminencia del realismo psicológico en el teatro, y luego en el cine del siglo XX, que Bentley señala. Cfr. Bentley, Eric. 1985. *La Vida del Drama*. Paidós, México, pp.61-64” Es la nota que acompaña a la cita en el texto original publicado en «Estudios Cinematográficos», número 28.

consecuencia y para ello no es necesario escribir toda la inexistente vida del personaje.

“El análisis contenía detalles de la probable vida familiar y formación del personaje, la clase de escuela que frecuentó y qué le gustaba comer. Tal vez llevó las cosas un poquitín demasiado lejos”, (Rose y Benson 109) es la crítica que dos autores hacen a una actriz que elaboró una extensa biografía de personaje.¹³ Con lo anterior, pretendo establecer la inutilidad de dicha herramienta como no sea un ejercicio de escritura creativa que nos permita encontrar las pistas de las que hablan González Mello (*Rompecabezas* 25), Sorkin, Bentley, Mamet, McKee y otros.

Sin embargo, se necesitan herramientas de análisis para el comportamiento del personaje. Así es como el análisis más factible de llevar a la práctica se basa en el análisis de las circunstancias dadas por el texto a partir de las dimensiones del personaje.

¹³ A lo que llaman, como critica González Mello, el “análisis” del personaje.

1.2 Los tipos psicológicos de Carl Gustav Jung

No es posible hablar de esta tipología sin antes hablar de ciertos términos que planteó Freud y que después fueron reconceptualizados, ampliados o directamente refutados por quien fuera su más cercano alumno, Carl Gustav Jung, quien, en 1894, ingresa a la Universidad de Basilea a estudiar medicina; pero el *Manual de psiquiatría*, de Richard von Krafft-Ebing le hizo ver que podría conjuntar, dice él mismo, “los hechos biológicos y espirituales que por todas partes había buscado sin encontrarlo” (*Recuerdos* 137), lo que devendrá en una vena esotérica que fundamentará las bases de su psicología.

Freud y Jung se conocieron en 1907 después de años de admiración mutua; sin embargo, en 1909, cuando el interés por lo espiritual de Jung toma protagonismo, ocurrirá el primer enfrentamiento entre ambos cuando un armario casi cae sobre ellos mientras discutían de parapsicología: “De acuerdo a su prejuicio materialista, [Freud] rechazó radicalmente la cuestión como algo absurdo.” (*Recuerdos* 188)

A diferencia de las máximas freudianas, que serán apoyadas por el Círculo del Ser de Field, para Jung (platica en varios momentos de *Entrevistas y encuentros*¹⁴), los individuos nacemos siendo organismos altamente complejos determinados por ciertos arquetipos, mismos que están ligados a los instintos (287); estos arquetipos son los que nos caracterizan a lo largo de nuestras vidas por lo que la mejor manera de entenderlos es como la forma en la que nuestros instintos determinan la conducta haciendo al arquetipo, entonces, un equivalente al Ser

¹⁴ C. G. Jung *Speaking: Interviews and Encounters*.

(213, 216) que se expresará en la forma en que los niños juegan o las cosas que les llaman la atención (287). O sea, es el arquetipo con el que nacemos lo que determina nuestro carácter y conducta y no los traumas de la infancia.

El modelo tipológico de Jung, entonces, ofrece su utilidad por concluir que “todo juicio del hombre está limitado por su tipo” (Jung, *Recuerdos* 246), lo que reafirma la poca utilidad de la biografía en mi análisis de personaje y ofrece la herramienta basal del Modelo TAC-D.

Sólo como nota Jung distingue entre el arquetipo y las figuras arquetípicas, que son las formas en las que el arquetipo se nos aparece para individualizarnos, proceso que tiene por meta el desarrollo de la personalidad individual.

(*Definiciones* 460)

Jung también rechazará la estructura básica de la mente planteada por Freud reemplazando el Ello por la Sombra, otro de los motivos importantes por el que se eligió su tipología para el análisis de los personajes de “Julián” pues el conflicto de los personajes era por las diferentes maneras de considerar *algo* y no porque ambas fuerzas en enfrentamiento lo estuvieran por alcanzar el mismo objetivo: un personaje representaba la sombra del otro. Y el cómo esto abona en el conflicto, se desarrollará más adelante pues no se deberá de pensar en ningún momento que el protagonista tiene un Complejo de Edipo pese a los deseos de matar a su padre, pues el conflicto de la película no es su rivalidad sino el tener dos concepciones del mundo completamente distintas, lo que se asocia a la sombra.

Sin embargo, el concepto que más causó conflictos entre ambos y varios ataques de uno hacia el otro en numerosas publicaciones, fue el concepto de *libido*, que Freud entendía como

una expresión tomada de la doctrina de la afectividad. Llamamos así a la energía . . . de aquellas pulsiones que tienen que ver con todo lo que puede sintetizarse como «amor» . . . por un lado, el amor a sí mismo,¹⁵ por el otro, el amor filial y el amor a los hijos, la amistad y el amor a la humanidad . . . la consagración a los objetos concretos y a ideas abstractas, (*Psicología* 86)

o sea, es una energía que nos mueve en pos del placer mientras que para Jung

es la intensidad del proceso psíquico, su valor psicológico. Por éste no debe entenderse la atribución de un valor de tipo moral, estético ni intelectual. . . . Muy a menudo, me sirvo de ambos términos «libido» y «energía» como sinónimos, (*Definiciones* 472-473)

es decir, la energía que mueve todos nuestros esfuerzos psíquicos. En cualquier caso, ambos coinciden en que lo que determina nuestra libido se reflejará en nuestra personalidad.

En *Tipos psicológicos*¹⁶ Jung, describe que la libido tiene una actitud y una función. La primera es su “dirección del interés o del movimiento” (178) pudiendo ser introvertida o extravertida,¹⁷ términos que la psicología de banqueta ha

¹⁵ Lo que desarrolla en sus muchos ensayos sobre el narcisismo, íntimamente ligado a la teoría de la libido.

¹⁶ *Psychological Types*.

¹⁷ Se usará la grafía *extravertido(a)* por ser la traducción correcta especificada por Jung pues “extrovertido es mal latín y no debería usarse”. (*Speaking* 213)

corrompido por una lectura incompleta del primer acercamiento a dichas actitudes que hace Jung:

aquellos reservados, inescrutables, bastante tímidos de quienes forman el más fuerte de los contrastes posibles con los abiertos, sociables, joviales o por lo menos, amigables y accesibles caracteres que están en buenos términos con todos o que discuten con todos pero siempre se relacionan con ellos de alguna manera. (179)

Las actitudes son inconscientes e instintivas y, dice Jung, dependientes de una disposición individual a pesar de que la influencia de los padres no puede ser completamente descartada, por lo que el yo puede ser falsificado cuando, por ejemplo, “la actitud de la madre es extrema . . . así violando su disposición individual [del niño]” (181).

Una vez determinada la actitud, ésta se cruza con una de las *funciones*, que están agrupadas en *racionales* y *perceptivas*, siendo las primeras, dominadas por el juicio (pensamiento y emoción) y las segundas (sensación e intuición), por “la pura intensidad de la percepción sin selectividad juiciosa” (Blumenfeld 118).¹⁸

Importante decir que Jung explica que “la persona no es extravertida o introvertida sin más, sino que es una u otra cosa por mediación de ciertas funciones” (Apéndice 2 541) pues su tipología no es una graduación sino un espectro por lo

¹⁸ Debido a esta explicación de Blumenfeld, es que decido llamarlas *perceptivas* y no “irracionales” con miras a quitarle peso negativo a la connotación que se le da a lo irracional en contraposición a lo racional.

que, en determinados momentos y provocado por una reacción inconsciente e instintiva, un mismo sujeto puede mostrarse introvertido u extravertido (523).

Sin embargo, sí hay una actitud y función primarias, y las secundarias construirán la sombra, concepto que se volvió muy importante en mi análisis pues “el individuo normal . . . ve su sombra en el prójimo” (*Presente* 264), siendo esta, pues, la parte de uno que no se quiere reconocer.

Por eso, Christopher Vogler¹⁹ en su *El camino del escritor*²⁰ (que es la simplificación a 12 pasos del monomito de Campbell, que es de 19 pasos), tipifica a la sombra como motivo de conflicto al ser represiones del inconsciente (65-68).

¹⁹ Alumno de Joseph Campbell quien, a su vez, llevará el concepto del arquetipo a la antropología.

²⁰ *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*.

1.3 Teorías de la Personalidad

La decisión de perfilar a los personajes con el modelo de Jung ayudó a que, en los últimos tratamientos del guión, la personalidad fuera parte del conflicto y no sólo “etiquetas [que] tienden a darnos una impresión externa del comportamiento” (González Mello, *Rompecabezas* 22). Es decir, parafraseando a Bentley, se dejó de ver a Julián Lorrín como un ser *meramente* estricto (54) y se empezó a pensar en las actitudes y funciones de esa rigidez de pensamiento.

La personalidad se entiende como el “[c]onjunto de características psíquicas y modalidades de comportamiento que, en su integración, constituyen el núcleo irreducible de un individuo;” (Galimberti 810) a lo que F. R. C. Casson agrega que, además, es “casi inseparable de su contexto social” (100).

Hay que aclarar que *tipo*, *carácter* y *personalidad* son conceptos íntimamente relacionados, pero no son sinónimos: el *carácter* estudia la conducta y la *personalidad* es la suma de esos rasgos de carácter que “hacen al individuo la persona que es” dice Casson (100), quien coincide con Jung cuando éste dice que es un compromiso con la sociedad al tratarse de un juego de apariencias (*Persona* 179 y *Renacer* 115).

Para Aristóteles, el *carácter* es uno de los medios con los que se reproduce imitativamente siendo lo que demuestra tanto la congruencia entre las palabras y obras del personaje (22, 23) como el *estilo de decisión* (11); y es que, en resumen, como lo aclara Bentley, “el carácter no puede ser observado si no se manifiesta en la acción... Los actos son los datos y el carácter el principio deducido.” (68)

En *Dirigir cine*,²¹ Mamet lo entiende de la misma manera agregando el elemento del *superobjetivo* (13); y Bentley dice que a los dramaturgos contemporáneos se les “elogia, más bien, por los caracteres que han creado, y lo hacen porque éstos son Auténticos Seres Humanos” (49).

Bentley (66) escribe que Wilhem Reich en su *Análisis del carácter*, lo entiende como un mecanismo de defensa, lo que redondea la idea que planteó Jung al decir que el carácter es sólo la idea que el hombre tiene de sí mismo y que se adapta a convenciones, pues

El fenómeno total de la personalidad no coincide con el yo, ²² es decir, con la personalidad consciente, sino que constituye una dimensión que hay que diferenciar de él, esto es, con la personalidad consciente sino que forma una entidad que debe ser diferenciada de él [pues] la *individualidad* se adhiere al yo como una característica principal. (*El Yo* 9, 10)

Existen muchas teorías diferentes sobre la personalidad, muchas que incluyen al individuo dentro de un contexto social para su análisis son descritas por Casson de manera general (100-111) y otras varias estudian al individuo desde sus deseos, necesidades y frustraciones: una vida psíquica propia que no necesariamente está sujeta a su grupo social.

En ese grupo de teorías, se encuentra la de Gordon W. Allport, la cual se integró al Modelo TAC-D por utilizar el término *dimensiones* que ya había sido expuesto

²¹ *On Directing Film*.

²² Si el lector desea profundizar en la diferencia junguiana entre los conceptos de el yo, el ser y la persona, la segunda entrevista de las películas de Houston es un buen lugar para hacerlo. Se puede leer en *C.G. Jung Speaking: Interviews and Encounters*, páginas 298-300.

en las clases de dirección de actores y en la dramaturgia actoral de Carolina Rivas.²³

En la teoría de personalidad de Allport, explica Blumenfeld, las dimensiones son “estructuras neuropsíquicas que equivalen a una predisposición a comportarse de ciertas formas. . . . formas de reaccionar de una persona y de evaluar estímulos que llevan al comportamiento.” (207-208)

Así, se aprovecha el puente tendido por Blumenfeld entre Jung y Allport (ambos opositores a Freud) uniendo la tipología del primero, con la descomposición en rasgos de carácter del segundo, y me permitió sentar las bases teóricas para la creación, en la práctica, de lo que Pier Paolo Pasolini llamó *sintagmas vivientes*.

Allport decodifica la personalidad, que es un constructo social²⁴ consciente y por lo tanto susceptible de ser adaptada, en tres ejes básicos (354-358) que provocan tendencias hacia actuar de manera similar en situaciones análogas.

- Rasgos cardinales: son aquellas conductas por las que una persona se da a conocer al ser muy sobresalientes y dominantes en la mayoría de las actividades que realiza el sujeto.
- Rasgos centrales: son los que construyen la personalidad social y que, por ejemplo, aparecerán en las cartas de recomendación o en evaluaciones personales.

²³ La dramaturgia actoral y las dimensiones de personaje serán desarrolladas a lo largo de 1.5.

²⁴ Aclárese que, pese a ello, la teoría de personalidad de Gordon Allport se basa en el individuo, no en las situaciones.

- Rasgos secundarios: son lo más cercano a lo que Freud llamó *impulsos*, pues son automáticos e instintivos, dejándose ver sólo en circunstancias muy específicas, o sea, circunscritas a éstas y desapercibidas para la mayoría de los observadores.

Así, aunque la vida esté integrada alrededor de los rasgos cardinales, éstos nunca coinciden con la personalidad pues ésta es dinámica, evolutiva y autorreguladora; es decir, adaptativa, no dependiente de traumas.

Durante la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pésaro en 1967, el cineasta y semiólogo italiano Pier Paolo Pasolini, dio una conferencia donde llama al personaje un *sintagma* por ser un conjunto de signos que cumplen con una función determinada, y los subdivide en tres capítulos (69-70):

- El lenguaje de la presencia física, donde se incluye su vestuario y comprende, en general, toda la apariencia del personaje la cual muestra la educación de una sociedad codificadora por lo que son signos que nos señalan el contexto del personaje.
- El lenguaje de la lengua, que nos habla de contexto socioeconómico, geográfico y/o de época entre otras cosas legibles en la manera de hablar del personaje, lo que Michel Chion llama escucha semántica (301) que consiste de una señal sonora codificada que, como tal, nos da información, en este caso, del sujeto que habla.
- El lenguaje del comportamiento, que son las acciones que muestra el personaje propiamente, determinadas por su cuerpo, y que le permiten expresarse socialmente. Incluso llega a utilizar la palabra *arquetipo*.

Pasolini no avanza hacia una metodología de análisis de personaje ni materialización de los sintagmas, pero sus conceptos son fácilmente utilizables como herramientas de construcción de personaje por dividir sus rasgos a la manera de Allport por lo que, estas dos herramientas sumadas ofrecieron los elementos para construir la personalidad por medio del gesto pues, Fernando Sánchez Alonso (85-86) y Cantú Toscano (250) coincidirán en que la única manera de saber lo que ocurre al interior de una persona, es mediante sus gestos y comportamientos: sus signos exteriores.

Entiéndase ahora algo que Stanislavski parecía entender sobre la diferencia entre gesto y personalidad cuando dice:

Si yo contrajera un parpadeo nervioso, que me hiciera entrecerrar el ojo, eso no tendría por qué cambiar mi personalidad. . . . ¡Yo sigo siendo el mismo, con los ojos abiertos o cerrados, y con la ceja normal o arqueada. . . . Ni la picadura de la abeja, ni la deformación artificial de la boca tiene porqué influir en mi vida interior ¿Podrán todas estas menudencias externas tener algún efecto en mis sentimientos, en mis relaciones con los demás o en el aspecto físico de mi papel? (*Creación* 16)

La personalidad del personaje ya está expresada en el papel en el lenguaje del comportamiento; el trabajo que el actor y director deberán hacer es encontrar el lenguaje de la lengua y de presencia física que ayuden a construir, en lo físico, ese comportamiento.

Al respecto, en entrevista con Raúl Zermeño, el cineasta Jorge Fons llama *ponerse en los zapatos del personaje* al ejercicio diferenciador de encontrar los elementos conductuales en el texto y las motivaciones internas en el alma del personaje cuando se prepara su encarnación:

[m]eterse en su alma [del personaje] a partir de una comunicación previa [entre actor y director] al enfrentamiento con el trabajo mismo. . . . En el texto puedes encontrar sus elementos, vamos a decir, formales, objetivables: los quehaceres, inquietudes, esas actividades, van a estar fundamentadas en un elemento motor, que es su alma. (Zermeño 18)

Vsevolod Meyerhold, quien fuera alumno de Stanislavski, expone esta misma idea como una fórmula: “ $N=A_1+A_2$ donde N es el actor; A_1 = el artista que concibe la idea y da las instrucciones para su ejecución; A_2 = el ejecutante que ejecuta la concepción de A_1 ” (198).

Y como el mismo Stanislavski propone, mi intención era construir esa alma haciendo “el acercamiento no del interior al exterior, sino del exterior al interior” (*Trabajo* [Merener] 255) para que, como a su vez dijo Meyerhold, “el espectador pueda entender los pensamientos e impulsos del actor a partir de sus movimientos, sus gestos y sus expresiones faciales.” (147)

1.4 Trabajar el gesto

Al no tener acceso a la mente de los personajes desde la butaca, Stanislavski dice se le debe transmitir “a los espectadores el esquema interior del papel que el actor está desempeñando” (*Creación* 14) para que, como a su vez dijo Meyerhold, “el espectador pueda entender los pensamientos e impulsos del actor a partir de sus movimientos, sus gestos y sus expresiones faciales.” (147)

El actor francés Benoît-Constant Coquelin habló de que el actor hace un retrato de su personaje enmarcado en el escenario y ese retrato debe ser lo suficientemente fiel al humano, como para “transmitir la ilusión de vida al espectador.” (7)

Trabajar con especificidad los gestos de mis personajes tenía que construir la expresión de sus dimensiones, no *ser* los personajes ni la ilustración de sus perfiles pues, como encontraré más tarde en palabras de Cantú Toscano, “la psicología debía entenderse en términos de signos y símbolos de la realidad y no como la realidad misma” (127).

¿Y de dónde venía el interés por trabajar el gesto? En varias entrevistas, Diego Luna ha hecho críticas a lo que él entendía como el método vivencial de Stanislavski diciendo que no le era posible recurrir a sus vivencias para reproducir una escena pues, dado a que empezó a actuar desde los 2 años, explica en el programa *TAP, Especial directores*, representar a un asesino “no quiere decir que haya matado a alguien o que para ser un político sepa lo que se siente estar ahí” (05:25-05:30).

Como nota, recuérdese que lo planteado por J. L. Moreno es todo lo contrario pues, al explicar su método psicodramático, afirma que “[l]os actores²⁵ . . . [n]o pueden reproducir roles que nunca han estado en ellos al menos como experiencia remota.” (*Psicomúsica* 197)

Eso comentarios me llevaron a Diderot y a la idea de que “todo su talento [de los actores] consiste, no en sentir, como ustedes suponen, sino en expresar de tal modo los signos exteriores del sentimiento que pueda engañarnos al oírle.” (46)

Mi meta, entonces, fue la de diseñar una estrategia de trabajo con mis actores para, justamente, trabajar el cuerpo de los personajes, sus manifestaciones gestuales. ¿Cómo se movían? ¿Cómo tomaban los cubiertos?

Conocía, por la amiga actriz que me presentó el libro de Blumenfeld, el ejercicio de la taza de té de Strasberg, mismo que viene de otros ejercicios que hacía Stanislavski y que Seki Sano trajo a México así como el ejercicio del arquero que describe un alumno de Meyerhold. (203)

Entonces, para construir a Manuel y Julián, protagonista y antagonista de mi película, siguiendo la idea de la fórmula de Meyerhold que conjunta al creador conceptual y creador material de un personaje o la idea del pasador sujetado por la unión del doblez que ejemplifica el protagonista de *Después del ensayo*²⁶ (00:08:21-00:09:05), haría un acercamiento más bien formal para general esa

²⁵ Refiriéndose así a los participantes del psicodrama, tanto pacientes como ensamble.

²⁶ *Efter Repetitionen*.

“alma del personaje [que] está formada por partículas del alma del actor, por sus deseos y anhelos humanos, por sus aspiraciones” (Stanislavski, *Trabajo* [Jakimziánova y Saura] 260), y las indicaciones en el papel en virtud de que la acción física no puede existir sin deseos, aspiraciones y objetivos, lo que justifica un estado de ánimo que se fija en un material visible (Stanislavski, *Ética* 221).

En sus últimos escritos, aquellos relacionados con el Método de las Acciones Físicas, las ideas de Stanislavski giran alrededor de resolver, en la práctica, aquello que yo buscaba: representar el carácter y la personalidad a partir del gesto que, según Meyerhold (131), debe transportar al espectador a la ficción.

Anne Bogart y Tina Landau desarrollaron los puntos de vista escénicos, que son “principios de movimiento en el tiempo y el espacio” (8) entre los que se encuentra el gesto, el cual descomponen en *gesto de comportamiento* y *gesto expresivo* el cual “expresa un estado interno, una emoción, una idea o un valor. Es abstracto y simbólico más que representativo. . . . puedes crear y trabajar con el Gesto Expresivo de o para 'tiempo', 'memoria' o 'Moscú'.” (10)

Esta idea puede ser relacionada con la microexpresión de Paul Ekman, un psicólogo estadounidense cuyas ideas se popularizaron gracias a la serie *Lie to Me* (creada por Samuel Baum, 2009-2011).²⁷ Sus investigaciones partieron de las de Darwin sobre la expresión muscular natural de las emociones,²⁸ y con ellas desarrolló el Sistema de Codificación Facial de Acciones para el antes llamado

²⁷ Serie que transmitía su última temporada al tiempo que se desarrollaba el proyecto de tesis fílmica.

²⁸ Que, desde el punto de vista de la actuación, pueden leerse en Cantú Toscano, 214-216.

Proyecto Diógenes;²⁹ dichas microexpresiones son gestos generados espontánea e inconscientemente por los individuos, son universales y están ligados a emociones básicas.

Alfred Hitchcock hablará de estas microexpresiones a nivel corporal (05:57-06:08), no sólo físico de la misma manera como Rivas lo escribirá al decir que

[b]asta filmar un gesto de manos o pies para comprender qué siente el personaje. De ahí la importancia de que el actor conozca y domine los gestos, como mecanismo de autorregulación de energía, y los utilice como herramienta de trabajo. (Rivas, *Cine* 58)

Se contaba, entonces, con una base teórica para representar la psicología de mis personajes por medio de sus cuerpos sin tratar de ilustrar sus perfiles, los cuales pueden ser consultados en el anexo B.1 del presente trabajo. Y aunque se tenían los tres lenguajes de Pasolini, hacía falta una metodología de dirección de actores que llevara estos planteamientos a la práctica y que fueran más allá de decirles, como indica Mamet, que había que “hablar en voz alta, hablar claro, abrirse, relajar el cuerpo, encontrar un objetivo simple” (*Verdadero* 57).

Si bien el “objetivo simple” es parte basal del Método de las Acciones Físicas, había que dotar esas acciones de carácter. Había que *dimensionarlos*.

²⁹ En honor al filósofo Diógenes de Sínope quien buscaba el rostro de un hombre honesto. Después se renombró “Truth Wizards”.

Esto se hizo a partir de una metodología que amalgama muchas de estas ideas enfocadas no en el trabajo *del* actor sino *con* el actor: La Metodología del Autoconocimiento, de Carolina Rivas.

1.5 Metodología del autoconocimiento

El cine y el teatro son, para Tarkovski y “para el espíritu creativo, un medio de autoconocimiento diferente” (154), por lo que *Cine paso a paso: Metodología del autoconocimiento*, de Carolina Rivas fue una gran ayuda por manejar conceptos que ya conocía gracias a que tuvimos a los mismos maestros. Durante la investigación del presente trabajo, descubrí que muchos de esos conceptos están tomados de Stanislavski, quien sí propone una metodología pragmática: la descripción de una técnica.

Rivas define a la dirección como

conducir, orientar, guiar, es decir, equivale a llevar una cosa hacia un término señalado. De este modo, dirigir muestra un trayecto, un recorrido, un camino, cuyo fin está señalado pero es desconocido. Dirigir es, por tanto, una palabra en tránsito que apunta hacia el futuro. (*Ejercicio 151*)

En teatro existe el despectivo término de director de tráfico, que se refiere a la persona que sólo se preocupa por indicar entradas, salidas y trazos, sin preocuparse demasiado ni por la construcción de los personajes, ni por las interacciones entre ellos. Hoy sé que eso es lo que yo era en un set: enfocado en desarrollar de manera adecuada el bloqueo de la escena;³⁰ como el finado Carlos Saura, quien le dijo a Carlos Aragón, según él me cuenta, que trabajaba con un

³⁰ También llamada *blocking* por el concepto en inglés de blocking movement and position. En español, esto se puede traducir como *trazo* o, en términos de Eisenstein, *puesta en escena* y es el proceso mediante el cual, se monta una escena que después será fotografiada durante la *puesta en cámara*.

gran equipo detrás de cámara y con lo que tuviera el actor, de quien necesitaba se desplazara del punto A al punto B sin mucha mayor instrucción. Poco después de nuestra última colaboración, la actriz que formara parte de todos mis repartos hasta el 2010, me confesó que trabajar conmigo era dirigirse a sí misma. Era yo un director de tráfico.

Y es que, por el mal entendimiento del sistema de Stanislavski,³¹ es que antes sólo estaba interesado por la forma, por lo que la cámara veía sin pensar en el proceso para llegar a ello, el *estado psicológico* (Rivas, *Cine* 54; Tarkovski 153) que es el lugar en donde el actor no puede fingir lo que le está ocurriendo emocionalmente a su personaje.

Cita Cantú Toscano a Jorge Saura, traductor de Stanislavski:

Una interpretación errónea muy extendida del sistema de Stanislavski consiste en apelar en primer término y de forma directa a los recuerdos personales del actor, cosa que Stanislavski consideraba perjudicial (322)

A la apelación, Rivas los llama estímulos vivenciales (*Cine* 61), pero al respecto, hablaré más en 1.5.1 cuando tratemos las circunstancias.

Como parte de su Metodología del Autoconocimiento, Rivas plantea herramientas de dramaturgia actoral que se pueden utilizar durante los ensayos para encontrar “la naturaleza de las acciones que van a articularse y 'la naturaleza del personaje'” (*Cine* 64), lo que parece mucho al Método de las Acciones Físicas de Stanislavski,

³¹ A lo que Levi Moreno (*Psychodrama* 39) abonará diciendo que, en *Un actor se prepara*, Stanislavski apela a las memorias cargadas de afecto, lo que pone a Stanislavski en curiosa relación con Freud. Cantú Toscano desarrolla la forzada conexión que en Estados Unidos se hizo entre aquellos dos autores (20, 59).

que consta de “cómo se desarrolla un movimiento físico bajo la influencia de ésta o aquella reacción” (*Ética* 135) para dotarlas de sentido y verdad.

La dramaturgia actoral de Rivas privilegia el gesto sobre la palabra pues

[n]uestros gestos salen de una forma inconsciente e involuntaria [y] también expresan nuestras represiones. Necesitamos suprimir ciertas emociones para interactuar con los demás de forma «civilizada». En ese sentido, los gestos son autorreguladores de emociones o sentimientos, (*Cine* 57)

lo que tiene evidentes (aunque quizá involuntarias) conexiones con la teoría de la personalidad de Allport.

Stanislavski lo puso en términos de toda la apariencia física del personaje:

si uno no usa su cuerpo, su voz, algún modo de hablar, de caminar y de moverse; si no sabe encontrar una forma de caracterizar al personaje que corresponda a la imagen, lo probable es que no pueda transmitir a otros su interior, su espíritu palpitante. (*Creación* 13)

Las conexiones que la dramaturgia actoral de Rivas tiende con los lenguajes del sintagma viviente son, también, evidentes. Se contaba, entonces con un mapa sobre el cual cruzar los diferentes caminos descritos sobre el trabajo gestual (los que se conocían y los que se descubrieron durante la presente investigación). Fue la herramienta pragmática más focalizada al cine con la que se contaba para conseguir los objetivos de las acciones físicas de Stanislavski: hacer “visibles las emociones, los deseos, la lógica, la sucesión consecuente, el sentimiento de

verdad, la fe, otros 'elementos del estado emocional'“ (*Trabajo* [Jakimziánova y Saura] 251).

A las microexpresiones de Ekman, o al gesto expresivo de Bogart/Landau, Rivas lo llama gesto sintético; y éste nos aleja de ese falseo del estado psicológico que se evidencia en las exageraciones que a Mamet tanto le molestan (*Verdadero* 73) y Katinka Faragó le recomendó evitar cuando éste le pidió un consejo de actuación (01:00-01:11) durante su visita a México en 2011.

Y como la metodología de Rivas siempre está enfocada en ser un manual de dirección para cine, tiene la finalidad de lograr que los gestos (*Cine* 56-60) puedan ser dotados de intención en el montaje lo que permite que el espectador sea quien construya este sentido a manera de decodificador.

1.5.1 Circunstancias

Stanislavski habla de los elementos que construirán los estímulos para que el actor ejecute las acciones físicas (Cantú Toscano 324), y reciben el nombre de circunstancias dadas que, en una palabra, son lo que en semiótica se conoce como didascalias,³² las cuales, explica Stanislavski, “justifican la vida externa del personaje” (*Trabajo* [Merener] 247) y, amplía Cantú Toscano, “sirven para anclar

³² Lo que no debería entenderse únicamente como sinónimo de *acotación* como hace Pavis (130) sino como las define De Toro: “toda información contenida en el diálogo de los personajes, tales como descripciones sobre algún acontecimiento, estado de ánimo de otros personajes, etc., incluyendo la mención de sus nombres, los cuales identifican a cada locutor/alocutor, datos sobre características físicas, espacios, tiempos, etc. Las didascalias sirven para anclar el diálogo y la escena dentro de un contexto” (34). “En resumen”, dice Anne Ubersfeld, “las didascalias textuales pueden preparar la práctica de la representación (en la que no figuran como *palabras*).” (17)

el diálogo y la escena dentro de un contexto” pues “el ser humano no sólo está condicionado por el progreso de la historia, sino condicionado, además, por su ambiente y su biología” (34; 104).

Rivas define estas circunstancias dadas como “el diseño de un evento que el cineasta inventa para el actor a fin de estimular en él una emoción o una línea de pensamiento antes de entrar a la escena” (*Cine* 63) aunque Stanislavski ya había dicho que es responsabilidad del actor crearlas (*Trabajo* [Merener] 226-227), no del director o del escritor pues, en palabras de Tarkovski, “nunca haré que un actor adopte el boceto que de su personaje yo le pueda hacer” (156).

Para Rivas, hay dos tipos de circunstancias: las inmediatas, que “se refiere[n] al momento previo de entrar a escena” (*Cine* 63), y que Stanislavski consideraba imprescindibles pues “¿[c]ómo se puede no saber de dónde viene y a dónde va uno? ¡Es imprescindible saberlo con detalle!” (*Trabajo* [Merener] 226) porque, como detalla Rivas, detonarán “ciertas reacciones,³³ [y] especialmente influye en la forma de caminar, de respirar, y mirar.” (*Cine* 63).

Las otras son las remotas, que nos dan “información útil como antecedente relevante que influye en su conducta [del personaje]” (*Cine* 63), y procede a poner el ejemplo de un burócrata del que tiene psicoanalizado su gusto por el aroma a café pues “se le puede decir [al actor] que evoque cualquier momento de su vida personal (como estímulo vivencial), donde el café lo haya influido radicalmente, para relajarlo” (*Cine* 63-64), lo que me parece un problema ya que crear estímulos

³³ Gestos.

vivenciales,³⁴ como la misma Rivas dice, es meterse “directamente con el actor en sus asuntos personales o privados (secretos) para generar ciertas reacciones,” (*Cine* 61) y ya sabemos lo que Stanislavski pensaba sobre recurrir a los recuerdos personales del actor (Cantú Toscano 322).

Las circunstancias remotas no deberían psicoanalizar los gustos de los personajes pues no es necesario: son inherentes a los rasgos de carácter y éstos no son conscientemente elegidos. No necesitamos saberlo todo sobre nuestros personajes, sólo aquello que se volverá importante para su desarrollo y tendrá consecuencia a lo largo de la trama cuando la entendemos, en términos de Aristóteles, como “la peculiar disposición de las acciones.” (9)

1.5.2 Dimensiones de Personaje

El término de dimensiones que se manejó en las clases de dirección de actores y utiliza Rivas en su dramaturgia actoral, ya había tenido su aparición en la psicología, especialmente en la teoría de Gordon Allport. Actualmente, en los primeros semestres de la ENAC, González Mello enseña los “Elementos del Contexto” que son clasificaciones de las ideas del mundo que el personaje tiene sobre su realidad, su contexto.

Todos se refieren, aproximadamente, a lo mismo: “características relevantes que definen el comportamiento humano e influyen en la toma de sus decisiones. . . .

³⁴ El mal entendimiento a Stanislavski. El mismo Tarkovski se arrepiente de la violencia emocional que aplicó sobre Kolia Burliáiev la segunda vez que trabajó con él diciéndole lo insatisfecho que estaba con el actor para que éste se viera profundamente inseguro en pantalla (160).

Los personajes reaccionan según sus dimensiones: psicológicas, sociales, económicas, políticas, religiosas, sexuales, culturales, artísticas” (Rivas, *Cine* 37), etcétera.

Si bien las circunstancias determinan el estado de los personajes en una escena, las dimensiones son las que otorgan carácter pues, dependiendo de cómo el personaje se relacione con cada elemento, será la reacción que tenga: justificada. Entonces, las circunstancias están dadas por el texto en las didascalias y las dimensiones, en el subtexto de las acciones del personaje: el carácter particular que le da tono y matiz a dichas acciones, que no es evidente por ser psicológico, pero es demostrable al traducirse a la acción.

Y no se está hablando aquí de complejizar a un personaje en la tipología de Forster establecida en 1927, donde se distinguen dos tipos:

- Chatos: “en ocasiones llamados tipos, en ocasiones llamados caricaturas. En su forma más pura, están contruidos alrededor de una sola idea o una cualidad Tienen la ventaja de ser fácilmente reconocibles en cuanto entran a escena por el ojo emocional del lector, ni siquiera por su ojo visual.” (73, 74)
- Redondos: definidos por ser todo lo que los chatos no son y “no se necesita decir más. Todo lo que necesito es dar algunos ejemplos de personas en libros que me parecen redondos para que la definición pueda ser puesta a prueba más tarde: Todos los personajes principales de *La guerra y la paz*, todos los personajes de Dostoyevski y algunos de Proust” (80)

Esta tipología ya ha sido criticada por Bentley pues “(e)l enorme éxito que Dickens ha tenido con sus tipos [es decir, personajes chatos] sugiere que debe haber más contenido en su chatura de lo que los críticos más severos aseguran.” (50)

Estamos hablando, pues, de dotar de “volumen” a las situaciones a partir de agregar matices a las acciones de los personajes más allá de si estos, en dicha tipología, son redondos o chatos.

Lo importante, entonces, de las dimensiones, es que nos aportan información sobre el mundo de las ideas que los personajes tienen ante las categorías específicas de los elementos de contexto y que se manifestarán en rasgos específicos del carácter, mismos que se expresarán en algunos de los tres lenguajes de sintagma viviente con correspondencia a los tres ejes de Allport.

1.6 El psicodrama de Jacob Levy Moreno

Para J. L. Moreno, la terapia de grupo es recomendable cuando son varios los individuos que forman parte de la neurosis del paciente. Para ello se eligen personas que experimentan los mismos problemas desdibujando la figura del terapeuta pues, gracias a su mundo privado, sus recuerdos y sus experiencias, aquellos se ven afectados por una identificación que produce un “beneficio catártico tanto para los actores como para el público”³⁵ (*Psicomúsica* 193) aclarando que la catarsis de este proceso debe ser sufrida por los representantes del psicodrama a diferencia del drama tradicional.

Uno de los logros del psicodrama ha consistido en desplazar toda la maquinaria de la producción teatral -el dramaturgo, el actor y la utilería teatral- y llevar nuevamente lo dramático al individuo como agente creador . . . volviendo la atención de cada hombre hacia su propio mundo privado . . . hacia sus recuerdos personales y sus experiencias diarias en lo que todo esto tiene de único. (*Psicomúsica* 11-12)

Si bien “Julián” fue una obra catártica para mí, no tenía la intención de ser una “obra terapéutica” pues este tipo de obras son bien descritas por Moreno como aquellas en las que la experiencia catártica está en la experiencia actual y no en la ficción. (*Psicomúsica* 209)

³⁵ Que es la técnica de reflejo que utilizan grupos como Alcohólicos, Narcóticos o Neuróticos Anónimos.

El psicodrama, formalmente, es una técnica de terapia de grupo que “pone al paciente en un escenario donde puede trabajar sus problemas con la ayuda de algunos actores terapéuticos. Es un método de diagnóstico así como método de tratamiento” (*Psychodrama* 177) que tiene sus bases, dicen Vaimberg y Lombardo, en “la ceremonia curativa [que] es una especie de nueva actuación del trauma inicial.” (11)

Sin quererlo, creé lo que Vaimberg y Lombardo llaman *una masa en el sentido psicológico* (315) cuando reuní a individuos que, al tener algo en común, podían tener un cierto grado de reciprocidad e influencia, juntando los ingredientes necesarios para proveer el caldo de cultivo donde se produjesen dinámicas de terapia de grupo y que ocurriera la *catarsis activa* (*action catharsis*), es decir, la experimentada por el reparto.

La dinámica de terapia de grupo empezó a ocurrir cuando mi reparto se vio en la necesidad de crear circunstancias remotas que no estaban presentes en el texto para justificar ciertas actitudes; es decir, buscaban las respuestas en ellas y no en las dimensiones o, dicho de otra manera, estaba psicoanalizando a los personajes. Y como el texto no ofrecía esas respuestas, empezaron a llenar los huecos biográficos con sus propias biografías.

Y, claro, se puede suponer la existencia en los personajes de una *dimensión biográfica* que apelaría a lo que Jung llama la falsificación del yo por influencia de los padres; por ejemplo, una persona hace una pequeña pausa al pie de las escaleras eléctricas porque está imitando a sus padres. Sin embargo, esa pausa que los progenitores hacen, podría estar determinada por una dimensión

psicológica: el miedo a pisar el escalón emergente y, por lo tanto, caer. Así pues, si el reparto decide utilizar la dimensión biográfica, a menos de que se encuentre en la película, no se estaría tomando la decisión más acertada pues esto dará lecturas que, al no estar ancladas al texto, podrían provocar extrañeza incluso desde el momento del rodaje, obligando a la pregunta: “¿Por qué está haciendo eso?”.

Si bien no era un acto consciente de mi parte por no conocer la teoría, yo quería construir a los personajes de afuera hacia adentro, pero nunca pregunté al reparto si a ellos les funcionaba eso o necesitaban hacer el proceso opuesto.

1.7 El uso de las teorías de Jung en otros cineastas

Antes de entrar al desarrollo de lo que fue el proceso de trabajo con los actores, conviene mencionar el caso de Federico Fellini y su utilización de las teorías de Jung en su cine, particularmente en “8½” (1963)

Publicado en 2009, varios años después de la muerte de Jung, el llamado *Libro rojo*³⁶ es el relato de una persona (que se ha interpretado como el mismo Jung) durante su proceso de individuación. Su estructura mitológica resuena mucho con lo que hoy se conoce como *El camino de la heroína*³⁷ no solo por ser un viaje introspectivo, como se puede deducir que el mismo Jung consideraba la actitud de su libido, sino, también, por ser una reconciliación con su *ánima*, la parte femenina de todo individuo. Se sospecha que ese es el principal motivo por el cual sus herederos mantuvieron el libro fuera del ojo público.

Al ser un relato, en éste Jung concentra, a manera de ejemplificación, todos los elementos del proceso de individuación del que habló muchos años y en muchos textos de su copiosa producción literaria.

³⁶ *Liber Novus* es el título que, en letras doradas, se muestra en la espina del libro de pastas de cuero rojas: “Nuevo libro”, en latín.

³⁷ Estructurado en 1990 por Maureen Murdock en el libro *Ser mujer: Un apasionante camino hacia la totalidad* (*The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*) pese a los comentarios de Joseph Campbell de que era un proyecto inútil y ridículo, motivo por el cual el mitólogo hoy es cancelado por ciertos feminismos. No obstante, en el prólogo a la tercera edición en inglés de *El viaje del escritor* citado en la lista de referencias, Christopher Vogler, habla de la necesidad de tener un modelo enfocado en lo femenino que sería introspectivo, “como una serie de anillos concéntricos, con la mujer haciendo un viaje hacia el interior hacia el centro y luego expandiéndose hacia a fuera de nuevo.” (xxi)

En las entrevistas con Costanzo Costantini (*Fellini: Les cuento de mi*) y con Giovanni Grazzini (*Algún día haré una bella historia de amor*), Fellini dice haber construido a sus personajes a partir de los arquetipos de Jung entendidos como figuras con historias similares; recordemos que el arquetipo es la forma en “cómo el instinto se nos muestra” (Jung, *Speaking* 216) y es sólo una parte de la personalidad que se compone de Yo, Ser y Persona (*Speaking* 298-300).

El ensayo de Olivia Nice llamado “Asa nisi masa: El '8½' de Federico Fellini como una narrativa de la individuación junguiana”,³⁸ es un documento en el cual se hace un análisis interpretativo e intertextual de “8½” a partir del proceso de individuación junguiano, tomando éste como una estructura narrativa.

De esta forma, Fellini usó las teorías de Jung como una herramienta estructural sin ocuparse de la tipología; es decir, utilizó las ideas del psicólogo suizo de la manera en la que muchos cursos de guión enseñan a estructurar a partir del paradigma de Syd Field o la hoja de tiempos de Blake Snyder.

El libro rojo fue publicado hasta el 2009 pese a haber sido terminado en 1930, y hasta septiembre del año de su publicación “parece que sólo dos docenas de personas habían logrado leerlo o, incluso, habían logrado tanto como echarle un vistazo” (Corbett) no habiendo evidencia de que Fellini haya sido una de ellas, lo que hace al análisis de Nice realmente sorprendente al decodificar el entendimiento que el cineasta italiano tenía de las teorías de Jung, quien falleció en 1961 por lo que no pudo ver la película.

³⁸ *Asa Nisi Masa: The Anima. Federico Fellini's 8 1/2 as a Narrative of Jungian Individuation.*

CAPÍTULO 2 – LA ENCARNACIÓN DEL ANÁLISIS

2.1 Las estrategias de trabajo con los actores

2.1.1 El modelo de análisis

Tomando como base metodológica la propuesta por Carolina Rivas y como base teórica la tipología de Jung, se perfiló a los personajes de acuerdo a las actitudes y funciones de la libido, determinando que Manuel es introvertido emocional y Julián, extravertido racional.³⁹ Pero esto no era suficiente para la encarnación.

Entonces, se determinaron las dimensiones y circunstancias de los personajes que ayudaran a construir los lenguajes del sintagma viviente. Si bien en aquel entonces, lo que conocía de la teoría de Allport era lo mencionado por Bloomenfeld y no la lista de caracteres que el psicólogo estadounidense asigna a cada rasgo en la página 309, la pretensión era que precisamente el sintagma y el perfil apuntaran a esbozarlos.

Así, entonces, se generó lo que varios años después y con las finalidades de la materia de Creación de Personajes y Construcción Dramática, se nombró como Modelo Tipo-Analítico Circunstancial Dimensionado o TAC-D: tipo, por sustentarse en una tipología como método de análisis de la personalidad, lo que lo hace analítico al desglosarla en tres lenguajes que integran el sintagma viviente y en

³⁹ Véase APÉNDICE B.1 donde se encuentran los perfiles de personaje.

tres ejes; circunstancial, porque aquellos se muestran a partir de circunstancias específicas que podrían estar ligadas al evento (inmediatas) y/o al personaje (remotas); y dimensionado, porque, al carecer de biografía y/o un falso psicoanálisis, estas justificaban la calidad de las acciones.

A todo esto se agregaron partituras de personaje y una relación de hechos,⁴⁰ mismos que aquí se omiten con fines de brevedad y de especificidad pero pueden ser consultados en los apéndices B.3 y B.2 respectivamente.

Como el Modelo TAC-D es de análisis, si bien se conocían los caracteres, hacía falta su materialización pues, por ejemplo, la “ira” puede ser expresada de diferentes maneras. Ahí es donde entraron en juego los puntos de vista escénicos de Bogart y Landau y la tradición formalista de Coquelin y Diderot.

2.1.2 La elección del reparto

Para “Julián” no se hicieron audiciones por las que pasaron varios actores hasta que fueron seleccionados uno por personaje. Manuel fue escrito, desde el primer tratamiento, con Emiliano Yañez de la Mora en mente. En el caso de Julián, se pensó en Marco Treviño sólo por haber sido sugerido por Lucía Carreras; se habló con él antes de presentar el proyecto al comité de aprobación de tesis y aceptó participar: no había otra motivación para proponerlo. Y es que, irónicamente, mientras se tenían referencias visuales y audiovisuales en todos los

⁴⁰ Herramientas conocida durante el curso del maestro Miguel Ángel Rivera e incluidas en la Metodología del Autoconocimiento.

departamentos creativos desde dirección de fotografía hasta diseño sonoro,⁴¹ no habían referencias a estilos de actuación o a personajes de películas. Es decir, se sabía que se trabajaría el gesto, el movimiento, el cuerpo... pero no se contaban con ejemplos del resultado que se esperaba obtener.

Tan pronto las fechas de rodaje se empezaron a definir, Marco no pudo participar en el proyecto; entonces hice un ejercicio sugerido por Jorge Michel Grau en una plática en el CUEC: revisar los programas de mano de obras a las que había ido. Encontré el de *Pater noster*⁴² protagonizada por Gonzalo Blanco.

El personaje que él representaba era un papa pederasta, y lo que recordaba de su interpretación, eran los extremos a los que Gonzalo se iba: de ser un apacible religioso dando misa, hasta ser un animal cuando está en la intimidad de sus habitaciones hablando con sus demonios; la lascivia reprimida del personaje estaba representada con la corporalidad de un gorila, por poner un ejemplo.

Gonzalo mostró ser un actor capaz de manejar la manifestación caricaturesca del acoso emocional y una diplomacia que emana agresividad pasiva.

Una vez que Gonzalo aceptó participar en la película, teníamos menos de 3 semanas antes del primer llamado para trabajar el retrato que sería enmarcado por la cámara. Para un director no habituado a trabajar la construcción de personajes con el actor, era un reto interesante.

⁴¹ Al haber entrado tarde al proyecto, la diseñadora de producción no pudo incluir su carpeta; sin embargo, ésta fue elaborada.

⁴² Hoy en día tengo perdido ese programa de mano por lo que no puedo dar más datos sobre dicho montaje y las personas que participaron en su dramaturgia y dirección.

2.2 El trabajo durante los ensayos

2.2.1 *Ensayos en individual*

No existe ningún registro de los ensayos de “Julián”, por lo que tengo que confiar en mi memoria, la cual tergiversará cosas, omitirá otras, exagerará y restará importancia.

Recuerdo que el plan era tener varias sesiones en individual con los dos protagonistas, Gonzalo Blanco, quien representaría a ‘Julián Lorrín’, y el recién egresado del CUT, Emiliano Yáñez, quien representaría a ‘Manuel Lorrín’. En estas sesiones yo quería explorar la corporalidad que le daríamos a los personajes: ¿cómo se moverían?, ¿cómo hablarían?, ¿cómo caminarían?

Desconocía el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski pero conocía los principios de la actuación formalista de mano de Diderot y Coquelin, quien acuñó la frase que se inscribió como epígrafe del capítulo “Plan de trabajo con actores” de la carpeta de tesis: “Su retrato [del actor] debe hablar, actuar, caminar en su marco -que es el escenario-, y debe transmitir la ilusión de vida al espectador”⁴³ (7) ya que, lo dirá Bentley más tarde, “[l]a superficie de la vida, para un autor dramático, consiste en la manera que tienen los seres humanos de caminar, de pararse, de sentarse, de hablar y de gritar y de cantar. Teatro es representar esta actividad sobre el escenario.”⁴⁴ (67)

⁴³ Tanto Stanislavski (*Ética* 136) como Meyerhold (50) jugarán con la misma metáfora del actor como un pintor.

⁴⁴ Si bien la cita dice explícitamente “teatro”, me parece adecuada ya que el capítulo del libro de Bentley está hablando de personajes y, finalmente, la representación fílmica también se registra en un escenario.

Mi meta durante este proceso, entonces, era dibujar al personaje con el actor, pues no me parecía “*suficiente crear un alma, un cuerpo debe ser provisto para ella también*” (Coquelin 13). El alma, creía yo, ya estaba planteada en el guión, un alma que se diseccionó en el modelo TAC-D con las herramientas psicológicas de Freud, Jung y Allport: necesitaba darle forma y figura al cuerpo que albergaría esas almas: trabajar el exterior para construir el interior.

Meyerhold abogaba por la reinstauración de un teatro puro que no necesitara los artilugios de la escenografía, por ejemplo, en virtud de que el actor, por medio de la gestualidad, debería ser suficiente para crear el mundo de la ficción como en el teatro griego pues

“claramente, el teatro estilizado está dirigido hacia el renacimiento del teatro griego clásico. Arquitectónicamente, el teatro clásico griego es el teatro que el teatro moderno necesita: tiene un espacio tridimensional, sin escenario, y demanda elasticidad escultural. . . . Schlegel afirma que el [teatro] griego levantó la pantomima a un último nivel de perfección” (63-64, 127)

defendiendo, así, la reutilización de la máscara para obligar al cuerpo del actor a actuar como en la *commedia dell'arte*, estilo teatral en el que Gonzalo era maestro en la Facultad de Filosofía de la UNAM; y si critica el reemplazo de la máscara por el maquillaje por sus tendencias naturalistas, defiende la idea de una actoralidad basada en el cuerpo poniendo como ejemplos el teatro oriental y su estilización, la cual puede ser entendida como *el gesto como signo*.

En la primera sesión con cada actor, se expuso la terminología técnica para que pudiéramos hablar el mismo idioma (Rivas, *Ejercicio* 153) y entendieran los estados psicológicos que provocarían los gestos de sus personajes, pues temía que buscaran representar los adjetivos y términos ahí puestos: la ilustración. Allport ya habla de eso cuando plantea el problema de nombrar los rasgos del carácter en la última parte del capítulo XI (321-328) y González Mello (*Rompecabezas* 23) también, sólo por citar a dos autores con más de seis décadas de separación que siguen sobre el mismo problema. Bogart lo menciona como encontrar la manera de que el gesto no describa la palabra (67).

Sin embargo, en virtud de que era la base del análisis, se les dio la terminología básica evitando recurrir a las definiciones de la psicología de banqueta.

Me di cuenta de que mi acercamiento al texto había sido meramente teórico cuando comenzó el trabajo con los actores pues, pese a tener las herramientas de dramaturgia actoral de Rivas, no estaba preparado para la práctica.

Pese a ello, las ideas de Allport, Pasolini, Rivas y Bogart permitían concentrarme en el gesto y encontrar el cuerpo de los personajes en conjunto con el reparto, pues, como comprende Stanislavski (*Trabajo* [Merener] 260; y *Trabajo* [Jakimziánova y Saura] 242) y explica Blumenfeld (188), el *papel encarnado* es el resultado de traer a la vida las palabras del texto.

Esta primera etapa fue muy fructífera especialmente con Gonzalo con quien se podía continuar con el plan original sin trabajar directamente sobre ninguna

escena sino las situaciones en ejercicios de improvisación a partir de los puntos de vista escénicos de Bogart y Landau.

Durante la investigación para el presente trabajo, descubro que también es el camino sugerido por Stanislavski (*Trabajo* [Jakimziánova y Saura] 222), mismo que Meyerhold transitó en sus primeros experimentos de un teatro estilizado: “la obra en sí misma era tomada hasta que entendiéramos cómo tratarla, para que no se tratara de un mero ejercicio” (49-50).

A lo que más tiempo dedicamos fue a lo que Bogart y Landau llaman Gesto de Comportamiento, “carácter, época, salud, circunstancia, clima, vestido, etcétera” (10), haciendo que gran parte de esta etapa dejaran de ser exploraciones centradas en la representación de un pensamiento o caracteres que el personaje expresaba en algún momento para convertirse en ejercicios más físicos en que se le daba una tarea al actor y, ya sea al inicio o durante el desarrollo de la tarea, se le iban agregando conflictos dramáticos u obstáculos físicos.

Durante estas exploraciones, Gonzalo trataba de reflejar la cuadratura del pensamiento de su personaje con movimientos robóticos, uno a la vez: caminar hacia a un lugar y luego detenerse antes de levantar la mano para tomar algo.

Los dos teníamos claro que esa no sería la forma de moverse de Julián pero también estábamos de acuerdo en empezar haciendo las cosas muy exageradas y moldear a partir de ahí, en lugar de vernos conservadores y no llegar a lo que se estaba buscando: es más fácil empezar con la sobrestilización de la que habla

Meyerhold para llegar a un signo mucho más concreto que no ilustrara sino invitara a interpretar el carácter del personaje.

Aunque tenía claro que muchos de esos intentos por representar el rasgo de carácter eran arranques en falso por ser ilustraciones y/o etiquetas, se encontró un cuerpo para Julián que no hablaba de su racionalidad sino de su necesidad de estatus: el gesto ya no era un telegrama del rasgo de carácter sino un signo para codificarse en el montaje.

Cuando logramos desproveer de estilizaciones esa corporalidad, me vi en la necesidad de violentar a Gonzalo en los términos que Bogart propone:

El acto de decidir colocar un objeto en un ángulo preciso sobre el escenario, o de marcar el gesto de la mano de un actor, me pareció casi un acto de violación. Y esto me parecía preocupante. Y aun así, en el fondo, sabía que este acto violento es una condición necesaria para todos los artistas. El arte es violento. Ser decidido es violento. (57)

Al respecto, Tarkovski dice que “[e]n el cine es el director quien toma la responsabilidad: a menudo en contra de los deseos del actor” (155); es el tipo de violencia necesaria para poder romper los estereotipos o, mejor aún, para encontrar libertad dentro de los límites que, se dice, era el método de Picasso para explorar su creatividad. En palabras de Tarkovski: “[u]na vez que el actor tiene claro, antes de comenzar a filmar, que se encuentra completamente delimitado por la concepción de la película, me gusta que tenga absoluta libertad.” (156).

Por su parte, esta violentación con Emiliano dio resultados distintos: con él había que aplicar el último consejo que González Mello me dio antes de filmar: “No dejes que hagan demasiado”. Eso no podía ser sino un acto violento, mismo acto violento que Faragó le sugirió al actor.⁴⁵ Al respecto, en una visita que Ernesto Contreras hizo al CUEC platicó que usó esa técnica en un ensayo de *Párpados Azules* con Enrique Arreola y Cecilia Suárez donde les pidió, por ejemplo, no sonreír en ningún momento.

Esta violentación “abrió nuevas posibilidades e hizo que surgiera una elocuencia distinta” (Bogart 60) pues ahora debía expresar sólo con la mirada ya que el concepto de la puesta en cámara serían planos cerrados a los rostros la mayoría del tiempo. Volveremos a esto en 2.2.2.

Sin embargo, permitía *indefinir*, o sea, desechar los supuestos más obvios para encontrar formas más interesantes de expresar (Bogart 65).

Las exploraciones que hicimos mediante improvisar situaciones, querían encontrar la manera en que los rasgos de Allport se manifestarían, teniendo por objetivo el lenguaje de la acción de Pasolini. Hasta este momento me sentía muy satisfecho con lo que se estaba obteniendo en virtud de que, poco a poco, veía a mis personajes emerger en un cuerpo particular y específico que tenía una cadencia inherente y única.

⁴⁵ Faragó agregó en un momento del taller, que a Bergman le llama la atención que los actores latinos movieran tanto las cejas. Y no debería llamar la atención que le impresionara la expresividad facial del latino: sólo hay que ver la manera en la que retrataba los rostros.

Cuando los gestos básicos de los personajes fueron definidos, era momento de juntar a Emiliano y a Gonzalo para afinar, a partir de esos gestos, la relación entre ellos. Seguíamos trabajando sin tener el guión en la mano, sin necesidad de memorizar líneas: improvisábamos situaciones.

Sabía entonces, como sé hoy, que lo que estaba explorando eran movimientos, no acciones, entendiendo al movimiento como “sólo contracción muscular, mientras que la acción pasa por un proceso orgánico” (Cantú Toscano 430) pues mi objetivo era comunicar la intención de la acción por medio del montaje y no de la actuación apostando, entonces, a lo que Mamet llama plano inintencionado (*uninflected*): “Deja que el corte cuente la historia. De otra manera, no tienes acción dramática, tienes narración” (*Directing 2*). Se puede decir que Mamet sugiere que el movimiento se vuelva acción mediante la yuxtaposición de las imágenes que muestran ese movimiento.

Cuando los gestos básicos de los personajes fueron indefinidos, era momento de juntar a Emiliano y a Gonzalo para afinar, a partir de éstos, la relación entre los personajes, lo que los gestos de uno provocaban en el otro ya que la percepción de los gestos altera el cómo nos relacionamos con el otro pues se convierten en signos;⁴⁶ y como los signos forman parte del mensaje codificado en la comunicación y los personajes no sólo se comunican con el espectador sino con otros personajes, pasamos al proceso de los ensayos en conjunto, con lo que el plan de ensayos seguía su curso.

⁴⁶ Interpretar, como lo definen Casetti y di Chio al decir que interpretar “no significa solamente desplegar una atención obstinada con respecto al objeto, sino también interactuar explícitamente con él” (23).

Pero ahí es donde empezaron a ocurrir los problemas: el reparto comenzó a ver en los personajes a sus propias sombras: la figura antagónica de la historia.

2.2.2 *Ensayos en conjunto*

A partir de la base teórica de Allport y Pasolini, con las herramientas prácticas de Bogart y Landau, se logró encontrar los cuerpos de Manuel y Julián, la manera en la que hablaban, sus matices al hacerlo y hasta las muecas que hacían:⁴⁷ se encontró el microgesto de Manuel que representa a su padre y también otros muchos gestos que sin ser expositivos, hablaban de la vida interior del personaje. La emocionalidad, entonces, tendría que ser dada con la mezcla de esos gestos cuidadosamente elegidos y la acción del montaje. Hacía falta poner todos estos elementos en la misma escena para comprobar su efectividad y adecuado trabajo en conjunción para afinar los rasgos secundarios que iban a depender de las reacciones del otro en virtud de que son respuestas no controladas por la autonomía funcional.

Durante este periodo de los ensayos, se consiguió construir una dinámica de relación entre Manuel y su padre logrando que, por ejemplo, sus cuerpos reaccionaran de maneras distintas cuando estaba el uno con el otro. Y si bien yo no estaba preocupado por construir la biografía de ninguno de los personajes,

⁴⁷ Emiliano le dio, por ejemplo, un gesto como de estar pasando saliva pesadamente cuando decía sus pocos diálogos, lo que nos hablaba de la poca actividad verbal de Manuel en virtud de que la mayoría de su tiempo fuera del trabajo se la pasa solo y sin hablar con nadie, hecho que el asesor de guión criticó pero era necesario hacerlo así para sustentar la idea de que Manuel no perseguía una carrera literaria seria. De ahí a que funcionase, son dos cosas completamente distintas. Por su parte, Gonzalo encontró posiciones bucales para los Julianes de los diferentes planos de realidad.

especialmente Gonzalo sí lo estaba; y al incorporar cosas de mi padre y cosas del suyo, éstas le ayudaron a justificar ciertas actitudes del personaje más desde un espacio de sanación, que desde uno de coherencia dramática.

Tarkovski dice que no es trabajo del actor decidir sobre tonos y matices pues no sabe cómo será montada la película (154); era directa y específicamente mi trabajo encontrar las entonaciones que comunicaran, a través de las acciones y gestos ensayados, las intenciones y/o motivaciones más adecuadas a lo que se estaba narrando, como Rivas define el trabajo de un director.

En esta etapa del trabajo, Gonzalo incorporó a su Julián mucha información que yo compartí sobre de mi padre en la primera etapa; esta información biográfica no servía como información circunstancial pues nunca aparecería en la película ni formaba parte de la historia que íbamos a contar; la compartí como parte de un trabajo empático cuando él me compartió anécdotas de su padre. Las circunstancias y caracteres de Julián no podían ser más distintas que las de nuestros padres aunque muchas de las dimensiones de los tres pudieran coincidir. Quizá por esas coincidencias es que Gonzalo necesitaba justificar biográficamente los caracteres de Julián que se iban a representar.

Es en este punto del proceso en que la mezcla de los ingredientes requeridos para la terapia de grupo se terminaron de integrar: como no iba a ser yo quien apareciera a cuadro, permití que estas conversaciones anecdóticas sobre nuestros padres tuvieran lugar y al hacerlo, cometí un acto de violencia aún mayor: “[q]uedarse callado, evitar la violencia de expresar alivia el riesgo de fracaso, pero, al mismo tiempo, anula la posibilidad de avanzar.” (Bogart 61)

El trabajo que estábamos haciendo tocó fibras sensibles que no estaban en mi radar y convirtieron (puedo suponer con la investigación hecha actualmente) estos ensayos en una suerte de terapia de grupo, una especie de psicodrama que devino por acontecer una dinámica similar a la terapia de grupo por reflejo.

Si bien “[e]l actor no es ni será nunca el personaje, nunca se transformará en él y no puede sentir lo que éste ya que es un ente de ficción atrapado en el papel” (Cantú Toscano 388), Moreno declaró que, en terapia, no se puede interpretar un papel que no está en alguna parte de nuestra experiencia (*Psicomúsica* 197); y los papeles de Gonzalo y Emiliano ciertamente estaban en sus experiencias.

Durante el rodaje me daría cuenta de un error de concepción provocado por mi falta de experiencia: los ensayos en conjunto tenían la intención de ver la interacción entre los gestos y caracteres de los personajes y no tanto en construir la relación entre los personajes. Es decir, la reacción de un personaje es una acción cuya calidad está justificada por una dimensión determinada y no por el personaje, objeto o evento que genera la acción precedente.

De esta manera, independientemente de la relación entre los personajes, la reacción en uno provocada por la acción del otro tendrá que ver más con una dimensión específica la cual, por supuesto, podría ser la dimensión correspondiente a dicha relación, lo que no era el caso en *Julián* pues todos los sujetos pueden encontrar su sombra en cualquier otro sin necesidad de que tenga una relación familiar.

¿Porqué esta construcción significó un problema? Como se mencionó antes, la conceptualización de la puesta en cámara sería en planos cerrados, cosa que se trabajó desde el inicio de las asesorías de realización; los más abiertos serían sólo para, en el más puro sentido de André Bazin, relacionar a los personajes espacialmente, es decir, que se iba a respetar la unidad espacial del suceso pues romperla “transformaría la realidad en su simple representación imaginaria.” (78)

¿Por qué, entonces, juntar a los actores durante el ensayo si no iba a ser esa la puesta en cámara? Porque, como la percepción de los gestos del otro altera nuestra lectura, quería que esa lectura estuviera construida antes de llegar al set para poderla reproducir sin necesidad del estímulo.

Pero las dinámicas de terapias de grupo que comenzaron a ocurrir, produjeron que los actores no estuvieran reaccionando directamente a los caracteres y gestos del otro sino a la imagen basal del otro personaje que cada actor se había construido. Esto, por consecuencia, modificó dimensiones y creó nuevas que aparecerían más tarde durante el rodaje.

2.3 La materialización en rodaje del trabajo preparativo

Los primeros días de rodaje ocurrieron en foro; Gonzalo sólo tuvo un día de llamado en este periodo en el que creó a un Julián melodramáticamente villanesco, cruel, exagerado, sin filtros: era el Julián imaginario de Manuel, la exageración de las dimensiones que el personaje había introyectado de su padre.

Ese Julián daba la pista de que el trabajo en los ensayos estaba dando los resultados esperados. Las complicaciones empezaron a aparecer en el primer día en locación.⁴⁸ Debido a complicaciones con el departamento de arte cuya cabeza fue despedida esa mañana, todo el crew nos convertimos en asistentes de arte en pos de hacer más eficiente un rodaje que ya tenía más de dos horas de retraso.

El plano del rodaje que significó un problema por mostrar la primera señal de las afectaciones que el personaje tendría a partir de haber sido construido en una dinámica parecida a la terapia de grupo, fue el primer *close-up* al Julián real.

Al hablar de *circunstancias*, Bella Merlin dice que, hay que considerar las didascalias así como las condiciones físicas de la producción (67) pues, agrega Cantú Toscano, el actor debe adaptarse a éstas (253). En palabras de Bogart y Landau: “[l]o que hace a la danza final es el contexto de la danza.” (4).

En sus clases de los primeros semestres de la ENAC, entre su lista de “Capacidades del director”, González Mello habla de la *estimulación*, es decir,

⁴⁸ Viernes 10 de agosto, 2012.

quien dirige, como una persona con capacidades de liderazgo, debe ser capaz de estimular a su equipo de trabajo para lograr los objetivos que son contar la historia de manera legible, expresar y provocar emociones y articular discursos. Las circunstancias que las condiciones físicas de la producción crean, impulsan a la imaginación porque, dice Tarkovski, éstas influirán en el ánimo del actor dependiendo de su personalidad (153).

Si bien esto es cierto, el trabajo imaginativo que tiene que hacer el actor tiene, como una de sus finalidades, superar las circunstancias del actor para que no se vuelvan las del personaje así como las circunstancias de un entorno físico que no es el de la ficción. Ludwik Margules, el director de teatro más importante que ha tenido México en los últimos años, dijo que el actor construye al personaje como el enfrentamiento consigo mismo, “la articulación de la imaginación actoral [es] como la justa, el desafío y la batalla consigo mismo . . . lo trato de poner en tábula rasa y allí le ayudo a sembrar la ficción . . . lo vuelco hacia su proceso de la imaginación” (67, 68), y para ello, gran parte del trabajo de dirigir actores consiste en, como un líder estimulante, proporcionarle circunstancias al actor que estimulen su imaginación: decirle que afuera está lloviendo y llegó a casa con los pies mojados aunque ya entre a escena con zapatos y calcetines secos, que la luz de los focos es vieja por lo que se le dificulta ver detalles y que la habitación en la que se encuentra es de cemento.

Todo esto no podrían ser circunstancias dadas y por ello, es necesario indicarlo porque en el escenario, quizá no haga ese frío; seguramente, afuera del teatro no

llueve; por supuesto, el actor no se mojó los pies ni en escena ni antes de entrar y las luces del teatro distan mucho de ser focos caseros a punto de fundirse.

En las *“Bitácoras de ensayos de Ludwik Margules”*, Edith Ibarra y colaboradores reproducen un diálogo entre Margules y René Kristal en donde el actor le dice que no conoce el placer del recuerdo de Margules de las barberías a lo que el director responde: “Busca la emoción y las imágenes” (13) que habrá que crear a partir de las circunstancias dadas y las creadas por director y actor desde la estimulación de la imaginación.

Como en los ensayos Gonzalo había construido una biografía del personaje sin recibir oposición de mi parte, llegó al set con la idea de que, finalmente, en un primer plano cerrado del Julián real, el primero de él que se filmó, podría mostrar la construcción de la vida imaginaria del personaje que había diseñado.

El caos que ocurría ese día, sin querer, empezó a abonar para que Gonzalo lograra la emoción/intención que se había propuesto.

Temprano en la película, se establece que a Julián no le gusta que Manuel escriba y el bloque dramático que narra la decisión de Manuel de irse de la casa al ser insultado por su padre por última vez (1:46-2:18), establece que, además, Julián no cree que se pueda vivir de ello. Después de empacar su maleta ante la mirada preocupada de su madre (2:19-2:33), Manuel se asomaba a la habitación de su padre para decirle que ya se va, a lo que Julián le contesta: “Te veo luego, hijo”, lo que tenía que ser una especie de presagio del reencuentro que ocurrirá años más tarde (9:10-10:11).

Julián veía tele, ignorando por completo las implicaciones de lo que esa despedida significaba, asumiéndolo no como si Manuel se estuviera yendo a la escuela o a trabajar o a una salida con amigos. Sin embargo, Gonzalo decidió que Julián sabía que Manuel hablaba en serio, lo que significaba un fracaso en su carrera parental y así lo interpretó: con los ojos aguados resistiendo el llanto, como quien no quiere mostrar el dolor de la derrota.

Toda esa secuencia tuvo que ser eliminada del corte final pues Gonzalo estaba actuando dimensiones que no tenían una justificación en el análisis que se había hecho en el desarrollo de proyecto, sino las de una biografía que él diseñó para darle sentido a sus gestos. O sea, los justificaba por medio de una biografía que no estaba en ninguna escena, anterior o futura, de la película. Aquellos gestos, que no fueron los trabajados durante los ensayos, se volvieron ilustrativos y dotaban al personaje de una personalidad diferente.

La falta de afecto de Julián hacia Manuel nunca fue planteada en las escenas anteriores; y si bien no está de acuerdo con las decisiones que su hijo mayor está tomando, que sienta dolor cuando éste decide alejarse de él, quien sistemáticamente lo ha estado alejando, son dos cuestiones diferentes; aparecía, entonces, un personaje más cercano al melodrama maniqueo de la telenovela que al melodrama complejo, género explorado en asesorías con el maestro Orlando Merino.

Al terminar el día, Gonzalo agradeció el caos ocurrido pues sin él no hubiera conseguido “esto”, dijo señalándose la lágrima que finalmente pudo derramar.

Las circunstancias del rodaje determinaron las del actor y modificaron el carácter del personaje. Si un personaje es una amalgama entre un ente ficticio contenido sólo en la hoja de papel y el actor que lo encarna, entonces toman sentido los dichos sobre el *estado psicológico* (Rivas, *Cine* 54; Tarkovski 153) que evita que el actor mienta: hay que disponer un ambiente que permita al actor trabajar pues, pese a los estímulos de la ficción, las circunstancias inherentes a ese rodaje particular influirán en el trabajo frente a cámara.

El día del estreno de la película en la Cineteca Nacional durante el marco de la Muestra Fílmica CUEC 2014, Gonzalo reclamó (lo que puede ser una palabra exagerada) que haya eliminado ese plano, a lo que le expliqué (sin mentirle) que viendo el montaje de la película, no resultaba muy verosímil ver a un Julián frágil, en ese momento de la película pues arruinaba el momento climático, cerca del final de la película, en que el personaje teme por su vida (16:13-16:58).

Eliminar esta secuencia fue doloroso para mi debido al presagio que significaba, como doloroso fue eliminar muchos planos que, en postproducción, nos provocaban una sensación de que la subjetividad de Manuel estaba descalibrada y lo hacía reaccionar de manera exagerada ante situaciones que, por sí mismas, no eran tan agresivas.

El rodaje continuó en Cuernavaca, donde se constataba que Gonzalo se había hecho una idea muy clara del personaje completamente distinto al que habíamos diseñado en ensayos.

Yo había planteado a un Julián diplomático pero pasivo-agresivo y, en virtud de ser un extravertido pensante, sus matices no debían estar dirigidos a pensar que tendría que ocultar lo que piensa en pos de no perder a su hijo, sino a que Manuel, por sí mismo, se diera cuenta de que Julián estaba en lo correcto.

Es decir, las acciones (diálogos incluidos) no estaban equivocadas, sino el objetivo de éstas lo que, definitivamente, daba otro matiz que se alejaba de la propuesta original. Dicho de otro modo, las intenciones detrás de las acciones eran otras a las deseadas que, sin duda, creaban a otro personaje.

Cometí, en términos de Bogart, el mayor acto de violencia pues mi temor a hacerle sentir que lo que estaba haciendo “estaba mal”, me hizo callar. El único momento en que me impuse ante las propuestas de fragilidad salpicadas a lo largo de la obra, fue en el clímax, cuando Manuel está sobre su padre poniéndole un cuchillo de cocina en el cuello. Ambos actores lloraban. Fui muy insistente con Gonzalo y Emiliano en que la toma no me servía así. Emiliano pudo controlarse un poco pero ya tenía el rostro hinchado y enrojecido; por su parte, Gonzalo, al no poder evitar el llanto, decidió voltear el rostro en contra de la cámara que lo fotografiaba de perfil.

Fui violento al no querer violentar a mi reparto y decidí eliminar del montaje los planos que, tan pronto se filmaron, mostraban otros rasgos de carácter, lo que obligó a replantear algunos tiros confirmando lo dicho por Mamet: “[m]ientras más trata el actor de hacer que cada acción física lleve el significado de la 'escena' o de la 'obra', más será el actor quien lleve tu película.” (*Directing* 68)

Cuando las acciones físicas funcionan, invitan al espectador deducir las intenciones y/o motivaciones del personaje; lo contrario es ilustración, que es opuesta al camino que la metodología propone: las acciones construyen hacia el interior mientras que la ilustración, construye *desde* el interior.

El último día de llamado se filmó el clímax y el momento detonador del inicio, en el mismo set y con horas de diferencia. El detonador fue un momento muy logrado pues reaparecieron las cosas trabajadas durante los ensayos: los microgestos de Manuel estaban presentes, las actitudes con su padre y su hermano eran contrastantes y los rasgos de carácter de Julián demostraban su perfil y su agresión pasiva. Una semana después de haber visto a Julián llorando ante la despedida, el personaje que habría que construir en el montaje apareció en el set confirmando que existía suficiente material para hacer a un Julián dentro del diseño original.

2.4 El resultado final

Lo único que no me gusta de mi tesis fílmica es el trabajo con mis actores. Y aunque antes depositaba dicho desagrado en mi falta de experiencia, hoy creo que un factor importante fue la elección del reparto.

El tema del miscast no es exclusivo de los directores nóveles. Raúl Zermeno solía decir que John Houston, “un director nada pendejo”, se equivocó en el casting de su *Moby Dick*. Y es que, como dice Weston, “[p]uede haber una delgada línea entre un papel riesgoso que proporciona una emocionante expansión para el actor y un papel para el que simplemente no es adecuado” (264).

Quise hacer ensayos que no resultasen en una mecanización de gestos o reacciones; el ensayo “no consiste en establecer un esquema tipo 'dibuja siguiendo los puntos' y que los actores lo aprendan de corrido y de memoria, sino de abrirse a las posibilidades del guión, . . . y de dar a los actores permiso para actuar” (Weston 238).

Lo opuesto, por poner un ejemplo, le ocurrió a la cineasta catalana Sofía Farré Flotats quien me platicó⁴⁹ el proceso de ensayos de su tesis de la Escuela Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC) en el que “quemó el texto” por repetir las escenas en pos de ahorrar tiempo en el proceso de bloqueo durante el llamado. Trabajar de esta manera fue contraproducente pues cansó a

⁴⁹ En reunión en línea por Zoom, el 12 de julio de 2023.

su reparto quienes, en pos de refrescar a sus personajes, los comenzaron a dotar de rasgos de carácter diferentes a los ensayados.

El trabajo que hice con mis actores se quedó a medio carro con el Método de las Acciones Físicas cuando las dinámicas de terapia de grupo aparecieron pues creí que, al ya haber encontrado los gestos, esto no afectaría al resultado en pantalla. Pero la biografía modificó las dimensiones del personaje Julián y, en consecuencia, sus rasgos de carácter. Cabe mencionar que esto no ocurrió con el Julián imaginario no puede tener más biografía que el imago de Manuel.

El Método de las Acciones Físicas se diferencia del formalismo porque no está preocupado por la *forma* sino por el *objetivo* que dichas acciones persiguen. Como ejemplo, en las primeras semanas de entrenamiento en la escuela de Lee Strasberg en Nueva York, se le pide al alumnado que beban una taza de té sin taza, ni té: su cuerpo tiene que apelar a la memoria física del peso de una taza, del grosor de su oreja, de la temperatura de la bebida, y demás. Pero si ese momento bebiendo ocurre como una manera de pasar el tiempo, o como preparativo para terminar de despertar o para relajarse después de un momento ansioso, la *calidad* de la acción cambia y, por lo mismo, su significado, lo que se reflejará en pequeños cambios gestuales.

Al momento de filmar “Julián”, yo desconocía este método que Stanislavski empezó a desarrollar en sus últimos años de vida, motivo por el cual el cóctel formalista con intenciones y motivaciones dimensionadas no acabó de cuajar pues mi reparto necesitaba justificarlas en una biografía.

Si, en lugar de violentar al reparto con mi silencio y pensar que las cosas que funcionaban en cámara funcionarían en el montaje, hubiera hecho indicaciones sobre los objetivos del movimiento, la teoría dice que las actuaciones se acercarían más a los perfiles diseñados en virtud de que, inscrito en el objetivo, se encuentran las motivaciones de los personajes y, por ende, el rasgo que termina por significar dicho movimiento. Esto le hubiera dado libertad a los actores dentro del acto violento de los límites. Esto, recordemos, sólo lo hice en la secuencia climática al no permitirles llorar.

Aquí cabe la discusión entre Bresson y Godard con respecto al uso de actores y no-actores: el segundo defiende el trabajo con actores entrenados por considerarlos,

“digamos, un atleta o un corredor que es una persona con un cierto entrenamiento para hacer algo; y, ¿no puede uno aprovechar ese entrenamiento para obtener algo? . . . [C]uando tomas a un no-profesional, desde el hecho de que lo estás usando para que haga ciertas cosas en la película, está actuando. De una manera u otra, lo estás haciendo actuar”.
(15)

La respuesta del primero es tajante: “No puedes entrar dentro de un actor. Es él quien crea, no tú. . . . El actor nunca deja de actuar. . . . utiliza su emoción por ti: ¡así es como tienes que sentirte!” (16)

Todo esto me ha hecho preguntarme si, en realidad, el trabajo de análisis sólo era para satisfacer mi curiosidad; me oponía a las ideas limitantes de Tarkovski y

Mamet por la idea del gesto expresivo y el gesto de comportamiento de Bogart/Landau,⁵⁰ los cuales dejan espacio al actor para la significación simbólica de sus acciones.

Estoy convencido de que hay una manera de conectar principios de la psicología funcional que nos ayuden a construir las personalidades junguianas apoyado en el Método de las Acciones Físicas sin pasar por usar estímulos vivenciales, ni biografías de personaje, y que dicha construcción sea hecha en conjunto con el reparto y no sólo por quien dirige a través del montaje.

Así pues, con la experiencia que he obtenido desde entonces tanto como director de proyectos fílmicos y teatrales, guionista, maestro y colaborador de otros directores en cine y teatro, hagamos del capítulo final del presente documento una aproximación metodológica a la dirección de actores tomando en cuenta todo lo vertido en el primer capítulo y considerando lo ocurrido en la descripción de este segundo capítulo.

⁵⁰ Que encuentran su eco en el lenguaje del comportamiento del sintagma viviente de Pasolini.

CAPÍTULO 3 – PROPUESTA DE METODOLOGÍA DE DIRECCIÓN DE ACTORES

Partamos del supuesto de que queremos utilizar el análisis de personaje planteado para este proyecto que, con fines del presente documento ha sido llamado Modelo Tipo-Analítico Circunstancial Dimensionado (TAC-D) que parte de los principios junguianos de la personalidad y buscan su concreción mediante los tres ejes de Allport encontrando su símil dentro de la especificidad de la teoría fílmica en los tres lenguajes de Pasolini.

Es importante señalar que, como dicen Casetti y di Chio, no existe “ningún modelo universal de análisis” por lo que este análisis debe tener una finalidad ya que “cuando empiezo a comentar la presencia de un texto, debo saber por lo menos adónde quiero llegar: si no sé qué quiero encontrar, tampoco sabré qué buscar” (12; 25)

Desde la experiencia personal, he podido constatar que la tipología junguiana sirve para definir maneras de relacionarse con el mundo a partir de la cosas que al sujeto, inconscientemente, le atraen: la función de la libido que está determinada por una actitud instintiva. Si sólo se usa para discernir la manifestación conductual del personaje, quizá el modelo quede un poco grande, pudiéndose aplicar entonces, solamente los conceptos de las dimensiones y las circunstancias pues éstos engloban de manera muy precisa, el mundo de las ideas que el personaje tiene sobre los elementos del contexto. La esencia del Método de las Acciones Físicas radica en significar estos conceptos en las acciones de los personajes, en motivar sus movimientos.

En el caso de “Julián”, se decidió utilizar dicho modelo pues se concluyó que su conflicto estaba motivado por las diferencias entre las funciones de la libido: Manuel y Julián no sólo tienen diferentes dimensiones sino que cada uno es impulsado por cosas diferentes haciendo que un mismo objeto tenga un valor psicológico distinto.

El análisis junguiano podría ser utilizado, por ejemplo, para dotar de verosimilitud a un personaje que podría parecer una mera caricatura. Pensemos en dos personajes que podrían resultar muy similares como Sherlock Holmes y Hercule Poirot, ambos apegados a una metodología y a la acumulación de conocimiento. El británico es un extravertido pensante, por lo que sus irónicos comentarios irán encaminados a llevar al paroxismo la perfección de su visión del mundo y se interesará por aquellas cosas que lo desafíen; el belga es un extravertido sensorial, por lo que se verá fuertemente atraído a cosas que podrían parecer mundanas como la vanidad, los modales, lo gourmet y lo chic; se siente atraído, entonces, a las cosas que fomentan esos pequeños placeres. Ambos tienen, dependiendo del actor que los represente, muchas similitudes gestuales y sus acciones pueden perseguir el mismo objetivo: resolver el caso; pero las dimensiones, que encuentran su justificación en el perfil de Jung, son lo que los va a diferenciar.

De esa manera, dimensionando el Método de las Acciones Físicas, se conseguirán encarnar los rasgos psicológicos de la etapa de análisis; es decir, no sólo dando una motivación al movimiento sino dándole un matiz psicológico.

Así, el actor aún tiene oportunidad de manifestar expresiones inesperadas o no previstas, pues serán verdaderas en virtud de que corresponden a lo que parece ser un análisis exterior pero que está construyendo el interior.

Como se ve, esto hace que la herramienta de la biografía no sea necesaria, lo que no asegura el éxito del trabajo preparativo pues el actor aún puede asignar esas marcas biográficas en su actuación. La manera de evitar esto es proporcionándole dimensiones y circunstancias específicas. O, mejor dicho, *circunstancias dimensionadas*.

Es decir, en lugar de buscar datos biográficos que hagan que el actor realice gestos que se encuentran fuera de los límites establecidos durante el análisis y el proceso de ensayos, por medio de los puntos de vista escénicos, se dimensiona una circunstancia. Y, claro, se puede suponer la existencia de una *dimensión biográfica* que apelaría a lo que Jung llama la falsificación del yo por influencia de los padres (*Psychological* 181); por ejemplo, una persona le huye a ciertos insectos porque sus padres le tienen fobia.

Por ejemplo, el momento del primer llanto, cuando Manuel se despide de su padre y éste arroja su vaticinio, en lugar de sólo darle al actor la indicación de: “Estás viendo la tele y le contestas a tu hijo sin voltearlo a ver”, que fue, más o menos, lo que hice, se le recuerda al actor las circunstancias dadas por el guión: “Le acabas de romper el periódico donde le hicieron la primera publicación de un cuento”; dicha circunstancia se dimensiona: “Julián no cree que escribir sea un trabajo que le dé a un hombre para comer. Es más un hobby”; y esto se encamina hacia un objetivo: “Quieres que vuelva pidiendo ayuda y perdón porque tú tienes la razón”.

Y, entonces, se producirá un “Te veo luego, hijo” con todo el veneno que, en su pasividad, puede verter el personaje.

Esto apela directamente a la actitud extravertida de función racional de Julián; y cualquier gesto que no correspondiera con él, exigiría la intervención del director: “Julián *sabe* que Manuel regresará hambriento y con la cola entre las patas”.

Nótese que se está apelando a todas las herramientas que en los capítulos anteriores se han descrito y todas éstas funcionan en un gran engranaje dentro de la psique del personaje: las dimensiones del personaje no están explicadas en el perfil junguiano, pero el perfil permite que estas dimensiones tengan una actitud y una función mientras que la circunstancia dota de lógica al gesto de la escena.

Si se quisiera matizar dicho gesto para restarle maniqueísmo, una opción sería, entonces, manejar dicha circunstancia pero en las dimensiones de la sombra. Es decir, si el actor tiene la necesidad de no mostrar a un padre villanesco sino temeroso de perder a uno de sus hijos como fue el caso de “Julián”, un camino a seguir puede ser aquel de los rasgos secundarios: el personaje es, cardinalmente, estricto y de pensamiento cerrado; sin embargo, el orgullo de la proyección a la familia forma parte de sus rasgos secundarios por lo que se activarían en el momento de la despedida. El reto actoral sería, entonces, encontrar el gesto, mueca, o microexpresión que represente dicho rasgo secundario, a dicha contradicción cardinal. La pregunta aquí sería, ¿cómo prever que esto ocurra en los ensayos y no hasta el momento de filmar? La respuesta radica en trabajar esa situación en el ensayo de manera física, sin los diálogos; identificar las acciones

que hace el actor y recordarlas en el set considerando que las circunstancias del rodaje influirán en la toma por lo que hay que apelar a estimular su imaginación.

Así, pues, en ensayos se realiza todo el trabajo de exploración gestual partiendo del conocimiento del guión pero sin utilizarlo, lo que devendrá en una economía de acciones que persigan el recuerdo del objetivo de la escena. Quien dirige observa la exploración hecha por su reparto y anota aquellas cosas que corresponden a los datos encontrados en el análisis. Y aquí es importante hacer una nota más: no se deberá de esperar que el actor haga aquello con lo que soñamos pues, entonces, estaríamos recurriendo a un tipo de trabajo mucho más formalista: decirle a un actor “haz” o “di así”, equivale a tener a un mimo en escena en virtud de que será una mimesis de su director quien, esperemos, tenga el suficiente rango actoral para diferenciar a sus personajes y no sólo intencionarlos por medio del montaje.

Correspondencia no quiere decir *exactitud* y permite que el reparto encuentre esos gestos: es darle la libertad de movimiento dentro de límites de los que hablan Bogart y Tarkovski. Si tuviese que dar un ejemplo en “Julián”, puedo hablar de la microexpresión que Emiliano encontró para hablar del desprecio hacia su padre: mientras que el guión planteaba un fruncimiento de la nariz, Emiliano encontró bajar el mentón sin dejar de mirar al frente.

Así, los ensayos deben ser la fase exploratoria que consta de los siguientes pasos:

1. Plática con el reparto sobre el método de trabajo. Durante esta sesión, se puede o no plantear el vocabulario terminológico del que se echará mano. Pero si se elige esa opción, se tiene que evitar volver la sesión en una cátedra: no porque el reparto no quiera sentirse que está en la escuela o se busque evitarles dicha sensación, sino porque no podemos asegurar que sepamos más (o mejor) que el reparto.

2. Tras la aclaración del método de trabajo y el énfasis en no trabajar directamente sobre el texto, se harán las primeras exploraciones teóricas sobre los personajes: ¿cómo el reparto los ve físicamente?, ¿qué piensan de lo que piensan los personajes?, ¿qué matices no especificados en el guión tienen interés de explorar. Lo importante aquí es conocer las inquietudes y curiosidades del reparto.

3. Lo más común, es que un actor acepte participar en un proyecto una vez que haya leído el guión,⁵¹ por lo que las primeras exploraciones se harán a partir de lo que se recuerda de éste. Esto es muy importante. No sólo porque es la metodología planteada por Stanislavski en sus últimos años sino porque, de otra manera, el actor podría mecanizar la escena y limitar su campo creativo; esto es acercarse al método de guión activo de Rivas. Lo que está en la memoria del actor es el núcleo, el superobjetivo: el hilo rojo, lo llama

⁵¹ A menos que sea un caso extraordinario como el de *Póstumo* donde el reparto no conocía el guión pero el crew sí: o el extremo de *Roma* en donde nadie, ni reparto ni crew, conocían el guión.

Stanislavski (*Ética* 112), sobre el que será construido el papel y que moviliza las energías psíquicas del actor.

Es muy importante saber el tiempo con el que se cuenta para ensayos, por lo que éste y los siguientes pasos deben estar estructurados en un plan general de ensayos como el que, por ejemplo, esboza Weston (237-268).

Se elige una escena del guión que será representada teniendo una sola cosa en mente: el objetivo del personaje en ella y el superobjetivo que permea la obra completa; el reparto, al no tener nada memorizado, se verá obligado a encontrar las acciones que consigan dicho objetivo y, en automático, deberían empezar a surgir los gestos del personaje. Es importante considerar que tiene que ocurrir en ese orden: movimiento-acción-gesto pues se deben rechazar los gestos convencionales y optar por la acción que, en sí misma, terminará produciendo un gesto. Recuérdese: un personaje no sólo *bebe algo* sino que lo bebe *para* algo.

Es, pues, una especie de análisis dinámico que “ordena los elementos significativos en torno al avanzar mismo del texto: prevé el movimiento, la evolución, el devenir. El resultado es el de proporcionar un verdadero ‘diagrama’ de [la escena] analizad[a].” (Casetti y di Chio 50).

4. Seguramente, dicha gestualidad será exagerada, se encontrará fuera de tono o será ilustrativa; lo que se está trabajando en esta etapa, es el *gesto de comportamiento* (Bogart y Landau 9-10) mismo que, la persona que dirige, deberá encauzar hacia un tono más adecuado dotándolo de dimensión

mediante el modelo TAC-D. Esto dará por resultado que la tarea que ejecuta el actor ya no sólo es una acción física sino que se comienza la significación del carácter por medios externos, sin *telegrafiar*, como lo llama Weston:

“‘telegrafiar’ o ‘forzar’; el trabajo se hace forzado y mecánico. El actor entra en lo que se llama ‘evidenciar’; esto es, mostrar al público la vida interior del personaje, en lugar de vivirla.” (34)

Empezaremos el trabajo de dimensionar y crear los gestos expresivos, pues necesariamente, empezarán a emerger conceptos claves que definan las acciones de los personajes. Por poner un ejemplo, en “Julián”, podría haber aparecido el concepto de ‘paternidad’ que deberá ser sintetizado para poder ser agregado a la partitura del actor, o *sub-partitura del actor* que Patrice Pavis define como un esquema “articulado sobre los puntos de referencia y de apoyo del actor, creado y figurado por él con ayuda del director de escena, pero que sólo puede manifestarse a través del espíritu y el cuerpo del espectador.” (330)

Hasta aquí, no nos hemos metido ni con la biografía de los personajes ni del reparto quienes bien podrían encontrar el gesto en su biografía,⁵² se encontrarán significados cuando tengan sentido en la vida de la ficción.

La tarea aquí de quien dirige es entonar dichos gestos de acuerdo al perfil de personalidad: un perceptivo hará un gesto con una calidad completamente

⁵² El gesto para ‘paternidad’ bien podría ser la microexpresión que su padre hacía para demostrar su orgullo o aprecio hacia otro. Dice mi padre, por ejemplo, que mi abuelo cortaba las orillas de las tortillas y coronaba, con ellas, al sujeto de su afecto: mis primos deseaban ser coronados por la tortilla del abuelo. Así, el gesto para ‘paternidad’ podría ser poner la mano sobre la mollera, una acción aparentemente inintencionada que cobra sentido en el código de la escena. En la serie *Gargoyles* (creada por Greg Weisman, Disney Television Animation, 1994-1997) las gárgolas escocesas sólo saben expresar físicamente su afecto de una manera: acariciando el cabello lo que, por repetición, crea un código legible por el espectador.

diferente a un racional porque sus energías psíquicas se encuentran en diferentes lugares.

5. Empezaremos a ejercer violencia: fijar los hallazgos de pasos anteriores. Nos acercamos a la etapa de rodaje y cuando éste llegue, los límites dentro de los cuales el reparto podrá moverse libremente tienen que quedar cada vez más claros. Hasta entonces comenzaremos a repasar las secuencias del guión no con la finalidad de fijar los movimientos o los diálogos⁵³ sino los gestos que se han ido encontrando.

Si tuviéramos que hacer un *tour de force* que demuestre la efectividad del trabajo hecho en ensayos, haríamos como Jack Lemon durante el rodaje de *Some Like It Hot*, donde iba a fiestas caracterizado como Daphne recibiendo invitaciones a bailar, según su compañero de escena, Tony Curtis (7:31-9:31).

Lo que se busca con esto es que, cuando algún miembro del reparto se sienta con la libertad de proponer cosas dentro de las limitaciones de su carácter y dimensiones, sus compañeros sepan cómo reaccionar desde sus personajes. De esta manera, por ejemplo, Julián nunca agrediría físicamente a Manuel ni se burlaría de él pues su personalidad está definida por *saber* que siempre tiene la razón; en cambio, las agresiones físicas que efectúa Manuel son completamente congruentes porque, desde el inicio de la película, lo hemos

⁵³ No se está haciendo, en este modelo metodológico, un trabajo de montaje escénico teatral sino de actuación cinematográfica.

visto reprimir dichas agresiones sin importar que no creció en un contexto de violencia física de ningún tipo.

Habremos alcanzado, pues, el final de la etapa de ensayos en donde no se ha recurrido a la biografía de personaje ni del reparto para construir a los sintagmas vivientes; cuando hemos echado mano de la biografía, ha sido solo para encontrar un gesto que se ha sintetizado alejándose de la ilustración; sí hemos estado usando el concepto de las dimensiones, que, recordemos a Blumenfeld, nos hacen comportarnos de ciertas maneras; y si bien el comportamiento puede cambiar con el tiempo, esto ocurre por influencia de las circunstancias. Los eventos biográficos que no se encuentren en la película son inexistentes para el espectador por lo que esas dimensiones, expresadas gestualmente, no tendrán sentido para él.

Un personaje, al ser la representación sintética de una persona, tendrá sus dimensiones modificadas *en la obra* por el contexto que se va desvelando o no se modificarán, por lo que es inútil querer encontrar, en un sub-relato aparte del guión, lo que ha determinado esas dimensiones pues un personaje nace con la edad que tiene al aparecer en pantalla: nunca fue más joven si no hay datos circunstanciales de días anteriores, y nunca envejecerá si la historia abarca un lapso de, digamos, meses.

Con todo esto, estaríamos listos para filmar.

6. La mecanización actoral durante el rodaje se evita en el momento que hay que decir los diálogos, los cuales no fueron memorizados. Y, por la manera en la

que se ensayó, éstos se verán permeados por fraseos y palabras propias de los rasgos trabajados en los ensayos y ya no por la rigidez de la página impresa aproximándonos, entonces, a uno de los objetivos de la dramaturgia actoral de la Metodología del Autoconocimiento:

“Una película necesita un guión vivo. Y para ello el cineasta tiene que luchar por inyectar vida en cada escena, Propongo desarrollar un guión activo.

Este guión consiste en escribir líneas generales para después desarrollarlas con los actores. [mediante ejercicios de improvisación] Decidirse por un guión activo bajo la metodología del autoconocimiento ofrece varias ventajas. Específicamente, hallar certezas dramáticas y evitar los problemas del naufragio dramático. . . . El guión activo permite elaborar una película respetando la premisa o el discurso del cineasta pueda explorar cada escena hasta quedar satisfecho con el resultado obtenido.” (*Cine* 43, 45)

Por consecuencia, nos acercaríamos al actor ideal de Tarkovski: el que no quiere dirigir su actuación, el que no necesita saberlo todo del guión/película/personaje para poder actuar. El que reacciona con verdad porque dicha verdad ha sido explorada en ensayos en lugar de la limpieza técnica del texto.

Si ocurriese a lo que yo me enfrenté, se pueden tomar las siguientes soluciones:

- a) Recordarle al actor las circunstancias con el mayor detalle. La dirección de actores de Ludwik Margules se concentraba en darle al

actor toda la información necesaria para que éste las incorporara a su gestualidad.

- b) Recordarle al actor los caracteres y dimensiones que se trabajaron en los ensayos recurriendo a ejemplos de lo encontrado en ellos.
- c) Dotar al actor de una tarea, de algo qué hacer. Permitir que el actor distraiga su atención de sí mismo hacia una labor, quizá, cotidiana que le permita tener una vida ficcional más cercana a la real. Julián pudo haber estado picando los botones del control remoto, comiendo frituras, cortándose las uñas, jugando solitario en el celular. Cualquiera de estas tareas, probablemente, hubieran evitado el llanto que Gonzalo sentía necesidad de soltar influido o afectado por el caos de ese día de llamado.

Aún falta poner en práctica esta metodología para demostrar su efectividad o hacer los ajustes necesarios. Y, aunque sea un método ordenado, no es en ningún momento protocolario: su intención es la de ser un método para llevar a la dirección de actores un análisis teórico que no dependa de la elaboración de una biografía de personaje pues corremos el riesgo de que éste sea muy cercano al actor y, por lo tanto, su análisis y representación coquetearán con las dinámicas terapéuticas de Moreno: pocos cineastas están listos para enfrentar la catarsis activa. Ciertamente, yo no lo estuve.

Lo que queda es llevar este método a la práctica. Espero ansioso que ello ocurra.

CONCLUSIONES

Si hacemos una muy breve recapitulación de los hallazgos realizados en la etapa de trabajo individual con los actores, diremos que llevar a la práctica el modelo de análisis resultó estéril ya que su trabajo es detectar los elementos existentes que determinan la conducta y no tanto dotar de dichas características a un sujeto.

Súmele que está diseñado para el análisis de seres reales y no ficticios. Por ello, pese a contar con las teorías de Allport y de Pasolini, hacían falta herramientas prácticas para el trabajo actoral que se encontraron, más tarde, en Bogart/Landau.

Tan lejos de ese 2012, al escribir este texto, me doy cuenta de muchas cosas que no veía en aquel entonces. Claro que me di cuenta de lo que Gonzalo estaba haciendo pero no entendía lo que estaba ocurriendo y debido a mi poca experiencia, me vi superado e incapaz de hacer que los actores “expresen con la mayor exactitud la concepción que el director tiene de la película” mientras permitía que tuvieran completa libertad creativa recordándoles que “se encuentran completamente delimitados por la concepción de la película” (154).

La primera opción está fuera de discusión porque el director, como responsable de la homogeneidad de la obra, tiene que poner una línea muy clara en términos de tono y estilo, y la película que Gonzalo estaba proponiendo no era la película que, en principio, se quería hacer pues Gonzalo no sólo suavizó al personaje sino que lo intencionó de manera ilustrativa. Como dice Weston: “Cuando el actor juzga a

un personaje y telegrafía al público, . . . está actuando una caricatura: . . . los actores estarán mostrándonos el final de la película desde el inicio.” (36)

Hubo mucha tibieza de mi parte al no querer violentar a los actores en el set después de las dinámicas de terapia de grupo ocurridas durante los ensayos; no supe encaminarlos a la ruta tonal y estilística que quería transitar, que precisamente eso es el trabajo del director.

Me sorprende al darme cuenta de que lo que quería hacer en esta película era poder trabajar con los actores como antes no lo había hecho e ignoré el conocimiento pragmático que existía para lograr ese fin y cumplir mis objetivos teóricos.

También influye mucho mi elección de reparto no habiendo hecho una audición tradicional donde se le envía una escena al actor para que la prepare y la ejecute posteriormente. Sofía Farré Flotats tuvo una situación similar al trabajar con una no-actriz en el protagónico y con una actriz de larga carrera televisiva: lo que conviene, concluyó, es hacer casting siempre, no importa quién sea el actor.

En el ámbito del cine estudiantil mexicano esto es un poco complicado ya que, como me dijo la amiga actriz a la que me he referido un par de veces, un actor de larga carrera rara vez aceptará hacer un casting formal si no hay una paga de por medio.

Contar con una herramienta de análisis es una gran ayuda para visualizar el mapa que se transitará durante el trabajo práctico; sin embargo, igual de importante es contar con estrategias para materializar las cosas encontradas durante el proceso

de análisis, es decir, una manera de llevarlo a la síntesis: “Un análisis, para ser válido, debe apuntar también hacia una síntesis extrema: así, será tanto más eficaz cuanto más restringido sea, . . . se trata simplemente de una proposición recapituladora”. (Casetti y di Chio 55) Para ello, se necesitaba de una metodología de trabajo que sintetizara el análisis en el físico del actor.

Hasta que fui maestro, me di cuenta de que un modelo de análisis tiene pocas aplicaciones en la realización en virtud de que son dos actividades diferentes pues la realización es sintética.⁵⁴ Stanislavski diseñó un método práctico que parte de un análisis de los objetivos del personaje; es decir, su método no es el análisis sino que parte de él; Diderot y Coquelin proponían un método de encarnación a partir de analizar al personaje como un ente físico que viste y habla sobre un escenario. La herramienta más cercana con la que contaba era la dramaturgia actoral de la Metodología del Autoconocimiento, que ofrece *juegos* (como los llama Rivas) para explorar a los personajes. Pero sin un perfil ni haber determinado las dimensiones del personaje caracterológicamente, esos juegos apelan al gusto y la intuición.

Desde el estreno de “Julián” en agosto del 2014, he tenido la oportunidad de dirigir actores en teatro y me he dado cuenta que mi acercamiento a la actuación es, más bien, formalista; y con la posibilidad de ver a otros directores trabajar tanto en teatro como en cine, encuentro también que es posible acercarse a la dirección de

⁵⁴ En ese sentido, me parece muy interesante que, al contrario de José Luis Sánchez Noriega quien hace un modelo de análisis a partir de las lecturas del texto originario y el texto cinematográfico, o de Linda Seger quien propone pistas a seguir para la realización de una adaptación cinematográfica a partir de un texto literario, lo que Robert Stam plantea es un modelo que serviría tanto para el análisis como para la realización de adaptaciones cinematográficas, no sólo para una cosa o la otra.

actores desde diferentes metodologías y estrategias que, ni son puramente vivenciales ni tampoco formales. Afortunadamente, la posmodernidad nos permite mezclar lo que más nos conviene de todas las opciones existentes.

La próxima vez que me vea frente a un reparto bajo mi dirección, sabré que el proceso de selección es más importante de lo que consideraba, que éste debe estar basado en un mejor conocimiento del trabajo del actor que estoy eligiendo y si es por la tradicional audición, sé que tiene que ser con un fragmento del texto que concentre los rasgos de carácter del personaje que se está casteando pues, como María Antonia Yanez dijo en las clase de Taller Casting (CUEC/UNAM 2012), “el casting es como el café exprés de la actuación” porque no hay tiempo de preparar otro método: tiene que ser rápido, concentrado y conservar todas sus virtudes.

Ahora también sé que el análisis debe estar enfocado en lo que se puede representar: las pistas que arrojará y matizarán al personaje, lo hacen porque encuentran una manera de ser puestas frente a la cámara. Por eso mismo, aunque sigo defendiendo y enseñando la tipología junguiana, de poco servirá si lo encontrado en dicho análisis no puede ser llevado a la actuación.

A la tipología de Jung no le interesa el carácter de los sujetos que analiza⁵⁵ sino las motivaciones que los sujetos tienen para tomar sus decisiones porque está analizando la personalidad. Es por ello que las herramientas dotadas por Allport y Pasolini resultaron tan valiosas para dotar de carácter a los personajes. Sin

⁵⁵ Varias veces dice que dos sujetos con la misma personalidad podrán tener tipos distintos y, de igual manera, dos sujetos con el mismo tipo podrán mostrar caracteres distintos.

embargo, a más de 100 años de haber sido publicado, el modelo de Jung ha generado grandes debates y tiene grandes detractores pues lo que tiende a hacer es determinar personalidades a partir de un patrón de conducta.

Eso, sin embargo, es beneficioso para el análisis de personaje pues sintetiza el fenómeno de la conducta; como el drama lo simplifica y concentra.

Al conjunto de estas herramientas psicológicas, semióticas y dramáticas, se le debe de agregar un método de realización. El propuesto aquí me permite mantener consideraciones formalistas y le da libertad al reparto de utilizar su entrenamiento para motivar el movimiento hilando objetivos dramáticos.

Piénsese así: la acción y toma inintencionada significa dichos planos y acciones por medio del montaje; el método de dirección de actores que propongo, asiéndose de las teorías del gesto (desde las darwnistas hasta las meyerholianas o las de Paul Ekman), es una analogía de ese proceso:

“Las piezas, planos separados, se ensamblaban en un orden específico y se proyectaban. El espectador era presentado ante las piezas unidas como una clara e ininterrumpida acción en donde dos jóvenes se encontraban . . .

Cada pieza, sin embargo, fue filmada en un lugar diferente.” (Pudovkin 60)

La significación tendrá lugar ya no sólo en la yuxtaposición de los planos sino en la de las acciones de los actores. Así, lo que se está conservando para el montaje externo, también puede ser aplicado en el montaje interno.

Porque sí, la acción física tiene que ser ejecutada de forma sencilla, clara y económica; pero la suma de éstas, a lo largo de un argumento, crearán el sentido de la misma manera que el plano A junto al B, producen un sentido C.

Sin embargo, el director tiene que ser muy listo para averiguar qué necesita cada actor pues, así como el personaje es la suma del rol escrito y el cuerpo del actor, la película es el resultado de la visión homogeneizadora de un director y de un actor que está frente a cámara.

Al momento de escribir estas conclusiones, carezco de un proyecto en el cual poner a prueba mi propuesta, cuya exposición de resultados de esa fase experimental será motivo de otro documento. Sólo puedo constatar, por sí haberlo puesto en práctica, que el Modelo TAC-D tiene efectividad en el proceso de escritura de últimos tratamientos por dotar de coherencia a las conductas.

Esto lo he podido comprobar a lo largo de los años que he impartido la materia de Creación de Personajes y Construcción Dramática; en dicha clase, entreno al alumnado en el manejo del Modelo permitiéndome ver cómo les ha ayudado a afinar y pulir los rasgos de carácter de sus personajes que le dan calidad a sus tomas de decisión.

Ciudad de México – Ciudad de Puebla

2 de enero del 2024

BIBLIOGRAFÍA⁵⁶

- Aristóteles. *Poética*. Traducido por Juan David García Bacca, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.
- Allport, Gordon W. *Psicología de la personalidad*. Traducido por Miguel Murmis, 4ª ed., Paidós, 1974.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Traducido por José Luis López Muñoz, 2ª ed., Rialp, 1990.
- Benedetti, Jean. *Stanislavski and the Actor*. Methuen, 1998.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. Traducido por Albert Vanasco, Paidós, 1992.
- Blumenfeld, Robert. *Tools and Techniques for Character Interpretation, A Handbook of Psychology for Actors, Writers, and Directors*. Limelight, 2006.
- Bogart, Anne. *La preparación del director, siete ensayos sobre teatro y arte*. Traducido por David Luque, 3ª ed., Alba Artes Escénicas, 2017.
- Bogart, Anne, y Tina Landau. *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Theatre Communications Group, 2005.
- Cantú Toscano, Mario. *La ciencia en Stanislavski. Una relectura desde sus influencias científicas*. Paso de Gato, 2014.
- Casetti, Francesco, y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*. Traducido por Carlos Losilla. Paidós, 2007.
- Casson, F.R.C. *Introduction to Psychology*. Newnes, 1965.
- Chion, Michel. *El sonido*. Traducido por Enrique Folch González, Paidós, 1999.
- Coquelin, Benoît-Constant. *The Actor and His Art*. Traducido por Abby Langdon Alger, Roberts Brothers, 1881.
- Corbett, Sara. "The Holy Grail of the Unconscious". *The New York Times*, 16 de septiembre de 2009, www.nytimes.com/2009/09/20/magazine/20jung-t.html.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. Paso de Gato, 2014.
- Diderot, Denis. *Paradoja sobre el comediante; Cartas a dos actrices*. El Aleph, 1999.
- Field, Syd. *El Libro del guión: Fundamentos de la escritura de guiones*. Traducido por Marta Heras, Plot, 2002.
- . *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Delta, 2005.

⁵⁶ A menos que el título se encuentre en español, todas las traducciones son propias del autor del presente trabajo.

- . *The Screenwriter's Problem Solver: How to Recognize, Identify and Define Screenwriting Problems*. Dell, 1998.
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. Editado por Oliver Stallybrass, Penguin Books, 1982.
- Foucault, Michel. *Enfermedad mental y personalidad*. Traducido por Emma Kastelboim, Paidós, 1984.
- Freud, Sigmund. "Esquema del psicoanálisis." *Obras Completas*, traducido por José Luis Etcheverry, vol. XXIII, Amorrortu, 1992, págs. 133-207.
- . "Psicología de las masas y análisis del yo." *Obras Completas*, traducido por José L. Etcheverry, vol. XVIII, Amorrortu, 1992, págs. 63-136.
- Galimberti, Umberto. *Diccionario de psicología*. Traducido por María Emilia G. de Quevedo, Siglo XXI, 2002.
- González Mello, Flavio. "Breve catecismo para evangelistas televisivos: Notas acerca de la escritura de 'biblias' para series de ficción." *Estudios Cinematográficos*, año 23, núm. 39, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, diciembre 2017-marzo 2018, págs. 25-32.
- . "El rompecabezas incompleto." *Estudios Cinematográficos*, año 10, núm. 28, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, septiembre-noviembre 2005, págs. 22-31.
- . *I. A. Inteligencia actoral*. El Milagro, 2024.
- Godard, Jean-Luc y Michel Delahaye. "The Question". *Cahiers Du Cinema in English*, n.º 8, traducido por Jane Pease, febrero de 1967, págs. 5-27.
- Ibarra, Edith, Claudia Irán Jasso Apango y Rodolfo Obregón. *Bitácoras de ensayos de Ludwik Margules*. Fotografías de Gabriel Morales, Secretaría de Cultura / INBAL / CITRU, 2019, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/2809/3/383pubartbita.pdf>
- Jung, Carl Gustav. "Acerca de la psicología del arquetipo del niño." *Obra Completa - Los Arquetipos y lo Inconsciente Colectivo*, traducido por Carmen Grauger, 2ª ed., vol. 9/1, Trotta, 2010, págs. 139-168.
- . "Apéndice 1: Sobre la cuestión de los tipos psicológicos." *Obra Completa – Tipos Psicológicos*, traducido por Rafael Fernández de Maruri, vol. 6, Trotta, 2010, págs. 521-530.
- . "Apéndice 2: Tipos psicológicos." *Obra Completa – Tipos Psicológicos*, traducido por Rafael Fernández de Maruri, vol. 6, Trotta, 2010, págs. 531-454.
- . *C.G. Jung Speaking: Interviews and Encounters*. Editado por William McGuire y R. F. C. Hull, Princeton University Press, 1993, doi: <https://doi.org/10.2307/j.ctv131bv9b>.
- . "Definiciones." *Obra Completa – Tipos Psicológicos*, traducido por Rafael Fernández de Maruri, vol. 6, Trotta, 2010, págs. 429-508.

- . "El problema de los tipos en la historia del pensamiento antiguo y medieval." *Obra Completa – Tipos Psicológicos*, traducido por Rafael Fernández de Maruri, vol. 6, Trotta, 2010, págs. 13-70.
- . "El problema de los tipos en la observación de la conducta humana." *Obra Completa – Tipos Psicológicos*, traducido por Rafael Fernández de Maruri, vol. 6, Trotta, 2010, págs. 153-172.
- . "El yo." *Obra Completa – Aion: Contrinuciones al simbolismo del sí-mismo*, traducido por Carlos Martín Ramírez, vol. 9/2, Trotta, 2011, págs 7-11.
- . "La persona como recorte de la psique colectiva." *Obra Completa – Dos Escritos Sobre Psicología Analítica*, traducido por Rafael Fernández de Maruri, vol. 7, Trotta, 2010, págs. 177-184.
- . "Presente y futuro." *Obra Completa – Civilización en Transición*, traducido por Carlos Martín Ramírez, vol. 10, Trotta, 2010, págs. 235-286.
- . "Psychological Types." *The Portable Jung*, traducido por R. F. C. Hull, editado por Joseph Campbell, Penguin, 1982, págs. 178-269.
- . *Recuerdos, sueños y pensamientos*. Traducido por María Rosa Borrás, editado Aniela Jaffe, Seix Barral, 2002.
- . "Sobre el renacer." *Obra Completa - Los Arquetipos y lo Inconsciente Colectivo*, traducido por Carmen Grauger, 2ª ed., vol. 9/1, Trotta, 2010, págs. 105-138.
- . "Sobre la psicología de la demencia praecox: Un ensayo." *Obra Completa – Psicogénesis de las Enfermedades Mentales*, traducido por Luciano Elizaincín, vol. 3, Trotta, 2015, págs. 3-149.
- . *Símbolos de transformación: Análisis del preludio a una esquizofrenia*, traducido por Rafael Fernández de Maruri, vol. 5, Trotta, 2012.
- Mamet, David. *On Directing Film*. Penguin, 1992.
- . *Verdadero y falso: Herejía y sentido común para el actor*. Traducido por Josep Costa, Alba, 2011
- Margules, Ludwik. *Conversaciones con Rodolfo Obregón*. El Milagro, 2004
- McKee, Robert. "Estructura y personaje." *Estudios Cinematográficos*, año 10, núm. 28, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, septiembre-noviembre 2005, Págs. 9-21.
- Merlin, Bella. *The Complete Stanislavsky Toolkit*. Nick Hern Books, 2007.
- Meyerhold, Vsevolod. *Meyerhold on Theatre*. Traducido por Edward Braun, Hill and Wang, 1969.
- Moreno, Jacob Levy. *Psicomúsica y cociodrama: Cinematografía y TV terapéutica*. Traducido por Carlos Eduardo Saltzmann, Hormé, 1977.
- . *Psychodrama, First Volume*. Beacon House, 1946.
- Nice, Olviia. *Asa Nisi Masa: The Anima. Federico Fellini's 8 1/2 as a Narrative of Jungian Individuation*. Princeton University, 2013, Recuperado de https://www.academia.edu/10752162/Federico_Fellinis_8_1_2_as_a_Narrative_of_Jungian_Individuation y consultado el 22 de octubre, 2023.

- Pasolini, Pier Paolo. "Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad." *Problemas del Nuevo Cine*, traducido por Augusto Martínez Torres, editado por Manuel Pérez Estremera, Alianza, 1971, págs. 61-76.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Traducido por Jaume Melendres, Paidós, 1998.
- Pudovkin, V. I. *Film Technique and Film Acting*. Traducido por Ivor Montagu, Vision, 1954.
- Rivas, Carolina. *Cine paso a paso: Metodología del autoconocimiento*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010.
- . "El ejercicio de dirigir actores." *Dirección de actores*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2004, págs. 151-160.
- Rose, Tony, y Martin Benson. *Cómo ser actor de cine amateur*. Omega, 1957.
- Sánchez Alonso, Fernando. "Teoría del personaje narrativo (Aplicación a 'El amor en los tiempos del cólera')." *Didáctica. Lengua y Literatura*, núm. 10, 1998, págs. 79-105.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós, 2000.
- Seger, Linda. *El arte de la adaptación: Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Traducido por Marisa Chacón y Alfonso Méndiz, Rialp, 1993.
- Stam, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. Traducido por Lauro Zavala, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/UNAM, 2014.
- Stanislavski, Konstantin. *Creación de un personaje*. Traducido por Francisco J. Perea, Diana, 1992.
- . *El trabajo del actor sobre su papel*. Traducido por Salomón Merener, Quetzal, 1988.
- . *El trabajo del actor sobre su papel*. Traducido por Bibicharifa Jakimziánova y Jorge Saura, Alba, 2018.
- . *Ética y disciplina; Método de acciones físicas: propedéutica del actor*. Traducido por Margherita Pavia y Ricardo Rodríguez, editado por Edgar Ceballos, Fideicomiso para la Cultura México/USA, 1994.
- . *Manual del actor*. Traducido por René Cárdenas Barrios, Diana, 1984.
- . *Un Actor se prepara*. Traducido por Dagoberto de Cervantes, Diana, 1987.
- Tarkovski, Andrei. *Esculpir el tiempo*. Traducido por Miguel Bustos García, Escuela Nacional de Artes Cinematográficas/UNAM, 2019.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Traducido por Francisco Torres Monreal, Cátedra, 1989.
- Vaimberg, Raúl, y Mónica Lombardo. *Psicoterapia de grupo y psicodrama: Teoría y técnica*. Octaedro, 2015.
- Vogler, Christopher. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. 3ª ed., Michael Wise Productions, 2007.

Weissman, Philip. *Creativity in the Theatre, A Psychoanalytic Study*. Delta, 1965.

Weston, Judith. *Dirigir actores: Cómo crear actuaciones memorables para cine y televisión*.

Traducido por Miguel Bustos García, Escuela Nacional de Artes Cinematográficas/UNAM, 2017.

Witkiewicz, Stanislaw Ignacy. *La forma pura del teatro*. Editado por Marcela Ruiz Lugo. Traducido por Jan Patula, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

Zermeño, Raúl. "Jorge Fons: Del texto al personaje." *Dirección de actores*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2004, págs. 15-29.

MATERIAL AUDIOVISUAL

"Alfred Hitchcock Talks About His Relationship With Actors | the Dick Cavett Show". *YouTube*, subido por Dick Cavett Show, 11 de mayo de 2019, Transmitido el 7 de junio de 1972, www.youtube.com/watch?v=GuD1ylog5pY

Carrot Adventure [@carrotadventure]. "Si hace A, entonces mil cosas...#datospsicologicos #personalidad #desmontandopsicobasura Disclaimer: como siempre, no pretendo que vayáis al vídeo del autor a dejarle comentarios, mi intención es ayudaros a ver los patrones que utilizan aquellos que, o bien carecen de conocimiento, o bien utilizan un tipo de estrategias que pretenden haceros creer que tienen la llave a vuestra felicidad. Pronto tendréis todas las referencias bibliográficas a los estudios, artículos y libros que utilizo para fundamentar mis argumentos y establecer líneas lógicas de pensamiento disponibles en mi página de tik tok. Un besito" *TikTok*, 2023, https://www.tiktok.com/@carrotadventure/video/7279889792790269216?is_from_webapp=1&sender_device=pc&web_id=7216477768913257990

Efter Repetitionen. Dirigida por Ingmar Bergman, Cinematograph AB, Persona Film, 1984. <https://www.youtube.com/watch?v=jBegP8Lc-z8&t=545s>. Accedido el 4 de abril de 2024.

El Mil Usos. Dirigida por Roberto G. Rivera, Televisine, 1983.

"Katinka Faragó: 'La producción y la puesta en escena' - Tip de casting para actores". *YouTube*, subido por Cátedra Ingmar Bergman UNAM, 27 de septiembre de 2011, www.youtube.com/watch?v=KXZbT2MQQiw. Accedido el 13 de marzo de 2024.

Mamet, David. 2020. *David Mamet Teaches Dramatic Writing*. [Serie de Video] MasterClass. Capítulo 7 "Character". <https://www.masterclass.com/classes/david-mamet-teaches-dramatic-writing>.

Moby Dick. Dirigida por John Houston, Warner Bros., 1956.

Póstumo. Dirigida por Lucía Carreras, Cinema226, en postproducción.

Roma. Dirigida por Alfonso Cuarón, Esperanto Filmoj, Participant, Pimienta Films, 2018.

Some Like It Hot. Dirigida por Billy Wilder, The Mirisch Corporation, 1959.

Sorkin, Aaron. 2020. *Aaron Sorkin Teaches Screenwriting*. [Serie de Video] MasterClass. Capítulo 5 "Developing Characters: Part 2". <https://www.masterclass.com/classes/aaron-sorkin-teaches-screenwriting>.

"TAP, Especial Directores - Diego Luna (06/09/2014)". *YouTube*, subido por Canal Once, 8 de septiembre de 2014, www.youtube.com/watch?v=PN36B02fiAM. Accedido el 4 de abril de 2024.

"Tony Curtis on 'Some Like It Hot' [part3]". *YouTube*, subido por MarilynNo5, 30 de septiembre de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=KOSonWeHHCE>. Accedido el 22 de mayo de 2024.

APÉNDICES

APÉNDICE A

-

Guión Literario

JULIÁN

escrito por

Shaggy Murillo Veyda

con la colaboración y apoyo de
José Antonio Carreón y Lucía Carreras

tratamiento 12

no. de registro ante el INDAUTOR 03-2012-012411472800-01

A B R E:

1 INT. CUARTO DE JULIÁN Y EDITH - IMAGINARIO - DÍA - 1999 1

La puerta se abre lentamente y se asoma MANUEL JOVEN (17 años

La cama y un buró son los únicos muebles y las paredes están casi desnudas. MANUEL entra sigiloso, con las manos en la espalda, en dirección a la cama en donde JULIÁN (50 años) duerme profundamente; su fuerte respiración, casi un ronquido, es lo único que se escucha.

MANUEL JOVEN se para a un costado de la cama; mira a JULIÁN fijamente. Detrás de él saca un bate de béisbol; lo toma con ambas manos y lo levanta lentamente.

JULIÁN duerme; su respiración llena el plano sonoro.

MANUEL JOVEN descarga el bate sobre la cabeza de JULIÁN, reventándosela, salpicándose a sí mismo el rostro con sangre.

2 INT. CUARTO DE MANUEL/CASA JULIÁN - DÍA - 1999 2

Un cuaderno lleno de notas y tachones. El último párrafo lee: "*salpicándose a sí mismo el rostro con sangre*".

MANUEL JOVEN mira pensativo, inmóvil, hasta que tachona gran parte de lo escrito al tiempo que entra JULIÁN y lee sobre el hombro de su hijo.

JULIÁN

Sangre, Manu. No sabes escribir de otra cosa. Anda, sal con tu hermano.

MANUEL JOVEN mira a JULIÁN; EDITH (50 años) entra al cuarto y se para junto a JULIÁN.

EDITH

Que te dé el sol un ratito, hijo. Así cachas más ideas.

MANUEL JOVEN sale del cuarto y, al quedarse solos, EDITH le da a JULIÁN un periódico.

3 EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA - 1999 3

MANUEL JOVEN y ALFONSO NIÑO (11 años) arreglan el mecanismo de una desbrozadora. MANUEL JOVEN sobre pone una pieza antes de atornillarla.

(CONTINUED)

ALFONSO NIÑO
Primero va la otra pieza.

MANUEL JOVEN
Sí me fijé en qué orden van.

JULIÁN llega hasta ellos con el periódico en la mano y con éste toca el hombro de MANUEL JOVEN. ALFONSO NIÑO está atento

JULIÁN
(leyendo)
Línea de Zozobra, por Manuel Lorrín.
(a MANUEL)
¿Cuánto te dieron?

MANUEL JOVEN
El editor me dijo que...

Con desdén, JULIÁN le da el periódico.

JULIÁN
¿Cómo van, Poncho?

ALFONSO NIÑO señala una pieza en el pasto.

ALFONSO NIÑO
Sobra esa pieza.

MANUEL JOVEN
Ahorita la pongo.

JULIÁN se acuclilla y le quita a MANUEL JOVEN el desarmador. MANUEL JOVEN se pone de pie.

MANUEL JOVEN
Quédatelo. Yo tengo otra copia.

JULIÁN toma el periódico que le estira MANUEL JOVEN y con él envuelve el motor, poniéndose de pie.

JULIÁN
Vamos al taller. Lo desarmaron mucho.

MANUEL JOVEN está paralizado de cólera. JULIÁN le tira una indiferente mirada.

JULIÁN
Tú puedes hacer lo que sea que
hagas... Nada.

4 INT. CUARTO DE MANUEL/CASA JULIÁN - TARDE - 1999 4

MANUEL JOVEN vacía su clóset dentro de una maleta con EDITH que lo orbita.

EDITH

No te pongas así. Ya sabes cómo es.

MANUEL JOVEN

Ese es el problema, ma. Todos tenemos que saber cómo es "el Ingeniero Don Julián" y a él no le importa cómo seamos los demás.

EDITH

¿Y qué piensas hacer?

MANUEL JOVEN termina de cerrar la maleta y se detiene a mirar por la ventana. Después de un momento, toma la maleta y el cuaderno que está en el escritorio. Sale del cuarto casi esquivando a EDITH.

5 INT. CUARTO DE JULIÁN Y EDITH - TARDE - 1999 5

MANUEL JOVEN se para en el umbral con la maleta y el cuaderno

MANUEL JOVEN

Adiós, viejo.

Ya hay tocador, buróes y otros muebles y adornos, fotos y reconocimientos cuelgan de las paredes. JULIÁN está acostado en la cama; a penas se gira para verlo.

JULIÁN

Te veo luego, hijo.

ALFONSO NIÑO intercepta a MANUEL JOVEN con un juego de Mecano en la mano.

ALFONSO NIÑO

Se desarmó.

MANUEL JOVEN

El ingeniero es tu viejo.

MANUEL JOVEN se aleja ante la mirada de ALFONSO NIÑO y EDITH.

ALFONSO NIÑO

Pero tú eres el que usa el desarmador.

JULIÁN aprieta las mandíbulas.

6 EXT. CASA DE JULIÁN - TARDE - 1999 6

MANUEL JOVEN se aleja de la casa jalando su maleta; desde la puerta, EDITH se despide. En el piso de arriba, a través de la ventana, ALFONSO NIÑO lo ve alejarse.

SECUENCIA DE CRÉDITOS

7 INT. DEPARTAMENTO DE MANUEL - NOCHE 7

El lugar es pequeño y lleno de libros, discos y películas. La puerta se abre y entra MANUEL (30 años, con el cabello corto y las facciones endurecidas) cargando una mochila que arroja junto a la maleta que ya vimos.

8 INT. CUARTO DE MANUEL - NOCHE 8

Apenas cabe un buró y una cama junto a la que hay un banquito en el que se sienta MANUEL para usar la cama como escritorio de una lap; abre el explorador y se dirige a la carpeta "cuentos" con decenas de archivos. Junto a la lap, MANUEL pone abierto un usado cuaderno y recorre los garabatos escritos con el dedo.

En la pantalla, un archivo es seleccionado y se despliega un procesador de textos mostrando, al final de la página, una frase incompleta.

Los ojos de MANUEL se mueven buscando.

En la pantalla, el cursor se pone sobre otro archivo y lo abre en el procesador de textos donde se muestra una secuencia de diálogos donde la última línea no está terminada

MANUEL abre varios archivos, todos incompletos hasta seleccionar uno llamado: "Julián". El cursor pasa y pasa páginas hasta llegar al final del documento: casi 500 páginas. Muchas sólo tienen una frase o unos párrafos.

MANUEL cierra los ojos, como mentalizándose. Teclea.

MANUEL (V.O.)
...mostrándole la pluma fuente a su
padre...

9 INT. CUARTO DE MANUEL - IMAGINARIO - NOCHE 9

En el monitor va apareciendo la frase: "mostrándole la pluma fuente a su padre."

(CONTINUED)

9 CONTINUED:

Frente a las cortinas ya no está el escritorio y éstas ahora son un telón rojo que se abre develando un escenario con un antecomedor donde están HIJO (edad, aspecto y complexión similares a las de Manuel actual) y PADRE (edad, aspecto y complexión similares a las de Julián de entonces) continuando una discusión como si se quitara la pausa.

HIJO

Corrí once cuadradas con la pluma en la mano. Y de repente me paré y me dije "¿Por qué chingados estoy huyendo? ¿Qué coño hago trabajando en un puto restaurante casi casi como si estuviera pidiendo limosna?". Y encontré la respuesta; todo lo que quiero está aquí.

HIJO da un paso amenazador hacia PADRE con la pluma por delante y se detiene como si le hubieran puesto pausa. PADRE e HIJO se quedan viendo en un desconcertante silencio; voltean rompiendo la cuarta pared.

El telón rojo se cierra mientras HIJO y PADRE miran hacia lo que sería el aforo, rompiendo la cuarta pared.

10 INT. CUARTO DE MANUEL - NOCHE

10

En el monitor de la lap, la frase: "*está aquí.*".

MANUEL mira la pantalla fijamente.

JULIÁN (O.S.)

Sí, sí, sí... y luego apuñala al padre con la pluma.

MANUEL levanta la mirada.

La cortina vuelve a ser la misma y el escritorio está de vuelta en su lugar y la cortina cerrada; JULIÁN empuja los libros, revistas y demás cosas que hay sobre éste para hacerse espacio y coloca un motor -quizá de electrodoméstico- a medio armar que atornilla.

JULIÁN

Ni siquiera en tus cuentitos tienes los güevos, Manuel.

MANUEL le arroja el cuaderno, pero el cuarto está vacío y el escritorio de nuevo en orden; mira hacia el mismo lugar y JULIÁN aparece junto a él, sorprendiéndolo.

(CONTINUED)

10 CONTINUED:

JULIÁN
¿Eso es todo, Manu? Tienes mucho más
talento que eso.

MANUEL, frenético, teclea rápidamente. JULIÁN, subido en el
escritorio con la desbrozadora, "poda" los libros.

JULIÁN
Poco creativo.

MANUEL teclea poseído por la ira. JULIÁN arranca hojas de los
libros desechándolas.

JULIÁN
Clichesoso.

MANUEL sigue escribiendo. JULIÁN le susurra al oído.

JULIÁN
No importa cuantas veces lo quieras
teclear ni de cuántas maneras. Yo sigo
aquí. Y, al respecto, no estás
haciendo "nada".

MANUEL se levanta, fúrico.

MANUEL
¡No voy a hacer lo que tú quieras!

MANUEL está solo y la habitación en su estado normal.

11 INT. CUARTO DE MANUEL - SECUENCIA DE MONTAJE - DÍA 11

MANUEL apaga la alarma de un reloj que está en un buró; se
levanta de la cama y abre la cortina mostrando una panorámica
de la ciudad a través de la ventana.

Sentado en el banquito, MANUEL teclea mientras se escucha el
correr de un regadera. El telón está abierto y, en el
escenario, frente a un telón pintado de parque CHICO y CHICA
(ambos de 25-30 años) discuten.

CHICA
Si no lo terminas tú, seré yo quien le
ponga un final a esto.

CHICO
¿Porqué tengo que hacer lo que todo el
mundo quiere?

CHICA
Porque no sabes qué quieres.

(CONTINUED)

11 CONTINUED:

CHICO
Lo sé perfectamente.

CHICA
¡Dilo!

CHICO se queda sin habla más como si hubiera olvidado un diálogo que si no supiera qué decir. MANUEL mira intermitente a la computadora y a la puerta del baño de la que sale vapor. MANUEL se levanta del banquito. CHICO y CHICA, hartos, escuchan el portazo del baño.

Sentado frente a la lap, MANUEL, con el cabello mojado y a medio rasurar, fuma viendo el monitor con la mirada perdida. CHICO y CHICA acomodan el escritorio en su lugar (el escenario ha desaparecido) dirigidos por JULIÁN quien se acerca a MANUEL casi susurrándole al oído.

JULIÁN
Tampoco con ella pudiste terminar. Es lo único en lo que has sido consistente.

MANUEL lanza el brazo con la navaja de afeitar en mano pero sólo le tira golpes al aire pues la habitación está vacía.

12 INT./EXT. RESTAURANTE/SALÓN PRIVADO - DÍA 12

Es un saloncito para menos de 100 personas separado del salón público de un restaurante. Las mesas ya están montadas y MESEROS esperan a los comensales.

MANUEL viste camisa blanca y corbata, pantalón y chaleco negros con un gran pin con su nombre. Está en la barra limpiando su charola dando la espalda al salón mientras BARMAN (30-35 años) acomoda vasos.

BARMAN
Te ves cansado, el Manu.

MANUEL sólo hace un movimiento de cabeza arqueando las cejas.

BARMAN
Cuando Juan Pestañas no me viene a visitar, le doy una visitadita a tu hermana.

MANUEL levanta la mirada, desconcertado. Pícaro, BARMAN mueve el puño masturbatoriamente. Los dos ríen, cómplices.

Detrás de MANUEL, COMENSALES son sentados en una mesa. El BARMAN llama la atención de MANUEL con una mirada.

(CONTINUED)

MANUEL se endereza y arregla su vestimenta. Se da la media vuelta en dirección a la mesa pero se detiene en seco borrándosele la sonrisa.

JULIÁN (60 años) y EDITH (60 años) son acomodados por JOSÉ (40-45 años) que viste saco en lugar de chaleco.

MANUEL se regresa, asustado. JOSÉ llega a la barra.

JOSÉ
(al BARMAN)
Una cuba y una coca light.
(a MANUEL)
A la uno.

MANUEL mira a JOSÉ evitando dar la cara al salón.

MANUEL
La grande le toca a Arturo.

JOSÉ
Sí, patrón.

JOSÉ se retira después de palmarle la espalda a MANUEL.

JULIÁN y EDITH ríen cuando MANUEL se les acerca con bebidas.

MANUEL
Con permiso.

JULIÁN va a contestar pero se detiene al reconocer a MANUEL.

JULIÁN
Hola, hijo.

MANUEL se va a retirar cuando EDITH se levanta y lo abraza y besa. JULIÁN también se levanta y abre los brazos pero MANUEL sólo le estira una mano que su padre estrecha.

EDITH
Julián, ¿tú sabías...?

JULIÁN
(interrumpiendo)
Se tituló tu hermano. Ingeniero. Quise darle la sorpresa. Sé que nos quería a todos juntos.

MANUEL se contiene mientras JULIÁN sonríe.

13

INT./EXT. RESTAURANTE/SALÓN PRIVADO - NOCHE

13

El lugar está lleno de INVITADOS. MESEROS se pasean entre ellos ofreciendo bebidas y recogiendo vasos y copas vacías.

En la barra, MANUEL deja una charola con copas vacías y un trapo mojado sobre la barra; toma el trapo y lo exprime: escurre un torrente de vino tinto. Se escucha un alboroto (ad lib.) con aplausos. MANUEL voltea hacia la entrada.

ALFONSO (23 años) es recibido con efusivos abrazos y muestras de afecto de los INVITADOS. Sin oírse lo que dicen, JULIÁN le hace fiestas presumiéndolo ante todos.

MANUEL regresa la mirada a la barra. El BARMAN saca bebidas. Un MESERO vacía su charola en la barra rellenándola con los vasos que ahí están.

MESERO

¿A dónde voy?

BARMAN

A la uno.

Con su charola vacía, el MESERO comienza a alejarse cuando MANUEL lo detiene.

MANUEL

Güey, no se van a ir solas.

MESERO

A Pepe ya lo retacharon. Le piden a quien sea pero quieren que tú los lleves, a güevo. Nos dijeron a todos.

JÓSE llega hasta ellos.

JÓSE

Luego platican, señores. ¿A dónde van éstos?

MESERO Y BARMAN

A la uno.

Sin más palabras, JÓSE le acerca los vasos a MANUEL y le quita la charola a MESERO. MANUEL suspira, sirve la charola y se aleja.

ALFONSO está con JULIÁN presumiéndole un gran anillo mientras ríen divertidos. MANUEL llega hasta ellos y aprovecha para dejar los vasos intentando no ser notado y cuando se gira para retirarse, a detenido por ALFONSO.

(CONTINUED)

ALFONSO

¡Oye, mano...!

MANUEL se gira aunque no completamente de frente sino medio agachado, como aguzando el oído.

ALFONSO (CONT'D)

Tráeme una cerveza.

MANUEL asiente con la cabeza; comienza a retirarse al tiempo que JULIÁN le susurra a ALFONSO al oído.

ALFONSO

¡¿Manuel...?!

MANUEL se detiene en seco y se gira hacia su familia; ALFONSO se le acerca y cuando lo termina de reconocer, y lo abraza.

ALFONSO

Manito...

MANUEL está conflictuado pero, aún así, corresponde el abrazo

ALFONSO

Papá, ¿cómo lo encontraste?

JULIÁN

(a MANUEL)

Sirvele del whiskey que yo traje.

Con discreta molestia, MANUEL asiente y pretende retirarse, cuando escucha la voz de su padre quien se acerca y lo toma por los hombros.

JULIÁN

Manuel, me tienes muy sorprendido. La verdad no creí que fueras a lograr nada pero, mírate: mesero.

ALFONSO

Papá, no empieces.

EDITH

Le está yendo bien, Julián. ¿No es eso lo que deseabas?

JULIÁN

¡Pero claro! Se hizo un hombre de provecho. No sabía armar un motor pero puede ordenar una charola.

(pausa)

Tráete dos vasos.

(CONTINUED)

13 CONTINUED: (2)

MANUEL tiene el rostro descompuesto cuando llega al BARMAN.

MANUEL
Pásame el whiskey que te dio José.

MANUEL se afloja el cuello de la camisa con un dedo y el BARMAN le sirve un caballito de tequila que MANUEL toma.

MANUEL
¿Para dónde va?

BARMAN
No sé qué onda con los de la grande,
pero si te los vas a chutar toda la
noche, necesitas una mano.

MANUEL rechaza el caballito, las palabras se agolpan. BARMAN arquea las cejas se aleja. ALFONSO se para junto a MANUEL.

ALFONSO
Después de tantos años... Te encontré.

MANUEL se gira a ALFONSO, controlando la frustración.

MANUEL
Si necio sabemos que es. ¿Neta le
crees el cuentito de que nos quería
juntos?

ALFONSO
Por una vez, Manu, UNA, deja de pensar
en ti y en lo que todo te provoca.
¿Qué culpa tengo yo de sus pleitos?

MANUEL
Claro. Como tú sí vas a heredar el
despacho y la constructora... A mi me
dejó muy claro que no me iba a apoyar.

ALFONSO
Ah, pero si eres igual de necio que
él, Manuel. ¿Neta crees que lo hice
para seguir SUS proyectos? Ya no tengo
11 años. Y hoy te puedes ir sin
despedir... otra vez.

ALFONSO se aleja mientras MANUEL se queda pensativo pero,
después de un momento, ALFONSO se vuelve a acercar.

ALFONSO
¿Cómo van tus cuentos?

MANUEL lo mira; es una mirada ambigua.

(CONTINUED)

13 CONTINUED: (3)

MANUEL

Ya sabes... Soy necio.

BARMAN deja el whiskey sobre la barra.

ALFONSO

Lo tomamos con agua.

(pausa)

Qué bueno verte.

ALFONSO se aleja dejando a MANUEL solo y pensativo; BARMAN lo saca de su estupor acercándole el caballito de tequila.

14 INT./EXT. RESTAURANTE/SALÓN PRIVADO - MÁS TARDE

14

Mientras unos MESEROS levantan muertos de las mesas, otros llevan copas con digestivos. MANUEL descarga una charola cuando se acerca JOSÉ dejando una botella de *Château Lafite Rothschild* sobre la barra mirándolo fijamente.

JULIÁN, satisfecho, abraza a ALFONSO rodeados por GENTE con la que platican (ad lib,). MANUEL se aproxima charola en mano con vino y copas. JULIÁN se acomoda en la silla cuando MANUEL deja las bebidas sobre la mesa. MANUEL toma la botella; de su pantalón, saca un abridor.

JULIÁN

Siéntate a tomar una copa con nosotros. Yo hablo con tu jefe.

MANUEL no contesta. En su lugar, desliza la cuchilla de su abridor por el capuchón de la botella. JULIÁN mira el proceso, impaciente.

JULIÁN

Siempre supe que mis hijos llegarían lejos. En unos años, cuando me pregunten a qué se dedican, diré: uno sí fue ingeniero y el otro es capitán.

EDITH y ALFONSO se miran entre ellos, tensos mientras JULIÁN mira, con sorna, a un MANUEL que pretende lo ignorar.

JULIÁN (CONT'D)

(haciéndose el chistoso)

¿Es militar? No, es mesero.

JULIÁN ríe y la GENTE al rededor lo siguen por compromiso. MANUEL termina de cortar la circunferencia del capuchón y detiene la cuchilla con el pulgar conteniéndose, aguantándose. EDITH ve la frustración del rostro de MANUEL que se endurece.

(CONTINUED)

14 CONTINUED:

MANUEL
¿A qué viniste, viejo?

JULIÁN
Lo dejaste todo. ¡Todo! ¿Por esto?

MANUEL
No tengo que darte explicaciones.

ALFONSO se ha movido hasta EDITH a quien, lentamente, aleja de la mesa, protegiéndola.

MANUEL se mira el pulgar herido y, con ese mismo, guarda la cuchilla del abridor con una aparente tranquilidad.

JÓSE llega hasta la mesa.

JÓSE
¿Está todo bien, caballero?

JULIÁN sonríe con sorna.

JULIÁN
Abrir esa botella es como un cuento de hace años; setecientas maneras de matar a un viejo. ¿Como acaba? ¡Justo! Nunca lo acabaste.

MANUEL
Hay una manera que no intenté.

El tiempo parece detenerse un instante cuando MANUEL se abalanza sobre su padre, abridor en mano, pero es interceptado por ALFONSO quien lo contiene con trabajo hasta que MESEROS lo ayudan. JÓSE sacude la ropa de ALFONSO.

MANUEL
¡Te voy a matar, viejo!

JÓSE
(a Meseros)
Llévenselo.

Los MESEROS se alejan de la escena llevándose a MANUEL.

15 INT. DEPARTAMENTO DE MANUEL - NOCHE

15

MANUEL entra iracundo. Arroja la mochila por ahí y arremete contra las pilas de libros que inutilizan la sala.

16 INT. CUARTO DE MANUEL - NOCHE 16

MANUEL está acostado en posición fetal, vestido, sobre las sábanas. De golpe, abre los ojos.

17 INT. DEPARTAMENTO DE MANUEL - NOCHE 17

MANUEL revuelve el desastre de libros y cuadernos que ha hecho hasta encontrar su cuaderno de la adolescencia.

18 INT. CUARTO DE MANUEL - NOCHE 18

MANUEL abre la computadora y pone el cuaderno a un lado; teclea aborrecido por la ira: "'Debo matar a mi padre'". Escribe rápida e impulsivamente.

19 INT. CUARTO DE JULIÁN Y EDITH - IMAGINARIO - DÍA 19

JULIÁN está acostado en su cama viendo la TV cuando MANUEL se abalanza sobre él soltando batazos que pegan en la cama cuando su padre se rueda para esquivar los golpes.

20 INT. CUARTO DE MANUEL/CASA JULIÁN - IMAGINARIO - DÍA 20

JULIÁN entra como si fuera empujado; MANUEL lo hace detrás de él y le propina un golpe en la cara con la cacheta de una pistola derribándolo sobre la cama y, sometido contra el colchón, MANUEL coloca el cañón en el entrecejo de JULIÁN. Los dos se quedan inmóviles.

MANUEL mira fijamente a JULIÁN con odio contenido.

JULIÁN
Eres un cobarde, Manuel. Tantos años
aplazándolo... Hazlo.

Fúrico, MANUEL amartilla la pistola pero no dispara.

JULIÁN
Un hombre que no arriesga nada por sus
ideas, o no valen nada sus ideas o no
vale nada el hombre. ¡Hazlo!

MANUEL profiere un grito histérico y JULIÁN uno aterrado.

21 EXT. CASA DE JULIÁN - DÍA 21

MANUEL baja del camión y camina hacia a la casa de su padre.

(CONTINUED)

21 CONTINUED:

21

La casa se ve igual que hace años pero sus colores son más vivos y saturados, como si tuviera poco de haber sido pintada

Del otro extremo de la calle, una camioneta se estaciona frente a la casa. MANUEL se detiene y tiene la intención de retirarse pero de la camioneta baja EDITH que lo llama.

MANUEL llega hasta EDITH que lo abraza; él no corresponde.

EDITH

Está en el jardín.

MANUEL se dirige al interior pero es detenido por EDITH.

EDITH

Manuel...

MANUEL se detiene y mira a EDITH por sobre su hombro. Ella se queda sin palabras ante su mirada. MANUEL entra a la casa.

22 EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

22

JULIÁN está arreglando la vieja desbrozadora. Detrás de él, MANUEL se avanza a paso apretado con un largo cuchillo de cocina en la mano cuando JULIÁN voltea hacia atrás reaccionando con sorpresa la que transmite a MANUEL quien se frena de golpe y esconde el cuchillo.

JULIÁN y MANUEL se quedan viendo en silencio.

JULIÁN

Tu hermano no está.

MANUEL

Vengo por ti, viejo.

JULIÁN mira la desbrozadora antes de hablar.

JULIÁN

Los modelos viejos siempre serán mejores. Se les puede reparar en casa y funcionan hasta que no lo hacen más. Entonces hay que tirarlos.

MANUEL está atento a los movimientos de JULIÁN; a sus espaldas, MANUEL siente el cuchillo.

JULIÁN

Tu hermano consiguió trabajo en otro país. Tenía que verlos juntos antes de no volverlos a ver.

(MORE)

(CONTINUED)

22 CONTINUED:

JULIÁN (CONT'D)

Verte ahí fue más fuerte de lo que esperaba. ¡Hace más de diez años que desapareciste!

MANUEL

Pero tú no, viejo. Ya es hora que lo hagas.

MANUEL camina amenazador hacia su padre.

JULIÁN

Tú tomaste tus decisiones, miijo. De eso no me puedes culpar a mi.

MANUEL

Y entonces, que me joda. Qué buen padre eres.

JULIÁN

No te iba a tener aquí a huevo.

MANUEL

Putá, qué sacrificado eres, viejo.

JULIÁN levanta la desbrozadora como protegiéndose.

JULIÁN

Ustedes eran todo lo que tenía. ¡Eres un idiota rencoroso!

MANUEL se exalta y exhibe el cuchillo.

MANUEL

¡Soy mesero! Y tienes mucho que ver con eso.

JULIÁN se detiene y mantiene la distancia con MANUEL gracias al mango de la desbrozadora.

JULIÁN

Ahora yo tengo la culpa de que seas un escritor fracasado.

A cada frase, MANUEL blande el cuchillo y da un paso adelante mientras JULIÁN da uno para atrás y mueve la desbrozadora evitando un corte.

MANUEL

Descalificaciones... Rechazo... Comparándome con mi hermano... La ignominia de anoche...

(CONTINUED)

22 CONTINUED: (2)

MANUEL le arrebató la desbrozadora a JULIÁN con un manotazo y se le acerca con el cuchillo por delante.

MANUEL
¡Tú me hiciste lo que soy!

JULIÁN termina de espaldas contra la pared mientras MANUEL presiona el filo contra el cuello de su padre.

MANUEL
¡Por tu culpa estoy donde estoy!

JULIÁN
Claro... Y tú nunca tienes la culpa de nada.

MANUEL es sorprendido por el comentario y baja el cuchillo.

MANUEL
¿Sabes qué? Nada tiene que ver contigo. Nada NUNCA ha tenido que ver contigo.

MANUEL arroja el cuchillo al pasto y se aleja cruzándose con EDITH que carga dos vasos de agua, confundida. MANUEL se detiene junto a ella y mira a JULIÁN por sobre su hombro.

MANUEL
Me da gusto haberlo aplazado.

MANUEL besa a su madre en la mejilla y se dirige a la puerta. EDITH voltea, extrañada, a ver a JULIÁN quien sigue recargado contra la pared aún temblando.

23 INT. DEPARTAMENTO DE MANUEL - DÍA 23

MANUEL entra calmado; tras cerrar la puerta, mira a su alrededor; abre la cortina dejando que el lugar se llene de luz y recoge los libros que aventara anoche.

24 INT. CUARTO DE MANUEL - DÍA 24

MANUEL está sentado en el banquito frente a la lap.

25 INT. CUARTO DE MANUEL/CASA JULIÁN - IMAGINARIO - DÍA 25

MANUEL profiere un grito histérico y JULIÁN uno aterrado.

MANUEL
¡Bang...!

(CONTINUED)

25 CONTINUED:

25

Se hace un anormal silencio. JULIÁN está petrificado, su respiración es agitada y sus ojos muy abiertos miran a MANUEL

MANUEL (V.O.)
Y, finalmente, estaba muerto.

26 INT. CUARTO DE MANUEL - DÍA

26

En el monitor de la pantalla se lee: *"Y finalmente, estaba muerto. Ciertó, respiraba..."*.

MANUEL (V.O.) (CONT'D)
Ciertó, respiraba, pero finalmente, se
había liberado de su padre.

MANUEL sonrío como un niño conteniendo la alegría.

CORTE A NEGROS.

APÉNDICE A

-

Modelo TAC-D

Se realizará el análisis de los dos personajes protagónicos, Manuel y Julián, hijo y padre, tomando como base la teoría tipológica de C.G. Jung para, mencionando sus rasgos de carácter más evidentes con menciones al guión, ayuden a ejemplificarlos. Por supuesto, no será posible hablar de ellos en solitario si no es con el contexto del tipo psicológico.

Como continuación, se enlistará la relación de hechos secuencia por secuencia seguida de la partitura de personajes de secuencias elegidas por su relevancia dentro de la historia a la que le será añadida la circunstancia específica que de la que proviene la situación descrita ya sea inmediata o mediata.

Para este trabajo de análisis se decidió no hacer un análisis ni descripción de circunstancias remotas pues, en oposición a la tradición de la biografía y más cercano a las ideas de Jung, “los factores que determinan el comportamiento humano nacen con el niño y determinan su desarrollo futuro” (*Speaking* 337), o sea, no son producto de traumas pues los que ocurren durante la infancia incluirán en el futuro del sujeto pero “no es determinante, porque, si lo fuera, daría igual que tú hicieras para cambiar sus consecuencias porque, como es determinante y ya pasó, hagas lo que hagas, no vas a cambiar tu infancia y lo que se asentó en ella.” (Carrot Adventure)

Por el contrario: el trauma que sufre Manuel es expresado por medio de la sombra, quien, en varias secuencias, se ve personificado como un personaje tanático.

Lo siguiente, entonces, si bien está tomado directamente de la carpeta de tesis que se presentó en noviembre-diciembre del 2011, ha sido ajustado por motivos de formato y presentación pues en aquel entonces, todo se presentó por separado y en viñetas; pero al paso de estos años, he concluido que hacerlo en un documento integrado es un formato más adecuado.

Todas las referencias al guión literario pueden ser consultadas en el Apéndice A del presente trabajo.

B.1 Perfiles Tipológicos

B.1.1. Manuel Lorrín

Manuel Lorrín, es del tipo *emoción introvertida*. “Es extremadamente difícil dar una descripción intelectual del proceso de la emoción introvertida, . . . pero es muy notable cuando uno lo logra detectar.” (*Psychological* 245) Es un sentir que devalúa el objeto y por lo tanto, se manifiesta de manera, mayoritariamente, negativa. Precisamente por eso, la película empieza con Manuel reventándole la cabeza a un inerte, indefenso y durmiente Julián con un batazo.

Su propósito no es el de ajustarse al objeto sino subordinarlo en un esfuerzo inconsciente de subrayar el imago existente; continuamente reafirma este imago el cual, en la realidad, es inexistente; por lo que, un Julián imaginario no sólo expresa la imago propia de Manuel sino la que tiene de su padre, la que no ha cambiado en más de 10 años.

“El hecho de que los pensamientos puedan, por lo regular, ser expresados de manera mucho más comprensible que las emociones, demanda más que una ordinaria capacidad artística o descriptiva antes que la verdadera riqueza de esta emoción pueda, siquiera, ser aproximadamente presentada al mundo.” (Jung, *Psychological* 246)

Derivado de la anterior cita, es que se puede ver en las secuencias 1, 9 y 20 a Manuel queriendo escribir el asesinato de su padre; y aunque la primera vez que lo vemos escribir lo logra, se arrepiente debido a no estar convencido de comunicar la riqueza de su sentimiento, lo que debería de darse a entender por el

“mira pensativo, inmóvil, hasta que tachona gran parte de lo escrito”; o al menos eso es lo que él cree. Al espectador le debe quedar claro su odio.

Los sujetos de este tipo suelen ser callados, incomprensibles frecuentemente tras una infantil o trivial máscara. A menudo son también de temperamento melancólico⁵⁷ (*“Si el miedo y la tristeza se prolongan, es melancolía”*, dirá Hipócrates en sus “Aforismos”, y Areteo de Capadocia la llama *“obsesionado con un pensamiento”*). No tienen gran apariencia, ni se hacen notar.

Como se dejan guiar principalmente por su sentimiento subjetivamente orientado, sus verdaderos motivos permanecen ocultos. Al exterior muestran una armonía que no pretende llamar la atención ni alterar al prójimo.

Los dos párrafos anteriores, se demuestran a lo largo de las secuencias 12, 13 y 14, que ocurren en el restaurante donde Manuel trabaja y Julián ha organizado la fiesta de graduación de Alfonso. Manuel es callado y maneja lo que vulgarmente se llama *un perfil bajo*; sólo porque sabemos que se está contando su historia y tenemos su antecedentes, es que lo seguimos; de lo contrario, sería un mesero más que no sobresale entre sus compañeros de trabajo.

“Cualquier emoción arrolladora, sin embargo, puede ser derribada con la mayor de las frialdades asesinas, a menos que atrape a la mujer⁵⁸ por el

⁵⁷ “Alteración del tono del humor hacia formas de tristeza profunda, con reducción de la autoestima y necesidad de autocastigo” (Galimberti 300)

⁵⁸ El sujeto de ejemplo que toma Jung es mujer pues ha concluido que este género es el más común con dicho tipo.

lado del inconsciente, es decir, a menos que golpee sus emociones excitando una imagen primigenia.” (Jung, *Psychological* 248)

Las emociones de este tipo son intensas, lo que se expresa en súbitos estallidos de gran intensidad que, una vez que han pasado, regresan al sujeto a su estado basal. Esto es perfectamente detectable a lo largo de toda la película hasta el preludio del clímax cuando se le deja ir con la cuchilla de un abridor de vinos. Antes de eso, Manuel no responde a los insultos de su padre y por supuesto que está *encabronado* cuando empaca antes de irse de la casa, pero a lo largo de los años, ha estado acumulando presión hasta la secuencia 14 y finalmente en la 22, cuando regresa a la casa con la intención de matarlo. No se ignora, por supuesto, que ya nos dio un vistazo de que esto es posible en la secuencia 10 cuando consigue gritarle a Julián imaginario “¡No voy a hacer lo que tú quieras!”

Para conceptualizar un poco el cómo se tratará este carácter del tipo, valga citar a Michel Foucault cuando habla sobre las reacciones al conflicto:

“Hay enfermedad cuando el conflicto, en vez de llevar una diferenciación en la respuesta provoca una reacción difusa de defensa; en otros términos, cuando el individuo no puede gobernar, a nivel de sus reacciones, las contradicciones de su medio; cuando la dialéctica psicológica del individuo no puede encontrarse en la dialéctica de sus condiciones de existencia.

Es decir, en otros términos, que está alienado; ya no en el sentido clásico (que es extraño a la naturaleza humana, como decían los médicos y juristas del siglo XIX), sino en el sentido de que el enfermo ya no puede

reconocerse en tanto que el hombre en las condiciones de existencia que el hombre mismo ha instituido. Con este nuevo contenido la alienación ya no es una aberración psicológica sino que se define por un momento histórico: sólo en él se ha hecho posible.” (114)

Robert Blumenfeld menciona que los artistas, compositores y escritores cuyas intensas vidas emocionales encuentran expresión no en la vida en sí sino en su arte suelen ser del tipo sentimental introvertido.

Se explorará con el actor la posibilidad de dotar a Manuel de un complejo de inferioridad que no radique en las descalificaciones que ha recibido durante toda su adolescencia, sino que sea producto de su propia imago, representada (de forma contrastada) con la foto de Ricardo Garibay y el póster de *El Mil Usos*, película escrita por Garibay. El Julián imaginario, si bien es la representación de la imago que tiene Manuel de su padre, también es la proyección de su propia imago.

B.1.2. Julián Lorrín

“Con este término [complejo de poder] designo a veces el complejo integrado por todas esas ideas y aspiraciones tendentes a situar al yo sobre todos los demás factores de influencia -tengan ellos su origen en personas y circunstancias o procedan de impulsos, sentimientos e ideas propias- y obligarlos a subordinarse a él.” (Jung, *Definiciones* 473)

Consecuente con la disposición extravertida, el pensar se orienta hacia el objeto los datos objetivos, de lo que resulta la peculiaridad de que toda relación de juicio objetivo es válido y determinante para sus decisiones sin importar que ese objeto sea algo perceptible o sea una idea pues ésta estaría tomada del exterior para tener validez.

Por lo tanto, el pensamiento extravertido no necesita ser exclusivamente dirigido hacia objetos puramente concretos, siempre y cuando esas ideas sean comprobables y tomadas del exterior. “En su esencia, este pensamiento no es menos fructífero y creativo que el pensamiento introvertido, sólo sirve a fines distintos.” (Jung, *Psychological* 195-196)

El pensamiento extravertido otorga, ante sí y quienes le rodean (por su propio bien), el poder decisivo a la efectividad objetivamente orientada. Está bien cuanto responde a esta fórmula y está mal cuanto la contradice; su moral no tolera excepciones, pues se trata de la más pura formulación de la afectividad objetiva, entendiendo el *afecto* como “un estado afectivo caracterizado, de un lado, por una perceptible intervención física y, de otro, por un peculiar trastorno del proceso de

representación.” (Jung, *Definiciones* 432), o *estado afectivo psíquico* dirá luego, lo que deja de hacerlo un sinónimo de los sentimientos volviéndolo *un* sentimiento influenciado por la percepción más que por la emoción.

Así, en la secuencia 13, *“ALFONSO (23 años) es recibido con efusivos abrazos y muestras de afecto de los INVITADOS. JULIÁN le hace fiestas presumiéndolo”*

Claro que está presumiendo al heredero de la tradición familiar, pero, en realidad, está haciendo un desplante extravertido de afectividad objetiva.

Esta afectividad objetiva, justamente por ser objetiva, es una verdad universalmente válida no por la idea de amor al prójimo, sino por un superior punto de vista de la verdad y la justicia. “Comúnmente, los miembros más cercanos de su familia, sus propios hijos, conocerán a su padre sólo como un cruel tirano mientras el mundo exterior resuena con la fama de su humanidad” (Jung, *Psychological* 201) no es sólo como si Jung estuviera hablando de mi propio padre, sino que define, de manera muy puntual, a Julián Lorrín.

Y si bien se contrastará más tarde, en la secuencia 3 podemos ver estos rasgos de tiranía en Julián cuando *“JULIÁN toma el periódico que le estira MANUEL JOVEN y con él envuelve el motor”* de la desbrozadora⁵⁹ que los hermanos están tratando de rearmar: en ese periódico está la primera publicación de Manuel, la cual, no fue pagada, lo que le afianza la idea de que las artes no sólo son inútiles para la vida sino que, además, no son un medio para ganarse la vida: *“JULIÁN: Tú puedes hacer lo que sea que hagas... Nada.”*

⁵⁹ En la película, se subió el tono de ésta agresión haciendo que Gonzalo rompiera el periódico antes de envolver el motor.

B.2. Relación de Hechos

1.- INT. CUARTO DE JULIÁN Y EDITH – IMAGINARIO – DÍA – 1999

Manuel revienta la cabeza de Julián con un bat de baseball.

2.- INT. CUARTO DE MANUEL/CASA JULIÁN – DÍA – 1999

Manuel escribe una narración en la que revienta la cabeza de Julián con un bat y después de pensarlo un momento, tachona el final siendo sorprendido por Julián quien rechaza el hecho (aparente) de que Manuel sólo sabe escribir eventos sangrientos.

Edith entra a evitar que el conflicto crezca pidiéndole que vaya a ayudar a su hermano al jardín y cuando Manuel ha dejado la habitación, Edith le muestra a Julián un periódico.

3.- EXT. JARDÍN TRASERO – DÍA – 1999

Manuel y Alfonso, de 11 años, arman el motor de una desbrozadora y Julián enfrenta al primero preguntándole cuánto ha cobrado por la publicación de su cuento; ante la noticia de que Manuel no cobró, Julián usa el periódico como envoltorio del motor desarmado.

4.- INT. CUARTO DE MANUEL/CASA JULIÁN – DÍA – 1999

Furioso, y ante la mirada de una impotente Edith, Manuel empaca.

5.- INT. CUARTO DE JULIÁN Y EDITH – TARDE – 1999

Manuel se despide de su padre cuya respuesta sentencia que se volverán a ver. En el camino, se cruza con Alfonso quien tiene un juego de mecano desarmado: “El ingeniero es tu viejo”, son las últimas palabras que le dice.

6.- EXT. CASA DE JULIÁN – TARDE – 1999

Manuel deja la casa paterna ante la siempre atenta mirada de Alfonso quien le espía desde la ventana de su cuarto.

7.- INT. DEPARTAMENTO MANUEL – NOCHE

Han pasado 13 años. Manuel, ahora de 30, vive en un pequeño departamento que está hecho un tiradero de libros, discos y películas.

8.- INT CUARTO DE MANUEL – NOCHE

Tras abrir varios archivos con textos incompletos en el explorador de archivos de la computadora, Manuel continúa uno llamado “Julián”.

9.- INT. CUARTO MANUEL – IMAGINARIO – NOCHE

En un escenario imaginario, un hijo y un padre discuten. La escena de la discusión es pausada antes de que el hijo apuñale al padre con una pluma fuente. Manuel no sigue escribiendo.

10.- INT. CUARTO MANUEL – NOCHE

Un Julián imaginario reta a Manuel a matarlo... aunque sea en cuentos. Lo provoca con insultos, rompiendo libros y otro tipo de provocaciones.

11.- INT. CUARTO MANUEL – DÍA

Manuel combina su rutina matutina con la escritura: ni acaba de arreglarse para irse a trabajar, ni acaba de escribir. Y todo, bajo la mirada juiciosa del Julián imaginario y del resto de personajes.

12.- INT./EXT. RESTAURANTE/SALÓN PRIVADO – DÍA

Manuel es mesero en un evento y descubre, con pesar, que atenderá a sus

padres. Edith está sorprendida pues parece que sólo Julián sabía que Manuel trabajaba ahí y ha elegido el lugar con mucha conciencia: ese día celebran la titulación de Alfonso como ingeniero.

13.- INT./EXT. RESTAURANTE/SALÓN PRIVADO – NOCHE

Manuel no puede desafanarse de atender la mesa de sus padres; Julián lo pide exclusivamente a él. Manuel y Alfonso se reencuentran. Aunque Alfonso se resiste, Julián, indirectamente, le pide trate a su hermano como mesero. Alfonso se quiere platicar con Manuel pero este lo rechaza.

14.- INT./EXT. RESTAURANTE/SALÓN PRIVADO – MÁS TARDE

Julián bromea sobre las profesiones de sus hijos; el comentario es muy mal tomado por Manuel. Julián compara el que Manuel no acabe de abrir una botella con el cuento que tiene 13 años sin acabar. Manuel ataca a Julián con el abridor como arma. Manuel es sacado del restaurante mientras grita: “¡Te voy a matar, viejo!”.

15.- DEPARTAMENTO MANUEL – NOCHE

Manuel desquita toda su ira contra las pilas de libros en su departamento.

16.-CUARTO MANUEL – NOCHE

Después de destruir su departamento, tirado, Manuel tiene una idea.

17.- DEPARTAMENTO MANUEL – NOCHE

Manuel encuentra su cuaderno de la adolescencia.

18.- CUARTO MANUEL – NOCHE

Manuel escribe: “Debo matar a mi padre.”.

19.- INT. CUARTO DE JULIÁN Y EDITH – IMAGINARIO – DÍA

Manuel intenta matar a batazos a Julián, como en la secuencia inicial, pero éste despierta y esquivo los golpes.

20.- INT. CUARTO DE MANUEL/CASA JULIÁN – DÍA

Julián entra empujado a la habitación y es sometido por Manuel con una pistola contra el entrecejo. Aún así, Julián llama cobarde a Manuel por postergar, durante tantos años, el asesinato.

Manuel amartilla el arma pero no jala el gatillo. Julián lo increpa: “Un hombre que no arriesga nada por sus ideas, o no valen nada sus ideas o no vale nada el hombre. ¡Hazlo!”.

Manuel, apuntando el arma y Julián, con el cañón en el entrecejo, profieren un fuerte grito.

21.- EXT. CASA DE JULIÁN – DÍA

Manuel regresa a la casa paterna encontrándose con Edith en la puerta. Edith abraza a Manuel, pero ni eso es capaz de suavizar su gesto.

22.- EXT. JARDÍN TRASERO – DÍA

Manuel encuentra a Julián en el jardín arreglando la vieja desbrozadora. “Vengo por ti, viejo.”. Manuel acusa a su padre de haberle dado la espalda pero Julián se lava las manos: todo lo que Manuel ha hecho ha sido por decisión propia.

Durante la discusión, Manuel declara culpable a Julián de todos sus fracasos e inconclusiones. Una frase de Julián obliga la anagnórisis de Manuel: “Y tú nunca tienes culpa de nada.”.

Manuel arroja el cuchillo con el que pretendía matar a Julián y se aleja gustoso de haber aplazado el asesinato.

23.- INT. DEPARTAMENTO MANUEL – DÍA

Manuel recoge y ordena su departamento.

24.- INT. CUARTO MANUEL – DÍA

Manuel se sienta a escribir, tranquilo por primera vez en toda la película.

25.- INT. CUARTO DE MANUEL/CASA JULIÁN – DÍA

Manuel, apuntando el arma y Julián, con el cañón en el entrecejo, gritan hasta que el primero imita el sonido del disparo que no ocurre. “Finalmente estaba muerto.”.

26.- INT. CUARTO MANUEL – DÍA

En el monitor de la computadora, por primera vez vemos un texto terminado.

Manuel sonríe como un niño que contiene la alegría: “Ya terminé.”.

B.3. Partitura de Personaje

B.3.1. SECUENCIA 13

- Personaje: Manuel
- Circunstancia Mediata: Mientras se preparaba para irse a trabajar, Manuel era asediado por sus personajes imaginarios, quienes se despidieron con la frase que, el no terminar *“es lo único con lo que ha sido consistente.”*
- Circunstancia Inmediata: Después de que Julián hizo el primer contacto el cual en el que dejó caer la bomba de que festejan la titulación de Alfonso como ingeniero, ha estado exigiendo toda la noche que sean atendidos por él y Manuel lo ha estado evitando.
- Meta: Necesita evitar atender la mesa de sus padres.
- Motivación: La actitud pasivo-agresiva de Julián está, conscientemente, provocándolo.
- Conflicto: Julián le ha exigido al jefe de meseros que sólo sean atendidos por Manuel y despacha a cualquier otro mesero que pretende atenderles.
- Acción: Ejecuta su trabajo con precisión para enfrentarse a Julián el menor tiempo posible.

- Personaje: Julián
- Circunstancia Mediata: Manuel se fue de casa definitivamente, con una mano por delante y otra por detrás sin tener contacto con él por más de una década.
- Circunstancia Inmediata: Alfonso acaba de hacer su entrada triunfal.
- Meta: Quiere que Manuel esté cerca de él el mayor tiempo posible.
- Motivación: Aunque no puede evitar ser pasivo agresivo, quiere obligar el reencuentro de los hermanos.
- Conflicto: Manuel se resiste a estar alrededor suyo.
- Acción: Cada que Manuel intenta irse, dirá cosas que le obliguen a quedarse un poco más.

B.3.2. SECUENCIA 22

- Personaje: Manuel
- Circunstancia Mediata: Fue insultado por Julián en su trabajo; intentó apuñalarlo con un abridor de vinos y enviado a casa. Después de toda una noche insomne, ha concluido que no puede seguir intentando escribir el cuento que comenzó hace 13 años sino que necesita “arriesgarse por sus ideas”. La más inmediata, por supuesto, la última cosa que le dijo: “Te voy a matar, viejo.”
- Circunstancia Inmediata: Viajó hasta casa de sus padres a pie; el cansancio físico mitiga el ardor de su pasión por lo que puede comportarse ecuánime ante su madre y no abalanzarse a su padre de buenas a primeras.
- Meta: Necesita matar a Julián
- Motivación: “Descalificaciones, rechazo, la ignominia de anoche”, las comparaciones con su hermano.
- Conflicto: Julián no se dejará matar tan fácilmente además de que, su pensamiento extravertido le da una labia que le permite postergar el evento unos momentos.
- Acción: Abalanzársele en cuanto Julián se ha levantado, abandonando su posición intelectual ventajosa.

- Personaje: Julián
- Circunstancia Mediata: Su hijo trató de matarlo anoche.
- Circunstancia Inmediata: Despertó en una casa sin hijos (Alfonso se fue de fiesta con amigos después de la que Julián le organizó), lo que significa el máximo fracaso de sus planes.
- Meta: Le es vital evitar que Manuel lo mate.
- Motivación: Se siente viejo y cansado, pero eso no quiere decir que quiera morir.
- Conflicto: Después de los eventos de anoche, es evidente que Manuel está decidido a matarlo.
- Acción: Utilizar la lógica y la afectividad objetiva para disuadirlo.

B.4. Dimensiones de Personaje

Debido a que las dimensiones de personaje muestran el cómo se relaciona con determinados elementos del contexto, las ideas que se tienen sobre ese elemento, no encuentro una manera de incluirlas en las herramientas anteriores aunque quiero pensar que en el perfil tipológico ya existe un esbozo de esto.

Sin embargo, como las herramientas de este apartado tienen la finalidad de ser documentos útiles en proceso del trabajo con el actor antes y durante el rodaje, engrosar el perfil tipológico me parece un despropósito.⁶⁰

Así, pues, continuemos con lo presentado en la carpeta del 2011.

MANUEL

- FAMILIAR: No tiene gran sentido familiar. Es, como se dice, un lobo solitario. Aunque pareciera que tiene un vínculo con su hermano, evidentemente no era lo suficientemente sólido como para buscar mantenerlo en sus años de silencio con Julián, seguía de la que ni siquiera Edith, su madre, se salvó. A su padre lo ve como un tipo autoritario y sumamente violento; un tipo incorruptible que sabe tiene la razón aunque los demás se den cuenta de que no es así; como es incorruptible, es una persona con la que no se puede negociar respondiendo sólo a la ley del

⁶⁰ Quizá si este documento hubiera sido escrito en aquel 2011, el apartado referente a los dos perfiles de los protagonistas pudieron haber sido espacios más adecuados para dicho trabajo. No se hizo aquí porque, de nuevo, me pareció un despropósito repetirlo o dejar partido o incompleto este apartado.

más fuerte: si su fuerte es el pragmatismo intelectual, se le debe de hacer frente con el pragmatismo físico; la violencia es la única manera de no dejarse someter por su visión del mundo.

- **SOCIOECONÓMICO:** Manuel proviene de una familia de clase media-alta que no se originó ahí sino a base de trabajo por lo que sabe el valor de éste.
- **CULTURAL:** Manuel aprecia, sobre todo, la literatura y eso es evidente en su cuarto. Pero también gusta de las artes escénicas, lo que se nota en la forma como se proyectan sus imaginaciones.
- **SU ESCRITURA:** No tiene preferencia por ningún tema aunque su formato, es la narrativa. No se ha enfrentado a escribir algo de largo aliento aunque tiene un archivo dedicado a su padre con miles de páginas que albergan entre pensamientos intrusivos, aproximaciones a cuentos, ensayos y otros tipos de textos meramente viscerales sin una estructura clara y de fines, más bien, terapéuticos.
- **LABORAL:** Todo tipo de trabajo, sea físico o intelectual, es sagrado y lo respeta de la misma manera; enfrenta a los comensales con la misma disposición, atención y seriedad como a la página en blanco por que sí, para él, escribir es un trabajo aunque no reciba una remuneración económica.
- **EMOCIONAL:** Como él mismo no es muy expresivo, no sabe cómo reaccionar ante los desplantes emocionales de otras personas, lo que se

notará ante las exigencias de su jefe, las burlas de su padre imaginario, las expresiones afectivas de su madre...

- ADICCIONES: Manuel fuma. Y aunque sólo se le verá haciéndolo en una secuencia, es la única donde no está enfrentando a sus personajes sino que deja que éstos pongan en orden la habitación. El fumar es una especie de estar haciendo algo mientras no está haciendo nada.