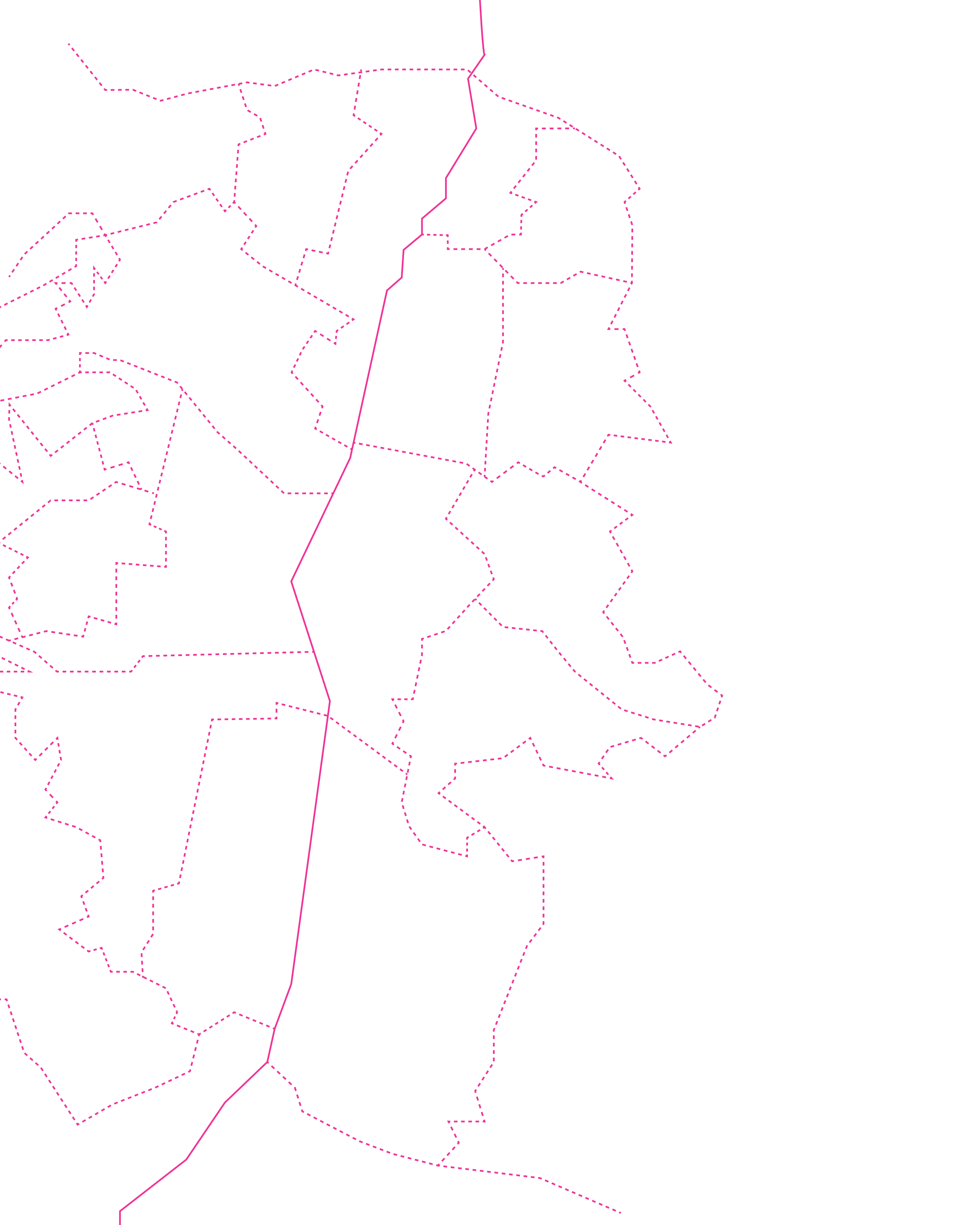


A black and white photograph showing a man and a woman in profile, looking towards the left. The man is in the foreground, wearing glasses and a light-colored shirt. The woman is behind him, also looking left. In the background, a multi-story building with many windows is visible. The overall tone is serious and contemplative.

**TRABAJO CON
ACTORES NATURALES:
UNA RUTA**



El siguiente es el resultado de un trabajo de compilación de información sobre el trabajo con actores. La información es principalmente (pero no exclusivamente) sobre el proceso de realizadores de Medellín, que han trabajado con actores naturales o no profesionales, en especial para representar la juventud de la ciudad. El objetivo es intentar proveer una ruta, o un repertorio de herramientas para trabajar con actores, que sirva específicamente para nutrir el trabajo de dirección actoral del proyecto Satín. Sin embargo, la esperanza es que esta compilación pueda servir como punto de referencia para otros realizadores trabajando en contextos similares, con dudas y ansiedades similares a las nuestras frente a la dirección de actores.

A pesar de que el trabajo con actores es por lo general una actividad que requiere de mucha adaptabilidad, intuición e improvisación, encontramos que hay diversos puntos en común en los procesos de los realizadores que consideramos. A grandes rasgos un camino lógico que la mayoría siguen para llegar a sus objetivos. Estos puntos en común van desde la forma en que se buscan y se seleccionan los actores, pasando por la construcción de los personajes, la construcción de las relaciones entre personajes, el manejo y la interpretación de emociones, y el armado de las escenas y los diálogos.

Contenido

I. Casting

1.1 La búsqueda

1.2 Los encuentros

1.3 La decisión

II. Preparación

2.1 Confianza

2.2 Universo

2.3 Emoción

2.4 Personaje

2.5 Escenas

2.6 Cámara

2.7 Retos



I.

CASTING



→ Antes de interactuar con cualquier actriz o actor, el trabajo de dirección de actores comienza con el plan para la búsqueda de los actores de nuestro proyecto. La manera específica de desarrollar el casting define no sólo la posibilidad de encontrar a las personas adecuadas, sino que también juega un papel en la construcción del universo estético y narrativo de la película. Cada fase de la producción de una película debe acomodarse al tipo de cine que nos interesa hacer; el acercamiento al casting está lejos de ser una excepción a esta regla.

1.1 La Búsqueda

El entendimiento y la interpretación profunda del guion es el primer paso para hacer un buen casting, independientemente del tipo de actores con los que se piense trabajar. En el proceso de nuestro proyecto, la reescritura del guion, desde la perspectiva de la dirección, nos permitió tener mayor claridad sobre los temas y los personajes de la historia. Jaime Correa, director de casting, dice al respecto:

El primer paso para un casting es entender el guion, tener esas reuniones con los directores y los productores y saber quiénes son los protagonistas. Conocer muy bien la película, leer el guion, analizarlo, entenderlo, y entender qué es lo que se busca, cómo quieren los personajes, qué es lo que se quiere mostrar con la historia.¹

Si se entiende el universo de la historia, las motivaciones de los personajes, y principalmente, si se tiene seguridad sobre cuáles son esas características de los personajes que son indispensables, los criterios para la búsqueda y la selección de los actores deberían estar más que claros. Por lo tanto, es importante que la persona encargada del casting esté familiarizada con el guion y los conceptos primordiales del mismo, tanto o incluso más que el director.



En el caso del trabajo con actores naturales o no profesionales, tan común en nuestro contexto, el casting se desarrolla por lo general como una búsqueda exhaustiva en el universo al que pertenecen los personajes. Se trata de ir al mundo de la película, ir a donde están los personajes, no esperar a que estos lleguen por su cuenta al proyecto. El director de casting y preparador de actores Carlos “Fagua” Medina, resalta sobre este punto:

El casting no es esperar a que las personas que se consideran con talento vengan a tu convocatoria tipo factor X. Es salir a conocer el mundo, entender lo que el director o la historia necesita y ver en qué parte del mundo está. ²

Los actores que el director busca en este tipo de casting son seguramente personas que no están activamente interesadas en actuar, que no están a la búsqueda de una oportunidad para participar en una convocatoria de actores, por lo que es probable que un llamado abierto a casting no sea tan efectivo como en otro tipo de proyectos.

Por otra parte, la exploración por el contexto que le interesa al proyecto puede ser el punto de partida no solo de la búsqueda de actores, sino también de la historia misma. En el caso del cine de Víctor Gaviria, el trabajo de investigación previa es al mismo tiempo construcción del guion y búsqueda de actores.

En las películas de Víctor, siendo de ficción, el método de escritura está ligado a técnicas más cercanas al documental. Hay mucho trabajo de entrevistas, con el contexto que quiere representar la película. La escritura se hace sobre la marcha con las personas, no es tanto que el autor se sienta a inspirarse y a escribir una obra. ³

En este caso va a ser una película de comuna, una familia de comuna pobre, entonces estoy por las comunas, entrevisto señoras, de acuerdo a los personajes que estoy buscando. [...] También es chévere porque es la manera de ver realmente cuales son los mundos a los que voy. - Víctor Gaviria ⁴

Los actores naturales para mí han sido unos narradores de ese universo, y lo son desde antes de escribir esa película. Ellos me cuentan a mí todo ese universo. A partir de esas narraciones orales es que se hacen los guiones de esas películas. - Víctor Gaviria ⁵

Ya sea que nos acerquemos a un contexto en búsqueda de unos personajes ya definidos, o con el ánimo de madurar una idea de guion, la inmersión en este universo siempre servirá para darle profundidad narrativa y estética a la historia. El casting es una oportunidad para enriquecer el mundo de la película, no solo encontrar los actores.

Sobre cómo realizar este tipo de búsquedas, más específicamente, regresamos al testimonio de Fagua, hablando sobre su trabajo en las películas La Sociedad del Semáforo y Gente de Bien.

Inicialmente fue como una búsqueda documental, como los que quieren llegar, pero eventualmente nos dimos cuenta que los personajes no llegaban. Tocó empezar a buscar calle, a meterse a los cartuchos y empezamos a encontrar más que todo por fotogenia. ²

Tuvimos la paciencia de caminar y volantear y nos pusimos zonas de observatorio, parecíamos celadores, y cuando veíamos a alguien con el perfil lo atacábamos con los volantes. ²

Los acercamientos son directos, guiados inicialmente por la apariencia física o por la intuición, con el objetivo de llegar a personas que en circunstancias normales no pensarían en la posibilidad de actuar en una película, para intentar convencerlas de darle una oportunidad a la actuación. Laura Mora, hablando sobre su búsqueda de actores para Matar a Jesús, nos da una idea similar sobre el tipo de encuentros que se dan en un casting de actores naturales:

*Giovanni Rodríguez ronda por un parque de Medellín. Acaba de salir de la cárcel. Es rudo, pero lleva una dulzura en la mirada. Camina seguro y, a la vez, está a la defensiva. La directora de casting se le acerca y lo invita a una entrevista. Dice que se llama Iván. Llega a la audición y confiesa que su verdadero nombre es Giovanni. Se disfrazó de otro por miedo a la policía.*⁶

Por supuesto, este tipo de búsqueda requiere una buena cantidad de paciencia y perseverancia. No es tarea fácil encontrar a una persona que cumpla con todos los requisitos que se buscan en este punto: que encaje con el perfil físico y el universo del personaje, que esté dispuesta a actuar a pesar de ser algo totalmente ajeno a sus vidas, y que además tenga el potencial actoral para dar una interpretación convincente.

También es importante reconocer cuando la paciencia no es remedio suficiente. A veces la idea que se tiene de un tipo de personaje no está de acuerdo con la realidad del contexto. Tal como le sucedió a Carlos Fagua:

*Nos dimos cuenta que los personajes de La Sociedad del Semáforo son personajes que no existen, porque es una historia que trata de poetizar el demonio que es la calle. Lo que quería Rubén Mendoza era construir un mundo que no existía.*²

En este caso, si es claro que la insistencia no es la respuesta, vale la pena dar un paso atrás, regresar al guion y tal vez ajustar o replantear significativamente los personajes, si no el guion en general. Si el guion se resiste al cambio, es prudente considerar otro tipo de metodología para la búsqueda de actores.

1.2 Los Encuentros

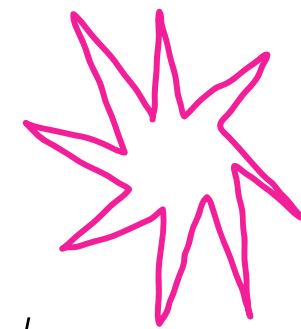
Una vez que hemos asegurado una cantidad de opcionados, es hora de convocar a los potenciales actores de nuestro proyecto para empezar el proceso de casting, donde el objetivo es descubrir si las personas que convocamos se adaptan a las necesidades del proyecto. Para un actor profesional el encuentro de casting es una entrevista de trabajo, el actor va a demostrar su habilidad actoral, su experiencia, su talento y su imagen. Cuando se trabaja con actores naturales o no profesionales, la concepción de una sesión de casting es necesariamente distinta. Laura Mora habla de esta diferencia:

*Los castings si son totalmente distintos, digamos que yo en todos los casting de mis proyectos lo que hago es más una entrevista y empiezo a ver que tanto se parece esa persona a eso que yo me imagino. [...] Es como de mirar mucho, mientras que el actor formado a vos te llegan books, miras, llamas, te preparan una escena, podes pedirle la escena en diferentes maneras de aproximarla, creo que es más fácil.*⁷

Por lo general una primera sesión de casting consiste en una conversación informal, apuntando a conocer mejor a la persona que se tiene enfrente. Antes que descubrir si la persona sabe actuar o no, es más importante en este paso saber si la persona encaja con el personaje que se tiene en mente, física y emocionalmente. Debe haber una similitud en la "energía" que proyecta el personaje. Aquí la intuición juega un papel importante.

Es importante también que se sienta que el universo del actor es el universo de la película, con esto se busca aprovechar las ventajas específicas de buscar actores naturales o no profesionales en el contexto de la historia. Diversos realizadores nos hablan de la manera en que entienden esta primera etapa:

*A mí me interesa es hablar, quién es la persona, por qué ha pasado, qué le gusta, qué no le gusta, qué le atemoriza, y ver hasta qué punto se asemeja a la energía del personaje que estoy escribiendo. - Juan Sebastián Mesa*⁸



Pienso que no hay fórmulas, la idea es generar confianza absoluta entre las partes y conocer y no juzgar, lo que uno quiere en esa búsqueda de actores no profesionales es toparse con una sensibilidad muy cercana a lo que estás contando, por eso los castings son muy extensos. - Laura Mora ⁹

Lo que yo hago es entrevistar a la gente, la gente del mundo, del universo al que pertenece la película. [...] Las entrevistas es la manera en donde yo sé ellos en qué universo están. [...] Me encuentro con una gente que me cuenta unas cosas las hijuemas, y están metidos en un universo que es lleno de emociones y lleno de episodios y de cosas interesantes. - Víctor Gaviria ⁴

En el primer paso de un proceso de casting, hacemos una entrevista con preguntas dirigidas a lo que necesita la película, pero también a conocer a la persona. Principalmente en los lugares que tiene que ver con la película. - Fátima Toledo ¹⁰

En este punto puede resultar prudente evitar hablar mucho sobre la historia o el tipo de personaje que se está buscando. La idea es procurar que los entrevistados no intenten mostrar lo que creen que el proyecto necesita o lo que se espera de ellos, sino que puedan desenvolverse de manera más natural. Esta es la perspectiva del director Mauricio Maldonado:

A mí no me ha tocado como decir [en un casting] "no, es que esta es la historia, entonces vas a hacer de este". No, yo le doy rodeos a todo eso porque no me interesa que él se vaya con una idea de cómo hacer las cosas. "Ah, es que este man necesita esto", no. ¹¹

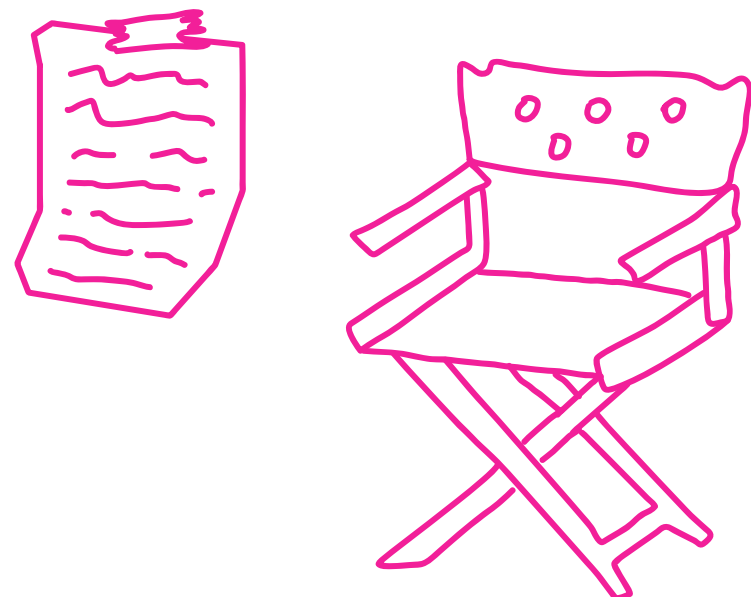
Habiendo superado esta primera etapa, ya con un candidato que sentimos que se acerca de la manera que nos interesa al personaje que tenemos en mente, es hora de saber si es posible trabajar con esta persona en términos de actuación. Aquí una vez más concuerdan todos los realizadores que consideramos: El siguiente paso es una prueba de improvisación, dirigida a descubrir el potencial como actores de los opcionados.

Esas personas yo te digo que tengo la tesis de que cuando narran el mundo, son buenos actores, entonces ya escojo unas personas, los pongo de candidatos y ya llega el momento en que los pongo a improvisar sobre ese mundo.
- Víctor Gaviria ⁴

Yo con Natasha y Giovanni hice como muchas etapas, primero hicimos una entrevista, luego hicimos un ejercicio de improvisación de una escena; ambos hicieron las improvisaciones impresionantes y cuando las montamos fue increíble. - Laura Mora ⁷

Se busca principalmente que los ejercicios apunten a emociones o situaciones relevantes para el proyecto. No es necesario que correspondan exactamente con escenas de la película, pero que puedan acercarse en esencia a lo que se quiere lograr en última instancia. Con esto en cuenta se pueden escribir escenarios específicos para casting, que puedan dar luz sobre los matices que más nos interesen de los personajes. Estas improvisaciones deben dar la oportunidad de que los actores sean creativos, que muestren su capacidad de poner ante la cámara el universo del que vienen y narrarlo.

Los casting que yo he trabajado no están pegados a las escenas escritas del guion, casi siempre son escenas que yo mismo escribo con el director. Tal vez no hay una escena en la historia que yo vea tantos matices, entonces creamos las escenas muy específicas para las pruebas. - Carlos Fagua ¹



En este momento es importante también establecer desde el inicio el tipo de trabajo que se piensa continuar haciendo con los actores. Que esa actitud de exploración que ha caracterizado el trabajo con actores no profesionales en nuestro contexto, quede clara desde un principio, para que los actores sientan que no todo está bajo control, que tienen la libertad de encontrar sus propias respuestas. Queremos capturar lo espontáneo del actor, que el proceso sea una aventura tanto para ellos como para nosotros.

Qué el actor viva el casting como una aventura, como una exploración, para eso tienen que despojarse de prejuicios, de tensiones, de miedos y de estereotipos. El actor que vaya a un casting no debe tener la certeza de qué va a pasar, debe ir a explorar a ver qué pasa, es de pararse al frente, quitarse los miedos y ser muy honesto. - Jaime Correa ¹

Lo que me ha funcionado más es que el actor tenga un poquito de información para que calme los nervios, pero que también sepa que se va a construir algo en el momento, de esa manera lo que nace es libre. En el cine el público quiere ver algo parecido a la vida. Lo que uno quiere registrar es un poquito la sorpresa, la sensación de no control. - Carlos Fagua ¹

Añadiendo a esto, una posibilidad interesante para las pruebas de casting, es la de intentar que también el universo estético de la película empiece a aparecer desde los registros de los ejercicios.

Lo que busco yo como director de casting es que el director sienta que está viendo una parte de la película, y no una prueba de actuación. A veces prefiero tener un fondo que sea parecido al escenario y no tener una luz fuerte con fondo blanco, porque siento que el director no tiene que hacer el esfuerzo de imaginar a la persona en el set, por ese lado al director le queda más fácil tomar decisiones. - Carlos Fagua ¹

1.3 La Decisión

Luego de realizar todas las pruebas pertinentes a una cantidad considerable de candidatos, eventualmente llega un punto en el que tenemos que tomar la decisión. ¿Cómo determinar finalmente cuáles son las mejores personas para representar a nuestros personajes?

Durante el primer encuentro con los potenciales actores nos preocupamos por conocerlos como personas y por entender su universo interno. A partir de aquí derivamos los primeros criterios para determinar si hemos encontrado a la persona adecuada. Los realizadores Mauricio Maldonado y Juan Sebastián Mesa lo describen así:

*Que la experiencia personal del casting que uno escoja esté muy conectado con la historia, que uno sepa que va a entender qué es lo que está sucediendo finalmente en la historia.*¹¹

*Es una cosa muy intuitiva, los ojos, como mira, como habla, vos sabes cómo es la energía del personaje que estás escribiendo y cómo es la energía de una persona cuando hablas por 10 minutos con ella.*⁸

La intuición es una vez más fundamental. Lo más importante en este punto es sentir la afinidad con el personaje que se tiene en mente. Es necesario empezar a fijarse en esas cosas que son más intangibles, más abstractas, confiar en el instinto y no necesariamente buscar correspondencias exactas con lo que está escrito en el guion. En últimas lo que importa es que esa idea mental del personaje, que a veces es difícil de amarrar en palabras, se pueda ver y sentir manifestada en la persona que se tiene enfrente.

*Con mucha sensibilidad y paciencia, uno empieza a ver más allá de lo evidente, y empieza a ver personas, rostros e historias que realmente son los ingredientes que necesita la película.*²

Eso es como el amor ¿Uno cuando se enamora, como es? Hay una cosa del instinto que es super importante, y creo que eso aplica para todos los actores, no tiene que ver con un actor formado. Es como el amor, uno sabe que está ahí y es medio demente todo y nadie te da certezas, nadie te va a garantizar que ese es, pero uno siente que ese es, no tengo mejor manera de describirlo, porque por lo menos así es como me ha pasado. - Laura Mora ⁷

En este momento de decisión se toma también en cuenta el aspecto físico de los personajes, pero siempre existirá la necesidad de decidir, para cada personaje, qué tan esencial es este criterio.

Es identificar qué es lo físico y qué es lo emocional del personaje y ver hasta qué punto una cosa sobrepasa la otra. Yo muchas veces pongo por encima lo emocional. Yo me imaginé este personaje barbadísimo, pelilargo, con esta emotividad, y de repente me encuentro un personaje con la emotividad que estoy buscando pero es calvo. Yo digo, es la balanza ¿Qué es para vos más importante, la estructura emocional del personaje o cómo físicamente se ve? A veces tenés la suerte de encontrar los dos al mismo tiempo. Yo prefiero sacrificar el físico y reestructurar en mi cabeza cómo se ve este man y que esa energía y esa esencia del man esté en la película. - Juan Sebastián Mesa ⁸

Además de la cercanía con los personajes que imaginamos para nuestra historia, existen otras características en las que nos debemos fijar, que nos darán pistas sobre la capacidad actoral de la persona en consideración. Principalmente buscamos una apreciación de la capacidad narrativa de la persona, de la capacidad de poner ante nosotros, sin miedo, ese universo interno que tanto nos interesa.

Yo las entrevistas es la manera en donde sé en qué universo están y qué grado de narradores son, yo tengo la tesis de que el narrador es buen actor natural.

Viendo todos los aspectos del personaje, cosas de acción, de emoción, uno va improvisando y va recorriendo como el mundo de la película y en el fondo el guion da el modelo. Vas entendiendo esa persona en su improvisación que es lo que puede hacer, que personaje construye, pero todo es improvisación, y va uno viendo si el personaje es el que uno necesita. - Víctor Gaviria ⁴

Cuando uno intuye que alguno de estos muchachos tiene la capacidad como de verter hacía afuera una experiencia personal sin estar paralizado por la pena, sino que es capaz de desenvolverse con mucha naturalidad ante la cámara.
- Víctor Gaviria ¹²

Hay personas que tienen un impedimento para actuar y que va más allá de sus capacidades para hacerlo. Es una cosa de que les da pena y dicen no no no ni a bala, no qué vergüenza. Es un bloqueo que va más allá de sus capacidades.
- Juan Sebastián Mesa ⁸

Si estas habilidades están presentes en nuestros actores, podemos estar relativamente seguros de que tendremos material con el cuál trabajar con ellos. La siguiente pregunta que debemos hacernos es sobre su capacidad de ser dirigidos, es decir, si existe la disposición y la habilidad de escuchar, tanto a los otros actores en escena, como a las indicaciones o sugerencias del equipo de dirección/casting. Nos podemos hacer una idea de esto al momento de hacer las pruebas de improvisación, jugando con distintas formas de introducir variaciones a las situaciones propuestas, y viendo cómo reaccionan los actores al tener que improvisar escenas similares pero con indicaciones levemente diferentes.

En general, lo mejor que podemos hacer por nuestro proyecto a la hora de tomar la decisión de casting, es no amarrarnos demasiado a las ideas que teníamos desde el guion sobre los personajes y el mundo de nuestra historia. La clave es dejarse influenciar por lo inesperado, por lo que era imposible de predecir desde lo escrito. Dicen Jaime Correa y Carlos Fagua de esto, respectivamente:

En el casting se van construyendo también los personajes. El casting es una exploración creativa, se convierte en un arte fugaz, es un camino y un viaje para encontrar al personaje. ¹

Yo me he vuelto un terapeuta en análisis psicológico de qué es lo que quiere el director. El director va hallando a partir del ensayo y error lo que va queriendo. Es desarrollar una reflexión de quién es el personaje, ir viendo cómo va madurando esa idea que está como abstracta en la cabeza del director. ¹

II.

PREPARACIÓN



La preparación de actores es una etapa por lo general extensa. Cada proceso es diferente, no basta con determinar si los actores con los que trabajamos son profesionales o no, o naturales o no, y a partir de ahí seguir un procedimiento establecido. El camino va revelando el método.

El trabajo con actores siempre deberá adaptarse a las especificidades del proyecto, al contexto de la historia y al contexto en el que estamos trabajando, al formato, a los recursos con los que se cuentan, y especialmente al estilo personal y al instinto de los realizadores. Sin embargo, lo primero que debemos recordar es que estamos trabajando con personas, y trabajamos con ellas en un nivel muy sensible y personal. Por esta razón, una buena parte de la preparación de actores es aprender a adaptarnos a la individualidad y la situación particular de cada uno de nuestros actores.



2.1 Confianza

La preparación de actores es en general un ejercicio de confianza, de escuchar, de entender el punto de vista y las emociones del otro, de compartir inseguridades, miedos y vulnerabilidades. En consecuencia, nuestra primera preocupación es la de fomentar un ambiente de confianza entre el equipo de trabajo y los actores, y entre los distintos actores entre ellos.

La confianza es lo más importante, indiscutiblemente, independientemente de si es un actor natural o un actor formado, tiene que confiar en vos, una vez confían en el director creo que es barro que puedes moldear de alguna manera. - Laura Mora ⁷

Es demasiado importante conocernos como personas para poder trabajar juntos. Actores, conozcan a sus directores y directores, conozcan a sus actores. - Juan Pablo Félix ⁵

Sin un ambiente de franqueza, de tranquilidad, de cariño y familiaridad, es imposible aprovechar esa riqueza interna de los actores que tanto nos interesa. Esta confianza es algo que se construye desde el principio hasta el final del proceso, y la manera de fomentarla siempre será única de cada proceso.

Sea producto de improvisaciones o de historias que uno comparta con ellos, de todo lo que uno habla antes, porque no es como vamos a ensayar, sino vamos a parchar un rato, a hablar guevonadas, a chimbiar la vida, porque la idea es que sea un parche pa' ellos, no es como que "toca venir acá a hacer un trabajo raro", sino que se vaya dando de forma más relajada. Todos esos momentos generan confianza, generan que ellos te cuenten historias, anécdotas. - Mauricio Maldonado ¹¹

Que no sientan esa presión de que hay una forma correcta de hacerlo, sino que sientan la libertad de llegar a ese objetivo de la forma que quieran. [...] Uno entra como en blanco, uno conoce la persona y yo siento que el método se va revelando a medida que vas trabajando con ellos. - Juan Sebastián Mesa ⁸

Requiere de una paciencia y de una conexión con esos personajes para que esos personajes te regalen el material con el que vas a poder moldear, entonces yo creo una relación muy estrecha con los actores, que después en algunos casos es muy difícil de romper también, todavía no sé cómo se hace bien, pero también de ahí he podido tocar esa, como lograr llegar a la sensibilidad que quiero llegar. - Laura Mora ⁷

Si estamos trabajando con diversos actores que están representando personajes con relaciones cercanas o importantes, es conveniente comenzar a establecer esa relación desde el inicio de la preparación. Especialmente cuando trabajamos con actores naturales o no profesionales, las interacciones entre actores a lo largo del trabajo de preparación se sentirán más verosímiles si estos han tenido la oportunidad de convivir y conocerse en contextos similares a los de los personajes.

En West, que fue mi primer corto con esta chinita y este australiano lo que hacíamos era ponerlos a estar mucho rato juntos, los poníamos en situaciones como: Vamos a hacer un picnic juntos, y ahí aparecían cosas que yo anotaba como para tener en cuenta como en la puesta en escena. - Laura Mora ⁷

Los pusimos a vivir aquí para que convivieran, para que en la película se note que son muy amigas, que se peinan juntas, que se ayudan a vestir, que se insultan, que pelean, que tienen sus momentos de amistad y de intimidad. - Víctor Gaviria ¹²

El objetivo es también empezar a introducir a los actores en el espacio mental apropiado para nuestro proyecto. Para algunos realizadores esto significa lograr una conexión con la historia, los personajes o el contexto; para otros puede significar una sensibilidad específica con la que los actores necesitan estar a tono.

Con Salomé, por ejemplo, hicimos como unos ejercicios muy fuertes de sensibilización, entonces desde ir a cine juntas por primera vez, ella nunca había ido a cine, hasta ir a una exposición y ponerla ante un cuadro y tratar de que ella me dijera que sentía con ese cuadro - Laura Mora ⁷

2.2 Universo

Como mencionamos en la sección anterior, como directores trabajando con actores naturales o no profesionales, nos interesa conocer el mundo de nuestros actores. Al tomar la decisión de casting, determinamos que uno de los criterios de selección principales era la cercanía de uno u otro candidato al universo de la historia; por ende, indagar por ese universo y por la forma única en la que ha sido interiorizado por el actor, es una de nuestras tareas más importantes. La búsqueda de este conocimiento está orientada a nutrir el guion y la puesta en escena de la película.

En la Vendedora de Rosas íbamos en búsqueda de un universo excluido, y por lo tanto un universo desconocido, el universo de los niños de la calle. Un universo de anécdotas, de situaciones, de palabras, de expresiones, de actitudes, de rostros que solo los propios protagonistas de la vida de la calle podían darnos. - Víctor Gaviria ¹²

Esas cosas que vamos aprendiendo de ellos y de ese universo, son luego incorporadas de una manera u otra en la concepción de la obra final; ya sea en forma de diálogos, momentos, escenas, actitudes de los personajes, o incluso de reestructuraciones importantes de la historia.

Uno discretamente va como cogiendo todo eso, yo pongo mucho a grabar todo lo que ocurra desde que me encuentre con ellos. A veces pongo la grabadora ahí o a veces la tengo escondida y de ahí salen una tonelada de cosas, salen diálogos, salen muchas cosas. Ya yo los incorporo y al final muy cerca al rodaje les muestro y ellos son como "ay jueputa, yo dije eso tal día" y ya como que la máquina se acepta sola. - Mauricio Maldonado ¹¹

Uno los pone a ellos a hablar, a que le cuenten la vida de ellos a uno, entonces lo que uno hace es condensar la vida de ellos con el guion y entonces como más o menos contaminar el guion de la vida de ellos. Se crea un relato mixto que es lo que ellos han vivido, lo que ellos saben pero también lo que ha escrito. - Víctor Gaviria ⁴

De cualquier forma, empezará a ser evidente de aquí en adelante, que con todos los ejercicios que hagamos en la etapa de preparación estaremos procurando aprovechar ese mundo interno de los actores de una manera u otra. Aunque indicamos que esta es una de las motivaciones detrás de querer trabajar con actores naturales, esta preocupación es esencial en mayor o menor medida cuando se trabaja con cualquier tipo de actor, profesional, no profesional o natural.

2.3 Emoción

Una representación actoral verosímil debe transmitir emociones que se sientan genuinas. La audiencia debe creer que el actor realmente está sintiendo, no fingiendo que siente. En palabras de Carlos Fagua:

*Si estoy viendo a alguien viviendo algo de verdad, y yo lo siento de verdad, pero cuando empieza a haber una gran diferencia con el actor técnico es que si la técnica no la tiene a ese nivel, yo lo que veo es un actor haciendo que ríe o a un actor haciendo que llora y uno no se identifica. [...] y el cine es muy exigente el cine dice no me finjas nada, quiero que lo hagas de verdad.*¹³

Cómo llegar a estas emociones es una de las grandes incertidumbres de directores de cine y actores por igual. En general, si las motivaciones de los personajes, las causas y consecuencias de los eventos de la historia, y la dirección general de cada escena están totalmente claras tanto para el director como para los actores; las pistas emocionales correctas deberían empezar a manifestarse con facilidad en las interpretaciones de nuestros personajes. Es por esto que el trabajo más importante del director a la hora de dirigir actores, es tener toda la claridad de estos elementos, de tal manera que le sea posible comunicarlos con fidelidad a los actores.



Sin embargo, muchos realizadores sienten que, trabajando con actos naturales, para lograr los resultados a nivel emocional que quieren, especialmente para llegar a emociones más fuertes, a menudo es necesario recurrir a otras herramientas para lograr resultados convincentes.

En primer lugar, para identificar específicamente cómo trabajar los estados de ánimo que son más importantes desde lo narrativo, podemos empezar a reconocer desde el guion cuáles son esas emociones que predominan en cada escena de la película. Así lo hace Juan Sebastián Mesa:

*Leía la escena e identificaba qué emoción está prevaleciendo en la escena, y trabajar esa emoción no desde la escena sino desde algo similar en los ensayos.*⁸

Como es costumbre en el trabajo con actores, el primer paso en casi todos los acercamientos al trabajo de las emociones es conocer a nuestros actores. Juan Sebastián Mesa y Mauricio Maldonado se ponen de acuerdo en este punto:

*No leer la escena del guión sino como bueno, vamos a trabajar la tristeza, ¿Cómo trabajo la tristeza con esta persona?, bueno "¿qué te da a vos tristeza?", es escuchar, es saber primero que todo qué ser humano tenés en frente, y ese ser humano te va a dar a vos las herramientas.*⁸

*Esa persona conociéndola personalmente también, entablando una relación muy humana, decir desde el instinto esta persona la puedo llevar hasta este punto y hacer ensayos.*¹¹

Poco a poco, a medida que empezamos a conocer más y más a los actores, las herramientas que necesitamos para llegar a una u otra interpretación emocional se irán revelando. Lo fundamental es estar atento a lo que los actores nos van dando sin saberlo, reflexionar sobre estos descubrimientos, discutir cómo se pueden aprovechar luego estas cosas, sin llevar demasiado lejos este juego con la intimidad del actor, procurando acercarse a este trabajo con respeto.

Me interesa trabajar esas emociones desde el papel, discutir las. Entender qué herramienta necesita para una vez en set llegar a esos puntos de emoción, que es lo más importante en una escena. - Juan Sebastián Mesa ⁸

Ella [la actriz] se tenía que quebrar muy duro entonces yo ya la había conocido tan bien que sabía todo lo que le daba miedo, yo quería ponerla como en un estado super vulnerable, entonces orquesté de alguna manera todo para que así fuera, ella odiaba estar sola y entonces la tuvimos sola en un cuarto mucho rato supuestamente para que descansara pero yo lo que quería era alterarla. Ella odiaba a los gatos y salió dizque “hay muchos gatos alrededor” y fue que se los pusimos, hicimos todo un teatro alrededor de ella para tenerla en un estado de vulnerabilidad. - Laura Mora ⁷

Una vez más la intuición y la capacidad de adaptarse a las particularidades de cada persona son vitales para este punto, ya que los métodos varían totalmente de persona a persona, de proyecto a proyecto. Una de las formas de ir buscando esas herramientas con cada actor puede ser desde la indagación con situaciones hipotéticas.

Es trabajar desde lo hipotético ¿Qué pasaría si vos te tenés que despedir de tu mamá hoy? ¿Qué carta le escribirías? Ahí surge un sentimiento de tristeza hipotético, en el papel. Me interesa es trabajar esos sentimientos hipotéticos que todos tenemos ahí guardado y cuando uno lo empieza a escribir muchas veces aflora.

A mí no me interesa manipular, uno de cierta forma está manipulando la escena, más no al actor. A mí no me interesa llegar a escarbar en las heridas de nadie. Se puede llegar a lo mismo sin necesidad de esa brusquedad. Cada uno encuentra su forma. - Juan Sebastián Mesa ⁸

Yendo un poco en contra a lo que se mencionó anteriormente, sobre la necesidad de que los actores tengan claros los objetivos, las cosas que están en juego, y el lugar de cada escena dentro de la historia, para llegar naturalmente a unas tonos emocionales adecuados; podemos jugar también con la idea opuesta, y generar una sensación de identificación emocional por medio de la incertidumbre de los actores.

Lo que hacen muchos directores es jugar con el 50/50 de la información, o sea darle solo la mitad de la información al actor. Esto genera un estímulo que no se puede actuar, que son los nervios, la incertidumbre. [...] Cuando una persona está vulnerable, ya estamos identificados con esa persona. No importa que pase yo ya sé que va a salir algo chévere. - Carlos Fagua ¹⁴

Otros realizadores han encontrado sus propias formas de implementar métodos como la célebre “memoria emocional”, que vemos mencionada ampliamente como parte de muchas metodologías de actuación profesional tradicionales. Víctor Gaviria, por ejemplo, tiene su propia interpretación de lo que significa aplicar esta técnica.

Otras veces, cuando yo quería que tomara una emoción fuerte, entonces yo sí utilizaba trucos, digamos trucos muy mercenarios. Yo le decía que se imaginara que ella era una niña que no iba a volver a ver a la mamá, porque eso es lo que más la había traumatizado en la vida, cuando un día salió de la casa y no había vuelto durante tres años porque se había perdido. Estuvo tres años sin la mamá, buscándola, una niña de unos ocho años. Esa cosa sí que la ponía a llorar, qué cosa tan berraca, entonces yo cada que necesitaba se lo recordaba. Eso sí era puro Stanislavski, pero de dos pesos. ¹⁵

Víctor también parece recurrir al método más directo y tal vez menos eficaz de indicarle explícitamente a sus actores la emoción que quiere que ellos tomen. Podemos apreciar ejemplos de esto en el documental Poner a Actuar Pájaros, cuando vemos a Gaviria dar indicaciones a los protagonistas de La Vendedora de Rosas usando frases como “usted está más triste que un berraco” “hágale, así bien apagada”. Es posible que en este caso en particular, este tipo de dirección que vemos en el documental sea evidencia de un proceso extenso, en el que se ha logrado que este tipo de indicaciones funcionen como un detonante o un atajo que se vale de todo ese trabajo previo para que los actores puedan llegar a los resultados que se quieren.



Es común en la literatura de dirección de actores la recomendación de evitar decirle a un actor, como en el ejemplo anterior, qué emoción debe estar sintiendo, o qué efecto se pretende lograr sobre la audiencia con su interpretación. El libro *Directing Actors* dice sobre este tema por ejemplo:

Decirle al actor qué sentimiento el personaje debería estar sintiendo, o en qué estado mental estar - Por ejemplo, enojado, decepcionado, preocupado, molesto, emocionado, enamorado, asustado, resentido, desaprobador - es una manera muy común en la que se dan direcciones. Puede sonar radical el que yo te diga que no lo hagas.

Pero en realidad no es una dirección accionable.

Tan pronto como un actor intenta tener una emoción, o producir un sentimiento a voluntad, se verá como un actor, no como una persona real. Las personas en la vida real encontramos a menudo nuestros propios sentimientos como un obstáculo a lo que queremos lograr; preferimos no sentirnos nerviosos en una reunión importante, o sentirnos molestos cuando un ex y su nueva pareja aparecen inesperadamente en una fiesta, o sentirnos enojados o decepcionados con nuestros seres queridos. Atrapar a un actor tratando de sentir una emoción no es creíble. Ver a un actor poner al máximo sus emociones es estresante para la audiencia y los distrae de la historia. ¹⁶

Sin embargo, para responder a esta dificultad, algunos directores consideran que es necesario encontrar un camino distinto cuando se trabaja con actores naturales o no profesionales, al que se toma cuando se trata de actores profesionales.

Los actores naturales te dan más credibilidad, pero los actores profesionales te dan más profundidad dramática - Luis ALberto Restrepo ⁵

De aquí nace una idea de que los actores naturales o no profesionales tal vez requieren técnicas más “visceral”, que vienen más del cuerpo, de lo físico. Es posible lograr un estado de ánimo, y realmente sentir lo que se quiere sentir, manipulando primero la reacción del cuerpo. Como lo explica Laura Mora:

Ella me decía pero entonces el día que me toque llorar y me toque repetir mucho y cuando yo no pueda llorar más ¿qué?, entonces hacíamos muchos ejercicios para que ellos aprendieran a buscar cómo las emociones en el cuerpo, donde está la rabia, dónde está el miedo, dónde está el dolor, entonces ellos entraban en esta onda y como que ya sabían dónde buscar estas emociones.⁷

Igual hicimos ejercicios con ella para que aprendiera a buscar esas sensaciones en el cuerpo. Hay un trabajo dramático que se llama ‘mapa de emociones’: para que ellos no tuvieran que recurrir a la memoria emotiva y desgastarse, les explicábamos, por ejemplo, que un dolor de estómago puede ser muy parecido a lo que sientes con el desamor.⁶

El preparador de actores Carlos Medina “Fagua”, desarrolla su trabajo partiendo de un concepto similar.

Tenemos la capacidad de engañar a nuestro cuerpo y nuestra mente. Nosotros aprendemos desde chiquitos a manipular nuestras propias emociones y nuestro cuerpo y yo creo que todavía tenemos eso por ahí.¹⁴

Fagua desarrolla esta forma de entender la preparación actoral (al menos en parte) después de estudiar y trabajar con la preparadora de actores naturales brasileña Fátima Toledo.

Esa rama de Fátima no es muy popular dentro de la academia del mundo actoral, Fátima trabaja las emociones del actor. La academia que viene de Stanislavsky es: no trabaje nunca con la emoción porque se afecta, y está como jugando con fuego. Las formas de teatro y de televisión son como mentir que parezca que estoy en una emoción pero estoy haciendo solo lo técnico.¹³

Las metodologías de Fagua y Toledo, parten de los hallazgos que Susana Bloch y otros investigadores encontraron desde la observación de las emociones. La teoría que Susana Bloch llegó a llamar alba emoting, está basada en la tesis principal de que las emociones vienen primero de una reacción física, y no de un estado mental.

La personalización y técnica de memoria emocional de Strasberg, puede ser juzgada como una perspectiva menta-a-cuerpo, mientras que Alba Emoting comienza con un patrón fisiológico (cuerpo), que sucesivamente afecta el estado emocional (mente).

Ellos proponen: “Es la ejecución de los patrones respiratorios/posturales/faciales de las emociones, lo que evoca la correspondiente activación subjetiva o el sentimiento del interprete y del observador.” ¹⁷

Mi tesis, por el contrario es que los cambios corporales siguen directamente a la PERCEPCIÓN del factor excitario y que nuestra experiencia de esos cambios corporales que están ocurriendo ES la emoción. El sentido común dice que si perdemos una fortuna, nos ponemos tristes y lloramos; si nos encontramos con un oso, tenemos miedo y corremos. La hipótesis que aquí defiendo dice que esta secuencia de eventos es incorrecta, y que uno de los estados mentales no es inmediatamente seguido por el otro, ya que primero deben interponerse entre ellos manifestaciones corporales y que por ende un postulado más racional es que sentimos pena porque lloramos, nos asustamos porque temblamos. ¹⁸

Alba emoting parte de esta tesis para generar 6 emociones básicas (miedo, rabia, alegría, amor, tristeza) principalmente por medio de ejercicios de respiración, pero también lenguaje corporal y gestos faciales. Un ejemplo a grandes rasgos de cómo llegar a la emoción de la tristeza:

*Tristeza: Respiraciones sacádicas que entran por la nariz y salen por la boca abierta en una sola respiración, como en un suspiro, cuerpo relajado, cabeza levemente caída, ojos que miran abajo, esquinas de la boca decaídas.*¹⁹

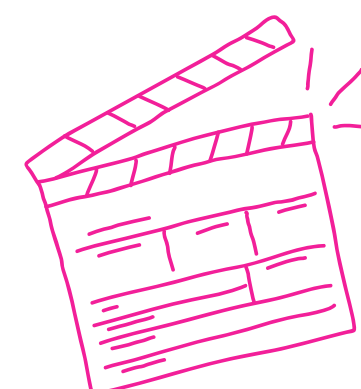
Jugar con este tipo de reacciones viscerales puede resultar peligroso, en el sentido de que las emociones negativas que se logren con este método pueden afectar a los actores. Fátima Toledo recomienda también hacer ejercicios después de cada escena para salir de estados de afectación fuertes.

*Es importante tener alguna actividad para liberar, la conexión es muy fuerte en el momento pero se tiene que acabar al final de la escena. Un ejercicio: aferrarse al piso muy bien con los pies, empujar una pared y pegar un grito fuerte. El actor vuelve a la vida.*¹⁰

Laura Mora expresa una necesidad similar al hablar de su proceso con la protagonista de Matar a Jesús.

*Para querer habitar un personaje que sonrío dos días y nunca más, que en ocho semanas ella se pudo volver a reír, y que por más que yo la atajara, de que una cosa era Paula y otra era Natasha. [...] Al final del día hiciéramos unos ejercicios como para quitar esa energía de esos personajes y que se fueran a dormir tranquilos.*⁷

Distintos realizadores en distintos proyectos, que van encontrando sus propios métodos, pueden considerar de mayor o menor importancia el encontrar soluciones para llegar a ciertos estados emocionales. Una historia y unos personajes sólidos, con unos actores que entienden su lugar y sus objetivos en el universo narrativo en el que se mueven; es con frecuencia más que suficiente para transmitir al espectador emociones que se sienten verosímiles dentro de su contexto.



2.4 Personaje

La construcción del personaje es un trabajo que empieza desde el primer momento del proyecto. Desde antes de escribir el guion, la mayoría de los realizadores cuentan con una idea de uno o varios personajes responsables de llevar la historia hacia adelante. Esta primera idea de personaje está siempre en constante evolución. Los personajes son unos en el guion, otros en el casting, y otros muy diferentes durante la preparación de los actores, ya sea que estemos trabajando con actores profesionales o no.

Es responsabilidad del director guiar al actor en este camino por encontrar nuevamente al personaje en ellos. El actor, del tipo que sea, siempre pondrá una cantidad importante de su propio ser en los personajes que interprete. Esta cantidad obviamente varía ampliamente de proyecto a proyecto, de actor a actor, y de director a director. Por lo general cuando estamos hablando de trabajo con actores naturales, se entiende que esta contribución es más alta de lo normal. Incluso en trabajos como los de Víctor Gaviria, vemos que el personaje se encuentra y nace en el proceso de investigación, en lugar de ser una idea previa que luego se va a buscar en el contexto de la historia. En este caso antes que construir un personaje, podríamos decir que lo estamos descubriendo en los actores.

Entender cuál es el pasado de esta persona, de dónde viene, qué lo ha hecho la persona que es ahora, qué lo ha hecho ese personaje que a mí me sirve. Todas esas cosas hacen que uno entienda al personaje. - Juan Sebastián Mesa⁸

Yo no creo en construir un personaje de afuera para adentro, yo creo que el personaje parte del propio actor. Creo en trabajar con personas que encuentren la manera de poner su alma en la historia, en encontrar lo que está en común entre el actor y el personaje. Lo que pone el actor es su alma, un actor es el que está dispuesto a traer este recurso a sus proyectos. - Fátima Toledo¹⁰



En primer lugar debemos entender qué clase de personajes son posibles o no para nuestros actores. Para lograr esto, la herramienta de la improvisación continúa siendo de gran valor.

Sí durante el proceso de casting nos preocupamos por empezar a conocer a nuestros actores, encontraremos que buena parte del proceso de preparación es una continuación de este mismo ejercicio.

Uno lo que hace es improvisar, uno no es que ensaye, uno va a cogiendo cosas del guion, va cogiendo cosas más agitadas, más conversaciones, también como jugando, viendo todos los aspectos del personaje, cosas de acción, de emoción, uno va improvisando y va recorriendo como el mundo de la película y en el fondo el guion da el modelo, va pasando por las secuencias y entonces vas entendiendo esa persona en su improvisación que es lo que puede hacer, que personaje construye. - Víctor Gaviria ⁴

Al igual que al momento del casting, lo que propone aquí Víctor Gaviria es también que los ejercicios de improvisación que propongamos estén direccionados a unos matices emocionales o temáticos que hemos identificado como esenciales para la historia y los personajes.

Cómo “dueños” de la historia original, estaremos tentados a encasillar el proceso de los actores dentro de las ideas preconcebidas que tenemos del proyecto. Es vital escuchar, entender y dejar fluir lo que los actores vayan descubriendo por su cuenta.

No puedo traer al actor al filme sino ir donde está el actor y ver la manera en que el actor pueda encontrarse con el universo del filme. - Fátima Toledo ¹⁰

Es en este balance entre lo que esperamos e imaginamos desde nuestro guion y entre las cosas inesperadas que contribuyen los actores, donde está el grueso de nuestro trabajo como directores a la hora de construir los personajes. Una forma de empezar a combinar estos dos mundos, es brindándole a los actores información parcial sobre el personaje que tenemos en el papel, y dejar que elaboren a partir de esto lo que ellos sientan adecuado. Como creadores de los personajes, tenemos la libertad de escoger las características que nos resulten más esenciales de cada uno, para ofrecerlas a los actores como puntos de partida. Juan Sebastián Mesa emplea precisamente esta herramienta en sus ensayos para *Los Nadie*, combinando un trabajo de escritura sobre los personajes, con uno de improvisación que parte de esta escritura.

Lo importante es identificar cuáles de las cosas que añadan los actores nos funcionan más, ya sea porque se acercan a lo que habíamos imaginado, o porque es totalmente diferente, pero sentimos que encaja con lo que nos interesa, aunque sea de una forma inesperada.

Acompañando a la improvisación, la escritura es en general una herramienta valiosa para explorar la construcción de personajes. Escribir permite la reflexión sobre características psicológicas y elementos de la historia de los personajes, que no son tan fáciles de evocar a modo de acciones o diálogo a la hora de improvisar o armar escenas. Es una herramienta usada frecuentemente por Laura Mora:

*Poner a hacer muchos ejercicios de escritura [a la actriz], la ponía a escribir mucho, a escribir cartas que me servían para el personaje.*⁷

Además del trabajo de mesa, es conveniente empezar a sumergirnos en las situaciones y locaciones de la historia de manera más tangible. Poniendo a nuestros actores en contexto, es más probable que sean capaces de desarrollar mejor un instinto y una sensibilidad sobre cómo interpretar sus papeles.

A veces nos íbamos para las locaciones y hacíamos ensayos en las locaciones. Como que “bueno, acá se van a fumar un bareto y van a hablar de la vida y vos le vas a enseñar a tomar fotos”, y reescribíamos también, mientras ellos hablaban.⁷

2.4.1 Relaciones entre personajes

La idea de poner a los actores en contexto para que puedan “vivir” la historia, es también aplicable a la hora de construir no solo los personajes individuales, sino también las relaciones que tienen estos entre sí. Es más fácil descubrir detalles sobre la manera específica de relacionarse, no con los otros personajes en el vacío, sino en contexto de un universo y unas circunstancias. En el caso del proceso de Matar a Jesús, por ejemplo:

La familia de Paula nunca estaba junta en la película. Ellos creaban unos vínculos, hacíamos almuerzos juntos por ejemplo y ahí ellos se contaban cosas.
- Laura Mora ⁷

Si estamos trabajando, por ejemplo, con dos personajes que interactúan frecuentemente en la historia, podemos diseñar ejercicios de improvisación para explorar la interacción entre ellos. Luego de identificar desde el guion el tipo de situaciones, emociones o conflictos que ocurren con más frecuencia entre estos personajes, buscamos fomentar este tipo de cosas en los ejercicios entre ellos, para ver de qué formas inesperadas se desarrollan naturalmente estas relaciones. Juan Sebastián Mesa cuenta como combina la idea de poner a los actores en situación con la improvisación en algunos de sus ensayos:

*Hacíamos ejercicios en el metro, les decía como "ey, vamos pal metro, ustedes dos son una pareja, actúen que están peleando, y si estás señoras se lo creen, están actuando bien".*⁸

En un registro de otro de los ensayos para Los Nadie, vemos a los actores que interpretan a Pipa y Ana actuando una escena donde la dinámica principal es una situación de celos. Si bien esta escena no aparece tal cual en la película, sirve para establecer el tono de muchas interacciones entre estos personajes a lo largo de la historia.

Con una base sólida de los personajes, y con un entendimiento de las relaciones que estos mantienen entre sí, tenemos un panorama más claro para comenzar a armar las escenas de la película.

2.5 Escenas

Encontramos que una constante entre los realizadores que trabajan con actores naturales o no profesionales, es la práctica de no entregarles a los actores un guion con el cual trabajar, específicamente para evitar que lean y memoricen líneas de diálogos. Esto puede resultar poco intuitivo para quienes están acostumbrados al trabajo con actores profesionales, que a menudo está atado a la lectura de un libreto. ¿Por qué tomar este camino en el trabajo con actores? y más importante aún, ¿Cómo lograr las escenas que se tienen planeadas sin permitir a los actores leer el texto en el que están basadas? Juan Sebastián Mesa y Luis Alberto Restrepo nos dan algunas pistas:

*Cuando trabajas con actores no profesionales yo lo que trato es que ellos no racionalicen lo que están diciendo, yo no les muestro el guion, más o menos les doy unas indicaciones, unos objetivos dentro de la escena, una emoción.*⁸

Yo ya no le muestro el guion a los actores sino que los voy guiando, y pasa una cosa que es mágica y es que los actores van encontrando ellos solos los diálogos que están escritos en el guion. - Luis Alberto Restrepo ⁵

Laura Mora y Fátima Toledo ofrecen algunas perspectivas similares.

Lo que han tenido en común [los procesos con actores] es que yo nunca les compartí el guion, en ninguno de los procesos le he dado el guion, nunca les he puesto a aprenderse una sola línea, les cuento como a manera de prosa, les describo las situaciones de las escenas. ⁷

No me gusta que los actores miren lo que se grabó en los ensayos, ni darles guiones, porque a veces el actor ensaya en su casa. ¹⁰

Una vez más vemos que predomina la idea de trabajar desde la espontaneidad y la exploración, desde lo que los actores son capaces de proyectar naturalmente desde la base de una información muy básica. Siempre procurando no imponer una visión demasiado cerrada del director o guionista sobre los actores, para no inhibir la expresión de ese universo de los actores que tanto nos interesa. Existe un miedo a que el acto de leer, ensayar y aprenderse unas líneas, convierta la interpretación del actor no profesional en algo racional en lugar de espontaneo, en algo que se siente posado y poco natural.

Un acercamiento para llegar a las escenas que queremos, pero al mismo tiempo dejar la puerta abierta a las propuestas de los actores, es tratar la preparación de las escenas como un proceso de moldeado, que parte de una materia prima que proveen los actores en su improvisación.

Es como ir moldeando algo, la escena se va moldeando y vos le quitas un pedacito, luego le pones esto y llega un punto en el que ya está. - Juan Sebastián Mesa ⁸

Hay que respetar algunas cosas, es como llegar a ese objetivo que es el final y como darle el inicio al actor. Para mí es lo más importante, como le doy el inicio, la emoción y el objetivo para llegar al final de la escena. "Tú objetivo es vender una moto, ¿Cómo la vas a vender?" Lo primero que hago es preguntarle vos cómo lo harías. Porque una cosa es yo en un escritorio sentado escribiendo y otra es vos desde tu experiencia de vida cómo lo harías. "Ah no, yo le diría ta ta ta", entonces yo miro el guion y a ver qué hay ahí, y muchas veces es la misma güevonada porque uno ya ha hablado con ellos y reescribe el guion de acuerdo a eso. Otras veces les dices "no, sabes qué, quita esto, y decí más bien esto".
- Juan Sebastián Mesa ⁸

Esta forma de acercarse al armado de las escenas, va nutriendo y reescribiendo el guion de acuerdo a las formas de expresión de los actores, al tiempo que se van cerrando las escenas sobre los objetivos que nos interesan.

La preparación de ellos como actores es al mismo tiempo la creación del guion y al mismo tiempo la creación del universo de la película. - Víctor Gaviria ¹²

A veces se le olvida un pedazo y dicen "jueputa la cagué", uno le dice "no, está bien". Hay cosas que ellos suprimen porque no son necesarias y uno ni cuenta se da. Y hay cosas que le añaden que uno ni siquiera lo hubiera escrito y que le dan un sentido completamente distinto a la escena y la enriquecen un montón. Yo les doy la libertad de que puedan escribir de alguna forma los diálogos, pero los objetivos y las estructuras de la escena están ahí siempre. - Juan Sebastián Mesa ⁸

Por su parte, Fátima Toledo también tiene sus métodos particulares para ir guiando al actor a diálogos y acciones que se sientan verosímiles.

Lo primero es que el actor improvise la acción de la escena para que así el diálogo salga de sus propias palabras. La otra opción es que el actor improvise la acción y ya después, durante la improvisación, le des el diálogo del guion. Entonces el actor se apropia del texto y pasa a ser de él. ²⁰

En general es más productivo hablar en términos propositivos, que le den opciones a nuestros actores para trabajar.

Simplemente es no decirle que tiene que decir una palabra o bloquearlo, sino que simplemente decirle como "perfecto, pero agregarle esto", es más de agregar o muchas veces de quitar, "quítale esto, quítale esta expresión, o agregarle esto, o me gustó eso que hiciste ahora, repetirlo pero ahora sumarle esto".

- Juan Sebastián Mesa ⁸

La habilidad de comunicar este tipo de direcciones de manera clara, pero que al mismo tiempo le den libertad al actor de seguir buscando sus propias respuestas, se logra solo con el desarrollo de la intuición y con la experiencia.

A menudo queremos que ciertos diálogos específicos estén presentes en nuestro producto final. En este caso, para muchos directores puede bastar con brindarles el texto a los actores. Sin embargo, existe un temor de que las líneas se sientan “leídas”. Laura Mora, quien insiste en no mostrar a los actores el guion, tiene su propia solución para este caso:

Yo nunca le di el guion de Matar a Jesús a estos chicos, y vos cogés el guion y es 98% igual. Es por un lado porque conocía muy bien el lenguaje, entonces creo que las situaciones se les acercaban con un lenguaje que yo ya conocía. Entonces llegaban con palabras muy similares y cuando veía que no, algunas veces tenían frases mejores que las mías, pero cuando yo quería mis frases trataba de regalárselas, como que ellos sintieran que había salido de ellos, no que era impuesta. Es como “mirá, de pronto así, sí, así suena mejor, ¿cierto?”, entonces la vuelven de ellos, pero sí trato de ver ellos con qué salen, porque normalmente uno busca un actor natural también en gran parte por el lenguaje. Muchas veces salen con unas cosas increíbles, pero otras veces es mejor lo que vos escribís y eso no lo podés dejar ir. Tenés que encontrar la manera que no suene leído, que ellos no se estén aprendiendo algo, sino que se la entregués de alguna manera, que ellos digan “esto es mío también”. ⁷

Otras veces, como en el caso de Víctor Gaviria, queremos todo lo contrario, que los diálogos salgan totalmente del vocabulario y la naturalidad de los actores.

Uno depende de ellos completamente. Ellos tienen que inventar todo, en ese sentido ya es completamente de ellos, sabemos cómo es la escena pero no sabemos cómo va a resultar, en qué tono, si va a parecer muy real, muy natural, o si va a tener misterio, no sé pues, pero ellos son los que realmente, esa libertad del actor natural de actuar como si fuera la vida misma y no estar obedeciendo a nada sino a ser él mismo, eso le va dando un aroma a la película de realidad que es lo que importa. ⁴

Ya hemos resaltado la utilidad de ensayar en las locaciones o en el contexto de la historia, especialmente para ubicar a los actores en situación y en personaje con mayor facilidad. Aunque suene redundante, empezar a visitar las verdaderas locaciones de la película en algún punto de la preparación, es también extremadamente útil para determinar detalles, ritmos y secuencias de movimientos de cada escena.

Lo que van a hacer en escena en el rodaje son cosas que uno ya ha hecho, entonces ni ellos deben tener miedo ni uno tampoco, porque son cosas que se han hecho en la locación misma. - Víctor Gaviria ⁴

Podemos decir que este momento del trabajo con actores, igual que los otros, debe ser un trabajo mutuo, en el que pongamos como principio principal estar abierto a lo inesperado que puedan traer los actores a la mesa. Si nos imaginamos una escena que se desarrolla de una manera, pero a los actores no les funciona nuestra propuesta, tenemos que estar preparados para la posibilidad de tener que repensar lo que teníamos en mente.

En la preparación se llega a algo mutuo, un acuerdo en el que se entiende qué es lo importante de la escena. - Fátima Toledo ¹⁰

Pensando el trabajo de esta manera, la preparación es más una pregunta que le hacemos constantemente al proyecto y a la historia, antes que un plan detallado de las acciones a tomar en la puesta en escena. Lo fundamental es aprender a buscar las respuestas a esta pregunta en conjunto.

2.6. Cámara

Si estamos trabajando con actores naturales o no profesionales, es probable que nos encontremos que a menudo la cámara se vuelve un obstáculo para ellos al momento de actuar. Este problema no se limita solo a la cámara, el resto del aparataje audiovisual puede resultar intimidante o distractor para una persona que no está acostumbrada al trabajo actoral; especialmente si estamos trabajando en producciones grandes con equipos de muchas personas.

Cuando ya empieza el rodaje tu ya lo conoces mucho [al actor], tienes confianza en él. Cuando llegas al rodaje con una persona, sabes que el hombre es bueno pero pasa también a veces que la gente con el pánico escénico, se pegan y se anulan completamente, a veces ocurre, pero en general uno confía mucho en ellos. - Víctor Gaviria ⁴

Hay un número de cosas que podemos procurar como directores para mitigar este riesgo. En primer lugar podemos darle tiempo a la introducción de estos elementos a lo largo del trabajo de ensayos, como lo aconseja Fátima Toledo:

A veces en la filmación algo de eso se cae. Voy incluyendo poco a poco al director y a los fotógrafos en la preparación para que el actor se vaya preparando para grabar. ¹⁰

Para reforzar la confianza que se va ganando con esta introducción lenta, algunos realizadores hacen ejercicios durante los ensayos con actores, encaminados específicamente a “invisibilizar” la cámara.

Encontramos un ejemplo de esto si nos fijamos una vez más en los ensayos con actores de Juan Sebastián Mesa para Los Nadie. Mientras tres de los actores interpretan una escena, la cámara va recorriendo el espacio, a veces muy cerca, incluso cruzando entre dos actores que hablan entre ellos. Aunque no tengamos pensado hacer planos tan cerrados en nuestro proyecto, este tipo de ejercicios ayudan a que el actor se acostumbre a la presencia invasiva de la cámara.

Víctor Gaviria emplea herramientas similares en su trabajo de preparación.

*Yo hago pequeños ejercicios, pequeñas conciencias para que el actor natural sepa que del otro lado de la cámara hay otra persona y tiene que manejar su voz y su mirada de acuerdo a eso.*⁵

*Es fundamental improvisación, la cámara está todo el tiempo con ellos y la cámara le da la vuelta, se le acerca, la cámara lo mira. Uno los va entrenando para que sean flexibles, que vayan respondiendo a las indicaciones del director y ellos van como entendimiento eso de que “entrá cuadro aquí”. Entonces van improvisando y uno los va moviendo con la cámara, saben que hay un director y que van a actuar para la cámara y hay un momento en donde también ya si les hago unos ensayos para que si sean capaces de sin tener que mirar al camarógrafo o al lente.*⁴

Si se toma el tiempo suficiente para abordar este trabajo con paciencia, podremos hacer una transición más amable y fluida desde los ensayos al rodaje, y no temer demasiado la posibilidad de que todo lo que construimos junto a los actores en el proceso de preparación, se derrumbe en el momento de la verdad. Sin embargo, el trabajo con actores siempre será impredecible, en especial si hablamos de actores naturales.

2.7 Retos

Por definición, los actores naturales y no profesionales no están familiarizados con la lógica del trabajo actoral. Esto no solo significa que la tarea misma de actuar les resulta extraña, sino también todas las otras cosas alrededor del trabajo actoral y de la producción audiovisual. Para algunos actores la totalidad del proceso de participar en una producción de cine puede resultar una experiencia abrumadora. Así lo explica Mauricio Maldonado:

[El actor natural es] Alguien que te va a aportar mucho pero te va a demandar mucho por otro lado. Va a ser absolutamente todo nuevo para él, y eso requiere como un proceso, una forma muy dosificada de entregar las cosas. Si hay confianza, si hay ese proceso ellos van a entender también porque uno les va explicando poco a poco, eso no es algo que uno les cuente antes de rodar ni durante el rodaje, uno va preparando el terreno para que ellos lo entiendan a uno, porque uno va a estar en otro estado mental en el rodaje. [...] Hay que cuidarlos demasiado, de dónde están cuando no están actuando, quién está con ellos, qué necesitan, qué les hace falta, qué hacer cuando están desconcentrados, cuando están ansiosos.¹¹

Un ejemplo de las posibles consecuencias que pueden resultar de la ansiedad que sienten algunos actores, lo encontramos en el caso de la actriz principal de Matar a Jesús. Laura Mora nos cuenta que “ella la tercera semana no podía más, y salió corriendo un día y dijo ‘no más, yo no quiero cargar esta mierda.’”⁷

Para otros puede ser un problema de no tomarse en serio del todo el trabajo, ya que no es una oportunidad de avanzar una carrera como actores, sino más algo temporal, o una curiosidad del momento.



En el caso de un corto que son 4 o 5 días, son unos días que la rutina de ellos se dispara completamente. Va a ser muy diferente a tener una rutina de ensayo, va a ser una cosa de que tenés que llegar a las 6 de la mañana, te vamos a recoger a tal día. [...] Hay una cosa de cuidarlos muchos porque fácilmente puede haber indisciplina, porque se te sale de las manos, porque la vida de ellos va a otro ritmo, ellos no sienten que es un trabajo tampoco, vos sos algo que se les apareció en la vida y les está ocupando el tiempo en este momento pero ellos siguen con su ritmo con su vida. - Mauricio Maldonado ¹¹

Enseñarle a alguien de la calle que no duerme bien, que se fuma sus pipas, que su concentración es nula, llegar al punto de que llegaran temprano al día de rodaje, que estuvieran todos los días dispuestos fue maravilloso porque llegaron a un ritmo laboral al que toda la vida le han huido.

Ella pudo habernos destruido la película con su desorden y su indisciplina, pero pudimos meter esa indisciplina dentro del personaje. - Víctor Gaviria ¹²

Como directores, siempre debemos recordar que los actores no profesionales están en una posición mucho más vulnerable que cualquier actor profesional. Son personas que se encuentran en una situación poco usual, compartiendo historias y sentimientos íntimos, poniendo su ser y su imagen en función de un proyecto audiovisual. Víctor Gaviria habla con honestidad al respecto de esto en una escena del documental Poniendo a actuar pájaros:

Nosotros también durante este trabajo, yo pienso que este trabajo que nosotros hacemos, nosotros también somos ladrones, de ideas de ustedes, de frases de ustedes. Nosotros también les cogemos muchas cosas, y es como un intercambio. ¹²

Mauricio Maldonado menciona también algo similar:

Esto es una actividad muy extraña, que se sale de lo normal en todo sentido. Llegar a invadir unas personas, unos espacios, unas historias de vida, que te confíen cosas, secretos, que en medio de unos juegos salgan unas cosas muy dolorosas, así como salen cosas muy bonitas. ¹¹

→ El trabajo con actores es un trabajo de delicadeza, de paciencia, de cariño y de escucha. La principal facultad que debemos tener como directores de actores, es la capacidad de reconocer al actor como un igual en el trabajo creativo, de encontrar el camino medio entre nuestra visión y lo que el actor tenga para contribuir. En esta búsqueda, donde es esencial la identificación de lo individual y lo único de las personas con las que trabajamos, nunca va a ser suficiente con aplicar una fórmula o un método preestablecido a cada proyecto. Como realizadores siempre estaremos adaptándonos a cada persona, a cada momento, a cada eventualidad.

BIBLIOGRAFÍA

¹ Correa, J. y Fagua, C. (24 de junio de 2021). El Casting [Panel virtual]. I Encuentro Nacional de Actores, Directores y Preparadores. Escuela de Cine Gonzalo Mejía, Medellín, Colombia.

<https://www.facebook.com/EscuelaDeCineGonzaloMejia/videos/337584221107124>

² Medina, C. (Entrevistado) y Montoya Loaiza, O. I. (Anfitrión). (2017). Entrevista con el director de casting "Fagua" Medina para El Colombian Dream [Podcast]. Mixcloud.

<https://www.mixcloud.com/oscar-ivàn-montoya-loaiza/entrevista-con-el-director-de-casting-fagua-medina-para-el-colombian-dream/>

³ Silva Rodríguez, M. (2013). Carlos Henao: Sobre la escritura en el documental y en la ficción. Nexus, 0(14), 270-277.

<https://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/758/881>

⁴ Gaviria, V. (2019). Entrevista a Víctor Gaviria. Notion.

<https://jdcanaverall.notion.site/Entrevista-a-V-ctor-Gaviria-0c666cdf5065415a854b2f511d2391f8>

⁵ Restrepo, L. A., Gaviria, V., Barrientos, A. y Félix, J. P. (26 de junio de 2021). Actores Naturales / Actores Profesionales [Panel virtual]. I Encuentro Nacional de Actores, Directores y Preparadores. Escuela de Cine Gonzalo Mejía, Medellín, Colombia.

<https://www.facebook.com/EscuelaDeCineGonzaloMejia/videos/172150798283266>

⁶ Roldán, N. (Marzo 10, 2018). El proceso de Matar a Jesús. El Espectador.

<https://www.elespectador.com/cromos/vida-social/el-proceso-de-matar-a-jesus/>

⁷ Mora, L. (2019). Entrevista a Laura Mora. Notion.
<https://jdcanaverall.notion.site/Entrevista-a-Laura-Mora-d3067cfb3aca4146b50b5eff3bd3f0dc>

⁸ Mesa, J. S. (2019). Entrevista a Juan Sebastián Mesa. Notion.
<https://jdcanaverall.notion.site/Entrevista-a-Juan-Sebasti-n-Mesa-e2705413ef664b509793f34c3f1443b1>

⁹ Sierra, L. (Enero 4, 2018). Laura Mora, una cineasta que le apuesta a la humanización. El Mundo.

<https://www.elmundo.com/noticia/Laura-Morauna-cineasta-que-le-apuesta-a-la-humanizacion-/365332>

¹⁰ Toledo, F. (26 de junio de 2021). Relato de experiencia "Ciudad de Dios" [Panel Virtual]. I Encuentro Nacional de Actores, Directores y Preparadores. Escuela de Cine Gonzalo Mejía, Medellín, Colombia.
<https://www.facebook.com/EscuelaDeCineGonzaloMejia/videos/792962461592853/>

¹¹ Maldonado, M. (2019). Entrevista a Mauricio Maldonado. Notion.
<https://jdcanaverall.notion.site/Entrevista-a-Mauricio-Maldonado-1c729076eab249b78d67ba1563ed9f0c>

¹² Goggel, E. (Director). (2017). Poner a Actuar Pájaros [Película]. Alterna Vista.

¹³ Medina, C. (Entrevistado) y Romero, M. (Anfitrión). (31 de enero de 2020). Dir. casting y preparación de actores (No. 61) [Episodio de podcast de audio]. En Gente que hace cine.
<https://gentequehacecine.com/ep62-dir-casting-y-preparacion-de-actores/>

¹⁴ Fagua, C. (3 de julio de 2021). La preparación de actores [Taller]. I Encuentro Nacional de Actores, Directores y Preparadores. Escuela de Cine Gonzalo Mejía, Medellín, Colombia.
<https://www.facebook.com/EscuelaDeCineGonzaloMejia/videos/4065247576922721>

¹⁵ Gaviria, V. (Diciembre de 2007). Entrevista con Víctor Gaviria / Entrevistado por Oswaldo Osorio. Cinefagos.net.
<http://cinefagos.net/index.php/cine-colombiano/entrevistas/410-entrevista-con-vor-gaviria6.html>

¹⁶ Weston, J. (1996). Directing Actors: creating memorable performances for film & television. Michael Wiese Productions.

¹⁷ Chabora, P. D. (2000). Entrenamiento emocional y la conexión mente-cuerpo. En Krasner, D. (ed.). Method Acting Reconsidered: Theory Practice, Future. (pp. 229-243). Palgrave Macmillan.

¹⁸ Bloch, S. (2007) Al Alba de las emociones. Respiración y manejo de las emociones. Uqbar editores.

¹⁹ Baker, A. K. (2008). Alba Emoting: A Safe, Effective, and Versatile Technique. [tesis de maestría, Brigham Young University].
<https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2456&context=etd>

²⁰ Toledo, F. (29 de julio de 2015) Entrevista a Fátima Toledo, preparadora de actores / Entrevistada por Diego González Cruz. Cinéfagos.
<https://www.elcolombiano.com/blogs/cinefagos/entrevista-a-fatima-toledo-preparadora-de-actores/3304>



