

Satín: Estrategias de dirección de actores naturales en el contexto de Medellín.

Juan Diego Pérez Cañaveral

Proyecto de investigación-creación para optar al título de Comunicador audiovisual y
multimedial

Asesores

Juan Sebastián Mesa

Mauricio Maldonado

Tutores

Nicolás Mejía Jaramillo

Ana Victoria Ochoa Bohórquez

Universidad de Antioquia

Facultad de Comunicaciones y Filología

Pregrado de Comunicación Audiovisual y Multimedial

Medellín

2022



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**
1803
**FACULTAD DE
COMUNICACIONES**

Este proyecto recibió dineros del Fondo para Apoyar los Trabajos de Grado de Pregrado, financiado por la Facultad de Comunicaciones y Filología y por el Comité para el Desarrollo de la Investigación de la Universidad de Antioquia.

Tabla de contenido

Resumen	5
Abstract	6
PARTE 1. Planteamiento del proyecto	
1. Planteamiento general	7
1.1 Problema de investigación	7
1.2 Objetivos	9
1.2.1 <i>Objetivo general</i>	9
1.2.2 <i>Objetivos específicos</i>	9
1.3 Justificación	9
1.4 Metodología	12
2. Planteamiento temático y teórico	15
2.1 Estado del arte	15
2.2 Mapa teórico	22
<hr/>	
PARTE 2. Informe de resultados y conclusiones	
3. Reescritura del guion desde la dirección	31
3.1 Efectos sobre los personajes	32
3.2 Efectos sobre el tono de la película	34
4. Ruta de herramientas de dirección actuarial	36
4.1 Casting	36
4.1.1 <i>La búsqueda</i>	37
4.1.2 <i>Los encuentros</i>	39
4.1.3 <i>La decisión</i>	42
4.2 Preparación	44
4.2.1 <i>Confianza</i>	44
4.2.2 <i>Universo</i>	46
4.2.3 <i>Emoción</i>	47
4.2.4 <i>Personaje</i>	52
4.2.4.1 <i>Relaciones entre personajes</i>	55

4.2.5	<i>Escenas</i>	55
4.2.6	<i>Cámara</i>	59
4.2.7	<i>Retos</i>	60
5.	Análisis de películas	62
5.1	Relación con el conflicto urbano	63
5.2	Antagonismo con los espacios	65
5.3	Otredad	67
5.4	Formas particulares de apropiación de los espacios	69
6.	Memorias del trabajo práctico	71
6.1	Casting	71
6.2	Preparación	75
7.	Nota de dirección	82
<hr/>		
8.	Referencias	86

Resumen

Este proyecto busca definir un plan de dirección actoral para la realización del largometraje *Satín*. Con este objetivo en mente se hace un recorrido por los procesos de dirección actoral de distintos proyectos similares, desarrollados en el contexto de la ciudad de Medellín. A través de la examinación de testimonios de los realizadores involucrados en estos procesos, se hace una selección de las distintas herramientas y estrategias que se han empleado para llegar a distintos resultados en el trabajo con actores, y especialmente en el trabajo con los que hemos llegado a llamar “actores naturales”. Paralelamente a esto se hace también un análisis de obras audiovisuales, resultados finales de algunos de los procesos que se examinan, con el propósito de tener una perspectiva de la actuación que va desde la búsqueda de actores hasta la película terminada. Finalmente se presenta un testimonio del trabajo actoral de *Satín*, desarrollado teniendo en cuenta el conocimiento adquirido en las otras etapas del proyecto.

Abstract

This project looks to determine a plan for the directing of actors in the making of the feature length film *Satín*. With this objective in mind, we go through the processes of actor direction in several similar projects, developed in the context of the city of Medellín. Through the examination of testimonies of the filmmakers involved in these processes, we do a selection of the different tools and strategies that have been employed to get to different results while working with actors, and specially while working with who we call “natural actors”. Parallel to this, we do an analysis of audiovisual works, the final results of some of the processes we have examined, with the purpose of having a full perspective of acting, that goes from the search for actors to the finished film. Finally, we present a testimony of the actor directing work in *Satín*, carried out with the knowledge acquired in the other stages of the project.

Capítulo 1

Planteamiento general

1.1. Problema de investigación

Satín (título provisional) es una propuesta de largometraje de ficción que tiene como escenario la ciudad de Medellín. Las etapas iniciales de desarrollo de este proyecto – investigación para guion, escaleta y primera versión de guion – fueron completadas y documentadas en el proyecto de investigación-creación “En *Satín*: la fiesta de quince como símbolo de feminidad en el contexto de Medellín. Guion para largometraje”. El presente proyecto retoma las bases allí planteadas para continuar con el proceso de desarrollo del largometraje, desde la perspectiva de la dirección.

Contando con una historia, unos personajes y un universo ya definidos, y partiendo del trabajo con actores como una de las labores fundamentales del director, este proyecto de investigación-creación se propone como objetivo principal la formulación de una propuesta estética, que defina desde la dirección de actores el tono y estilo de *Satín*.

La trama de esta película se construye alrededor del movimiento de un grupo de personajes jóvenes por un barrio popular de la ciudad. Con el ánimo de representar las problemáticas de ciudad planteadas en el guion –específicamente problemáticas de violencia y crimen urbano– con la fuerza y verosimilitud que merecen, se opta por explorar desde la dirección el trabajo con actores naturales para darle vida a los personajes de *Satín*.

El trabajo con actores naturales es una realidad difícil de eludir para el cine latinoamericano en general, y han sido muchos los cineastas de Medellín que han tomado este tipo de trabajo como un vehículo para lograr una estética urbana propia. La proliferación de este tipo de actores en nuestro contexto tiene múltiples explicaciones, muchas de carácter narrativo y estético; pero también otras más circunstanciales o pragmáticas, relacionadas en última instancia con la ausencia de una industria cinematográfica fuerte en la ciudad.

Por definición, los actores naturales no cuentan con la formación que les permitiría seguir el tipo de métodos que normalmente podrían usar los actores profesionales. En parte debido a esto, no existe un cuerpo robusto de teoría establecida sobre metodologías de trabajo con actores naturales.

Para responder a lo que percibimos como un vacío de conocimiento, en este proyecto nos concentramos principalmente en indagar por procesos de realización anteriores que han abordado, en un contexto similar, retos metodológicos similares a los que se nos presentan.

A través del examen detallado de estos procesos podemos identificar las distintas herramientas y estrategias que de una u otra forma han funcionado a la hora de trabajar con actores en contextos similares a los de este proyecto. El objetivo, antes que descubrir o fabricar un método en el sentido riguroso de la palabra, es compilar posibilidades metodológicas, que cubran el proceso desde la búsqueda de actores hasta la preparación para rodar, pero también poner estas estrategias en discusión en cara a nuestro propio trabajo de dirección actoral.

La juventud y la experiencia de ser joven en una ciudad como Medellín son temas centrales dentro de la historia de *Satín*. Pensando en que el conocimiento ganado con esta investigación sea de mayor relevancia para la realización de nuestro proyecto, se procura que los procesos a ser analizados apunten también a representar una juventud urbana de Medellín, de una manera que se sienta similar a la que nos interesa.

Además de concentrarnos en las herramientas empleadas en los momentos de búsqueda y ensayos con actores, podemos también mirar algunas de las obras que resultaron de estos procesos. De esta manera es posible entender no solo el abanico de posibilidades para abordar este tipo de trabajo, sino también la relación que distintas estrategias pueden tener con el producto final. Ya que la historia de nuestro proyecto gira alrededor del desplazamiento por un espacio, a la hora de analizar estas obras, nos concentraremos en la relación que los personajes mantienen con los espacios que habitan; siempre teniendo cuidado de fijarnos en manifestaciones de este tema que estén directamente conectadas a la dirección de actores.

El conocimiento obtenido de esta manera debe ser luego puesto a prueba en el campo, es decir, aplicándolo en una fase de experimentación con nuestros propios actores. Con este objetivo, buscamos sintetizar los resultados encontrados en un mapa del trabajo del director con actores naturales, que va desde la búsqueda y el casting hasta el producto final, cubriendo además tanto la dimensión práctica como la temática y conceptual. Contando con este conocimiento, es posible para *Satín* explorar todas las posibles estrategias de trabajo que son pertinentes para el contexto que rodea su producción.

La preocupación principal de este proyecto es entonces la de darle un espacio considerable a la etapa práctica de trabajar con actores. La intención es la de aprovechar esta fase para enfrentar la dirección actoral con un espíritu de exploración científica; para discutir, probar, y reflexionar sobre las herramientas, en función de lo que queremos lograr con nuestra película. Todo este esfuerzo desemboca en la producción de una pieza audiovisual que evidencie nuestra propuesta de dirección, en la que se vean conjugadas las culminaciones de los procesos de investigación, experimentación y creación del proyecto.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo General

Analizar las estrategias de trabajo con actores naturales que un grupo de directores de cine antioqueños han empleado en sus películas para representar la juventud de Medellín, para formular la propuesta de dirección actuarial del largometraje *Satín*.

1.2.2. Objetivos específicos

- Indagar por los procesos de búsqueda y selección de actores naturales del grupo de directores seleccionados, para guiar el casting de *Satín*.
- Reconocer herramientas específicas utilizadas por los directores seleccionados para trabajar con sus actores, para sintetizar estrategias particulares y pertinentes para la preparación de actores de *Satín*.
- Identificar las formas en que se manifiesta la relación de los jóvenes con los espacios que ocupan en una selección de películas locales, para pensar la puesta en escena desde la dirección de actores de *Satín*.

1.3. Justificación

Como ya lo hemos discutido, trabajar con actores naturales es por lo general visto como una medida poco ortodoxa. Como lo expresa esta introducción a un artículo del realizador Jon Dabach, sobre la dirección de actores no profesionales, estos son vistos como una opción de última instancia, considerados principalmente cuando los recursos económicos son escasos:

A menos que hayas logrado recaudar un presupuesto significativo para tus proyectos o tengas la suerte de estar trabajando con un productor o director de casting establecido, la probabilidad de que tengas que trabajar con actores no profesionales en tus proyectos es muy alta. (Dabach, 2018, párr. 1)

Sin embargo, este no parece ser el caso del cine de Medellín, donde el trabajo con actores naturales ha tenido un lugar prominente en numerosas películas de las últimas décadas. A pesar de esto, es común que el trabajo con actores naturales sea visto no como una opción legítima, sino como el resultado de directores perezosos y productores tacaños, o como una muestra de la incapacidad de los directores de trabajar con actores profesionales; y no como una elección estética o narrativa. Especialmente entre los actores profesionales, parece

existir cierta animosidad frente al tema. Por ejemplo, el periódico Publímetro reporta al actor colombiano Robinson Díaz diciendo respecto a esto:

El actor lamentó que muchos actores preparados se queden sin trabajo. Robinson Díaz criticó el uso de actores "naturales" en las producciones.

"Sencillamente, porque yo soy estudiado. Yo me quebré el lomo cinco años en una academia, y porque estudié en la universidad y me gané un título", fueron sus palabras.

Según expresó, no es lo mismo una persona que no tiene formación actoral, que una que sí ha estudiado a fondo la técnica.

"¿Cómo de la noche a la mañana un aparecido o una aparecida va a ganarse el Óscar?", dijo. (Publímetro, 2019)

No es difícil entender de dónde viene la frustración que Robinson Díaz expresa aquí, pues es natural preguntarse: Si el trabajo de un actor profesional es el de interpretar cualquier papel con la naturalidad que se requiera ¿Por qué el cine emergente de Medellín continúa trabajando de manera regular con actores naturales?

La relación entre los actores naturales y el cine emergente resulta en cierta manera evidente. Por ejemplo, es poco probable que un territorio con poca tradición cinematográfica tenga una oferta amplia de actores formados para cine y con experiencia en cine. Esta queja es común entre muchos directores de Medellín, que sienten que los actores que tienen a su disposición son en su mayoría de una tradición teatral que no es apta para el tipo de naturalidad que a menudo requiere el cine.

Pero el problema no solo está del lado de la oferta actoral. También los directores, no teniendo experiencia amplia trabajando con actores profesionales, pueden carecer de las habilidades necesarias para ayudar a este tipo de actores a lograr las actuaciones deseadas; lo cual a su vez puede llevar a estos directores a pensar que son los actores quienes no tienen la capacidad de dar las actuaciones que el cine demanda. Así expresa el problema la actriz y presentadora María Gaviria en un conversatorio para la Cinemateca de Medellín:

Siento que como actores formados no tenemos ese acompañamiento porque somos formados entonces creen que tenemos ya todo resuelto, y lo dejan a uno como abandonado [...] me ha sucedido en set trabajando con actores formados y no formados, que el director no tiene esa misma entrega conmigo por ser una actriz formada. (Gaviria et al., 2020)

Una consideración más práctica nos lleva a pensar en las restricciones económicas que suelen enfrentar las producciones cinematográficas en el tercer mundo. El trabajo con actores no profesionales puede verse en algunos casos como una alternativa más barata cuando la reducción de costos es vital para la supervivencia de una producción. Sin embargo, cabe mencionar que el trabajo con actores naturales no es necesariamente poco costoso. Los

extensos procesos de casting y de preparación que requiere casi siempre el trabajo con actores naturales pueden fácilmente disparar los gastos de una producción. El director caleño Luis Ospina dice sobre esto:

Hay implicaciones económicas, pues a veces los rodajes se prolongan mucho, hay que darles mucha atención, se tarda mucho, e incluso debe trabajarse con ellos desde un año antes. Son dinámicas diferentes, de actuación y tipos de ensayo. (El Tiempo, 2009, párr. 6)

Parte de la dificultad de los procesos de casting de actores naturales en Medellín viene del hecho de que la búsqueda de estos actores se hace por lo general en lugares marginales de la ciudad, donde el acceso, la movilidad y la seguridad son obstáculos difíciles y delicados de sortear. Las búsquedas en este tipo de espacios tienen su explicación en otra de las razones de la proliferación de actores naturales en el cine de Medellín: la necesidad de rostros que representen de manera convincente el contexto social en el que se desarrollan las historias que se cuentan; y en el caso del cine independiente de Medellín, Colombia, y todo Latinoamérica, el foco está principalmente en historias sobre la marginalidad y la otredad, en el mundo oculto que suele pasar desapercibido y subrepresentado en los medios masivos locales. Es difícil que dentro de la limitada oferta actoral existente se encuentren actores que puedan tomar el lugar del tipo de personajes que habitan estos contextos, o al menos que puedan hacerlo de manera más convincente que los personajes que en realidad viven allí, con sus maneras particulares de verse, expresarse, moverse y actuar.

Con este último punto, vemos que la relación de los actores naturales con el cine de Medellín tiene otras razones tal vez menos evidentes, que van más allá de lo pragmático o lo circunstancial, hacia lo estético y lo narrativo. De esta manera, se forma una relación recíproca entre la realidad del contexto de Medellín y el tipo de historias que se cuentan (y que son posibles de contar) a través del cine de la ciudad. Los actores naturales son así circunstancia que evidencia la situación de la ciudad y a la vez vehículo para narrar esta situación. A pesar de que los actores naturales parecen ser una realidad ineludible para el cine de Medellín, esta condición antes que ser un punto débil, ha demostrado ser una herramienta potente con la cual la cinematografía de la ciudad ha tenido la posibilidad de contar sus propias historias.

Esto es evidente, por ejemplo, en la obra de Víctor Gaviria, quien ha tomado el trabajo exclusivo con actores naturales como característica esencial de sus películas, las cuales narran historias con una potencia que es difícil de imaginar sin la presencia de los actores que las protagonizan. Si las películas de Víctor Gaviria serían mejores o peores con actores

profesionales es una discusión imposible y probablemente inútil; lo que es más fácil de asegurar es que serían películas completamente diferentes.

Vemos entonces que el trabajo con actores naturales no es solo una herramienta que aparece por necesidad práctica, sino también, al menos potencialmente, por una necesidad de carácter estético y narrativo. Entender en totalidad el proceso de trabajar con este tipo de actores, las diferencias que existen con el trabajo con actores profesionales, su impacto en la obra final, y sus posibilidades y limitaciones; se convierte en una habilidad extremadamente importante, casi obligatoria, para el cineasta de Medellín.

Son contextos como los de Medellín los que pueden aprovecharse más del tipo de conocimiento que una investigación de este tipo tiene la posibilidad de generar. En la búsqueda por consolidar, desde lo creativo y lo investigativo, un cine local relevante a las realidades de la ciudad; se pretende que tanto la investigación como la obra resultante tengan la posibilidad de ser no solo un producto de las circunstancias y el contexto en el que son creadas, sino vehículos para narrar acertadamente dicho contexto.

1.4. Metodología

Como primera etapa del proceso de investigación se proponen dos grandes actividades: la recolección de información y análisis sobre las distintas herramientas empleadas por directores de cine para trabajar con sus actores; y la visualización y análisis de obras.

En primer lugar, para el proceso de compilación de estrategias y herramientas de trabajo, decidimos fijarnos en un grupo de realizadores bajo la premisa de que hayan trabajado con actores naturales o no profesionales, para representar de una u otra forma la juventud de la ciudad de Medellín. Partimos de una selección que incluye a los directores Víctor Gaviria, Laura Mora, Juan Sebastián Mesa, Mauricio Maldonado y al preparador de actores y director de casting Carlos Medina “Fagua”. Aquí nos concentramos en encontrar y describir herramientas utilizadas en los momentos de casting y preparación de actores. También se tuvo en cuenta para la selección la facilidad de acceso a la información sobre los procesos de estos realizadores. La información sobre dichos procesos será extraída principalmente de entrevistas, sean realizadas y publicadas por terceros o realizadas directamente para este proyecto.

Esta fase de recolección de información va acompañada de un ejercicio de discusión y análisis. Se busca comprender las herramientas desde sus similitudes y diferencias, para

destilar los elementos esenciales de las mismas. Posteriormente se intentará definir cuáles estrategias resultan más coherentes y convenientes para nuestro propio trabajo de búsqueda y preparación de actores.

Paralelo a este proceso de análisis, está la visualización de obras de algunos de los realizadores considerados. Las obras seleccionadas para analizar son películas cuya trama transcurre principalmente en la ciudad de Medellín, protagonizadas significativamente por actores naturales y con un énfasis en personajes jóvenes. Teniendo en cuenta esto nos concentramos en tres obras: *La Vendedora de Rosas* (1998) de Víctor Gaviria, *Los Nadie* (2016) de Juan Sebastián Mesa, y *Matar a Jesús* (2017) de Laura Mora. La visualización detallada de estas películas busca identificar manifestaciones relevantes a la relación de los personajes con sus espacios. Adicional a una descripción detallada de estas relaciones, es importante registrar la manera en que la puesta en escena de las obras revela al espectador las particularidades de estas, así como el contexto que las rodea y la evolución que demuestran a lo largo de la historia.

La información recolectada en el proceso de visualización de obras será puesta en discusión en relación con lo que se quiere lograr con *Satín*. Buscando derivar reflexiones relevantes al proyecto, se tendrán en cuenta los aspectos que más se asemejen a la visión general que se tiene para la película y los acercamientos que mejor funcionen a la hora de representarlos.

La etapa de experimentación del proyecto reúne en la práctica toda la información y el conocimiento ganado en la etapa anterior. Contando con las conclusiones de la exploración temática como un punto de referencia, y con las conclusiones de la recopilación de estrategias como un inventario de posibles acercamientos; es posible explorar cómo estos dos aspectos interactúan entre ellos y cuáles son realmente las herramientas que mejor se acomodan a lo que *Satín* requiere. Este proceso de experimentación se llevará a cabo por medio de ensayos con actores, los cuales serán seleccionados teniendo en cuenta lo aprendido sobre casting y búsqueda de actores en la etapa anterior.

Poniendo en práctica algo de lo que ya sabemos sobre la búsqueda de actores en muchas producciones de cine de nuestro contexto; nos interesa realizar nuestro casting a modo de una exploración por el universo de la película, con el ánimo de encontrar actores que pertenezcan al mundo de la historia (este es por supuesto un requisito bajo nuestra propia definición para considerar a un actor como actor natural). Para el proceso de preparación, la meta es lograr explorar con nuestros actores tantas estrategias como sean posibles y coherentes de acuerdo con el estado del proyecto. Es necesario tener en cuenta siempre que este trabajo debe ser adaptativo, ya que depende de los hallazgos de la etapa de investigación, pero también de los elementos inesperados que los actores aportan al

proyecto, y de la forma particular en la que el proyecto evolucione en el tiempo desde lo creativo.

A lo largo del proceso de preparación, estaremos introduciendo gradualmente un registro audiovisual cada vez más riguroso, de manera que podamos derivar piezas audiovisuales que se sientan en su producción como una evolución natural de los ensayos. Las piezas audiovisuales que salgan de los ensayos, y las conclusiones que resulten de estos según posterior reflexión sobre los mismos, servirán para consolidar la definición de la propuesta de dirección actoral de *Satín*.

Capítulo 2

Planteamiento Temático y Teórico

2.1. Estado del Arte

Aunque no existe una tradición teórica robusta sobre el trabajo con actores naturales, son muchos los que han hablado sobre el tema, especialmente realizadores, que desde su experiencia trabajando con este tipo de actores tienen la posibilidad de compartir conocimiento valioso sobre sus procesos. De esta manera, los testimonios de algunos de estos realizadores se convierten al mismo tiempo en referentes y en objetos de estudio de este proyecto, en cuanto han reflexionado y comentado sobre sus propias experiencias. Este tipo de contribuciones son por lo tanto nuestro punto de partida y principal referente para evaluar y desentrañar el proceso.

Cuando se quiere hablar del trabajo con actores naturales en la ciudad de Medellín, es difícil no comenzar hablando del ya mencionado director de cine Víctor Gaviria. No sólo las películas de este director son evidencia de las posibilidades narrativas que pueden ofrecer los actores naturales; también ha escrito y hablado en diversas ocasiones sobre el proceso de trabajar con ellos.

Empezando por los acercamientos para dirigir a un actor natural, es notable en primer lugar la variedad de perspectivas distintas que cada director puede tener al respecto. Víctor Gaviria dice, por ejemplo, en una entrevista con cinefagos.net:

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 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. Estuvo en un internado, unas monjitas la ayudaron. Esa cosa sí que la ponía a llorar, que cosa tan berraca, entonces yo cada que necesitaba se lo recordaba. Eso sí era puro Stanislavski, pero de dos pesos. (Gaviria, 2007, párr. 17)

Víctor ejemplifica con este comentario uno de los dilemas éticos a los que se enfrenta un director cuando trabaja con actores naturales, pues la opción más directa para trabajar desde lo emocional con personas que no tienen formación profesional como actores pero que son cercanos al contexto y las situaciones de la historia, es manipulando precisamente esas emociones reales que son tan cercanas a lo que se quiere representar. No todos los directores se sienten cómodos usando técnicas como esta al trabajar con sus actores. Otra

directora de Medellín, Laura Mora, en entrevista con El Espectador, habla sobre su método para trabajar con esas emociones en su película *Matar a Jesús*:

Ella puede encarnar ese dolor tan grande, a pesar de nunca haberlo vivido, por su sensibilidad –cuenta Laura–. 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. (Roldán, 2018, sección La Producción)

Aquí la directora, a diferencia de lo que cuenta Víctor Gaviria, le apuesta a métodos más indirectos para llegar a las emociones que necesita, en lugar de involucrarse con la memoria emotiva de los actores y evitarles, como ella dice, “desgastarse”. Ese desgaste puede convertirse no solo en un problema ético, sino en uno práctico a la hora de rodar, pues puede resultar también en actuaciones pobres o forzadas si se recurre a esta técnica con demasiada frecuencia.

Otro referente importante en la escena ya no de Medellín, sino de Latinoamérica, es el trabajo de Fátima Toledo, preparadora de actores brasileña, que ha trabajado en incontables películas, entre ellas *Ciudad de Dios* y la colombiana *La Tierra y la Sombra*. Se distingue particularmente por su trabajo extensivo con actores no profesionales. Habla sobre la diferencia entre su trabajo y el trabajo más “tradicional” con actores profesionales basado en el *sistema* de Stanislavski:

cuando Stanislavski dice: “¿Si usted estuviera en esta situación qué haría?”. Allí yo me separo de él porque yo digo: “¿Es usted quien está en dicha situación?”. Al actor tienes que darle la verdad y no suposiciones. La situación ya es ficticia pero el actor no tiene por qué serlo. ¿Por qué crear un personaje o una máscara? Stanislavski trabaja con la construcción del personaje, yo no. Yo trabajo con la persona para que revele lo personal. Es decir, no trabajo con el personaje ficticio sino con el ser humano. Esta es nuestra gran diferencia. (Toledo, 2015, párr. 21)

Aquí la distinción entre actores naturales y no profesionales es relevante. Toledo enfatiza el papel de la realidad del ser humano con el que está trabajando, pero esta realidad no necesariamente debe tener una relación directa con las situaciones de la ficción que se interpreta. Aquí se toma distancia entre la idea de actor natural que específicamente nos interesa y la concepción que tiene Fátima Toledo del concepto. Dice al respecto:

Un actor natural puede interpretar a cualquier persona. Incluso, a veces resulta mucho más difícil si un actor natural vivió un suceso parecido a la historia de la película. [...] Mi conclusión es que cuanto más lejos esté la persona de la situación de la película, mejor es su respuesta a nivel emocional. Ahora, si vas a hacer una película sobre la favela, sí es aconsejable que tengas niños de las favelas, porque sus palabras y sus movimientos responden a ese universo. (2015, párr. 12)

Está última anotación es importante, en el sentido de que nos ayuda a separar la relación del actor natural con la ficción en dos posibles categorías: una relación directa con las situaciones de la película y una relación más indirecta con el contexto en el que ésta se desarrolla. Hasta ahora hemos hablado de los dos tipos de relaciones como un solo conjunto, y por supuesto, son relaciones que suelen aparecer juntas. Aun así, teniendo en cuenta el comentario de Toledo, es una diferenciación útil a la hora de analizar la capacidad de los actores naturales para interpretar sus papeles, pues según ella, en este sentido es más útil la relación indirecta con el contexto que la relación directa con las circunstancias.

Sin embargo, la opinión expresada por Toledo respecto a la versatilidad de los actores naturales, como es de esperarse, no es compartida por todos. Luis Ospina, director de cine caleño, comenta sobre las limitaciones de este tipo de actores:

Una de sus limitaciones es que generalmente no pueden más que representar su propio papel, el de su vida. [...] Además, terminan generalmente mal y no logran salirse de la casilla en donde se les metió para desempeñar roles distintos a su vida. Tienen un repertorio limitado y se encadelillan con la idea de que la película los va a catapultar. (El Tiempo, 2009, párr. 6)

Teniendo en cuenta las limitaciones que menciona Ospina, cabe preguntarse por la necesidad de trabajar con actores naturales en lugar de actores profesionales. Si la película es en la favela, necesitas gente de la favela, dice Toledo, aludiendo a unas formas de hablar y de comportarse que son únicas de un contexto u otro. ¿Sólo es pertinente trabajar con actores naturales en este tipo de contextos? ¿Por qué un director o una producción toma la decisión de trabajar con actores naturales? En este caso los argumentos varían también en cierto grado. Volvemos a Fátima Toledo, con un comentario sobre el trabajo con actores profesionales:

Tengo entendido que la protagonista [de *María llena eres de gracia*] no era actriz. Tal vez esta sea la razón de su buen desempeño en la película. Porque cuando son actores profesionales tienes que hacer un esfuerzo muy grande para que paren de actuar. (2015, párr. 20)

Toledo se refiere a la actuación como un problema, como una falsedad. El esfuerzo para que los actores "paren de actuar" es la búsqueda por una naturalidad y autenticidad que se siente elusiva o incluso ausente en los actores profesionales. Por supuesto, aquí la concepción de actuación es muy distinta a la que se asume comúnmente, pues por lo general se presupone que un buen actor, dirigido por un buen director, puede brindar la ilusión de autenticidad necesaria sin que se sienta falso. Aquí la razón que se da para trabajar con actores naturales es la calidad de la interpretación.

Víctor Gaviria comparte parcialmente este razonamiento, pero apunta a un problema más específico, muy prevalente en la escena cinematográfica de Medellín: La formación de los actores de teatro y la falta de formación de actores para cine. Dice:

Al principio yo fui a muchos grupos de teatro, pero me parecieron todos sobreactuados, todos eran teatrales, las gesticulaciones, todo. Claro que yo sí trabajé con algunos de ellos en el corto *La lupa del fin del mundo* (1981) y me gustaron en la medida en que eran muchachos que les gustaba actuar y obviamente yo les pedí que no actuaran como en el teatro, sino así como la vida cotidiana y algo hicieron. Pero ya tenían como una forma de actuar muy teatral. Para ellos actuar era actuar teatralmente. (Gaviria, 2007, párr. 2)

El trabajo del preparador de actores y director de casting bogotano Carlos Medina, conocido como “Fagua”, es un referente importante no solo por su cercanía al trabajo con actores no profesionales, sino también porque su rol como director de casting significa que conoce el proceso desde sus primeros pasos, es decir, desde la búsqueda de los actores. Habiendo estudiado en el Estudio Fátima Toledo en Brasil, no es sorprendente que su opinión frente al tema de la formación y la calidad de los actores profesionales locales sea similar a la de Toledo.

Me doy cuenta es que los actores se inculcaron en unas academias que les construyeron imaginarios extranjeros [...] vienen como de una rama de reflexiones de otras culturas y cuando tú llegas y les dices venga hagamos de campesino, entonces salían unos campesinos ahí que uno dice “esto parece teatro” [...] y el cine es muy exigente el cine dice no me finjas nada, quiero que lo hagas de verdad, y ahí aparecen los actores naturales ganándole en ventaja al actor profesional, y es que el actor natural ni siquiera sabe que lo están usando y él hace cosas del común sin tratar de engañar. (Medina y Romero, 2020)

En estos casos la calidad de la actuación se ve afectada por el contexto del teatro, que por sus formas específicas requiere de una actuación distinta a la del cine. Esta diferencia es para algunos fundamental e infranqueable. Aquí vemos como la falta de tradición cinematográfica en Medellín afecta la decisión de trabajar con actores naturales. Pero, así como algunos directores identifican esta falencia en la oferta actoral de la ciudad, tantos otros actores apuntan en la dirección contraria, indicando que las consecuencias de esta falta de tradición cinematográfica se ven también en los directores. La actriz Johana López dice en conferencia virtual de la Cinemateca Municipal de Medellín, que “muchos directores se quejan de que los actores tenemos todavía muchos vicios como de teatro, pero si ellos no nos dan las herramientas para trabajar los personajes es muy complicado llegar a esa naturalidad que se quiere.” (Gaviria et al., 2020)

A pesar de no ser un campo de estudio ampliamente explorado, la sospecha que los directores y preparadores de actores citados anteriormente tienen sobre el realismo de las actuaciones puede tener algo de respaldo desde la ciencia. El estudio titulado *Effect of Acting Experience on Emotion Expression and Recognition in Voice: Non-Actors Provide Better Stimuli than Expected*, introduce su objeto de estudio de la siguiente manera:

Este estudio examina los efectos del entrenamiento actoral en el reconocimiento y representación de la emoción vocal. Predijimos que los actores profesionales expresan emociones de manera más realista que los no profesionales. Sin embargo, el entrenamiento de la actuación profesional puede llevar a un patrón particular del habla; esto puede causar expresiones vocales de los actores que son menos comparables a muestras auténticas que las de actores no profesionales. (Jürgens et al., 2015, párr. 1)

El estudio pide a los participantes reconocer en un número de muestras de audio si las emociones representadas son actuadas o no. Con un repertorio de muestras que mezcla actuaciones de profesionales y no actores, así como muestras “genuinas” sacadas de transmisiones de radio. Concluye:

Las expresiones de actores experimentados fueron juzgadas como “actuadas” más frecuentemente que las de los no-actores, quienes no fueron reconocidos como “actuados” por encima del nivel del azar. Las diferencias en la articulación apoyan esta noción, pues los perfiles acústicos del habla de los no-actores se asemejan a la estructura de los símbolos vocales auténticos, mientras que los perfiles acústicos de los actores profesionales difieren de los otros dos grupos. (Jürgens et al., 2015, sección Discussion)

Por su parte, Laura Mora da una respuesta a la pregunta que se concentra menos en las diferencias en las formas de actuar de un tipo de actor u otro, y más en las necesidades específicas del proyecto:

Creo que cada proyecto te dicta quienes son los actores indicados (...) por obvias razones es un proceso distinto trabajar con actores profesionales y con actores naturales. (...) Lo que uno quiere en esa búsqueda de actores no profesionales es toparse con una sensibilidad muy cercana a lo que estás contando. (Sierra, 2018, párr. 5)

También en esta cita, Laura Mora nos recuerda del carácter adaptativo del trabajo con actores no profesionales en general, es decir, de la cualidad casi de improvisación que puede tomar este proceso, sin dejar de ser un trabajo extenso y de largo alcance.

Otra consideración importante es la que hace Luis Ospina, en una entrevista con *El Tiempo*, sobre las características físicas de los actores naturales:

Son más realistas y pueden mostrar parte de su experiencia vivida. Tienen muchas ventajas, y en una película en idioma coloquial ayuda mucho, uno encuentra rostros que no encuentra en actores profesionales, rostros curtidos. Un ejemplo notable es el de Fellini, que escogía por rostro a sus actores y doblaba sobre éstos el diálogo. (El Tiempo, 2009, párr. 5)

El ejemplo que da sobre Fellini es el ejemplo extremo, en el que los actores son escogidos exclusivamente por sus rasgos físicos, por su rostro específicamente, y la interpretación es descartada por completo, recurriendo luego al doblaje para completar las escenas. Luis Ospina no parece llegar a este extremo, haciendo referencia también a la relevancia de la “experiencia vivida” del actor y a sus maneras de hablar, ya que menciona la presencia del “idioma coloquial” como un factor a tener en cuenta. También es notable que comience diciendo “son más realistas”, volviendo una vez más al tema de la calidad de la interpretación.

La mención de Federico Fellini nos recuerda que los actores no profesionales no son solo una obsesión del cine latinoamericano. El movimiento neorrealista italiano, del cual Fellini fue participante, en su afán por contar las historias de los más desfavorecidos de Italia, optó por los actores no profesionales para capturar las realidades de estos contextos. En el artículo *El Neorrealismo Italiano. Influencia en el Cine Español de los Años 50*, dice Sara Velázquez:

Protagonizan estas obras las clases populares, los grupos marginales de la sociedad que rara vez habían ocupado un lugar tan preeminente en el arte. No se recurre a actores, los personajes son reales y relatan sus propias experiencias. No hay cabida en este cine para las estrellas, se necesitan personas que narren sus vivencias, que se interpreten a sí mismos. (Velázquez, 2012, pp. 161–162)

Una vez más vemos como la relación entre actores naturales y los contextos sociales que se desean representar no es fortuita. El libro de Alberto Miralles *La Dirección de Actores en Cine*, dedica solo dos páginas al tema de los actores no profesionales, sin embargo, Miralles toca brevemente esta idea cuando dice:

Hay otro aspecto destacable en la elección de actores no profesionales y es que el carácter que finalmente adquiere la película es vagamente documental, porque esa predilección va acompañada de un interés vital por las estructuras sociales más que por los destinos individuales. (2001)

Este carácter "vagamente documental" puede referirse al naturalismo que los directores que hemos citado tanto anhelan en sus actores, pero Miralles también apunta en la dirección de una relación entre esa autenticidad de los actores naturales y los tipos de temas e historias que se quieren contar. Una relación que vale la pena explorar cuando hablamos de actores naturales, juventud y ciudad.

Una obra que sabe aprovechar esa relación entre "las estructuras sociales" y el trabajo con actores naturales es *The Wire* (Simon et al., 2002–2008), serie de televisión de HBO. Esta serie traza en sus 5 temporadas un mapa riguroso de las instituciones, el mundo criminal y las relaciones de poder de la ciudad de Baltimore. La serie recurre en cierta medida a los actores naturales, aunque principalmente para cumplir roles secundarios. Los temas y el contexto representados en la serie tienen una relación estrecha con sus decisiones de casting. Como concluye Lisa W. Kelly en su artículo *Casting The Wire: Complicating Notions of Performance, Authenticity, and 'Otherness'*:

En general, el proceso de casting en *The Wire* afirma el sentido de 'otredad' que informa la serie, la 'otra' América que tiende a pasar desapercibida en las pantallas de televisión por el enfoque principal en personajes blancos, clase media, y en última instancia 'aspiracionales'. (2009, párr. 4)

Es notable principalmente el caso de "Snoop", un personaje que toma protagonismo durante la segunda mitad de la serie, escrito para ser interpretado por la actriz no profesional Felicia "Snoop" Pearson. Kelly habla en el mismo artículo sobre el punto de vista que David Simon, creador de la serie, tiene sobre la actuación de Felicia Pearson y sobre la idea de que los actores naturales como ella simplemente se "interpretan a sí mismos" (Kelly, 2009, sección Real is Pretend). Kelly cita la entrevista que hace Bob Andelman a Simon:

Una de las cosas por las que siento algo de resentimiento es que tenemos un grupo notable de actores afroamericanos que han sido totalmente ignorados por la industria. Nunca han sido nominados para nada. Nunca se considera que han creado caracterizaciones o que han logrado algún sentido de arte con lo que hacen. Es como si creyeran que prendemos la cámara sobre las personas, y ellos simplemente están siendo; que esa es la forma en la que son. (Andelman, 2007, párr. 15)

Aquí Kelly y Simon nos recuerdan que a pesar del "carácter vagamente documental" que ofrecen los actores naturales, el trabajo que realizan no es algo pasivo, es un trabajo de creatividad y construcción.

El tema de los dos mundos en *The Wire* está presente a lo largo de toda la serie. El mundo civil, institucional y blanco, en contraste con el mundo de abandono y criminalidad de las minorías raciales. De manera similar, en el cine de Medellín hay un interés por mostrar esa otra cara de la ciudad que permanece oculta, la Medellín marginal y violenta. Lo demuestran películas como *Rodrigo D*, *Apocalipsur*, *Los Nadie* y *Matar a Jesús*. También es un interés compartido por muchos directores independientes de otros países, como es el caso de Sean Baker, cineasta estadounidense. Baker ha trabajado de manera extensa con actores no profesionales. El éxito de su película *Tangerine* le permitió a Baker trabajar en su siguiente largometraje, *The Florida Project*, con una combinación de actores profesionales (Willem Dafoe) y no profesionales. Dice sobre la experiencia de combinar ambos tipos de actores:

Siento que algunos actores [experimentados] se quedan atascados en su propio método, y a veces no tienen esa libertad, esa ingenuidad que trae la inexperiencia, hay química cuando mezclas gente con distintos niveles de experiencia, porque los actores menos experimentados casi que prueban lo que sea, y eso a veces se les pega a los actores experimentados. Por el otro lado, el método de los actores expertos se les pega a los recién llegados. (Mink, 2017, para. 7)

El cine y la metodología de trabajo de Sean Baker resaltan como un referente importante para *Satín*. Especialmente su película de 2015, *Tangerine* cuenta con un tono, un ritmo, y unas interpretaciones que marcan el camino para lo que se quiere lograr con este proyecto.

2.2. Mapa Teórico

Siendo el objetivo último de este proyecto la producción de una propuesta de dirección de actores, es necesario determinar qué entendemos exactamente con esto. Por lo general una propuesta de dirección de actores estará enmarcada en la propuesta de dirección de manera más general, la cual a su vez es parte de una propuesta estética que abarca todos los aspectos que componen una película. Sin embargo, como propone el realizador argentino Pablo Acosta Larroca en su texto *Propuesta Estética*, el resto de la propuesta estética va acoplada a la propuesta de dirección, que gobierna la intención general del proyecto.

La propuesta estética matriz es la Propuesta Estética de Dirección, que contempla y en la que participan todas las áreas: Dirección de Actores, Fotografía y Cámara, Arte, Sonido, Montaje, Postproducción (Mezcla de Sonido, Corrección de Color, VFX, Compo, Efectos, 3D). De esta manera, las propuestas de las áreas de Fotografía y Cámara, Arte, Sonido y Montaje deben guardar correspondencia, armonía y coherencia con la de Dirección, en comunión orgánica con el sentido total del proyecto que parte de su visión (las propuestas por área pueden ampliar esta visión, pero nunca contradecirla ni exponerse de manera aislada, con desconocimiento de) (Acosta, 2015, p. 3)

Siendo la dirección de actores un asunto intrínseco a la dirección general, pasamos a definir, con el mismo texto de Pablo Acosta, la propuesta de dirección de la siguiente manera:

Esta propuesta tiene que dar cuenta de los aspectos generales que se han ideado para la pieza audiovisual respecto de cuáles serán los recursos estéticos. Pero también de las herramientas técnicas que se utilizarán para construir la poética de la obra. Para que esta propuesta sea coherente tiene que guardar relación orgánica con la historia, la época y circunstancias donde se contextualiza, el clima y la atmósfera, las características de los personajes, su ámbito emocional y su universo, el physique du rôle de los actores, el tono del relato, el código narrativo, la visión y valoración del autor sobre lo observado (¿qué se quiere comunicar?).

(...) podría definirse entonces como el recorrido de la puesta en forma de un proyecto de una pieza audiovisual específica, (...) se trata entonces de exponer cómo se abordarán y relacionarán orgánicamente los significantes audiovisuales (tiempo, espacio, luz, sonido, cuerpo, objeto, palabra) a través de la puesta en escena en tanto el universo autónomo ideado/imaginado/pensado/propuesto por el autor/realizador/director de la obra. (2015, pp. 2–3)

Vemos que en esta definición la propuesta de dirección de actores no puede ser separada de la propuesta de dirección o de la propuesta estética en general, pues todos los aspectos relevantes a la dirección de actores están irreversiblemente incrustados dentro de esta propuesta más general. Estos aspectos, como lo apunta Acosta son, entre otros: las características de los personajes, su ámbito emocional y su universo, el *physique du rôle* de los actores, el tono del relato. Para este proyecto es importante agregar la actuación como tal a esta lista; aunque se puede argumentar que la actuación es un aspecto que ya está insinuado dentro de los otros.

Como la propuesta de dirección de actores no es por sí sola un texto independiente, la definimos como todos los aspectos relevantes a la dirección de actores que aparezcan en el marco de una propuesta de dirección o una propuesta estética general de una pieza audiovisual. La propuesta de dirección puede estar manifestada en un texto escrito (a menudo una “nota del director”) o en una pieza audiovisual, como por ejemplo un *teaser*.

También es necesario definir el tipo de actores a los que haremos referencia en nuestra propuesta de dirección de actores. Para este proyecto, el término *actor natural* hace referencia a aquellas personas que carecen de formación o experiencia actoral profesional, pero que por pertenecer a cierto contexto o contar con ciertas características específicas, se recurre a ellos para representar personajes que, para un actor profesional ajeno a este contexto, serían especialmente difíciles de representar de manera verosímil. En el panorama internacional se suelen utilizar para estos casos los términos *actor no profesional* o *no actor* en lugar de *actor natural*. Sin embargo, estos últimos términos insinúan que solo se cumple la condición de no tener experiencia actoral y no la de pertenecer a un contexto específico. Si bien estas dos condiciones vienen casi siempre juntas cuando se trabaja con este tipo de actores, y la diferenciación entre los términos *actor natural* y *actor no profesional* puede resultar algo redundante, en este proyecto se usará siempre el término *actor natural* como un concepto diferenciado de *actor no profesional*. Así lo define el ya mencionado cineasta Víctor Gaviria, en conferencia para la Universidad de Medellín:

Los actores naturales son personas que no se han preparado ni han tenido ninguna educación para ser actores, sino que son gente digamos de la calle. (...) El actor natural para mí es una persona que pertenece a un universo, encarna ese universo y

tiene dentro de su memoria, dentro de su cabeza toda la información sobre ese universo.

(...) Lo interesante del actor natural es que le pone de presente a uno el lenguaje, eso implica la forma de entrar a una experiencia única, que no está en el cine sino en una realidad social única. (2015)

Para Víctor el universo y la realidad social de la cual viene el actor natural es esencial para ser considerado como tal. Es esta “realidad social única” que trae a cuestras el *actor natural* lo que lo diferencia tanto del *actor no profesional* como del profesional.

Hemos hablado mucho a lo largo del proyecto de la diferencia que existe entre la actuación para teatro y la actuación para cine, especialmente en el contexto de la calidad de las interpretaciones de actores profesionales. ¿En qué consiste realmente esta diferencia en los dos tipos de actuaciones? Tomamos como referente el texto de la realizadora y docente Mónica Discépolo, *La Dirección de Actores de Cine*. Discépolo enumera así las diferencias de la actuación para teatro y para cine:

1. El primer plano.

Con el primer plano el cine sintetiza los gestos, profundiza la mirada, se apropia de la sutileza de los gestos y los movimientos, descubre una nueva forma de mirar el cuerpo. En este marco, la actuación debe transformarse. (...) El actor de teatro necesita llegar con su gestualidad, su voz y su energía a una distancia física que en el cine no existe; muchas veces es difícil poder “achicar” estos elementos, para no caer en la sobreactuación. (...) El cine como lenguaje permite, a través del primer plano, prescindir de las “declaraciones”, los ademanes exagerados, lo que lleva a la sutileza del rostro y la mirada toda fuerza comunicativa. La emoción en el cine es, muchas veces, la austeridad de los gestos, la intensidad de una mirada. (2007, p. 5)

La mirada íntima y cercana del cine determina aquí la única distinción, dentro de la enumeración que hace Discépolo, entre los estilos de actuación de un contexto y otro. Los siguientes puntos en la enumeración describen diferencias que afectan la manera de trabajar y de entender el oficio del actor, pero que en última instancia no suponen cambios en la actuación misma que sean necesariamente visibles para el espectador.

2. La fragmentación.

El desarrollo dramático del teatro aristotélico mantiene el ordenamiento de principio, nudo y desenlace, lo que permite al actor seguir un desarrollo de acción coherente a lo largo de toda la obra. El encadenamiento de causa-consecuencias articula la verosimilitud para él y para el espectador. Esta misma línea coherente es sostén del trabajo energético y emocional, que puede desenvolverse en un espiral creciente o decreciente, en los tiempos y ritmos que la escena necesite. (...) En el rodaje la continuidad sólo puede construirla el actor en su interior. Los “saltos” en el orden de los planos, por necesidades de producción, hacen que el actor tenga que tener claro

el esquema de continuidad de su personaje, saber cuál escena, filmada hace una semana, es la inmediata anterior a la que se rueda ahora. (Discépola, 2007, p. 6)

Este segundo punto es de gran importancia para el director, quien es el principal encargado de asegurarse que los actores entiendan, escena a escena, la continuidad dramática de la obra, independientemente del orden en que sean rodadas.

3. La relación con el otro

En algunas ocasiones, los protagonistas de una escena están a kilómetros de distancia entre sí, o los contraplanos de una escena se ruedan un día distinto al que se hicieron los planos. Esta particularidad del cine hace que el trabajo del actor pueda (y a veces deba) basarse en su búsqueda personal, en su propia construcción interna, introspectiva y no estar sustentado solamente en la transformación dialéctica producida por el encuentro con el otro.

4. El tiempo de ensayos

Los actores en teatro tienen, en general, meses de ensayo, y meses de funciones para ir "encontrando" el personaje y la obra; en el cine todo pasa fugazmente, solo algunos encuentros de preproducción, una charla informal, una lectura de texto, una pasada técnica para fijar lugares. (Discépola, 2007, pp. 6–7)

Los últimos dos puntos, aunque describen situaciones que suceden frecuentemente en el cine (y rara vez en el teatro), no son diferencias esenciales, ya que responden a procedimientos específicos en el cine, pero no a la lógica fundamental del medio y no son situaciones que tengan lugar en todas o incluso en la mayoría de las producciones. Tal vez más fundamental a la ontología del cine, aunque algo más abstracta es la apreciación que hace Siegfried Kracauer en su texto *Remarks on the Actor* cuando habla de la actuación "natural" que exige el cine.

[Los espectadores] esperan que los personajes en el cine se comporten de manera natural. Las sensibilidades de la audiencia han sido condicionadas por mucho tiempo a la preferencia de la cámara de cine por la naturaleza en crudo. El actor está obligado a renunciar a movimientos y estilizaciones "antinaturales". (...) Para ser más preciso, el actor de cine debe actuar como si no estuviera actuando en lo absoluto, sino como si fuera una persona de la vida real capturada en el acto por la cámara. (Kracauer, 2004, p. 20)

Hemos mencionado el naturalismo tanto como esencial en la diferenciación del actor de teatro con el de cine, y también se ha invocado este término en relación con la estética y el tono que se quiere lograr en *Satín*. ¿Cómo definimos algo tan subjetivo como una sensación de naturalismo en el cine? En su ensayo *Film: The Illusion of Naturalism*, Andrew Sarris argumenta que el naturalismo es una estética poco definida, describiéndola inicialmente solo

como un impulso por parecer real en el cine (1968, p. 108). También habla del naturalismo como una característica a la que inherentemente tiende el cine.

El naturalismo en el cine es casi un reflejo del mismo medio. El teatro nació siendo ritual, el cine reportaje. Consecuentemente, el término “cine naturalista” es casi tautológico. (Sarris, 1968, p. 110)

Sin embargo, Sarris pasa a mencionar algunas características que según él han sido atribuidas por los críticos de cine como propias del naturalismo. En primer lugar, vincula el naturalismo con la relación del cine con el teatro.

El naturalismo en el cine, sin embargo, nunca ha significado exactamente lo mismo que el naturalismo en el teatro. (...) Una relación curiosamente persistente de amor-odio entre el cine y el teatro transforma el naturalismo dramático de un medio en la estilización teatral del otro. Ciertamente, muchos esteticistas del cine han definido el naturalismo en términos del divorcio del medio con el teatro. (Sarris, 1968, p. 109)

Podemos por supuesto relacionar este divorcio en parte con lo que hemos definido antes sobre las actuaciones para cine en contraste con las actuaciones para teatro. Sarris también comenta sobre la tonalidad temática del cine naturalista.

La noción del pesimismo como un efecto naturalista está ligado en parte a una noción de probabilidad filosófica y en parte a una predilección por las convenciones de la tragedia por encima de las convenciones de la comedia. (1968, p. 112)

En un intento por describir el naturalismo en el cine de una manera más precisa, Wenke Langhof vincula al naturalismo con el realismo, cuya definición está más desarrollada, y determina que el naturalismo y el realismo están fuertemente relacionados, declarando al naturalismo como un realismo aún más crudo (2002, sección 1.2.5).

Todos los movimientos realistas en el cine mantuvieron los tres principios básicos: Primero, el cine debe tomar la realidad en fragmentos de vida y no construirla artificialmente. Segundo, la gente ordinaria de todos los días son quienes actúan en escenarios reales. Finalmente, el cine debe buscar captar el gesto espontáneo o auténtico y el discurso natural y no forzado.

(...) Las líneas que separan el naturalismo y el realismo son casi indistinguibles y las dos cosas son muy cercanas. El naturalismo puede ser entendido como un realismo “hi-fi” (de alta fidelidad): muestra las mismas características del realismo, pero es aún más realista y crudo. Si el realismo fuera definido en términos de McCabe, tendería a estar de acuerdo con Debora Knight, quien le otorga al naturalismo una existencia propia y lo define como realismo crítico. (2002, secciones 1.1.2, 1.2.5)

A pesar de que Sarris insiste en el naturalismo más como una característica vagamente intrínseca al cine más que como un conjunto de características, su perspectiva no necesariamente choca de manera significativa con la de Langhof. Podemos pensar en el

naturalismo como una tendencia estética, cuya principal directriz es la de intentar “parecer real”; a lo largo de la historia de este esfuerzo ciertas características han surgido como típicas de este tipo de cine, pero tales características no son absolutamente necesarias.

Langhof y Sarris, sin embargo, parecen coincidir en un punto importante, pues Langhof hace eco a la idea de Sarris de la noción de pesimismo que suelen tomar las películas naturalistas. Langhof extiende esta noción hablando del tema particular del control sobre el destino propio.

En la mirada naturalista, dos fuerzas determinan al ser humano: la herencia y el ambiente. Toda la personalidad y las expectativas en la vida de un ser humano emergen como el resultado de la interacción de estas dos fuerzas. Por lo tanto, solo hay un grado limitado de control que las personas pueden ejercer sobre sus propias vidas y ambiciones. Estas características también aplican al naturalismo en el cine. (2002, sección 1.1.2)

Esta última característica, el pesimismo sobre el destino propio, es apreciable en muchas películas latinoamericanas, entre ellas las películas de Víctor Gaviria como *Rodrigo D* o *La Vendedora de Rosas*. Aunque Andrew Sarris explica tal tendencia como una simple “predilección por las convenciones de la tragedia”, no es difícil trazar una relación entre el sentimiento de no tener control del destino propio y el afán por representar estructuras y problemas a nivel de sociedad.

Para entender estos fenómenos en el cine local, enmarcado en el cine latinoamericano, es útil entender desde un plano aún más general el cine del tercer mundo. En su artículo *Towards a Critical Theory of Third World Films* (Hacia una Teoría Crítica del Cine del Tercer Mundo), el teórico de cine etíope Tashome H. Gabriel hace un análisis comprehensivo del cine del tercer mundo, desde sus características formales y las temáticas que aborda. Desde una perspectiva histórica, el artículo logra agrupar algunas tendencias, que clasifica en 3 etapas distintivas, que pueden ocurrir en diferentes momentos y con tiempos distintos según el lugar. Sobre la lógica que guía estas etapas y la dirección general que siguen las mismas, el artículo dice:

Desde tiempos precoloniales hasta el presente, la lucha por librarse de la opresión ha sido peleada por las masas del Tercer Mundo, que manteniendo una profunda identidad cultural han hecho que la historia cobre vida. Así como se han movido agresivamente hacia la independencia, también la evolución de la cultura fílmica del Tercer Mundo ha seguido un camino desde la “dominación” hasta la “liberación”.

[La] genealogía de la cultura fílmica del Tercer Mundo se mueve desde la Primera Etapa en la que imágenes foráneas son impuestas de manera alienante sobre la audiencia, a la Segunda y Tercera Etapa en las cuales el reconocimiento de “la conciencia de uno mismo” sirve como el antecedente esencial para una conciencia nacional, y más significativamente, internacional. (Gabriel, 2011, p. 187)

La diferencia entre la segunda y la tercera etapa es una diferencia de gradación más que de categorías estrictas. La tercera etapa culmina en el entendimiento y el uso pleno del cine como "herramienta ideológica". El artículo también menciona *Agarrando Pueblo* de Luis Ospina, como un referente importante del tipo de autoconciencia necesaria de la segunda a la tercera etapa. En general se habla de una tendencia combativa en el cine del tercer mundo, un afán de liberación y emancipación ante el agarre del imperialismo cultural del primer mundo. Esta actitud combativa la vemos específicamente en Latinoamérica en movimientos como la Estética del hambre de Brasil o el Tercer Cine, que en su manifiesto define los tres cines de manera algo análoga a las tres etapas de Gabriel. Esta similitud es por supuesto reconocida en el artículo de Teshome Gabriel, quien cita al principio de su texto tanto a Glauber Rocha como a Fernando Solanas y Octavio Getino. Vale la pena mencionar también que dentro de las características que se consideran en el artículo como típicas del cine del tercer mundo, en oposición al cine de la cultura occidental hegemónica, se menciona que los actores son generalmente "*no-actores haciendo sus roles de la vida real*" (Gabriel, 2011, p. 200). Aún más importantes son las conclusiones con las que cierra Teshome Gabriel, de las que podemos resaltar que "*en el contexto del Tercer Mundo la necesidad es que los filmes, en contexto, toquen una cuerda cultural sensible en una sociedad*" (2011, p. 199) y sobre la posibilidad de un lenguaje distintivo para el cine del tercer mundo que "*cinéastas en el Tercer Mundo están empezando a producir filmes que tratan de reestructurar prácticas fílmicas aceptadas*" (2011, p. 201).

Sin embargo, cabe advertir que describir toda la cinematografía de un lugar (o de algo tan amplio como el tercer mundo o América Latina) como un solo fenómeno es una idea debatida por algunos estudios desde la antropología. El célebre caso de The Navajo Film Project (*El Proyecto de Filmes Navajos*) causó revuelo entre los antropólogos en la década de los 70s porque propuso evidencias de una relación entre formas específicas de hacer cine (tipos y duraciones de plano, contenidos) del pueblo navajo y algunas características culturales de este mismo pueblo. En el 2012, Sam Pack puso en duda los hallazgos de este estudio.

La noción de la autenticidad nativa esencializa a los nativos como una masa homogénea y no diferenciada. Esto es particularmente problemático cuando el discurso no reconoce la heterogeneidad de la expresión fílmica indígena. (...) Basado en el amplio rango de diversidad de temas y problemáticas abordadas, debería ser abundantemente claro que no hay características formales que constituyan una "manera de ver". Aun así, la literatura que rodea la autorrepresentación indígena continúa infestada de referencias al dictum Malinowskiano de comprender el "punto de vista del nativo." (...) Parte del problema tiene que ver con la aceptación a priori del uso de términos como "Filmografía Navaja" o "Filmografía Occidental" que están hechos para representar toda una forma de hacer filmes. (pp. 13–14)

Es importante tener en cuenta esta idea para no caer en generalizaciones demasiado extremas a la hora de hablar del cine latinoamericano y local como un conjunto homogéneo. Sin embargo, la naturaleza de este proyecto y de los objetivos que se propone, hacen necesario sacar conclusiones a gran escala. Estas conclusiones no tienen la intención de caracterizar o determinar absolutos sobre el cine o los temas considerados, sino de establecer guías para poner en contexto el análisis a realizar. Con esto en mente, encontramos también que se pueden hacer ciertas descripciones sobre el tema de la representación de la juventud, específicamente dentro del contexto del cine latinoamericano. Laura Podalsky, en su ensayo *The Politics of Disaffected Youth and Contemporary Latin American Cinema*, describe un patrón que reconoce en el tratamiento de este tema.

Una proliferación de filmes de una variedad de países latinoamericanos sobre la juventud desafecta, entre ellos Rodrigo D: No futuro (1990, Colombia), Johnny Cien Pesos (1993, Chile), Madagascar (1994, Cuba), Pizza birra faso (1997, Argentina), Amor vertical (1997, Cuba), y Amores perros (2000, México). Aunque las historias de alienación juvenil han sido populares en muchos países desde los 60s, muchos de estos filmes latinoamericanos se apartan de los modelos anteriores al privilegiar la perspectiva de individuos de clase trabajadora y clase baja-media, y al hacerlo, acusan duramente a sociedades plagadas por actos mundanos de violencia, explotación, y brutalidad emocional. Ya sea en la forma del estridente punk del soundtrack de Rodrigo D, o la cámara y edición apabullante de Amores Perros, estas películas dan fe de la carga afectiva de la vida diaria de los adultos jóvenes. (2007, p. 109)

Encontramos aquí una vez más un interés por abordar temas críticos a estructuras y problemáticas sociopolíticas, así como una tendencia a rechazar estructuras establecidas en el cine, similar a lo descrito por Teshome Gabriel en su teoría del cine del tercer mundo. Geoffrey Maguire y Rachel Randall, en la introducción a su libro *New Visions of Adolescence in contemporary Latin American Cinema*, ofrecen su perspectiva sobre la relación entre el lugar que ocupan los adolescentes en la sociedad y la manera en que aparecen representados en el cine.

Es claro entonces, que nuestro entendimiento de la niñez y la adolescencia, así como de sus propósitos, está fuertemente influenciada por desarrollos y requerimientos socioeconómicos y culturales. Estos, a su vez, afectan las experiencias de los jóvenes sobre la adolescencia, que también están moldeadas por expectativas de género y alianzas de clase, un hecho que muchos filmes latinoamericanos reconocen en sus proyecciones de problemas sociopolíticos y de las tensiones que rodean la identidad de género, clase y nación (lo cual representa un contraste marcado con muchas de las "películas adolescentes" masivas producidas en Hollywood). (2018, p. 10)

Vemos que el cine de América Latina, en general y a la hora de representar la juventud, está frecuentemente concentrado en discutir y representar problemas a nivel social. Hemos visto

esta misma preocupación aparecer tanto en la descripción del elusivo término “cine naturalista”, como en la motivación detrás del trabajo con actores naturales. Tener presente no solo definiciones y perspectivas, sino también el mapa de relaciones que vemos aparecer entre todos estos conceptos es esencial para el desarrollo de esta investigación, pues son estas relaciones las que describen el contexto alrededor de los temas que estamos tratando.

Capítulo 3

Reescritura del guion desde la dirección

Una de las principales tareas del director es interpretar el guion para luego traducirlo al lenguaje audiovisual, de manera que la visión, los temas, tonos y emotividades de la obra sean representados de la mejor forma posible. Esto es cierto tanto para el director que aborda un guion ajeno como el que toma su propio guion para moverlo a la siguiente etapa. El primer paso que debe tomar el director al plantarse en su rol es la lectura cuidadosa del guion, con el objetivo de identificar esos temas, motivos e intenciones que son esenciales a la historia.

En nuestro caso, fue claro desde un principio que existían diversos problemas tanto en la estructura como en los detalles del guion con el que empezamos este proceso, por lo cual vimos necesaria una reescritura radical del guion, antes de poder empezar el trabajo más propiamente de la dirección.

Esta reescritura, realizada desde un principio con Alejandra Uribe, la autora original del guion, tuvo como objetivo principal la solución de detalles de la historia que sentíamos no estaban funcionando. Considerábamos que la transformación que tenía que sufrir la historia para rescatar sus aspectos más importantes era tal, que los personajes y el tono general de la película iban inevitablemente a cambiar, tal vez de manera radical. Esto significaba que, para iniciar un proceso de búsqueda de actores, de definición de propuestas estéticas y de puesta en escena para la película; tendríamos que esperar a que el guion tuviera un horizonte más claro.

Afortunadamente, el largo periodo de tiempo que había pasado entre la escritura de la primera versión del guion y este momento de reescritura nos permitió dar un paso atrás y ver el guion con ojos frescos y nuevas perspectivas. Esta vez con mirada de directores (en lugar de guionistas), habiendo tenido el tiempo de pensar los problemas de la historia a fuego lento, y además contando con una acumulación de retroalimentación considerable desde varias fuentes; nos fue posible reducir el guion a los elementos que interpretamos como esenciales, es decir, a aquellas cosas que de verdad pensamos necesarias para lograr lo que queríamos narrar y transmitir.

Entre estos elementos que calificamos como esenciales, podemos contar:

- Una historia estructurada alrededor de una travesía por un barrio que para los personajes principales es desconocido a pesar de habitar en él.

- Una búsqueda de un objeto de deseo, a pesar de cualquier consecuencia, en detrimento principalmente de una amistad.
- La iconografía del vestido y en general de la fiesta de quince como símbolo de una feminidad o una condición de ser mujer, que el personaje principal siente que necesita aún alcanzar.
- La personalidad explosiva, impetuosa e imparable de una protagonista que mueve la trama hacia adelante con su terquedad y determinación.
- Por último, y tal vez más importante, el foco de la historia sobre el tema de la presión y la expectativa que impone el contexto para cumplir ciertos roles.

Esta reducción nos permitió identificar las causas de algunos problemas y deshacernos de muchas cosas innecesarias, ayudándonos a salir de bloqueos y frustraciones que en momentos anteriores habían probado ser difíciles de resolver.

Sin embargo, abordar esta revisión de esta manera tan radical, significó una extensión en el tiempo mucho mayor a la esperada para esta etapa, empujando los objetivos principales de este proyecto (relativos a la dirección de actores y la propuesta de dirección) a una pausa prolongada. A pesar de esto consideramos que era un paso vital para el proceso de dirección. Dos de los elementos que más se vieron afectados en esta etapa fueron la construcción de los personajes y el tono de muchas escenas importantes de la historia; ambos elementos son preocupaciones directas de la dirección de actores.

3.1. Efectos sobre los personajes

Siendo este proceso pensado específicamente desde la dirección de actores, fue evidente desde un principio que la historia requería de una reformulación de los personajes principales. Intentamos pensar de nuevo el guion partiendo de la base de los personajes y sus motivaciones. Estos personajes terminaron cambiando en múltiples aspectos; desde su aspecto físico, personalidad y contexto familiar.

Una de las primeras cosas que notamos fue la necesidad de hacer más evidente, o definir de forma más concreta, uno de los conflictos internos principales de Cindy, nuestra protagonista: su sensación de estar excluida, de ser diferente, o incluso inferior con respecto a otras mujeres de su edad. Inicialmente consideramos que este sentimiento de exclusión podría expresarse con una actitud más introvertida por parte de Cindy, que tenga como consecuencia su falta de participación en las dinámicas “normales” de otras muchachas de su edad. Sin embargo, sentimos que esto iba en contra de la actitud explosiva e imparable

que siempre hemos pensado para nuestra protagonista. Cindy es un personaje que no parece temerle a nada ni nadie, que camina con confianza por donde vaya, y que jamás toma un “no” como respuesta. Esta personalidad la consideramos esencial para la película.

Por lo tanto, optamos por intentar definir para Cindy un sentimiento de “otredad”. En esencia, que sienta la falta de una “feminidad” tradicional, que ve expresada y establecida en otras mujeres, pero no en ella misma. Decidimos que la raíz del problema esté en la percepción de su propia imagen, de sentirse inadecuada con su cuerpo. La opción que resultó pareciéndonos mejor para lograr esto nos “llegó” en la forma de una escena, de una imagen. Pensamos en la idea de que Cindy se pruebe varios vestidos de quince y que casi ninguno le sirva, funciona narrativamente, tanto para representar de una manera más tangible su frustración con su propia imagen (específicamente entonces, con su peso), como para acentuar la importancia particular del vestido que quiere recuperar.

Este cambio para Cindy viene también con un cambio en la relación con Cristian, su mejor amigo y segundo personaje principal de nuestra película. En la versión anterior del guion, Cristian tenía un interés romántico por Cindy, que en ningún momento se manifiesta explícitamente, pero que sirve como motivación oculta e implícita para su personaje. Para esta nueva versión de Cindy, sentimos que este interés de Cristian no funcionaba, y por lo tanto decidimos eliminarlo. Esto a su vez conlleva un cambio en las motivaciones de Cristian, que discutimos más adelante.

De manera similar, definimos en cuanto a la familia de Cindy, que era mejor que viviera sola con su papá, y no con su mamá, para reforzar la idea de esa feminidad que hace falta en su vida, y de la cual no tiene ningún referente inmediato (siendo además su mejor y casi único amigo, un hombre).

Nuestro segundo protagonista representaba un reto mayor para esta reescritura del guion. El personaje de Cristian era para nosotros difícil de agarrar. Con la versión anterior del guion, sentíamos que no conocíamos al personaje, y que sus motivaciones no eran claras. Teniendo en cuenta que nuestro objetivo es trabajar con actores para ambos personajes, trabajar en el personaje de Cristian fue una de las prioridades del proceso de reescritura.

Concebimos a Cristian como una manifestación contraria a Cindy en cuanto al tema de la película. Mientras que el objetivo de Cindy es encajar con lo que siente que se espera de ella, Cristian intenta huir de esas expectativas a toda costa. El contexto familiar y barrial de Cristian está constantemente empujándolo hacia un destino que él siente inevitable, el de las calles, la violencia y el crimen. La presión de este contexto se ve materializada en la presencia de

su hermano mayor, Danilo, quien ve a Cristian como el responsable de continuar con el “negocio familiar” del crimen organizado urbano.

La urgencia de Cristian por evitar a su hermano, y la necesidad de Cindy de recuperar el vestido que representa su entrada a la feminidad que desea, son las dos fuerzas que entran en conflicto y mueven la historia hacia adelante en esta nueva versión del guion. Tener esto claro es vital para entender lo que la película necesita desde la dirección, especialmente desde la dirección de actores. Es principalmente por medio de la evolución de la relación entre Cindy y Cristian que vemos desarrollados los temas de la película, y esta relación se empieza a construir desde el primer momento del trabajo con los actores.

3.2. Efectos sobre el tono de la película

Además de cambios importantes en los personajes principales y las relaciones entre ellos, la reescritura del guion nos llevó a considerar un cambio de tono en muchos momentos importantes de la historia, así como de la película en general. Muchos de estos cambios son difíciles de describir concretamente y han tomado la forma simplemente de eliminaciones de escenas o modificaciones en la forma específica en que algunas secuencias se desarrollan.

Se pueden mencionar algunos cambios a modo más general. Anteriormente la “explosividad” que queríamos expresar con la actitud de Cindy se veía también reflejada en los eventos de la historia y en la manera en que suceden, es decir, era un guion desbordado y tal vez mucho más “dramático” de lo necesario. Concluimos que esa fuerza vertiginosa e impredecible que queremos con la película debe estar concentrada más en el ímpetu de nuestro personaje principal, y no tanto en escenas exageradas que se estaban sintiendo algo forzadas desde un punto de vista narrativo.

De acuerdo a lo anterior, muchas escenas de la primera versión fueron cambiadas radicalmente o eliminadas por completo. Estos cambios, combinados con las nuevas motivaciones y objetivos más claros de los personajes principales, significó una transformación importante en la estructura general de la película. Las escenas finales de la historia son el ejemplo más claro del cambio general que vio el guion desde distintos ángulos. Un final que en versiones anteriores contenía hechos violentos de manera explícita, y que buscaba generar shock y una sensación final de tragedia; optamos por cambiarlo a una resolución más anticlimática, que transmita otros sentimientos que ahora nos interesan más, como la desilusión, la pérdida y la decepción.

El proceso de escritura por supuesto no para aquí, el guion continuará transformándose a lo largo de todas las otras partes del proceso, de manera que los cambios que hicimos a la historia en esta etapa es posible que resulten irrelevantes en etapas posteriores. El tipo de trabajo con actores que nos interesa es precisamente el que permita enriquecer y evolucionar ampliamente el guion, pero para lograr esto necesitamos tener unas bases claras sobre el norte y la esencia de la película.

Capítulo 4

Ruta de herramientas de dirección actoral

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 otras personas trabajando en contextos similares, con dudas y ansiedades similares a las nuestras frente a la dirección de actores.

Esta sección, al ser un esfuerzo principalmente de recopilación y organización de la información, se vale principalmente de las palabras de los mismos realizadores a la hora de describir los métodos y herramientas que nos interesan. Muchas de las citas son de entrevistas realizadas especialmente para este proyecto.

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.

4.1. 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.

4.1.1. 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. (Correa y Fagua, 2021)

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. (Medina y Montoya, 2017)

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. (Silva, 2013, p.271)

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. (Gaviria, 2019, párr. 8)

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. (Restrepo et al., 2021)

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*, respectivamente.

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. (Medina y Montoya, 2017)

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. (Medina y Montoya, 2017)

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. (Roldán, 2018)

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 de 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. (Medina y Montoya, 2017)

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.

4.1.2. Los Encuentros

Una vez que hemos asegurado una cantidad de opciones, 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 con el actor formado a vos te llegan books, miras, llamas, te preparan una escena, puedes pedirle la escena en diferentes maneras de aproximarla, creo que es más fácil. (2019, párr. 14)

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 (2019, párr. 14)

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 (Sierra, 2018, párr. 5)

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 "hijuepadres", y están metidos en un universo que es lleno de emociones y lleno de episodios y de cosas interesantes. - Víctor Gaviria (2019, párr. 8)

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 (2021)

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. (Maldonado, 2019, párr. 4)

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. (Gaviria, 2019, párr. 8)

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. (Mora, 2019, párr. 15)

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 [Carlos Fagua] 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. (Correa y Fagua, 2021)

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. (Correa y Fagua, 2021)

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. (Correa y Fagua, 2021)

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 [Carlos Fagua] 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. (Correa y Fagua, 2021)

4.1.3. 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 esa persona va a entender qué es lo que está sucediendo finalmente en la historia. (Maldonado, 2019, párr. 4)

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. (Mesa, 2019, párr. 14)

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. (Medina y Montoya, 2017)

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. (Mora, 2019, párr. 15)

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. (Mesa, 2019, párr. 14)

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. 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. (Gaviria, 2019, párr. 10)

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 (Goggel, 2017)

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. (Mesa, 2019, párr. 15)

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. (2021)

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. (2021)

4.2. 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.

4.2.1. 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. (Mora, 2019, párr. 13)

Es demasiado importante conocernos como personas para poder trabajar juntos. Actores, conozcan a sus directores y directores, conozcan a sus actores. - Juan Pablo Félix (Restrepo et al., 2021)

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 “chimbear” 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. (Maldonado, 2019, párr. 5)

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. (Mesa, 2019, párr. 1)

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 manipular. 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. (Mora, 2019, párr. 20)

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. (Mora, 2019, párr. 17)

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 (Goggel, 2017)

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. (Mora, 2019, párr. 17)

4.2.2 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 (Goggel, 2017)

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. (Maldonado, 2019, párr. 5)

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. (Gaviria, 2019, párr. 14)

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.

4.2.3. 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, 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 (Medina y Romero, 2020)

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 la responsabilidad 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 actores 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 aquellos 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 es trabajar esa emoción no desde la escena sino desde algo similar en los ensayos.” (2019, párr. 7)

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 guion 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. (Mesa, 2019, párr. 7)

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. (Maldonado, 2019, párr. 1)

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. (Mesa, 2019, párr. 9)

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 (Mora, 2019, párr. 17)

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. (Mesa, 2019, párr. 8 y 10)

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 unos 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. (Fagua, 2021)

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. Retomamos esta cita de Víctor Gaviria, en la que explica sus “trucos mercenarios”, que consisten en su propia interpretación de lo que significa aplicar esta técnica.

Cuando yo quería que tomara una emoción fuerte, 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. (Gaviria, 2007, párr. 17)

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* (Goggel, 2017), 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. (Weston, 1996, p.29)

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. El director Luis Alberto Restrepo resume esta diferencia diciendo que “Los actores naturales te dan más credibilidad, pero los actores profesionales te dan más profundidad dramática” (et al., 2021)

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. (2019, párr. 18)

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. (Roldán, 2018, sección La Producción)

El preparador de actores Carlos 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. (Fagua, 2021)

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. (Medina y Romero, 2020)

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." (Chabora, 2000)

Mi tesis, por el contrario, es que los cambios corporales siguen directamente a la PERCEPCIÓN del factor excitatorio 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 defiende 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. (James, 1983, como se citó en Bloch, 2007, p.39)

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. (Baker, 2008, p.22)

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. (2021)

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. (2019, párr. 16)

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.

4.2.4. 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.

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.

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. (Mesa, 2019, párr. 9)

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. (Toledo, 2021)

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.

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. (Gaviria, 2019, párr. 10)

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. Como dice Fátima Toledo: “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.” (2021)

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 (comunicación personal, 23 de abril de 2019) 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. (2019, párr. 17)

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. (Mora, 2019, párr. 19)

4.2.4.1. *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. (Mora, 2019, párr. 18)

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 estas señoras se lo creen, están actuando bien". (2019, párr. 5)

En un registro de otro de los ensayos para *Los Nadie* (Mesa, J. S., comunicación personal, 23 de abril de 2019), 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.

4.2.5. 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. (Mesa, 2019, párr. 1)

Yo [Luis Alberto Restrepo] 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. (Restrepo et al., 2021)

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 les 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. (Mora, 2019, párr. 17)

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. (Toledo, 2021)

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 espontáneo, 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. (Mesa, 2019, párr. 2)

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". (Mesa, 2019, párr. 12)

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 (Goggel, 2017)

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. (Mesa, 2019, párr. 13)

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. (2015)

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". (Mesa, 2019, párr. 2)

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 coges 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 “mira, 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. Tienes que encontrar la manera que no suene leído, que ellos no se estén aprendiendo algo, sino que se la entregues de alguna manera, que ellos digan “esto es mío también.” (2019, párr. 23)

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. (Gaviria, 2019, párr. 12)

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. (Gaviria, 2019, párr. 12)

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. (Toledo, 2021)

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.

4.2.6. 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 (Gaviria, 2019, párr. 12)

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. (2021)

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 (comunicación personal, 23 de abril 2019) 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. (Restrepo et al., 2021)

Es fundamental la 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. (Gaviria, 2019, párr. 11)

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.

4.2.7. 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. (2019, párr. 1 y 2)

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.’” (2019, párr. 16)

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. (Maldonado, 2019, párr. 3)

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. - Víctor Gaviria (Goggel, 2017)

Ella pudo habernos destruido la película con su desorden y su indisciplina, pero pudimos meter esa indisciplina dentro del personaje. - Víctor Gaviria (Goggel, 2017)

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*, en la que habla con sus actores:

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. (Goggel, 2017)

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. (2019, párr. 6)

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.

Capítulo 5

Análisis de películas

Esta etapa del proyecto es una mirada al extremo opuesto del proceso. Un esfuerzo por indagar, por medio de la visualización de obras terminadas, sobre la forma en que la dirección de actores puede contribuir a los temas y al tono de una película. A diferencia de otros momentos del proyecto, en lugar de investigar procesos creativos y metodológicos, nos concentramos aquí en mirar solo las cosas que podemos ver en las películas como tal, sin hacer ningún tipo de inferencias sobre la forma en que se logran estas cosas detrás de escenas, solo describir lo que se ve en la pantalla, y lo que nos connota eso que vemos.

El objetivo general de esta actividad es contribuir a la visión que se tiene de la actuación y en general de la puesta en escena de la película. Por lo tanto, nos concentramos principalmente en enumerar acciones concretas y actitudes específicas de los personajes. La idea es delimitar la atención a aquellas cosas que de una u otra forma puedan ser el resultado del oficio específico de la dirección de actores, es decir, cosas que se puedan modificar ya sea desde el trabajo de actuación, de la puesta en escena de los actores, o de la construcción de personajes con los actores.

No es un análisis de la actuación como tal, o de la calidad de la actuación, sino de cómo se usa la puesta en escena y la actuación para llegar a unos resultados concretos. A medida que vamos descubriendo este tipo de detalles, podemos poner en discusión esta información, siempre que sea relevante, en relación a lo que se quiere lograr con la actuación y los personajes de Satín.

La información está dividida en una serie de subtemas. Cada uno de estos temas fueron apareciendo naturalmente durante la visualización repetida de las obras, pero a la vez son temas que ocupan un lugar prominente en la historia de Satín. Respondiendo además al interés especial de este proyecto por la relación que existe entre los personajes con sus espacios y contextos, todos estos temas buscan aproximarse de una u otra forma a la pregunta por estas relaciones.

Las películas de las que vamos a hablar son *La Vendedora de Rosas* (Gaviria, 1998), *Los Nadie* (Mesa, 2016) y *Matar a Jesús* (Mora, 2017). Como se mencionó en la metodología del proyecto, escogimos estas obras por estar protagonizadas principalmente por jóvenes y adolescentes que viven en la ciudad de Medellín, con historias que se desarrollan en un

contexto urbano, en las cuales el desplazamiento por distintos lugares de este contexto es importante para la trama, y que se valen en gran medida del trabajo con actores naturales o no profesionales para interpretar los roles principales.

5.1. Relación con el conflicto urbano

El universo en el que viven los personajes de las 3 películas es un universo marcado por la violencia urbana y el conflicto armado de Medellín. Mirando a grandes rasgos las historias de las 3 obras, la relación que los personajes tienen con esta violencia es distinta en cada una.

En *La Vendedora de Rosas* la violencia parece hacer parte de la vida cotidiana de los personajes. En *Los Nadie* es una amenaza siempre acechando en el fondo, siempre poniendo a los personajes en estado de alerta. En *Matar a Jesús* vemos una confrontación frente a frente con la violencia en el momento en que esta irrumpe, además de un esfuerzo, tal vez inútil, por entenderla. Estas 3 ideas generales las podemos encontrar de una forma u otra en los distintos personajes de *Satín*. Por lo tanto, podemos fijarnos en la forma específica en la que cada una de estas relaciones se ve en pantalla.

En *Los Nadie* vemos la actitud temerosa de los personajes cuando deciden no transitar por ciertas partes del barrio en el que viven. Montados en una moto, dos de los personajes miran brevemente por una calle hacia abajo, antes de decidir seguir por una ruta alternativa. “Mejor demos la vuelta que esos manes no están dejando bajar por ahí” “Se agarraron con los de la cancha de arriba y ya no dejan pasar por ahí”, dicen. Es un comentario que se siente demasiado casual, pero suficiente para comunicar el peligro constante al que están acostumbrados los habitantes de muchos barrios de Medellín. A lo largo de la película, vemos otros comentarios y actitudes de este tipo, introduciendo poco a poco la idea de que los personajes de este universo necesitan estar constantemente alerta de su propio entorno.

En otro momento de *Los Nadie*, dos de los jóvenes intentan discernir si los impactos que escuchan son el resultado de pólvora o de disparos. Al principio la amenaza de un posible tiroteo no es tomada con mucha seriedad, luego, cuando resulta más obvio que los ruidos son efectivamente disparos y no pólvora, los jóvenes se despiden y se van cada uno para sus casas. La interacción con esta amenaza se siente como algo que pasa con regularidad en su día a día, la falta inicial de urgencia ante la posibilidad de disparos cercanos es probablemente una sensación familiar para muchas personas de Medellín.

En otra escena muy distinta, dos jóvenes grafiteros conversan; uno de ellos le cuenta al otro la historia de cómo unas personas lo amenazaron con que lo iba a “desaparecer”, porque lo vieron haciendo grafiti en la calle. La historia eventualmente toma un giro cómico o absurdo, ya que las personas que amenazan al grafitero terminan pidiéndole un diseño para un tatuaje. Una vez más, la historia es vista como una situación que, aunque no es de todos los días, tampoco genera mucha sorpresa o preocupación para ellos.

En todas estas situaciones en *Los Nadie*, vemos personajes que, sin estar involucrados directamente en la violencia, tienen que vivir con la constante posibilidad de convertirse en daño colateral del conflicto, simplemente por vivir en el lugar donde viven. Esta idea es similar a lo que se enfrentan los personajes principales de *Satín*, quienes tienen como principal antagonista al espacio en el que viven y por el cual se ven obligados a navegar en el transcurso de la historia.

La relación con este mismo tema en *La Vendedora de Rosas*, aunque similar, se diferencia en el grado en que los personajes están incrustados en la lógica del crimen y la violencia de Medellín. Los personajes de esta película también están en un estado constante de vigilancia en su entorno, pero a diferencia de los personajes de *Los Nadie*, no parecen contar con ninguna motivación para huir o intentar alejarse de esta realidad. En *La Vendedora de Rosas* los personajes aceptan su posición con mucha más facilidad.

Vemos una muestra de esta actitud en la escena en la que el *Zarco* se acerca a un negocio local para llevarse varias botellas de licor. El *Zarco* es insistente en que solo se trata de un préstamo, al punto de mostrarse ofendido por la insinuación de que no va a pagar por el licor, repitiendo una y otra vez “hágale que usted sabe que yo le pago”. A pesar de esto, el encargado del negocio acepta desde el inicio que el *Zarco* se puede llevar lo que quiera sin consecuencias, con una actitud de clara resignación ante la pérdida de sus productos. Es algo cotidiano, que ha sucedido tantas veces que ya no hay ninguna clase de punto en intentar evitar el resultado.

En este caso no vemos una conexión tan directa con los personajes principales de *Satín*, sin embargo, podemos encontrar relaciones con la violencia similares a las de *La Vendedora de Rosas* en el encuentro con algunos de los personajes secundarios que la trama de la historia va encontrando poco a poco.

La relación con la violencia de la protagonista de *Matar a Jesús* es totalmente distinta a las dos que ya hemos descrito en las otras películas. La protagonista de esta historia es ajena al mundo del conflicto urbano hasta que éste irrumpe en su vida de manera repentina. Su

reacción es la de enfrentarse a esta realidad cara a cara, enfocando sus sentimientos de dolor en la tarea de devolver el golpe antes que la de huir o protegerse. A pesar de la ferocidad de esta actitud, es claro hacia el final de la película que el contexto al que se enfrenta es demasiado complejo, demasiado inescrutable y demasiado vasto. La escena final de la película revela a través de la actitud de la actriz, la impotencia del personaje principal ante la violencia de Medellín, quien mira la ciudad desde lo alto de un mirador, y arroja la pistola que casi utiliza para ejecutar su venganza. La vemos pequeña, ante una urbe imponente, su rostro marcado por el cansancio, la decepción, la derrota.

En *Satín* encontramos un arco de personaje similar, con una protagonista que en un principio no duda en enfrentarse con ímpetu y determinación a su contexto, pero que al final de la historia se siente totalmente impotente y derrotada. En efecto, la manera de caminar, la insistencia y la determinación de Paula en *Matar a Jesús*, son todas características que comparte con la protagonista de nuestra historia.

5.2. Antagonismo con los espacios

La estructura de la historia de *Satín* se construye alrededor del desplazamiento por un espacio que prueba ser hostil y antagónico de diversas maneras. De manera similar, los espacios en las películas consideradas se presentan frecuentemente como antagónicos para los personajes. A menudo vemos que existe una intersección entre las formas en que se manifiesta este tema y el anterior, pues con frecuencia la fuente de esta hostilidad de los espacios es el conflicto y la violencia. Sin embargo, consideramos que vale la pena hablar de este subtema por separado y fijarnos aquí en algunas de las cosas que no están relacionadas con la violencia de una manera tan directa.

Para los personajes de *Los Nadie*, el objetivo es dejar atrás ese espacio que tanto los limita, que los hace sentir atascados, que no les permite “ni ver el horizonte”. El rechazo absoluto que sienten hacia el espacio que los contiene se ve exteriorizado en la escena en la que dos de los personajes rayan furiosamente paredes, puertas y ventanas. Sus acciones se sienten llenas de enojo, de desahogo, existe una sensación de que el lugar en cuestión no es permanente en sus vidas, de que es meramente un obstáculo por romper.

Los Nadie nos muestra un conjunto de personajes que navegan por un espacio que a menudo se siente estrecho y difícil de navegar; a veces por lo claustrofóbico de los callejones oscuros en la noche, a veces por lo imposible de las lomas. El entorno de los barrios de Medellín parece estar diseñado para hacerle la vida más difícil a sus habitantes. Una versión aún más extrema de este fenómeno se da en *La Vendedora de Rosas*, donde nos encontramos

constantemente navegando por espacios reducidos y laberínticos, callejones que casi parecen túneles precarios, y escondites rodeados de escombros y basura. En ambas películas la sensación de peligro que transmiten estos espacios es reforzada por el comportamiento de los personajes al transitar por ellos. Los personajes se quejan, evitan ciertas partes, se escurren con rapidez, mirando a todas partes con precaución. De alguna manera es la misma topografía de los espacios la que termina atrapando a dos de los personajes principales en estas películas, guiándolos inevitablemente a sus desenlaces desafortunados: El Zarco encontrando por casualidad a Mónica mientras huye de sus perseguidores; La Rata encontrándose con las personas que lo detienen cuando va en camino de empezar su viaje.

No solo en el contexto de las calles y los barrios de Medellín, sino también en espacios más íntimos del hogar, encontramos que los personajes tanto de *Los Nadie* como de *La Vendedora de Rosas* se sienten atrapados. En *Los Nadie* lo vemos en la casa de Ana, que en un momento llega a su casa para encontrarse con lo que se siente como una trampa: Su familia esperándola para obligarla a rezar. Vemos a Ana totalmente fuera de su elemento, muy callada y sumisa, su cuerpo en una actitud totalmente cerrada, su casa una constante fuente de tensión y estrés. En un ejemplo más extremo, cuando Mónica busca refugio temporalmente en la casa de su tía, pronto la amenaza de acoso sexual por parte de un miembro de la familia la desilusiona de la idea de quedarse en este lugar. Mónica regresa a las calles, sale de la casa evadiendo cualquier explicación para su partida, podemos escuchar en su voz decepcionada la tragedia de ser traicionada por un espacio en el que había decidido confiar.

Todas estas cosas dejan una sensación de desazón, de desconfianza por los entornos. La naturaleza traicionera de los espacios que habitan estos personajes parece dejarlos sin opciones a cada paso que dan. A lo largo de la historia de *Satín*, nuestros personajes principales, Cindy y Cristian, tienen la oportunidad de familiarizarse con todas estos sentimientos con respecto a distintas partes de su propio barrio. Desde la incomodidad de un lugar cerrado que se convierte en una trampa, hasta la dificultad y la incertidumbre de navegar por callejones estrechos y calles empinadas.

En *Matar a Jesús*, La angustia que causa la constante fricción con el entorno, eventualmente lleva a Jesús a suplicar cerca del clímax de la película “ayúdeme a salir de esta gonorra de hueco a lo bien”. Es el acto final de una incomodidad y angustia que este personaje demuestra durante toda la película. Siendo no solo una víctima de la violencia sino también un perpetrador de ella, Jesús está constantemente mirando sobre su hombro con sospecha, siempre listo para reaccionar a cualquier ruido, cualquier señal de posible peligro. En

contraste a otras reacciones que hemos discutido con anterioridad, la actitud de Jesús es de alerta absoluta, como participante directo del conflicto en Medellín, sabe que en su espalda siempre hay un blanco.

Algo de esa incomodidad de Jesús, de esa angustia y de ese afán por salir huyendo de su barrio, lo encontramos en *Satín* con Cristian. Aunque ambos personajes tienen personalidades marcadamente distintas, la sensación de sentirse atrapados en un contexto al que tal vez quisieran no pertenecer. Esta manera de sentirse puede manifestarse de maneras similares en algunos momentos, especialmente en partes de la historia en las que vemos a un Cristian inquieto, incomodo, constantemente alerta ante la posibilidad de encontrarse a su hermano en las calles de su barrio.

5.3. Otredad

El personaje principal de *Satín* es un personaje marcado por un sentimiento de otredad en relación con las otras niñas de su contexto, y en relación con lo que ella y las personas a su alrededor consideran que es la feminidad. El conflicto interno fundamental tanto de este personaje (Cindy), como del coprotagonista de la historia (Cristian), gira alrededor de la idea de encajar, de la dificultad de adaptarse a las expectativas del mundo que habitan.

Encontramos en las películas que nos ocupan suficientes ejemplos de personajes en situaciones en las que son tratados como un “otro”, específicamente como un otro no deseado. Podemos decir que esta es una manera distinta, tal vez menos directa, en la que el contexto que habitan los personajes es hostil a ellos.

Esta situación es obvia en *La Vendedora de Rosas*, donde la mayoría de los personajes son menores de edad que viven parcial o totalmente en las calles. Como es de esperarse, son personajes que están acostumbrados a ser tratados como inferiores, como indeseados. Desde el principio de la película, una de las primeras interacciones que Mónica y Judy tienen con el mundo por fuera de su círculo social inmediato, es la de ser sacadas a golpes de un bar donde están intentando vender rosas. La reacción de Mónica es de indignación y enojo, pero por la actitud de su amiga Judy, que encuentra graciosa la situación, podemos imaginar que este tipo de cosas no son poco frecuentes.

Los personajes principales de *Los Nadie* se enfrentan a un sentimiento similar de sentirse tratados como inferiores en muchas de las interacciones que tienen en su día a día, pero en el caso de ellos, vemos esto con mayor frecuencia cuando interactúan con sus familias. El personaje de Camilo “La Rata” es uno de los ejemplos más claros. Camilo tiene que

enfrentarse constantemente a los reproches y regaños de su mamá, que lo trata como un bueno para nada, y que critica constantemente su manera de vestirse, de llevar el pelo, sus amigos y la música que escucha. Camilo responde violentamente a esto, en la manera en que responde con gritos a su mamá, y luego en su cuarto en soledad, moviéndose ansiosamente sin saber que hacer, eventualmente descargando su frustración rompiendo un espejo de su pared.

El sentimiento de rechazo ante el estilo de vida de los jóvenes de *Los Nadie*, se extiende de manera indirecta al papá de Manu, quien ve en su hija a una niña de bien, que nada tiene que ver con el tipo de personas que son los otros jóvenes. A pesar de esto, Manu se imagina a sí misma y se siente mucho más cercana a sus amigos que a la idea que su papá quiere imponer sobre ella. Sin saberlo, las palabras del papá de Manu la convierten en ese “otro” indeseado, en lugar de convencerla de que son sus amigos los que pertenecen a esa categoría, separados de ella, indignos e inferiores. Manu absorbe estas palabras en silencio, tratando de parecer rebelde y fuerte, pero entendiendo el desprecio indirecto que su padre siente por su estilo de vida.

En nuestra película, el origen del sentimiento de otredad es muy distinto para Cindy, manifestándose principalmente en las interacciones con otras personas de su edad antes que con su familia. A pesar de esto, las diversas maneras de afrontar este tipo de situaciones que vemos en los personajes de las películas que analizamos, nos sirve como punto de referencia para el tipo de representación que queremos lograr en nuestro proyecto.

La Vendedora de Rosas nos ofrece una gran cantidad de ejemplos de una forma distinta en la que ser un “otro” tiene consecuencias para los personajes. En este caso hablamos de ser una niña en un mundo controlado por hombres. Es un tema recurrente desde las primeras escenas de esta película, que prácticamente todas las niñas que aparecen en la historia sufren en algún momento de acoso o abuso por parte de muchos de los hombres con los que interactúan. Vemos todo tipo de respuestas a estas situaciones, como la ya mencionada decepción de Mónica, la actitud desafiante de Judy, o el miedo y los insultos infantiles de Andrea. Ya sea desde la agresión externalizada, o desde la internalización de toda muestra de incomodidad, todas ellas han aprendido a lidiar a su forma con el problema de ser tratadas desde muy temprana edad como objetos sexuales.

Uno de los elementos narrativos que siempre hemos considerado como fundamental en nuestra historia, es el encuentro recurrente de Cindy con personas, especialmente hombres mayores a ella, que no se la toman en serio, que la menosprecian y la tratan como una persona que no merece consideración. En este sentido, sufre al igual que las niñas de *La Vendedora de Rosas* al ser tratada de manera distinta por ser una mujer, y en especial por

ser una mujer adolescente. Aunque los constantes actos de condescendencia que sufre Cindy son distintos a los constantes actos de acoso que sufren las niñas de la película de Víctor Gaviria, vemos una similitud en la manera en que son reducidas a un otro que solo vale por su apariencia.

5.4. Formas particulares de apropiación de los espacios

Cindy y Cristian tienen cada uno una relación particular de distanciamiento con su barrio. Ambos sienten en distintos grados que son ajenos a su contexto más inmediato. Estas relaciones, o falta de relaciones con sus espacios sirve no solo como un elemento de la caracterización de los personajes, sino también como fuerzas que mueven la historia hacia adelante. La historia de *Satín* obliga a estos personajes a explorar e interactuar de formas nuevas con el mundo inmediato en el que habitan; así como a descubrir la manera en que otras personas de su contexto se relacionan con estos mismos espacios.

Este subtema lo abordamos pensando más en los distintos personajes secundarios que Cindy y Cristian se encuentran en su viaje; pero también teniendo en cuenta la posibilidad de que nuestros protagonistas vayan viendo una evolución en la forma en que interactúan con su espacio a medida que la historia avanza.

En general vemos en las tres películas ejemplos de una apropiación muy libre, muy relajada de los espacios públicos. Las tres obras nos presentan diversas escenas en las que vemos personajes tanto secundarios como de fondo tomándose las calles para festejar, para conversar, incluso para pelear en la mitad de las vías. Siendo habitantes de Medellín este tipo de cosas nos pueden resultar totalmente naturales, sin embargo, vale la pena resaltar que en diversos momentos de estas películas notamos que la puesta en escena y la fotografía se salen de su camino para poner atención específicamente este tipo de comportamientos. En *Matar a Jesús*, por ejemplo, vemos diversas escenas tanto al principio como hacia el final de la película, en las que las personas se toman calles enteras como escenarios de celebraciones y bailes. Paula, la protagonista, se mueve a través de tales escenarios como si esta gente fuera tan solo un obstáculo, mero paisaje de fondo del mundo por el que intenta hacerse paso decidida, concentrada solo en búsqueda de su objetivo.

En *Los Nadie*, por el contrario, vemos como todos los personajes principales de la película son partícipes ellos mismos de sus propias maneras notables de apropiación del espacio. Las calles de *Los Nadie* son escenario perpetuo para el arte clandestino, por una parte, en la forma del grafiti, que toma un lugar central en la vida de varios de estos jóvenes, como manera tal vez de rebelarse contra los muros de una ciudad en la que se sienten ahogados. Por otra

parte, casi todos los jóvenes de esta película también se toman las calles, especialmente los semáforos, para demostrar su habilidad con los malabares y otros tipos de artes performáticas. Esto último, por supuesto como método para recolectar dinero, afirma la posición de estos personajes como ajenos a la economía establecida de su contexto, externos a las lógicas normales de la sociedad, verdaderos representantes de una contracultura marginal.

La Vendedora de Rosas, siendo una historia protagonizada en buena medida por habitantes de la calle, cuenta con la mayor y más diversa cantidad de ejemplos distintos en los que los personajes utilizan los espacios de la ciudad una manera peculiar. Entre estos ejemplos: Judy encaramándose a cualquier tipo de estructura pública para moverse de un lugar a otro o simplemente porque sí. El aprovechamiento de cualquier rincón en cualquier callejón para consumir o para esconder drogas. Mónica y Anderson compartiendo conversaciones y momentos íntimos en las escalas de la entrada de una casa ajena, sin importar que los habitantes de la casa puedan verlos desde las ventanas. La tendencia de muchos personajes de comunicarse a gritos de un extremo de la cuadra al otro. Las peleas en media calle. Los movimientos erráticos de todos los personajes al navegar las calles, ignorando por completo caminos, aceras o zonas verdes. Todos los lugares imaginables son utilizados de formas inesperadas, desde fachadas de casas llenas de gente, hasta ruinas abandonadas llenas de escombros.

Es en estos últimos ejemplos en *La Vendedora de Rosas* donde encontramos mayor posibilidad de coincidencia con situaciones que pueden suceder en la historia de nuestra película. Mientras nuestros dos personajes principales se mueven por su barrio en búsqueda de un vestido perdido, el drama generado por los obstáculos que van encontrando los sorprende en lugares inesperados. Peleas, momentos de desesperación, gritos, negociaciones y conversaciones emotivas; todas estas cosas necesariamente suceden en las calles del barrio de Cindy y Cristian.

Capítulo 6

Memorias del trabajo práctico

Desde un inicio, la idea de un proyecto concentrado exclusivamente en el rol de la dirección resultaba un poco difusa. ¿Qué clase de productos, obras o resultados son las que se esperan de un proyecto que tiene como fin una propuesta de dirección de actores?

La investigación teórica de este proyecto se apoya principalmente en testimonios de procesos creativos. Teniendo en cuenta que cada proyecto creativo se enfrenta a retos fundamentalmente distintos, fue mucho más útil para un esfuerzo indagatorio como este fijarse en los detalles de proceso similares, para juzgar caso a caso lo que nos sirve y lo que no, en lugar de tratar de encontrar afirmaciones absolutas que apliquen de manera general. Esta sección de este informe tiene como objetivo presentar los resultados del proyecto de la misma manera: a modo de un testimonio detallado del proceso con actores que adelantamos principalmente Alejandra Uribe (autora original de *Satín*) y yo.

La decisión de concentrar el proyecto específicamente en la dirección de actores fue tomada en parte porque esta área del trabajo audiovisual es precisamente la que menos dominamos, la que nos da más miedo y nos genera más ansiedad. Por lo tanto, es el área de conocimiento con mayor necesidad de ser trabajada.

Por supuesto la consecuencia de esta decisión es que el trabajo al que nos enfrentamos se nos hace mucho más difícil, ya que estamos totalmente por fuera de nuestra zona de confort. Esto fue evidente, y el mayor reto del proceso, desde las primeras etapas del trabajo práctico, empezando por el casting.

6.1. Casting

Encontrar la forma de iniciar el proceso de casting fue el obstáculo que generó más retrasos a la fase práctica del proyecto. Nos interesaba una búsqueda que se acercara al contexto de la historia, es decir, un casting que salga al mundo de la película a buscar a los actores.

Aunque en este momento estábamos muy comprometidos con la idea del actor natural, nuestro interés no estaba tanto en buscar muchachos libres del bagaje de la experiencia actoral, sino que nos interesaba más encontrar actores que tengan algún grado de cercanía

con nuestra historia o con el mundo en el que se desarrolla. Esta condición es necesaria pues es la base de casi todos los acercamientos metodológicos a la dirección de actores que teníamos en mente. Teniendo esta condición en cuenta, la pregunta es cómo, específicamente, empezar a hacer este acercamiento, y más pragmáticamente, dónde.

Aunque inicialmente consideramos otras opciones en cuanto a la locación del casting, resultó evidente que nuestra mejor opción era acercarnos a la comuna de Robledo, ya que es el lugar donde vivo y he vivido toda la vida, y por lo tanto es el lugar de más fácil acceso. También desde el inicio, en la etapa de concepción de la película, nos imaginábamos a menudo lugares y paisajes conocidos dentro de Robledo para muchas de las escenas de la historia.

En los primeros momentos de esta etapa del proyecto, la indecisión y la falta de claridad nos hizo perder mucho tiempo que no nos estaba sobrando. ¿Estamos seguros de que tenemos el perfil indicado de personajes? ¿Tenemos un plan para empezar a trabajar una vez encontremos los actores? ¿Tenemos un guion suficientemente sólido para lanzarnos al primer paso de la producción? Además, la manera concreta de dar el primer paso con este acercamiento nos resultaba también difícil de determinar. ¿A dónde ir? ¿Con quién hablar? ¿Cómo llegar al público que nos interesa? Todas estas dudas son importantes de considerar antes de empezar con un proceso como este, sin embargo, la prevalencia y fuerza de estas incógnitas en nuestro caso eran también un síntoma de la falta de seguridad de la que sufríamos frente al trabajo actoral.

Se fue haciendo evidente que la necesidad más inmediata es la de comenzar a conocer mejor el barrio en el que vivo. De manera similar a como los personajes principales de nuestra historia se ven obligados a navegar y conocer un barrio en el que siempre han vivido pero que les resulta de alguna manera ajeno, era el turno de este proyecto de embarcarse en una tarea similar. Tal vez vale la pena mencionar que es precisamente este tipo de relación que mantengo con mi propio barrio, la que sirvió como inspiración para el tratamiento de algunos de los temas de la historia.

Uno de los primeros pasos fue acercarnos al grupo juvenil Robledo Venga Parchemos, que trabajan en el barrio de Robledo Aures, haciendo entre otras cosas, teatro comunitario y laboratorios audiovisuales. Gracias a este acercamiento iniciamos con el primer paso de la convocatoria a casting. Los jóvenes de Robledo Venga Parchemos nos ayudaron a difundir una pieza gráfica llamando a casting, distribuyéndola por grupos internos de chats y con otros grupos juveniles de Robledo. La pieza incluía un perfil muy corto de los personajes y una fecha límite para participar.

Determinar una fecha límite para la recepción de los candidatos nos puso en la mentalidad de que las cosas ya estaban en movimiento. Esto nos empujó a intentar encontrar otros espacios dentro de Robledo que nos pudieran servir para hacer llegar la información del casting al público que nos interesa. Nos encontramos en este proceso (caminando las calles, voz a voz, redes sociales) con otros grupos juveniles, grupos de teatro, bibliotecas, medios de comunicación comunitarios, entre otras iniciativas. Si bien no todos estos espacios y medios se prestaron para ayudarnos con nuestra convocatoria, el proceso de encontrar estos espacios e instituciones nos sirvió también para conocer mejor el universo en el que se desarrolla la historia, que es también uno de los objetivos de realizar un casting en esta modalidad.

Cuando estábamos inicialmente planeando el casting, la mayoría de los colegios estaban todavía dando clases de manera virtual o semipresencial, por lo cual no habíamos considerado tomar este camino, a pesar de ser el más evidente. Para el momento en el que más de la mitad del tiempo de la convocatoria había pasado, prácticamente todos los colegios de Robledo habían vuelto a la normalidad. Paralelo a la búsqueda de otros tipos de espacios, empezamos también a contactar colegios de la zona con la esperanza de ganar un vector más para distribuir la información. De 10 colegios contactados, solo 3 nos ayudaron de una forma u otra con la convocatoria.

El tiempo se nos fue escapando mientras nos arrastrábamos lentamente por la tarea de acercarnos a los espacios que necesitábamos. La fecha límite de nuestra convocatoria de casting se acercaba y la cantidad de candidatos que tenemos es demasiado reducida. Es necesario pensar en un tipo de estrategia diferente.

Las palabras del director de casting Carlos Medina “Fagua” cuando dice que “el casting no es esperar a que las personas que se consideran con talento lleguen a tu convocatoria” nos dan pistas de lo que debíamos cambiar en nuestro acercamiento al casting. Nos faltaba quitar el miedo de tomar una acción más directa, de tomar el consejo, también de Fagua, de no tener miedo de salir a la calle a “volantear”. Las últimas semanas de la convocatoria a casting las pasamos recorriendo los barrios de Palenque, Villa Flora, Aures y Bello horizonte; entregando algunos volantes a jóvenes habitantes de estos barrios, que intuitivamente sentíamos cumplen con el perfil que necesitábamos.

A pesar de estos esfuerzos, los frutos fueron limitados. Cada vez con menos tiempo en el calendario académico, optamos por continuar el proceso con los candidatos disponibles en el momento, pensando en lanzar los dados y ver qué era posible lograr con lo que teníamos. Citamos a 6 personas para una sesión de casting: 4 para el personaje de Cindy y 2 para el personaje de Cristian.

No queríamos hacer un casting tipo “entrevista de trabajo”. Basándonos en los testimonios de los realizadores investigados y la asesoría del laboratorio de construcción de personajes, el tipo de casting que quisimos hacer consistió en una entrevista informal con el objetivo principal de conocer a los actores. En este punto no nos interesa saber si saben actuar o no, solo conocer el tipo de persona que son y el universo que habitan. Con este propósito diseñamos una entrevista preguntando por sus vidas familiares y escolares, por sus pasatiempos, sus relaciones sociales más inmediatas, sus gustos y aspiraciones, y sus formas de relacionarse con su barrio y con su ciudad. También incluimos en la sesión, aconsejados por la profesora Carolina Ceballos del laboratorio de Construcción de Personajes, una serie de preguntas hipotéticas con el formato “¿Qué harías sí...?”, apuntando a explorar la creatividad de los actores, con situaciones que se asemejen de alguna forma a algunas de las situaciones de la historia.

Antes de realizar estas entrevistas, nos resultaba difícil de creer que en esta sesión fuera posible encontrar a nuestros actores. Para citar una vez más a Fagua “realmente no es el primero que uno encuentra”. La lista de opciones era corta, y no sentíamos que los candidatos se adaptaran mucho a lo que nos imaginábamos. Sin embargo, intentamos enfrentarnos al proceso abiertos a cualquier posibilidad, con toda la disposición de dejarnos sorprender, o dado el caso, de decidirnos a trabajar con lo que nos encontráramos. Como mínimo, esta primera sesión de casting nos serviría como un ejercicio de aprendizaje. Sin embargo, a pesar de la corta cantidad de candidatos, tuvimos la fortuna de encontramos en estas entrevistas con dos muchachos que desde el primer encuentro nos convencieron de que podrían representar con facilidad a los personajes que como guionistas y directores llevamos ya años imaginando.

Empezando por Sofía Galeano, quien entrevistó para el personaje principal, Cindy. La energía de Sofía, su manera de hablar, su recursividad ante las situaciones hipotéticas, su familiaridad con muchos de los temas de la película, entre otras cosas, la convierten en la candidata ideal para interpretar a nuestra protagonista. Pablo Bernal, que entrevistó para el personaje de Cristian, a pesar de estar un poco alejado del universo de la historia, Identificamos que muchos aspectos de su personalidad, además de la relación con su papá y sus hermanos, nos resultan muy similares a lo que nos imaginamos con Cristian. Consideramos que Pablo está ubicado en un espacio mental que le permite entender a nuestro personaje.

La similitud con los personajes no es el único criterio para decidir si hemos encontrado a los actores adecuados. Sin embargo, la suerte de estos dos hallazgos fue un gran salto adelante en el proyecto, teniendo en cuenta la cantidad de dificultades que tuvimos a la hora de hacer

la convocatoria, el resultado de la primera sesión de casting fue mucho mejor de lo que nos imaginábamos.

Una vez más guiados por la investigación que hemos hecho al respecto y por el laboratorio de construcción de personajes, convocamos a Pablo y a Sofía a una segunda etapa de casting, esta vez enfocada en descubrir si nuestros 2 candidatos tienen la capacidad de actuar. Para esta prueba preparamos varios ejercicios de improvisación, todos con los siguientes objetivos: Explorar la creatividad de los actores al improvisar; buscar pistas sobre la clase de dinámicas o tipos de escenas que funcionan entre los dos; y probar la disposición de los actores para “ser dirigidos”, es decir, para recibir indicaciones y cambiar detalles de la escena de acuerdo con ellas.

Esta segunda sesión nos terminó de convencer de que Sofía y Pablo eran los actores indicados para interpretar a los personajes de nuestra historia. Sin decirles mucho sobre los personajes y su relación, demostraron a lo largo de los ejercicios de improvisación una dinámica muy similar a lo que buscamos para la amistad de nuestros dos protagonistas. Sofía naturalmente es insistente, abierta y recursiva frente a la actitud más cerrada de Pablo, quien debe ser la voz de la razón para intentar atajar a una Sofía difícil de controlar. Esta es exactamente el tipo de relación que mantienen Cindy y Cristian. En esta sesión vimos también una capacidad para responder a los cambios que sugerimos después de cada improvisación, y de construir cosas nuevas e inesperadas sobre las situaciones que les propusimos.

Cabe mencionar que ambos muchachos tienen algo de experiencia actuando en teatro, aunque más bien limitada en ambos casos. Aunque la pregunta de si son estrictamente “actores naturales” o no, no es una que consideremos vital responder con seguridad, es importante al menos tener en cuenta al preparar el trabajo de ensayos actorales.

6.2. Preparación

Teniendo nuestros actores, el verdadero grueso del trabajo comienza. De entrada, los perfiles de Sofía y Pablo se acercan mucho en cuanto a personalidad a Cindy y Cristian, y la interacción entre ellos parece funcionar naturalmente de la manera que queremos; a pesar de esto éramos conscientes que esto es solo un punto de partida para la preparación actoral, y que, para llegar a unos personajes y unas escenas con el tono adecuado, el trabajo necesario todavía es arduo y extenso.

Desde antes de completar el casting teníamos preparado un plan de ensayos describiendo un total de 7 sesiones de ensayos. Creamos este plan teniendo en cuenta la investigación

que se había realizado hasta este momento, gracias a la cual identificamos, muy a grandes rasgos, una suerte de ruta a seguir para el tipo de trabajo de preparación actoral que nos interesa. Esta ruta, como ha sido descrita anteriormente, comienza por el conocimiento de los actores como personas, pasando por la construcción en conjunto de los personajes, la construcción de las relaciones entre personajes, el manejo y el entendimiento de las emociones de los actores, terminando con la concertación de diálogos y coreografías de escenas. Intentamos seguir esta ruta y adaptarla a las necesidades del proyecto.

Durante los primeros encuentros, arrancamos una vez más con ejercicios de improvisación, diseñados en forma de escenas que se acercan a las escenas de la película, tanto en emocionalidad como en los objetivos de los personajes dentro de la situación. La idea es empezar con el mayor grado de libertad para los actores en cuanto a lo que deben hacer o lograr en las escenas, para luego ir restringiendo más y más diálogos, acciones, movimientos en el espacio y emociones. Este acercamiento tiene el objetivo de permitir a los actores encontrar sus propios caminos, sus propias palabras y maneras de expresarse; al tiempo que aprenden (y aprendemos nosotros) a adaptarse a la lógica de la actuación para cine. Contamos estos primeros encuentros entre la etapa de conocimiento de los actores, en cuanto estamos todavía probando el terreno y tratando de descubrir particularidades de la personalidad y la manera de actuar de nuestros actores.

A pesar de contar con un plan de ensayos más o menos detallado, fue evidente desde el principio que el trabajo de preparación, al menos en nuestro caso, se debe ir planeando sobre la marcha, reaccionando constantemente a lo que se vaya viendo en cada sesión.

Por ejemplo, empezamos a notar en los ejercicios de improvisación que, si bien la dinámica de conflicto entre ambos personajes funciona muy bien, tienden a quedarse en el mismo conflicto, sin posibilidad de ceder o resolver la situación. También notamos que Sofía, al igual que Cindy, es a menudo una fuerza difícil de controlar, frecuentemente dominando el tono y el ritmo de las escenas.

De acuerdo con estas observaciones, comenzamos a diseñar ejercicios pensando en reforzar estos aspectos y explorar distintas posibilidades para llegar a resultados diferentes. Buscamos en algunos casos darles un objetivo más claro a los actores al cual llegar, con la idea de que buscaran formas de disipar el conflicto (A veces simplemente irse, a veces llegar a una negociación, a veces disipar el conflicto con un chiste). En otros casos decidimos explorar otros aspectos de la relación de los personajes, distintos al conflicto, con la esperanza de que la complejidad de su relación se vea reflejada en otro tipo de escenas. Algunas de estas escenas incluyen simplemente hablar sobre sus amigos del colegio, reírse

juntos de cosas que ven en redes sociales, o discutir detalles de la fiesta de quince que se avecina.

Desde las primeras sesiones empezamos a explorar también la construcción de los personajes desde lo emocional y desde la vida y la imaginación de Pablo y Sofía. Para ello, comenzamos con algunos ejercicios de escritura, encaminados a poner a los actores a pensar con detenimiento sobre algunas cosas específicas que nos interesan. En primer lugar, los pusimos a escribir cartas a ciertas personas de sus vidas. Aquí nos valimos de algunas cosas que ya habíamos aprendido de ellos desde el casting; donde encontrábamos similitudes con la historia de *Satín*. También les dimos unos perfiles muy limitados de sus respectivos papeles, y les pedimos que escribieran cualquier cosa que se les viniera a la mente para completar las características de estos personajes. Ambas actividades nos sirvieron para entender un poco mejor las cercanías, pero también las lejanías de nuestros actores con sus personajes.

También desde los primeros encuentros, comenzamos a hacer algunos ejercicios de consciencia de la cámara, que consisten principalmente en acostumbrar a los actores a tener la cámara muy cerca mientras actúan, poniendo el lente a veces directamente en frente de sus caras mientras hablan, o pasando por la mitad de los dos mientras conversan casualmente, interrumpiendo la continuidad de la mirada entre ellos.

Poco a poco, tanto en los ejercicios de improvisación como en conversaciones, fuimos encontrando detalles, diálogos, expresiones y formas de interpretar las escenas que han enriquecido profundamente a nuestros personajes y a nuestro guion. Nuestra tarea es no solo aprovechar estos descubrimientos e integrarlos al guion escrito de la película, sino también buscar la manera de que estas cosas reaparezcan y se vayan sintiendo en las escenas que ensayamos. De manera que podamos realmente sentir una evolución en los personajes y la actuación a lo largo del trabajo actoral.

Pero no fueron solo cosas nuevas e inesperadas las que nos causaron sorpresa, nos sorprendió también la cantidad de veces que los actores llegaron por su cuenta a aspectos de los personajes y la historia que hemos pensado con anterioridad pero que nunca les comunicamos directamente. Por ejemplo, la sugerencia de Sofía de que Cindy en algún punto le diga a Cristian, con la intención de hacerlo sentir mal, que va a terminar convirtiéndose en su hermano; la intuición de Pablo sobre los motivos de Cristian para despreciar a Danilo; o la afirmación de Sofía de que las principales inseguridades de Cindy vienen de comentarios sobre su apariencia hechos principalmente por hombres.

Uno de los principales retos con los que nos encontramos a lo largo del proceso, fue la dificultad para que los muchachos hablen en las escenas que ensayamos de manera más tranquila, es decir, sin cambiar el discurso a uno más “correcto” o más elaborado, que se diferencia mucho de su manera de hablar normal. Sospechamos que este cambio en el tono del discurso puede ser resultado de la influencia de la experiencia actuando para teatro que ambos tienen (esta es una de las quejas más comunes de directores cuando trabajan con actores profesionales en Colombia, que tienen cierto tono de teatro que se nota), sin embargo, la experiencia actoral de ambos es limitada, y podría en realidad no ser un factor relevante. Intentamos inicialmente abordar el problema simplemente diciéndole a los actores que no se preocupen por hablar como hablan en la normalidad, y que no hay necesidad de adornar el lenguaje para que suene mejor (En una de las sesiones Sofía incluso nos preguntó si tenía permitido decir groserías en las escenas). Esto funcionó hasta cierto punto.

Notamos que, en uno de los ejercicios de cámara, en los que les pedimos que simplemente hablaran sobre cualquier cosa mientras los grabamos, el lenguaje que utilizaban se asemejaba mucho más a la naturalidad de su forma de hablar normal. La libertad de hablar como siempre les llegaba más fácilmente cuando no tienen un objetivo o unas acciones determinadas a las cuales llegar. Intentamos aprovecharnos de esto proponiendo el armado de las escenas de una manera diferente. Comenzamos dándoles toda la libertad, indicando solo que en esta escena van a hablar de tal o tal tema, sin necesariamente imponer unos objetivos o unas emociones. En las primeras tomas de las escenas Sofía y Pablo hablan normalmente, libres de una obligación de tener que “actuar”. En estos primeros intentos tomamos notas de las cosas que van diciendo, de las cosas que sentimos que funcionan mejor, y vamos armando en caliente un guion con estas notas. Con este “guion” en mano, le pedimos a los actores que repitan la escena, pero esta vez no como una improvisación totalmente libre, sino que les indicamos que cosas queremos que repitan. Así, en cada toma la escena se va refinando, hasta que llegamos a un guion mucho más cerrado, y una escena que ya no depende de la improvisación.

Los ensayos que hicimos siguiendo este método nos demostraron que los actores son capaces de repetir los diálogos con naturalidad, incluso repetidas veces, cuando son diálogos que se originaron de ellos. Esta forma de abordar las escenas nos permite entonces llegar a diálogos que salen completamente de la forma de hablar normal de los actores, que no se sienten forzados sobre ellos, sin necesidad de recurrir siempre a la improvisación para dar esa sensación de naturalidad.

Probamos muchas cosas a lo largo de los ensayos, siempre descubriendo en la marcha el tipo de ejercicios que nos sirven más o que hacen falta para llegar a lo que queremos. Al

tiempo dejando que nuestra propia idea de la actuación de la película se vaya actualizando y evolucionando. Nuestra tarea principal fue reaccionar a las cosas que íbamos encontrando, y adaptarnos a las formas particulares de actuar de ellos.

Experimentamos con ejercicios para hacer consciencia de los silencios en las escenas, haciendo algunas escenas donde les propusimos que utilizaran tan solo algunos diálogos muy limitados. En otras escenas les indicamos con una señal sonora cuando hablar y cuando guardar silencio, casi como un juego, pero como manera de interiorizar la idea de que se puede comunicar por medio de pausas y silencios.

También probamos escenas en las que estuvieran solos, con el objetivo de ver como se desenvuelven sin depender de la interacción con el otro. Por otra parte, pero con un objetivo similar, introdujimos en otros ejercicios la interacción con un tercero, que rompe la dinámica a la que ellos se han acostumbrado y que ya tienen interiorizada. Ambos tipos de ejercicios nos revelaron otras facetas de los actores y otros matices de los personajes que no habíamos tenido la posibilidad de ver en otros tipos de escenas.

En las etapas más avanzadas del proceso comenzamos a trabajar en acostumbrar a los actores a una de las diferencias más importantes de la actuación para teatro y la actuación para cine: La fragmentación de la acción. Comenzamos a ensayar escenas interrumpiendo la actuación en momentos casi aleatorios, para cambiar de planos, con la idea de que los actores puedan retomar las situaciones, emociones y objetivos que traían en la toma anterior. Encontramos que en general no tienen problema con estas interrupciones, pero es fundamental continuar dándoles indicaciones antes de cada toma, sobre las motivaciones más importantes que desde las tomas anteriores siguen siendo relevantes en la toma actual. Si no se tiene cuidado con esto puede suceder que los actores consideren que algo que pasó en la toma anterior ya es algo “pasado” y ya no tiene ningún tipo de efecto sobre los eventos de la toma que están haciendo en el momento, es decir, que cada interrupción es un evento independiente.

Después de un total de 6 ensayos con ellos, comenzamos a comprender qué tipo de cosas funcionan con estos actores y que cosas no. El trabajo empezó a tomar una dirección más clara y un acercamiento más consistente. Con este avance, pudimos formular más claramente lo que queríamos lograr con el *teaser* de la película. Es un trabajo verdaderamente mutuo, a medida que los vamos presionando un poco más cada vez para que lleven el trabajo en las direcciones que más nos interesan, ellos nos van mostrando caminos que no habíamos considerado antes, nos dan opciones, nos dan claridad. Mirando los registros de todos los ensayos pudimos depurar una serie de escenas o momentos de los personajes que queríamos seguir trabajando para llegar a un resultado más concreto. Editamos una maqueta

de lo que nos imaginábamos podría ser ese *teaser* con algunos fragmentos de dichos registros, y con esto a la mano, nos pusimos a trabajar en un conjunto de 3 escenas específicas con el objetivo de ser las escenas que grabemos finalmente en el rodaje.

A partir de aquí seguiríamos repitiendo específicamente estas escenas y variaciones de las mismas, en lugar de seguir inventando situaciones y escenas nuevas para cada ensayo. De esta decisión surge un reto nuevo: ¿Es posible mantener la “frescura”, la “naturalidad” de las escenas que hemos logrado cuando se repiten una gran cantidad de veces? ¿Las escenas que nos funcionaron un día van a funcionar de igual manera en el siguiente ensayo? ¿Y cuándo ya estemos en la locación? ¿Cuándo sea el momento de rodar? De nuevo las respuestas a estas preguntas solo nos las pueden dar el trabajo paso a paso, la paciencia y la capacidad de reaccionar a lo que los actores nos vayan entregando en esta nueva fase.

Comenzamos en este momento a trabajar por primera vez con guiones que le entregamos a los actores antes de la escena. En primera instancia con guiones más o menos libres, que sugieren diálogos y acciones pero que no detallan cada acción o palabra de manera precisa. La introducción de este elemento tiene dos propósitos: Organizar mejor y tener más presente cada momento de las escenas más complejas y más definidas que empezamos a armar, y probar de qué manera el tener el texto escrito afecta el desempeño de los actores.

Encontramos desde el primer ejercicio con guiones que los actores están siempre muy inclinados a querer cambiar lo que encuentran escrito en el texto. Por supuesto, en este punto del proceso los actores ya tienen un grado de confianza alto con nosotros (y una gran apropiación y familiaridad con los personajes), por lo tanto, se sienten con la libertad de cambiar lo que está sugerido en el texto. También sentimos que el tipo de trabajo que hemos adelantado con ellos los ha puesto en una posición en la que entienden que su contribución a los personajes y a la película en general es alta, que son autores de la película. En general vemos esto como algo positivo, pero queda por verse si esta actitud ante el guion puede presentarse como un obstáculo en una etapa más avanzada del proceso.

Pensando en esta posibilidad, la forma en la que desarrollamos los textos con los que últimamente vamos a trabajar ha sido tomando directamente frases que los actores naturalmente usan dentro de su interpretación de las situaciones que les proponemos. Las palabras son ya de ellos, tienen sentido y están de acuerdo con su mundo interno; el reto para nosotros es tan solo escoger y organizar adecuadamente este material para que el momento de repetir estos diálogos se sienta tan natural como cuando lo hicieron por primera vez.

Sin embargo, una dificultad al trabajar con guiones más cerrados, es que notamos que durante las escenas los actores están constantemente haciendo un esfuerzo por recordar cuál línea es la que sigue. Esto a veces resulta en momentos donde notablemente se salen de la “realidad” de la escena, la concentración puesta en el texto del guion y no en la situación que están viviendo. Queda por verse si esto sigue ocurriendo en posteriores ensayos con libreto en mano, o si es un problema que puede ir desapareciendo con la práctica.

Los frutos de todo este trabajo se ven ya en este punto del proyecto. Aunque es difícil cuantificar la diferencia entre los resultados de los primeros ejercicios y los resultados de los últimos; vemos en la forma de trabajar, en la relación con los actores, y en la confianza que existe de lado y lado, un progreso enorme que solo puede ayudar a encontrar buenos resultados. En última instancia, lo más importante de la dirección de actores sigue siendo conocer a los actores, tanto desde sus historias, su universo interno y sus personalidades, como su manera de responder al trabajo actoral, de reaccionar a las indicaciones, a las situaciones que les planteamos. La confianza mutua y el conocimiento de los actores como personas, más que necesidades de una buena dirección de actores, son el grueso y el corazón de este tipo de trabajo.

Capítulo 7

Nota de dirección

Satín es una película sobre la relación de dos adolescentes con su contexto inmediato. Esta relación es a veces de extrañeza y a veces de familiaridad, pero a menudo antagónica, desconcertante, frustrante. Por un lado, tenemos un personaje principal cuyo objetivo, tal vez desconocido para ella misma, es el de encajar en este contexto. Encajar a su manera, en sus términos, pero igual bajo la contradicción de querer conformarse a lo que se espera de ella. Nuestro segundo protagonista, por su parte, quiere todo lo contrario. Sintiendo tal vez que no tiene otra opción más que seguir los pasos de su hermano mayor, se pone como objetivo principal hacer lo posible para evitar este destino.

Estas relaciones opuestas se ven enfrentadas de maneras distintas a lo largo de la película. Las vemos manifestadas en el conflicto central de la historia, pero también en actitudes y detalles más sutiles. La tarea de la dirección de actores de esta película es llevar a la puesta en escena este conflicto.

Una de las formas más directas de transmitir esta diferencia entre la relación de nuestros dos protagonistas, Cindy y Cristian, es siendo conscientes de la forma distintiva que ambos tienen de moverse y comportarse en ciertos espacios. Cindy, en su ingenuidad, su terquedad y su excesiva confianza, se mueve con desenvoltura en cualquiera de los espacios en los que se encuentra, al menos hasta cierta parte de la historia. Cindy transita casi siempre con un objetivo en mente, decidida, directa e ignorando a su paso obstáculos, personas o caminos delimitados.

Cristian, familiarizado a un nivel diferente con su barrio, consciente a un nivel más personal con ciertas dinámicas, es algo más cauteloso, pero por lo general cómodo y tranquilo en su barrio. Sin embargo, la tranquilidad de Cristian rápidamente se desvanece en ciertos momentos, cuando siente la presencia, a veces abstracta, de su hermano. Cristian ve frecuentemente su contexto convertirse en un lugar donde se siente acechado, inquieto, indeciso.

La actuación, junto con los otros elementos de la película, debe transmitir, desde lo explícito y lo implícito, el choque que ocurre cuando estas dos formas de relacionarse con el mundo se combinan en el contexto de dos objetivos y dos motivaciones que tiran para direcciones distintas. Al tiempo, como ocurre en cualquier historia, las relaciones de estos personajes con sus espacios y entre ellos van evolucionando.

Todos estos cambios se van revelando también desde la puesta en escena actoral, desde actitudes que van cambiando frente a los obstáculos que se van presentando, formas de hablar que se modifican, miradas que se toman más nerviosas, y formas de caminar que pasan de la asertividad a la decepción, a la derrota.

Una de las maneras en que vemos evolucionar una relación con los espacios es en el aumento de la hostilidad desde diversas direcciones. En el caso de Cindy, es una hostilidad que va apareciendo en la forma en que la tratan los hombres con los que interactúa en su viaje, como la disminuyen, la ignoran, la reducen a un objeto. Inicialmente, Cindy responde desafiante, pero a medida que la historia avanza, su decepción va creciendo y sus reacciones energéticas se van convirtiendo en cansancio y apatía.

Con Cristian, una negativa a encontrarse con un familiar, que inicialmente parece relativamente inocente, se transforma en algo con un tono más serio, quizás más siniestro. Vemos como la actitud de Cristian frente a esta situación es inicialmente de impaciencia, que gradualmente se va tornando en nerviosismo y finalmente en pavor.

Los cambios en la relación de Cindy y Cristian, y en general el drama que están viviendo durante los sucesos de la película, ocurren necesariamente sobre un escenario en el cual estos personajes no se sienten completamente cómodos, donde sienten que no pertenecen, no encajan, o no deberían encajar. Las calles que de diversas maneras se presentan como hostiles a ellos, son las mismas en las que viven dramas personales a la vista de todos, en las que discuten, gritan, lloran, pelean, se reconcilian, o simplemente viven su amistad. De esta manera este contexto juega un papel extremadamente directo, tal vez incluso explícito, en la transformación de los personajes. El contexto va determinando como cambian nuestros personajes, y sus cambios determinan la manera en que se relacionan con este contexto. ¿Tienen estos personajes realmente control sobre su propio destino? Esta es la pregunta que esta situación nos obliga a considerar como espectadores, un tema constantemente reforzado por la puesta en escena, pero también por los eventos de la historia.

En segundo plano, al tiempo que los personajes principales se desarrollan, encontramos una cantidad de personajes secundarios cuya relación con su espacio es a menudo radicalmente distinta, son personajes que, a diferencia de Cindy y Cristian, sienten que pertenecen a su contexto, y actúan de acuerdo con esta pertenencia. Esta perspectiva secundaria sirve para poner en evidencia más clara, a modo de contraste, que la relación de los protagonistas con su contexto es en cierta manera irregular; al mismo tiempo, permiten ver una imagen más global del mundo que estamos explorando en la película.

A todos estos objetivos apuntamos con el tono de la actuación de nuestra película. Pero ¿De qué manera pensamos lograr esto como directores de actores?

Tales objetivos deben funcionar como guías para el trabajo con actores desde el momento que se piensa la convocatoria a casting. En particular, es importante recordar que, a la hora de buscar a los actores adecuados, más allá de la pregunta por actores naturales, no profesionales o profesionales, está la pregunta por lo que hemos llamado el universo interno del actor, y el grado en el cual tal universo nos interesa como realizadores.

En el caso de *Satín*, donde consideramos que la relación de los actores con sus espacios es importante, la búsqueda de actores en el mismo contexto de la historia era vital para encontrar personalidades y mundos internos que nos funcionen para el tipo de trabajo que queríamos adelantar. Sin embargo, la búsqueda de actores de *Satín* no es una búsqueda documental, que sale al mundo a buscar no solo actores sino más bien historias y mundos para poner ante la cámara, al estilo del trabajo de Víctor Gaviria. Es una búsqueda que parte de unas ideas de historia y de contexto definidas, con la esperanza de encontrar los complementos que se ajusten y le aporten lo necesario al proyecto.

A lo largo del proceso de este proyecto, en el que nos hemos dispuesto a la abrumadora tarea de aprender a dirigir actores, nos hemos adaptado ya a cierta manera de trabajar, que parte del conocimiento de nuestros actores como personas, y es por consecuencia única a los actores que escogimos.

Esto significa que en cierta manera es difícil transportar lo aprendido en este proceso a otros procesos con actores porque estos aprendizajes dependen principalmente de la individualidad de las personas con las que estamos trabajando. Sin embargo, podemos hablar de un repertorio de herramientas y acercamientos generales que sentimos nos han ayudado para llegar a resultados que nos funcionan para nuestra película.

Entre estas herramientas, resaltamos a grandes rasgos la construcción de los diálogos partiendo de la improvisación repetida de los actores, con la motivación de que las palabras y las formas específicas de expresarse de los personajes salga de la naturalidad de los actores, a quienes escogimos en primer lugar precisamente por su similitud a los personajes. La construcción de los personajes desde lo biográfico y emocional, como un proceso que empieza también desde conversaciones con los mismos actores sobre los personajes y sobre sus propias vidas y maneras de expresar emociones. El armado de las escenas partiendo una vez más de la libre improvisación, comenzando por proponer a los actores tan solo un objetivo, una situación o un tema de conversación, y viendo los caminos que ellos van encontrando naturalmente.

Hablando de manera un poco abstracta sobre la puesta en escena, queremos que esos descubrimientos libres de los actores terminen reflejándose en escenas que se puedan sentir casuales, pero también íntimas, que estemos con ellos sintiendo esas mismas cosas, esa misma claustrofobia, o ese mismo peligro en algunos lugares, esos nervios, esa inquietud. No nos interesa tratar de imponer gestos o formas demasiado específicas de reaccionar a las situaciones de la película, sino dejar que los actores vayan encontrando su forma de comportarse en cada escena. Siempre recordando que es una construcción mutua entre pares. Procurando poner al actor en el centro de la actividad creativa, en lugar de tratarlo como un mero cuerpo que interpreta, como una herramienta. Tal concepción del actor consideramos que deviene naturalmente de en realidad considerar la dirección de actores como una actividad central del trabajo del director de cine.

Tal vez irónicamente, la especificidad del trabajo a la que hemos llegado con nuestros actores en este proyecto en particular, tan difícil de generalizar a otros proyectos, es resultado de la conclusión más generalizable que podemos sacar de este proyecto. La dirección de actores, para nosotros, en este y en futuros proyectos, parte desde el trabajo en el conocimiento de nuestros actores, de la capacidad para adaptar los métodos a las cosas que vamos descubriendo con ellos, las cosas que nos cuentan sobre sus vidas, sobre cómo viven ciertas emociones, ciertas relaciones interpersonales, ciertos espacios.

En general, *Satín* es una película que, tanto en estilo como en el tratamiento de sus temas, se suscribe hasta cierto punto a una tradición (si bien escasa) de cine latinoamericano que se ha caracterizado, entre otras cosas, por el trabajo con actores no profesionales, el enfoque en la otredad y la marginalidad, la preocupación por abordar temas relacionados a lo social, la identidad y lo político, y la adopción de un tono que se puede denominar como vagamente naturalista, a veces casi documental. Considerando esto, podemos decir que nos interesa contribuir, avanzar y continuar la búsqueda de una estética, una narrativa y una forma de hacer cine propiamente nuestra.

Referencias

- Acosta, P. (2015). *Propuesta estética. Algunas consideraciones*.
https://www.catedrablanco.org/app/download/8727896082/%28C%C3%A1tedra+Blanco%29+ACOSTA+LARROCA%2C+Pablo_Propuesta+Est%C3%A9tica.pdf?t=1504717433
- Andelman, R. (Mayo 9, 2007). David Simon, "The Wire" creator: Mr. Media Interview. By Bob Andelman. <https://andelman.com/2007/05/by-bob-andelman-david-simonthe-wire.html>
- 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>
- Bloch, S. (2007) *Al Alba de las emociones. Respiración y manejo de las emociones*. Uqbar editores.
- 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.
- 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>
- Dabach, J. (Marzo 22, 2018). How to Direct Non-Actors. *Jon Dabach*.
<https://jondabach.com/how-to-direct-non-actors/>
- Discépola, M. (2007). *La dirección de actores en cine*.
<https://www.scribd.com/document/423373608/03-Discepola-Monica-La-Direccion-de-Actores-en-Cine>
- El Tiempo. (29 de mayo de 2009). "Los actores naturales son más realistas": Luis Ospina, director de cine. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-5287709>
- 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>

- Gabriel, T. H. (2011). Towards a Critical Theory of Third World Films. *Critical Interventions*, 5(1), 187–1203, <https://doi.org/10.1080/19301944.2011.10781409>
- Gaviria, M., López, J. y Restrepo, A. (11 de diciembre de 2020). *Los oficios en el cine: La actuación* [Panel virtual]. Conversaciones para conocer el valor de lo técnico en la creación audiovisual, Cinemateca Municipal de Medellín, Medellín, Colombia. <https://www.facebook.com/CinematecaMunicipal/videos/451936606199892/>
- Gaviria, V. (Director). (1998). *La Vendedora de Rosas* [Película]. Producciones Filmamento.
- 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>
- Gaviria, V. (2015). *Los actores naturales* [Conferencia]. Cátedra ciencia y libertad, Universidad de Medellín, Medellín, Colombia. <https://www.youtube.com/watch?v=RxaycnkTxbE>
- Goggel, E. (Director). (2017). *Poner a Actuar Pájaros* [Película]. Alterna Vista.
- Jürgens, R., Drolet, M., Fischer, J. y Grass, A. (2015). Effect of Acting Experience on Emotion Expression and Recognition in Voice: Non-Actors Provide Better Stimuli than Expected. *Journal of Nonverbal Behavior*, 39, 195–214. <https://doi.org/10.1007/s10919-015-0209-5>
- Kelly, L. (2009). Casting The Wire: Complicating notions of performance, authenticity, and 'Otherness'. *Darkmatter Journal, The Wire Files* [4]. <http://www.darkmatter101.org/site/2009/05/29/casting-the-wire-complicating-notions-of-performance-authenticity-and-otherness>
- Kracauer, S. (2004). Remarks on the actor. En P. R. Wojcik (Ed.), *Movie acting, The film reader* (pp. 19–28). Psychology Press.
- Langhof, W. (2002). *Realism, naturalism, loachism? A study of ken loach's films of the 1990s* (Publicación No. V136838) [Tesis de maestría, Universidad de Potsdam]. GRIN Verlag, <https://www.grin.com/document/136838>
- Maguire, G. y Randall, R. (Eds.). (2018). *New Visions of Adolescence in contemporary Latin American Cinema*. Springer.
- 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/>

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/>

Mesa, J. S. (Director). (2016). *Los Nadie* [Película]. Monociclo Cine.

Mink, C. (Noviembre 9, 2017). Sean Baker on the 'Alchemy' of casting first-time actors in 'The Florida Project'. *Backstage*. <https://www.backstage.com/magazine/article/sean-baker-alchemy-casting-first-time-actors-florida-project-2858/>

Miralles, A. (2001). *La Dirección de Actores en Cine*. Ediciones Cátedra.

Mora, L. (Directora). (2017). *Matar a Jesús* [Película]. 64A Films; AZ Films.

Pack, S. (2012). "Uniquely navajo?": The Navajo film project reconsidered. *Visual ethnography*, 1(2), 1–20. <http://vejournal.org/index.php/vejournal/article/viewFile/12/12>

Podalsky, L. (2007). Out of depth: The politics of disaffected youth and contemporary Latin American cinema. En T. Shary, A. Seibel (Eds.), *Youth culture in global cinema* (pp. 109–129). University of Texas Press.

Publimetro Colombia. (24 de febrero de 2019). *Robinson Díaz criticó duramente el uso de actores "naturales" en las producciones*. <https://www.publimetro.co/co/entretenimiento/2019/02/24/robinson-diaz-critico-el-uso-de-actores-naturales.html>

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>

Roldán, N. (18 de marzo de 2018). El proceso de Matar a Jesús. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/cromos/vida-social/el-proceso-de-matar-a-jesus/>

Sarris, A. (1968). Film: The Illusion of Naturalism. *The Drama Review: TDR*, 13(2), 108–112. <https://doi.org/10.2307/1144414>

Sierra, L. (4 de enero de 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>

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>

Simon, D., Noble, N. y Colesberry, R. (Productores Ejecutivos). (2002–2008). *The Wire* [Serie de televisión]. Blown Deadline Productions; Home Box Office.

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>

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/>

Velázquez, S. (2012). El Neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años 50. *Revista electrónica sobre traducción e interculturalidad*, 7(1), 160–71.

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

Entrevistas de este proyecto.

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

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

Maldonado, M. (2019). *Entrevista a Mauricio Maldonado*. Notion.

<https://jdcanaverall.notion.site/Entrevista-a-Mauricio-Maldonado-1c729076eab249b78d67ba1563ed9f0c>

Mesa, J. S. (2019). *Entrevista a Juan Sebastián Mesa*. Notion.

<https://jdcanaverall.notion.site/Entrevista-a-Juan-Sebasti-n-Mesa-e2705413ef664b509793f34c3f1443b1>

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