



**UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
CARRERA DE CINE**

**MÉTODOS Y TENDENCIAS EN LA DIRECCIÓN DE ACTORES EN CHILE
El trabajo actoral en La Nana, El Cordero y Mitómana.**

Tesis para optar al título de cineasta
Con especialidad en dirección de cine y librero y guión.

Autor:
GUILLERMO PÉREZ GÁLVEZ

Profesor Guía:
RODRIGO CEPEDA

Valparaíso, Chile. 2012

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPITULO 1: ANTECEDENTES	6
1.1. Planteamiento del problema	6
1.2. Pregunta de investigación	6
1.3. Objetivo general	6
1.4. Objetivos específicos	6
CAPITULO 2: MARCO TEÓRICO	8
2.1. El nacimiento del actor de cine	8
2.1.1. En torno a la teoría de la dirección de actores	9
2.2. La puesta en escena en el cine	10
2.3. El director y la dirección de Actores	12
2.3.1. Director	12
2.3.2. Dirección de actores	13
2.4. El Actor y la interpretación	14
2.4.1. Actor	14
2.4.2. La Interpretación actoral	15
2.4.3. Actor profesional y actor natural	15
2.4.3. a) Actor profesional	16
2.4.3. b) Actor Natural o actor no profesional	16
2.5. Acción física, Acción dramática	17
2.6. Gesto	17
2.7. Contención	19
2.8. Fisonomía, Fotogenia y rostro	19
2.9. El método	20
2.10. Reseña de estrategias de dirección	21
2.10.1. Encuadre	21
2.10.2. Casting y selección	21
2.11. Reseña de estrategias de actuación	22
2.11.1. Comunicación	22
2.11.2. Construcción de personaje	22
2.11.2. a) Perfil de personajes	22
2.11.2. b) Caracterización	23
2.11.3. Continuidad	23

CAPITULO 3: MARCO METODOLÓGICO	25
3.1. Tipo de investigación	25
3.2. Técnicas para producir la información	25
3.3. Universo y Muestras	26
3.4. Metodología de análisis	27
CAPITULO 4: ANÁLISIS FILMES	29
4.1. Tabla de análisis filmes	29
4.1.1. Filmes	30
La Nana	
El cordero	
Mitómana	
CAPITULO 5: ENTREVISTAS	33
5.1. Preguntas entrevistas a partir de conceptos planteados y análisis de los filmes	
5.2. Entrevistas transcritas realizadas al departamento de dirección	34
5.2.1. <i>La Nana</i> , María José Droguett - Asistente de dirección	35
5.2.2. <i>El cordero</i> , Juan Francisco Olea - Director	43
5.2.3. <i>Mitómana</i> , José Luis Sepúlveda, Carolina Adriazola - Directores	56
5.3. Entrevista transcrita realizada a actores	68
5.3.1. <i>La Nana</i> , Catalina Saavedra	68
5.3.2. <i>El cordero</i> , Daniel Muñoz	75
5.3.3. <i>Mitómana</i> , Paola Lattus	86
CAPITULO 6: ANÁLISIS	96
6.1. Esquema de categorías	96
6.1.1. Área o departamento de dirección	96
6.1.1.a) El director	96
6.1.1.b) Casting	97
6.1.1.c) Elección de actor profesional o no profesional	98
6.1.1.d) Fisionomía, fotogenia y rostro	98
6.1.1.e) Importancia del actor protagónico sobre figurantes o extras	99
6.1.2. El actor y su trabajo	99
6.1.2.a) El actor y su rol	99
6.1.2.b) La interpretación	100
6.1.2.c) Construcción del personaje	101

6.1.2.d) Obras diferentes	101
6.1.2.e) Interacción con los demás actores y sus personajes	102
6.1.2.f) Encuadre	102
6.1.2.g) Técnicas para cámara	103
6.1.3 Conceptos comunes	103
6.1.3.a) La puesta en escena	103
6.1.3.b) El guión	104
6.1.3.c) La dirección de actores	105
6.1.3.d) Perfil de personaje	106
6.1.3.e) Ensayos en pre-producción y en rodaje	107
6.1.3.f) Relación director-actor	108
6.1.3.g) La acción dramática	109
6.1.3.h) Continuidad	109
6.1.3.i) Improvisación	110
6.1.3.j) Instinto	111
6.1.3.k) Gesto	112
6.1.3.l) Contención	113
6.1.3.m) Referentes	114
6.1.4 Los métodos	115
6.1.4.a) Métodos en pre-producción ya realizado el casting	115
6.1.4.b) Métodos en rodaje	116
6.1.5 Conceptos nuevos planteados por los entrevistados	118
6.1.5.a) El derecho a encuadre	118
CAPITULO 7: CONCLUSIONES	119
ANEXOS	123
Ficha Películas	123
Ficha Departamento de dirección	126
Ficha Actores	128
BIBLIOGRAFÍA	130

INTRODUCCION

Si bien en el campo del cine en Chile se han formulado un sinnúmero de estudios que abarcan desde las estructuras de guión hasta el uso del color en la dirección de arte, es muy poco el material que se ha generado respecto a la dirección de actores en una producción cinematográfica, entendiéndose que la posición del director es aquella que tiene directa relación con el despliegue del actor dentro del cuadro cinematográfico y que por ende es aquel que estimula, guía, moldea, propone y acompaña al actor en su recorrido para construir y poner en escena al personaje de una obra fílmica, tampoco ésta figura se ha hecho cargo de generar herramientas concretas que puedan facilitar la tarea de estudiantes de cine y de otros realizadores en éste complejo y serpenteante camino del trabajo con el actor. Por tanto aparecen una serie de interrogantes respecto al trabajo que se debe llevar a cabo a la hora de enfrentar el trabajo de dirigir a un actor ¿Qué lenguaje debo manejar? ¿Cuál es la metodología de trabajo con el actor? ¿Quién es el actor? ¿Qué materiales debo entregarle? Entre muchas otras interrogantes.

Por tanto este estudio se nutrirá de una serie importante de conceptos tanto generales como específicos para el trabajo con el actor, desde el propio conocimiento del director hasta las herramientas propias del actor para llevar a cabo su interpretación. Estos conceptos parten desde la mirada de estudios más bien realizados en la industria del cine europeo y norteamericano, en donde se ha tratado el tema de la dirección de actores con mayor entusiasmo, así mismo también aparecen conceptos tomados del teatro y de su puesta en práctica, de estudios también europeos relacionados al trabajo del actor y que sin duda son pertinentes a esta investigación, dado que el director de cine debería comprender el trabajo que realiza el actor, quien se forma principalmente en escuelas de teatro y que como actor de cine, se va forjando en la práctica activa en filmes.

A través de éste estudio nos acercaremos a reconocidos realizadores y actores del medio cinematográfico en Chile, quienes nos podrán aportar desde sus experiencias y conocimientos, acerca del difícil acto de trabajar con el actor para construir un personaje y su posterior puesta en escena. Estas experiencias son de gran utilidad, ya que sin duda estaremos ante artistas que trabajan activamente en la producción de piezas cinematográficas en nuestro país, como el caso del director Juan Francisco Olea y su película *El cordero*, los directores Carolina Adiazola y José Luis Sepúlveda y su película *Mitómana*, la asistente de Dirección María José Droguett del filme *La Nana*, y los actores Daniel Muñoz, Paola Lattus y Catalina Saavedra, quienes se aventurarán a entregarnos ideas y propuestas específicas a cerca del trabajo que se realiza actualmente en el cine chileno. Es importante destacar que

estos artistas son de generaciones jóvenes, por tanto tienen una mirada desde la actualidad y por qué no decirlo del pasado cinematográfico chileno, ya que la mayoría de ellos estudio cine o teatro en Chile, por tanto quienes les han traspasado conocimiento deberían ser aquellos realizadores y actores más experimentados. Podrán encontrar también en este texto las entrevistas íntegras realizadas a los informantes, con el objetivo de que el propio lector también pueda ahondar en las experiencias vividas por ellos en la realización de sus películas y en la experiencia en otras realizaciones nacionales.

De esta manera al comprender al director y al actor desde la teoría extranjera y acercarnos a nuestra realidad a través de éstos jóvenes artistas entrevistados, es que intentaremos entregar herramienta concretas a quienes se estén aventurando en la producción de un filme, ya que al dilucidar metodologías para la dirección de actores desde nuestra realidad, podremos entregar una herramienta de consulta para aquellos realizadores, y primordialmente a estudiantes de cine, que quieran aclarar ciertas dudas básicas respecto al trabajo con el actor, ya que contiene entre sus páginas conceptos muy definidos sobre el actor de cine y el director de cine que podrán ser consultados a fin de esclarecer respuestas a las dudas que puedan plantearse como estudiantes, lo interesante también es que también los estudiantes de actuación como aquellos aventureros o aficionados al teatro, podrán encontrar en este texto información relevante a su campo, lo que les dará luces para entender cómo se articula el trabajo del actor de cine en una producción cinematográfica.

CAPITULO 1

ANTECEDENTES

1.1.- Planteamiento del problema

Es imprescindible reconocer las herramientas con que cuentan los jóvenes realizadores chilenos para dirigir a sus actores, ya que el material bibliográfico de manuales y revisiones teóricas que existen, están contruidos a partir de un modelo industrial de cine y no siempre se ajustan a los modos de trabajo y producción del cine en Chile.

Por tanto resulta relevante para esta investigación identificar los procesos, estrategias y modos de trabajo vinculados a la creación, interpretación y puesta en cámara del personaje cinematográfico en Chile, teniendo en cuenta la perspectiva del director y el actor. Por lo que esta investigación tomará la producción de tres largometrajes chilenos realizado por jóvenes directores, para concentrarse específicamente en el trabajo de la dirección de actuar.

1.2.- Pregunta de investigación

¿Cómo se articulan en Chile los procesos, metodologías y estrategias del trabajo actuar en las películas de jóvenes realizadores chilenos?

1.3.- Objetivo general

Identificar y definir los procesos, metodologías y estrategias que intervienen en el trabajo actuar en la producción actual del cine en Chile, tomando el trabajo realizado por jóvenes cineastas en las películas *La Nana* de Sebastián Silva con la actuación de Catalina Saavedra, *Mitómana* de José Luis Sepúlveda y Carolina Adiazola con la actuación de Paola Lattus, y *El Cordero* de Juan Francisco Olea con la actuación de Daniel Muñoz.

1.4.- Objetivos específicos

- A) Identificar y describir técnicas y metodologías asociadas a la preparación del personaje durante la pre-producción de una película.
- B) Identificar y describir estrategias metodológicas usadas por el director y el actor durante el rodaje de una película.

C) Proponer conceptos a partir de la experiencia de los cineastas y actores entrevistados en este estudio.

CAPITULO 2

MARCO TEÓRICO

2.1 El nacimiento del actor de cine

Los hermanos Lumière, creadores del cinematógrafo, nunca pensaron en el impacto que causaría el nuevo invento en la sociedad de fines del siglo XIX. El 28 de diciembre de 1895 en el Boulevard Los Capuchinos de París, los Lumière estrenan por primera vez ante un centenar de espectadores de la socialité parisina, los cortometrajes “La salida de los obreros de la fabrica” y “la llegada del tren a la estación” (éste último ha suscitado una serie de mitos como el arranque despavorido del público por temor a ser atropellados por el tren). Más tarde las muestras que recorrían las ferias populares, contendrían las primeras escenas preparadas como una suerte de *misé en scène*, en donde se podía ver a familiares y amigos de los Lumière haciendo pequeños papeles cómicos “El regador regado” (quizá la primera comedia del cine) o “el juego de naipes”, y también simples situaciones cotidianas “La comida del bebe”, estas menos preparadas y más cercanas al documental, y sin duda en estas “vistas” capturadas por los Lumière esos amigos y familiares que se mueven en el cuadro, son los primeros actores de cine y desde ahí, el principio de un recorrido del arte más nuevo de la historia de la humanidad.

En 1902 se estrena el cortometraje “Viaje a la luna” realizada por el pionero de la cinematografía, el director teatral y mago Georges Méliès, quien había asistido a la primera presentación de los Lumière quedando asombrado por el nuevo invento. Méliès tomó actores de teatro para que interpretaran la historia basada en la novela de Julio Verne, la instauración del denominado “teatro filmado”, y por primera vez en el cine aparecen actores y personajes en una *misé en scène* cinematográfica y también por primera vez la dirección de actores, aunque en ese momento el término aún no estaba acuñado para el cine. Lo de los Lumière era más bien un juego, aquí Méliès se tomó las cosas con mucha seriedad, construyendo un estudio de filmación, escenografías, estructuras móviles, vestuarios para los actores, etcétera.

Los realizadores cinematográficos de la época convendrían de alguna manera en trabajar con actores de teatro, debido a la cercanía narrativa, de decorados e interpretaciones implantada por Méliès. Pero Jacqueline Nacache observa que “los primeros “actores” profesionales no están en los filmes, sino a su alrededor: son los presentadores que comentan, leen los subtítulos, hacen que el relato resulte comprensible (...) Todo ello exige talento (...) la prueba está en el éxito del conferencista, cuya actividad se encomienda a un actor

profesional, y supera en muchos casos al de la propia película” (23). El actor, haya sido de teatro o formado como conferencista o de donde proviniera, rápidamente adquirió un espacio preponderante en la producción cinematográfica, se transformo en la figura por la cual las historias cobraban una vida en donde un director podía moldear a sus personajes, por tanto una herramienta fundamental para la realización de un filme.

2.1.1 En torno a la teoría de la dirección de actores

El desarrollo teórico en torno al lenguaje cinematográfico ha tomado principalmente relación con el estudio de la narración, el montaje, la imagen, la continuidad, el sonido, entre otras áreas, dejando en una última instancia el desarrollo de metodologías y técnicas en torno al trabajo del actor y con el actor, aún siendo en la mayoría de los filmes la piedra angular de su concepción, en la mayoría, ya que como dice André Bazin “No puede hacerse teatro más que con el hombre, pero el drama cinematográfico puede existir sin actores (...) Algunas de las obras maestras del cine no utilizan al hombre más que accesoriamente: como una comparsa o en contrapunto con la naturaleza que constituye el verdadero personaje central.” (179). Aunque esas grandes obras maestras merecen todo el reconocimiento, nuestro estudio tiene el desarrollo de la interpretación actoral en el cine como elemento central.

Es importante también observar la escasa o casi nula producción de material teórico en torno al trabajo actoral en Chile, y esto se debe en gran medida a que aún el medio cinematográfico está resentido tras la gran recesión en la producción de cine chileno durante la dictadura, está claro que las demás artes pasaron por lo mismo. Antes de estos hechos infortunados, por decirlo así, el cine había adquirido cierta “juventud”, o sea, había nacido con Manuel Rodríguez de Adolfo Urzúa (1910), dados sus primeros pasos con “El húsar de la muerte” de Pedro Sienna (1925), convertido en niño con “Largo viaje” de Patricio Kaulen (1967) y terminando por ser un joven o adulto joven con “El chacal de Nahueltoro” de Miguel Littin (1969). Por tanto este estancamiento investigativo dejo con muy pocas herramientas escritas al cineasta actual, sobre todo en el ámbito de la dirección de actores.

Quizá es importante destacar a Susana Bloch, con su técnica para actores o no actores, basada en la respiración para aflorar las “emociones básicas” como ella las denomina, métodos claramente expresados en su libro *Al alba de las emociones* (Alba Emoting), en donde un intérprete o participante, puede aprender a controlar su respiración para expresar las seis emociones básicas a través de un mapa de posiciones y ritmos de inhalación y exhalación. Técnica creada a partir de las bases teóricas de Antonin Artaud sobre la respiración.

A continuación se exponen una serie de conceptos que pretenden dar forma a un entendimiento más acabado de la relación actor-cine, entendiéndose que el concepto central denominado “dirección de actores” aparece cuando un actor entra en dependencia con una producción cinematográfica. Dentro de este contexto es preciso esclarecer que los métodos de actuación para cine difieren no en gran medida de las técnicas del actor teatral, las cuales impusieron bases muy concretas para el desarrollo del actor en el filme. Como Bazin bien dice “(...) puede verse que las relaciones del teatro con el cine son más antiguas y más íntimas de lo que generalmente se piensa (...) Puede verse también cómo la influencia tan inconsciente como inconfesada del repertorio y de las tradiciones teatrales ha tenido una influencia decisiva sobre los géneros cinematográficos considerados como ejemplares en el orden de la pureza y de la especificidad” (157). En este ámbito son muy importantes los aportes de Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold, Michael Chejov, entre otros, quienes entregaron técnicas para el actor de teatro que fueron recogidas por directores de cine como Eisenstein o Pudovkin, y que las modificaron hacia el actor de cine, tanto en la construcción y la interpretación, como en la propia dirección hacia sus actores.

2.2 La puesta en escena

La denominada puesta en escena es un término francés, *mise en scène*, que significa “Poner en escena” y tiene sus orígenes aplicados a la concepción de una obra teatral, la cual designaba su función a la ordenación o estructuración de una obra y a su desarrollo sobre el escenario, de esta manera se manejaban los elementos con una disposición pensada para la representación, para el público.

En el cine este término tomado directamente del teatro, fue acuñado por el crítico de cine y teórico francés André Bazin, quien la utilizó para denominar la *orquestración* de los elementos que componen el plano cinematográfico y su duración, y esta *orquestración* es labor del director, por tanto el concepto nació extendiéndose y refiriéndose a la dirección cinematográfica y su planificación, para un control de los elementos que aparecen en el cuadro del filme, invención del realizador y que además tiene la capacidad de variar y modelarse en un sinnúmero de formas diferentes dado su punto de vista. La observación de Bazin se desplegaba por el interés del uso del plano de larga duración, como lo acentúa Russo “André Bazin atendió a la duración de los acontecimientos en los relatos del neorrealismo o a los usos del plano secuencia, contraponiéndolos a la concepción analítica de los hechos que demostraba el *découpage* clásico a través de su armado por medio del montaje” (214), y que iba en contra, de algún modo, a las políticas del montaje entabladas no sólo por Eisenstein o Pudovkin, sino también por la técnica del montaje invisible del cine clásico de Hollywood.

Los elementos que comprometen y se originaron en la puesta en escena teatral, tiene un símil con la misma en el filme, la cual incluye las directrices de decorados en el escenario, desplazamiento de los actores, iluminación, vestuarios y maquillajes a partir de un texto teatral, y que son determinados para cada pieza por el propio director. Estas determinaciones estarán bajo la mirada atenta del director de cine, quien puede plantear indicaciones precisas para generar un sentido a través de lo que representa el orden o distribución de los objetos en el cuadro. Control exclusivo del director cinematográfico.

La planificación de la puesta en escena puede estar milimétricamente calculada por el realizador, como el caso de Hitchcock o Buñuel, quienes no dejaban nada al azar, detallando exhaustivamente cada fijación, movimiento o desplazamiento por el espacio, de la cámara, objetos o personajes, y su duración. Pero también podemos encontrar otros directores que plantean distintas maneras del manejo de esta puesta en escena, proponiendo por supuesto un escenario, ya sea fabricado o natural, que permita a los interpretes la improvisación, la espontaneidad, la búsqueda de cierta naturalidad en la performance y su relación externa o interna con las demás unidades que componen la escena, objetos que son parte de una relación mayor para producir una significación. En Chile el conocido caso del filme *La sagrada familia* (2005) de Sebastián Lelio, el cual fue grabado a dos cámaras en sólo un fin de semana, entregando a los actores una secuencia de temas que se debían tratar durante la interpretación, el director conjugo una obra fresca en actuación para la cinematografía chilena.

Ya sea planificando detalladamente o permitiéndose un dejo de libertad, la puesta en escena siempre está construida a partir de una función, que permita ligar un concepto propuesto por el director, un punto de vista, y que claro, debe ser leído por el espectador, elemento significativo en la proposición de Bazin respecto a la puesta en escena. Russo describe la puesta en escena como “(...) la construcción que se ejecuta entre lo presente en pantalla y lo completado mediante la percepción activa y la imaginación del espectador. Con lo visto y oído, éste completa un mundo en el que las cosas que presencia adquieren un sentido, las imágenes se ligan unas a otras y construyen un universo imaginario. En la puesta en escena confluyen operaciones que involucran los lugares, objetos y personajes vistos en pantalla, la iluminación, el punto de vista adoptado por la cámara, el color y la acción desarrollada” (213).

La puesta en escena se construye a partir de reflexiones por parte del realizador, que constituyan una base para plantearse una respuesta a lo que quiere o no obtener con la puesta en escena. Al preguntarse ¿Qué objetivo quiero conseguir con esta puesta en escena? La respuesta siempre va de la mano con esa *orquestración* de los elementos que componen el

plano, y una de las piezas claves para conseguir esos ciertos objetivos de la escena, es el personaje y por tanto, el actor. Si por ejemplo en una escena donde un padre debe explicar a su familia que le han echado del trabajo, y su mujer lo reprende, el concepto objetivo de la escena fijado por el director podría definirse por ejemplo como: humillación, vergüenza, tristeza y crueldad. Determinando así una herramienta no sólo para el equipo técnico que se esmerara en crear el ambiente idóneo pensado por el director, sino que también una figura importante o incluso primordial para el trabajo de interpretación del actor. Ahora hay que lograr el objetivo de la escena, por tanto merece toda la atención del director para su planificación, su escritura con la cámara en el espacio-tiempo.

Por tanto la puesta en escena es en definitiva el plan para filmar la disposición de los objetos presentes en el plano, en un tiempo y un espacio establecidos. Esto en definitiva está supeditado a un estilo característico de cada realizador o la propia propuesta que quiera plantear el realizador sobre el estilo de tal producción de un filme, pero de igual forma se transforma en una planificación, dentro de la cual está el trabajo específico de la dirección de actores, al cual el director entrega la información necesaria para realizar al personaje. El actor es una parte fundamental de la puesta en escena.

2.3 El director y la dirección de Actores

2.3.1 Director

Quien ha estado desde los comienzos del cine estrechamente emparentado al actor, es sin duda el director, figura predominante en cualquier filme al momento de la puesta en escena (es preciso dar fe del trabajo del productor en el modo de producción institucional, quien en variados casos, es la figura que determina los pormenores del filme, incluso con la presencia de un director. También está el caso de los productores directores como Chaplin o Welles), y que está encargado de aquella *orquestración* anteriormente señalada. El director de cine se eleva, dice Russo como “Máxima figura de autoridad en un film. La presencia del director funciona como elemento aglutinante en ese tramo decisivo del trabajo donde a veces parece que sólo él o ella posee conciencia clara de lo que está pasando” (79). En consecuencia de una planificación de la puesta en escena de un filme, el director es quien toma las decisiones del lugar en donde se emplazara la cámara o si tendrá tal o cual movimiento, el desplazamiento o coreografía de los actores y sus intervenciones dialogadas, da la orden del comienzo y el fin de cada toma de la película, y aún delegando una gran cantidad de responsabilidades por el modo de producir un filme, es el dueño de la última palabra para cada decisión final de la incorporación, restitución o destitución de algún elemento que

intervenga en la obra, por tanto también el responsable director del desplante en la interpretación del actor y sus consecuencias en el filme.

2.3.2 Dirección de actores

La dirección de actores constituye en la mayoría de los casos en la producción de un filme a la labor realizada por el director, a pesar que en algunas producciones esa función se le delegue a un integrante especializado que se encargara del trabajo con el actor, aunque siempre la decisión y guía, sea desde el director. Pero en la mayoría de los casos, esa sigue siendo tarea del director, por tanto dejémoslo establecido con esa figura en este estudio.

Según lo que Miralles describe “El objetivo del director, respecto a sus actores, es conseguir de ellos una buena interpretación. Primera clave: un actor es alguien que pregunta y un director es alguien que da respuestas (...) El director debe saber que los profesionales son también personas y tener, consecuentemente, la sensibilidad y la astucia para evitar o solucionar esos desmoronamientos psicológicos. Es un error creer que la relación entre el director y el actor es, únicamente, económica y profesional. Clave segunda: el actor, antes que artista, es persona.” (19-22). Una apreciación muy importante en torno al trabajo de la dirección de actores, es que se trabaja con personas, elemento clave de entendimiento para el director, quien en una suerte de complicidad con el actor, logrará de este, aunque no siempre, una gran interpretación.

Ya sea una acabada delimitación de las acciones del actor en la puesta en escena, o un amplio espectro de libertad, el director precisa de una cercana relación con éste para alcanzar su anhelado cometido. Nacache observa “la dirección de actores sugiere un vínculo oculto entre cineasta y actor, tan pronto cómplices como adversarios. La relación resulta difícil por cuanto tiene de episódica, frágil, construida en el limitado espacio que autorizan las exigencias del rodaje” (87). Pudovkin sabía muy bien esta acepción, e incorporaba a los actores no en el rodaje sino desde la concepción misma del filme incluso hasta el montaje, al igual que el caso de José Luis Torres Leiva director de *Verano (2011)*, quien incorpora a los actores desde la creación del guión incluso en el rodaje.

En la dirección de actores es labor del director dar las indicaciones al actor que le permitan actuar en el campo del cuadro, y dentro o fuera de los límites impuesto por este, cómo y dónde mirar, cómo hablar, cómo desplazarse. Tratándose de un personaje en una celda (*Un condenado a muerte se ha escapado* de Robert Bresson (1956)) o de una multitud de personajes alentando una riña (*Acattonne* de Pier Paolo Pasolini (1961)), el cometido de la

dirección estará delimitado claramente a esas consignas en concreto. Además, indica Nacache “es necesario guiar al actor en el campo del gesto y de la expresión, ayudarlo a construir su interpretación. Ninguna regla es universal (...)” (86). El director Jorge Olguín interpreta los movimientos y acciones de sus personajes para que le entiendan, Torres Leiva no necesita más que unas limitadas instrucciones para no destruir la espontaneidad de sus actores. En este sentido el “acierto” del director de actores estará supeditado a su experiencia en la producción de filmes, y no exclusivamente a una metodología teórica.

2.4 Actor e Interpretación

2.4.1 Actor

La etimología del actor se puede definir en Grecia como Upokrités; aquel que responde. Actor (latino); aquel que hace, que actúa. Actor (francés); autor de un libro (1236) – personaje de una obra (SXVII) – comediante (1663). Termino Ingles; performer; acción realizada por el actor, en oposición a la representación mimética de un papel. En el campo del cine; acting; actividad colectiva de los actores al servicio del mundo del film. Performing; que se dirige directamente al público del otro lado de la pantalla. Por otro lado Russo dice “Más que un cuerpo expresivo en una escena, el actor de cine es una entidad que asoma a través de esa superficie de inscripción que es su imagen. Mientras que en la escena teatral ése ser que es el personaje toma por asalto al otro que es el actor (coexistiendo ambas entidades), en la pantalla el actor desaparece, no está presente en la medida en que sí lo está el personaje a partir de su imagen.” (22).

Sea el que responde, aquel que hace o un comediante, en este estudio definiremos al actor como una persona *real* interpretando o encarnando un personaje (dejaremos de lado el trabajo de doblajes y voces que también son interpretadas en su mayoría por actores, y también al actor de personajes digitales o de animación. Aunque en algunas películas la expresión gestual y las emociones que expresan o producen, podrían ser envidiadas hasta por el mejor actor, como la película de ciencia ficción aventuras *Avatar* (2009) de James Cameron), actor que es dependiente de una dirección o un director para interpretar su rol dentro de una empresa (entiéndase como un grupo de personas con un objetivo) que se dispone a concebir un filme.

2.4.2 La Interpretación actoral

Desde los inicios del cine las producciones cinematográficas pretendían que el actor se entregara a la simulación, una invitación a ser “otro”, un personaje, ya que tenían la opción de manipularlas luego a través del montaje. Luego del acercamiento de la cámara al actor, se hizo más difícil esa simulación, por tanto se creaban tipos de actuación estereotipadas que se conformaban en un modelo a seguir. Ahora la cámara puede ver la dilatación de la pupila del ojo o el movimiento de las fosas nasales al respirar y esto debe ser controlado ya que como dice Nacache “En el cine narrativo dominante las acciones materializadas en la pantalla no sólo han de parecer lo menos simulada que sea posible, sino que cada vez resultan menos simulables a medida que decrece la tolerancia del público frente al artificio de las convenciones. (...) un beso ya no puede ser un púdico roce de rostros” (153). Hoy en día el público esta ávido de un realismo de la representación, quiere ver una cabeza aplastándose por un extintor (*Irreversible* (2002) de Gaspar Noe), quiere ver los nudillos marcados en el rostro o la delgadez por una enfermedad con sentencia de muerte, y prosigue Nacache “(...) ya no convencen si no existe la sospecha de un sufrimiento real” (153).

La interpretación se puede denominar como un conjunto de acciones físicas y psicologías expresadas por un actor para construir un personaje durante el rodaje de un filme, y que se registra en una toma. En el teatro la interpretación se da al momento de salir a escena en el escenario para interpretar a un personaje y dirigir su actuación hacia un público o un receptor. Bien nos informa Miralles al decir que “Desde el punto de vista del espectador, en el teatro se representa mientras que en el cine se ha representado” (173). La forma de llegar a una interpretación actoral está reflexionada y asimilada por diferentes métodos planteados por teorías de Stanislavski, Brecht, Meyerhold entre otros, y tomadas por directores de cine como base para sus postulados sobre la actuación y su dirección, pero no se puede dejar de tomar en cuenta que esta actuación del actor también está influenciada en la obra final a través del montaje, el sonidos, la música, etc. Ya que la interpretación en la puesta en cámara es además fragmentada y puesta posteriormente en un orden determinado para producir cierto efecto o cierta emoción.

2.4.3 Actor profesional y actor natural

A lo largo de la historia del cine han sido diversos los casos en que el actor de una película de ficción no necesariamente ha sido un actor profesional, aunque en la mayoría de los filmes se requieran actores de renombre o con experiencia o con estudios de actuación, también en grandes filmes se ha recurrido a gente común encontrada en la calle, sin ningún tipo de

preparación e incluso sin experiencia previa, pero esto viene con una determinación que tomó el realizador, quien quiere lograr un estilo determinado, con un tratamiento más cercano en muchos casos al documental, como el filme neorrealista *El ladrón de bicicletas* (1947) de Vittorio De Sica, de donde se desprenden el interés de lograr realismo y naturalidad a través de los actores.

2.4.3.a) Actor Profesional/Experimentado

El actor profesional o experimentado es aquel que ha tenido experiencia, ya sea a través de una escuela de actuación de teatro, ha pasado por talleres y realizado presentaciones, o aquel que sin aquellos estudios ha tenido un recorrido en el campo de la interpretación, lo relevante es que éste conoce el medio, maneja técnicas actorales, conoce la maquinaria y los protocolos, por mínimos que sean sus conocimientos respecto al tema. Y aunque siempre se necesitan los actores de cine, es importante destacar que no existen actores de cine profesionales como tal, ya que no hay una carrera denominada Actuación Cinematográfica, sino que sólo existen ciertos cursos o talleres que el actor puede tomar, pero no una enseñanza sistematizada respecto al asunto, lo más cercano a eso es el *Actor Studio*.

2.4.3.a) Actor Natural o actor no profesional

Un actor natural en la mayoría de los casos no ha tenido experiencia previa en la interpretación de un personaje propuesto por una pieza ya sea teatral o cinematográfica. Incluso no se le pide que interprete a un personaje, sino que sea “el mismo”, con su propio estilo, no ser “otro” (tomando en cuenta que un actor no es “otro” cuando construye e interpreta a un personaje, pero juega a convertirse en “otro” considerando siempre su “yo” presencial). Nacache dice que “El actor nato, tan naturalmente natural, podría ser simplemente aquel a quien se hace actuar sin pedirle su opinión sobre las tomas, el encuadre, el montaje, sin pretender de él otra cosa más que su imagen” (156). Un actor que fuera el personaje de la película, no interpretarlo, sino que ya serlo. Es el trabajo que realiza Samira Makhmalbaf y en general la familia Makhmalbaf, quienes buscan personajes que se interpreten a sí mismos, llevando el casting a la calle, en búsqueda de semanas o meses. Hana Makhmalbaf hermana de Samira la describe así “Para Samira Makhmalbaf el casting de actores no profesionales se ha convertido en parte de su estilo de hacer cine. De la misma manera que ella encuentra los temas de sus películas, entre gente común de la calle busca a los actores, desde el corazón de la vida cotidiana.” (4-5).

Es preciso decir que en una gran cantidad de producción se ha experimentado la mixtura entre actores profesionales y actores no profesionales, como el caso de la película chilena *Sentado frente al fuego* (2011) de Alejandro Fernández Almendras. Pero es preciso una reflexión acuciosa para proponer la mejor metodología para esa mixtura, ya que el actor experimentado conoce técnicas, puede verse más activo, más reaccionario respecto a su entorno, en cambio un actor natural que no tiene esa mínima experiencia, se sentirá apabullado por el equipo realizador, o sólo por enfrentarse a la cámara no se comportará naturalmente como cuando el director reconoció en él una oportunidad discursiva, en su descubrimiento.

2.5 Acción física, Acción dramática

La *acción física* es una cualidad de la interpretación en una puesta en escena de un filme, estudiada y metodológicamente asimilada para generar sensaciones y emociones en el espectador. Una escena de un guión estará describiendo una serie de acciones que realizará un personaje en un determinado espacio y tiempo. El actor deberá enfrentarse a la conjugación de esas acciones precisamente en el rodaje, en donde se dará cita con la interpretación. La acción puede ser el salto de un barranco como un *gesto* de ternura. Este *gesto* se puede considerar como la unidad mínima y máxima de la acción, en donde el actor desarrolla el control del movimiento mínimo y absoluto de su cuerpo y mente para producir una emoción. Jerzy Grotowski a través del su Laboratorio Teatral abocó sus esfuerzos en poder dar al actor herramientas precisas para el control de su cuerpo y mente, utilizando métodos reconocidos para conformar sus propios postulados acerca de la creatividad del actor. Grotowski cuenta “Meyerhold basó su trabajo en la disciplina, en la formación exterior; Stanislavski en la espontaneidad de la vida diaria. Éstos son, de hecho, los dos aspectos complementarios del proceso creativo” (179).

La *acción dramática* es propia del guión, es la secuencia que ordena la relación de los personajes asegurando un avance en el desarrollo y resolución de la escena, es la excusa perfecta para poner en acción coherente a los personajes durante toda la película, pero el guión propone una sugerencia de la acción, es el actor en conjunto con el director quienes finalmente definirán su esquema.

2.6 Gesto

El gesto es la expresión propia del cine mudo, en donde las acciones debían hablar en remplazo del sonido. Nacache observa que “El gesto, en mayor medida que la presencia,

inquieta y fascina, convirtiéndose en objeto de culto durante la práctica total del cine mudo. Se descubre un nuevo lenguaje, más poderoso que las palabras, y ese poder aún será mayor cuando se libere del exceso de expresividad (...) Mucho tiempo después de la muerte del cine mudo, los teóricos seguirán consagrando la superioridad artística de lo no verbal” (32). Sin duda una búsqueda de valor del gesto a partir del acercamiento de la cámara respecto al actor y por supuesto también a partir de la mejor legibilidad de la imagen cinematográfica a partir del avance en la tecnología, la cual deja al descubierto el más mínimo error en la interpretación del actor. Deleuze habla de *gestus* definiendo “Lo que llamamos *gestus* en general es el vínculo o nudo de las actitudes entre sí, su coordinación recíproca pero en cuanto no depende de una historia previa, de una intriga preexistente o una imagen-acción. Por el contrario, el *gestus* es el desarrollo de las actitudes mismas y, con este carácter, opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta, pues se efectúa independientemente de cualquier rol” En la actualidad se busca esa representación *discreta* a partir del gesto, una expresión minimizada del cuerpo, del rostro.

Bertolt Brecht plantea el concepto de *gestus social* que sería una conjugación de una serie de gestos que convergen en la construcción de un cuerpo que puede ser leído como parte de la sociedad, un ser real. Es el comportamiento de un personaje, el comportamiento ético, el comportamiento moral que se traslada a las acciones. La gestualidad de un policía sería diferente a la de un vendedor ambulante en la misma situación, o la de un adinerado empresario con la de un obrero de su propia fábrica. La diferencia social pone la diferencia en el comportamiento del humano. El actor se pone la tarea de observar, analizar, reflexionar sobre un individuo de referencia para así incorporar esa gestualidad, ese comportamiento, ese estatus en el personaje que está construyendo. Según el texto de Anne Ubersfeld “El *gestus social*, según Brecht, marca la actitud general que adopta un personaje o un tipo de personaje en función del rol que él se da o que se le atribuye en la sociedad (...) Al campo de las actitudes que los personajes adoptan unos hacia otros (...) El *gestus* comprende entonces, más allá del gesto propiamente dicho, la mímica, lo paralingüístico y también una parte de lo verbal” (60). Un reconocimiento disciplinar, sobre un individuo y su sociedad, propio de un actor tanto de cine como de teatro, que se adentra a la construcción de un personaje, valiéndose de variadas herramientas para sacar a la luz a ese ser que está creando. Un instrumento como la descripción tridimensional del personaje, que construye el guionista y es revisado e incluso replanteado por el director, y que vuelve a girar al trabajar el actor esa construcción, que busca referentes concretos que se asemejen al rol a desempeñar.

Por otro lado aparece el *gesto técnico* que valora los pequeños detalles de la gestualidad de una referencia que ocupará el actor para llevarlo a la pantalla, el cómo un cirujano toma el

bisturí para cortar la epidermis, el cómo un herrero toma la pata del caballo para ponerle una herradura o cómo un futbolista ataja con el pecho la pelota. Así lo describe Nacache, “Por un lado, la verdad documental del gesto se trabaja cada vez más; el acto de imitación, en progresión ascendente, se ha dotado de una fase suplementaria, y el actor no sólo debe fingir sino *aprender a fingir* del modo más convincente (...)” (75). El gesto se transforma en una serie de movimientos o acciones que la mirada avezada del actor debe estudiar y asimilar para luego llevarlos a la interpretación, la cual deberá comunicar al espectador a través de estos gestos y diálogos, información importante respecto al personaje, a su vida, sus sentimientos, sus acciones, etc.

2.7 Contención

El término *contención* es planteado por Stanislavski, quien lo describe diciendo que “Los gestos superfluos en un actor, son el equivalente de manchas, suciedad y borrones en una hoja de papel blanca. (...) Todos los actores deben ser capaces de sujetar las riendas de sus gestos de manera que los tengan siempre bajo control en lugar de estar controlados por ellos” (102). Cuando una persona común está pasando por un drama que le está desgarrando, es incapaz de hablar de lo que le ha sucedido de manera coherente, ya que su llanto le ahoga, debido a la tensión, su mente se nubla, se confunde, y quienes le miran no pueden comprender la causa de sus penas, debido a su aspecto lastimero. Pero al cabo de un tiempo la agitación interna se sosiega y se posibilita el comportamiento de una manera contenida respecto al pasado. Ahora puede hablar coherentemente, lentamente, de tal forma que se le puede entender, y al contar la historia conserva cierta calma, y ahora son quienes escuchan los que lloran y se conmueven. Por tanto el arte del actor se trata de conseguir este mismo resultado. Nos dice Stanislavski “Los espectadores se verán más afectados que el actor, y el actor conservara todas sus fuerzas para dirigir las al punto más necesario: la reproducción de la vida interna del personaje que representa.” (102). Es así que la *contención* se basa en el *control* del movimiento gestual durante la acción, un bombardeo de gestos puede nublar al espectador y no dejarle entrar en la práctica del juego emocional, sacándolo constantemente del interés que podría suscitar el personaje y la obra en sí.

2.8 Fisonomía, Fotogenia y rostro

El actor cuenta con una serie de armas físicas para enfrentarse a la interpretación de un personaje en un filme, es así que aparecen los términos de fisonomía y fotogenia, los cuales a partir de la teoría se intenta explicar el cómo un cuerpo, un rostro, un objeto o un paisaje, deslumbran de manera maravillosa la pantalla cinematográfica.

El término *fotogenia* ya se definía en el Diccionario Littré de 1869 a propósito de la fotografía, como la “cualidad poética de objetos y personajes revelada por la fotografía”, el término se acuñó al cine por Delluc quien planteaba que lo propio del cinematógrafo era la consumación de la fotogenia, ese fenómeno por el cual el cine revelaba la esencia estética de las figuras tomadas por la cámara. De manera más acotada Russo la define como “ese elemento tan seductor como impreciso que ilumina la cara de ciertas gentes en la pantalla, mejorando lo que en la presencia real se encuentra llamativamente escurridizo” (113). En estos términos la *fotogenia* no se aplica sin la intervención de la cámara, y en un filme, en conjunto con la iluminación, maquillajes, vestuarios y decorados. Es una percepción intrínseca del espectador de esa imagen, que la determina fotogénica o no.

La *fisonomía* como lo describe Nacache a partir de postulados de Béla Baláz, es la expresión del cuerpo. O sea *el gesto, el gestus social, el gesto técnico* y lo que el cuerpo proyecta en la pantalla, Nacache cuenta “Fisonomía, micro fisonomía, polifonía expresiva: todo tiene un rostro, y el rostro lo es todo. Se tiene una confianza absoluta en el poder de la expresión, en el don de algunas mujeres y algunos hombres para poder decir, valiéndose de un alfabeto gestual, aquello que no podría hacerse comprensible en ninguna lengua” (31). Un cuerpo en este sentido se transforma en un texto, un texto que el espectador deberá leer mientras se va escribiendo en la pantalla, y la fisonomía se transforma en aquellas letras que componen el cuerpo del texto.

Por otro lado Edgar Morin acuña los conceptos de antropomorfismo (los objetos adquieren la figura humana o se perciben como tal) y cosmomorfismo (el rostro adquiere la figura del paisaje, del entorno que le rodea) para hacer una lectura del rostro en la pantalla. El rostro se transforma en paisaje y el paisaje en un rostro, se les dota de un alma, así los paisajes son estados del alma y los estados del alma paisajes; todo se enlaza para convertirse en una realidad virtual, comprensible por el espectador partícipe del filme.

2.9 El Método

Una forma de actuación especialmente para cine que impartió e imparte la escuela del *Actor Studio* en estados unidos, desde donde una serie de estrellas del cine de Hollywood han emergido. Su que hacer se sustenta a como lo define Miralles, “Al conjunto de enseñanzas, procedentes de Stanislavski y su “Sistema”, Strasberg añadió sus propias interpretaciones y al resultado lo llamo “Método” (113). El cine se ha valido de la experiencia que ha tenido el teatro en el arte de la representación, apoyándose desde ahí para formular parte de su

estructura lingüística, en este caso llegar al “Método” al cual define Russo como el “Sistema de actuación preconizado por promotores y seguidores del *Actor Studio*, adaptado de aquel que diseñara Constantin Stanislavski. Con un estilo hiperrealista, que demanda un enorme trabajo interior del actor en la composición del personaje a partir de lo que se denomina “memoria afectiva”, hurgando en la cual sus sentimientos se encarnarían en el personaje. En el *Actor Studio* consiste en un entrenamiento intensivo, trabajando la memoria, el cuerpo y la voz de modo que el repertorio de técnicas utilizadas para hacer aflorar la emoción-en ellos o en los espectadores- origine una modalidad más o menos reconocible. El Método pide la cámara para el gesto apenas perceptible, reclama el micrófono cercano para un susurro o el gruñido, toda la atención para la explosión que tal vez no llega nunca pero que acecha siempre” (156). Las técnicas y teorías que propuso Stanislavski hoy no sólo son observadas por el *Actor Studio* sino que también por aquellos exploradores que intentan dar su propia versión a cerca su utilización.

2.10 Reseña de estrategias de dirección

2.10.1.- Encuadre

Para dirigir a un actor o para representar a un personaje en el cine es necesario manejar el encuadre, reconocer de la forma más precisa posible cómo utilizar su cuerpo en el primero y el manejo de la actuación y punto de vista en el segundo. Sobre el encuadre Eduardo Russo explica que “Aunque algunos apresurados todavía no lo distinguen del cuadro, ésta noción incluye un factor crucial: sumado a los datos del cuadro y del campo, atiende al punto de vista de la cámara. En el encuadre se trata de lo visto, en función del lugar desde donde es mirado. La posición, la inclinación, la óptica utilizada etcétera, hacen del encuadre un dato revelador de alguien instalado detrás de cada punto de vista, que decide donde mostrar eso que se dispone en la pantalla” (95). El cuerpo del actor, en la mayoría de los casos, se mueve dentro del cuadro, entra o sale, se aleja o se acerca, y es el encuadre el que determina qué mostrar y qué no, así se convierte en un elemento esencial en el trabajo de dirigir a un actor, quién en el mejor de los casos, trabajara su energía de actuación a partir del tamaño del plano.

2.10.2. Casting y selección

Los personajes de un filme normalmente son representados por un actor, y ese actor tiene que ser lo que el director realmente espera y es ahí en donde aparece el casting, por tanto Russo la designa como la “actividad dedicada a la búsqueda, evaluación y selección del cuerpo de actores necesarios para un film” (50). Y es ahí en donde el director debe tener un ojo más agudo, intentar descubrir al actor, reconocerlo, no apresurarse, no intimidar, ya que como

dice Miralles “Un actor ni antes ni después de los estudios, practica cómo presentarse ante un director y ofrecer, en el menor tiempo posible, el máximo de información sobre el talento que posee. La consecuencia en esta laguna en la formación es que, a veces, por desconocimiento, un buen actor o actriz pueden ser rechazados. El director debe por lo tanto, ver más allá de lo que se le ofrece, porque los nervios de los actores producen, frecuentemente, presentaciones lamentables” (74). Si lo miramos desde la industria estos casting suelen ser desgastantes para ambas partes, como plantea Serna “El casting es la primera herramienta técnica para el actor. Desgraciadamente, los casting son hoy la única posibilidad, aspiración y esperanza de un actor desconocido. Suelen ser experiencias muy angustiosas para los actores, porque hay una tendencia a sentirse juzgados en la capacidad profesional”. Pero no siempre parte desde la búsqueda con largas filas de actores esperando su audición, sino que también nacen alternativas como buscar personas no profesionales y trabajar con actores naturales, todo va a depender de la propuesta que exista detrás de éste film.

2.11. Reseña de estrategias de actuación

2.11.1. Comunicación

El director de cine debe encontrar la manera de darse a entender con el actor, y es así que se transforma en algo crucial la comunicación, ambos se deben a esta responsabilidad, aunque Serna dice que “Es responsabilidad del actor, en el rodaje, sentir absoluta confianza en su director. Ha de creer en su visión, así como el director tiene que creer en la intuición de su actor. EL director tendrá planeado su día de rodaje, tendrá una idea de dónde poner la cámara y de lo que le interesa comunicar al público sobre cada personaje. Hay actores que se interesan por la elección que hace el director de un plano, ya que, conociendo los parámetros y los efectos, pueden entender mejor cómo y qué quiere comunicar el director al espectador, pudiendo así trabajar realmente en equipo, ayudándose mutuamente”. Si no hay comunicación no hay entendimiento, es preciso entonces que surja sin espera este contacto, ya que beneficia directamente a la obra que se quiere realizar.

2.11.2. Construcción de personaje

2.11.2.a) Perfil de personajes

El personaje pretender simular una vida real, y el perfil de personaje debería contener como dice Serna, esos elementos, “Los antecedentes a la historia son la vida interior o biográfica del personaje. Todo guionista ha pensado en sus antecedentes. El actor puede sacar una valiosa información del director o guionista para entender actitudes y acciones de su

personaje. La vida exterior es la que se desarrolla desde el momento en que empieza la película hasta el final de la historia. Es el proceso por el que se revela al personaje. Cada personaje tiene un contexto; profesional o público, personal: relación con otros, privado: el personaje en soledad, punto de vista individual del personaje, actitud: una manera de actuar, personalidad, conducta: sus actos, revelación: la presentación del personaje ha de ser progresiva y extensa en el tiempo” Por lo demás este perfil contendrá antecedentes relevantes sobre el personaje como tamaño, contextura, o incluso color de ojos, por tanto también éste perfil servirá como herramienta de consulta en el proceso de casting. Con estos antecedentes más lo que pueda aportar el actor y el director, se forjara la interpretación del personaje, en donde el actor debe tener muy claro el lugar que está habitando y la forma en que lo está habitando, por tanto como dice Serna “El actor debe ser cuidadoso al componer el personaje en una escena, para no adelantar información. Tiene que tener siempre una referencia de lo vivido por el personaje hasta el momento puntual de la escena. Ayudara a componer un gráfico de una curva dramática del personaje”. Claro, ya que deberá conocer la vida de su personaje a la perfección, para saber cómo actuaría en tal o cual acontecimiento y no caer en invenciones que podrían perjudicar la obra final.

2.11.2.b) Caracterización

El personaje tiene una forma de vida, un estilo para hablar o moverse, tiene gustos o sentimientos que se transmiten incluso a través de su imagen, bien explica Stanislavski que “La caracterización externa explica e ilustra, transmite a los espectadores la concepción interna del papel. Cada uno desarrolla una caracterización externa a partir de sí mismo, de otros, de la vida real o imaginaria, según su intuición, su observación de sí mismo y de los demás. La extrae de sus amigos, de cuadros, grabados, libros o de cualquier simple incidente, no existe la diferencia. La única condición es que mientras está llevando esta investigación interna no pierda su yo interior”. Por tanto la imagen del personaje es la que proyecta una forma de ser, una coherencia estético/psicológica, en donde un conjunto de elementos proveen al actor para poder hacer creíble o verosímil la interpretación de ése personaje en la puesta en escena.

2.11.3. Continuidad

La continuidad puede ser un elemento importante para considerar en el trabajo actoral, ya que dado el modo de filmación de una película, el actor debe hacer gran esfuerzo por mantener una coherencia en la interpretación, la define muy bien Eduardo Russo cuando dice que es el “Sistema de organización formal en un film que trata de disimular el hecho de que el espectador está asistiendo a un desfile de fragmentos de espacio y tiempo, para sumergirlo en la ilusión de estar frente a una serie de acontecimientos ocurridos en un continuo

espaciotemporal. Control de un fluir natural y sin esfuerzos de lo que en rodaje siempre suele ser lo inverso, esto es, una imagen apropiada del caos más absoluto” (68). Y dentro de ese escabroso camino de rodaje debe moverse con precaución y determinación el actor, claro está que bajo el alero de la atenta mirada del director para lograr esa continuidad física y emocional, y para eso Serna propone que “Desde que el actor comienza a estudiar una escena, una parte debe trabajarse en como fijar objetos, movimientos o acciones intuitivas que llamen la atención sobre determinada parte de los diálogos. En cine se trata de conservar lo que ya está perfecto y mejorar lo correcto. Un paisaje, un plano antes o después de nuestro fragmento de interpretación entrara a formar parte y a definir su significado. Para un actor esas transiciones son importantes y hay que definir las en el rodaje, para ayudar a encontrar, como personaje, las posibilidades de elección de un corte. Siempre el actor debe tener en cuenta el plano anterior y el siguiente”. Ya que se intenta, en la mayoría de los casos, dar la sensación de una unidad cronológicamente ordenada en el tiempo, y si no es como parte de la propuesta, sería extraño ver a un personaje en un primer plano llorando de miedo y de pronto en el siguiente plano detalle llorando por pena, son cosas totalmente diferentes, lo que rompería con la coherencia del universo de éste filme.

CAPITULO 3

MARCO METODOLOGICO

3.1. Tipo de investigación

Al encontrarnos con un tema de investigación que ha sido poco tratado en el campo teórico en Chile como es la dirección de actores y el trabajo con el actor, el tipo de estudio que se realizará es de carácter exploratorio y basada en información primaria a partir de informantes privilegiados. De este modo se permite estar abierto constantemente a integrar nuevos conceptos que han aparecido en el camino, así como también respecto a las preconociones sobre el trabajo actoral en el cine. Al ser un estudio exploratorio se constituye también como objetivo agregar o suprimir conceptos con los cuales se cuenta, así como también poder generar nuevos conceptos, todo a partir de los encuentros con las experiencias de los informantes de las muestras.

Así como se presentó en los objetivos, esta investigación explora las formas de entender y ejercer el trabajo de la dirección de actores a partir de las metodologías aplicadas por los directores y actores que participan activamente de la producción cinematográfica en Chile en la última década, específicamente con las películas *La Nana* de Sebastián Silva con la actuación de Catalina Saavedra, *Mitómana* de José Luis Sepúlveda y Carolina Adriaola con la actuación de Paola Lattus, y *El Cordero* de Juan Francisco Olea con la actuación de Daniel Muñoz.. Nos interesa de esta manera entender los modos practicados por los cineastas y actores, para así sacarlos a luz en esta incipiente “industria” del cine chileno. Así se intenta percibir la propia realidad en el modo de producción de un filme en los realizadores y el modo de construcción y puesta en escena del personaje de un actor, a partir de sus propios lenguajes y códigos. De esta manera la producción de la información viene a partir de las propias experiencias que han tenido los actores y directores en la realización de sus filmes, según los diferentes modos de producción utilizados.

3.2. Técnicas para producir la información

La técnica que se utilizara para producir la información es a partir de entrevistas semiestructuradas a involucrados en la realización cinematográfica, entendiéndose también estas entrevistas como una discusión abierta a producir herramientas que clarifiquen el trabajo con el actor y el director. También las entrevistas serán grabadas en video a modo de analizar con mayor detención las respuestas de los entrevistados. Carlos Sabino explica que

las entrevistas “...se desarrollan en base a un listado fijo de preguntas cuyo orden y redacción permanece invariable. Comúnmente se administran a un gran número de entrevistados para su posterior tratamiento estadístico. Por este motivo es la forma de recolección de datos más adecuada para el diseño encuesta...” (120). Por tanto las preguntas serán las denominadas de final abierto las cuales dice Sabina “llamadas también simplemente abiertas, proporcionan una variedad más amplia de respuestas pues éstas pueden ser emitidas libremente por los respondentes”.(120) De este modo la experiencia que puedan plasmar los entrevistados en sus respuestas, permitirá tener una gama rica en metodologías, que en el mejor de los casos puedan coincidir entre sí para formular alternativas concretas a la metodología implementada por realizadores extranjeros.

3.3. Universo y muestras

Universo de análisis

Directores jóvenes chilenos y actores chilenos que interpretaron un papel en alguna película de jóvenes directores chilenos de la última década. Además con la característica de que los filmes fueron producidos en formatos digitales.

Muestra general

Tres directores jóvenes chilenos con al menos un filme producido entre el 2002 y el 2012.
Tres actores que participaron en películas de jóvenes realizadores entre el 2002 y el 2012.

Criterios de selección de las muestras

En la última década ha sido variado el estreno en salas de filmes chilenos, los cuales en la mayoría de los casos fueron producidos por jóvenes realizadores chilenos. Esto atiende al auge que ha presentado el cine chileno luego de la dictadura y por la llegada de las nuevas tecnologías que han hecho más asequible producir filmes a un costo mucho menor que con el formato celuloide. En este sentido se han seleccionado tres filmes que representan este nuevo modo de producción en Chile, por tanto también sus directores y actores de los personajes principales, los cuales se caracterizan por:

- Un director que trabajó con una actriz profesional.
- Un director que trabajó con un actor profesional.
- Un director que trabajó con un actor o actriz profesional y con actores no profesionales.

-Los tres actores/actrices que trabajaron en los roles principales de las películas de estos tres directores aludidos.

Muestra Intencional

Debido a la investigación que se lleva a cabo se eligió tres directores jóvenes chilenos que han hecho sus películas en formato digital, durante la última década y que sus filmes hayan sido realizados con actores profesionales y/o también su mezcla. También se determinó ocupar a los mismos actores de roles principales de los filmes de estos realizadores, ya que nos entregara una visión más acabada del trabajo actoral que influyó en la obra. Las películas seleccionadas para esta investigación son:

-Sebastián Silva por LA NANA / HD / 2009. Con la actuación de Catalina Saavedra

-Juan Francisco Olea por EL CORDERO / HD / 2012. Con la actuación de Daniel Muñoz

-José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola por MITÓMANA / MiniDV / 2009. Con la actuación de Paola Lattus y actores no profesionales.

Procedimiento de toma información

Se analizarán tres escenas de cada uno de los tres filmes realizados por estos directores, lo que nos permitirá dilucidar la progresión del personaje y su accionar en el filme, desde donde emanen inquietudes respecto al trabajo actoral, las cuales estarán plasmadas en preguntas de tipo específicas, variables para cada filme.

Luego se procederá a contactar a los sujetos de las muestras y concertar una cita para una o más entrevistas. Las cuales estarán normadas por una serie de preguntas generales y específicas a partir de los conceptos propuestos en el marco teórico y específicas variables a partir de sus filmes, las cuales producirán la información necesaria para su análisis y posterior puesta en conclusión. Las entrevistas serán grabadas con una cámara digital DSLR, a modo de sumergirse con detención en las respuestas entregadas por los entrevistados, para un óptimo análisis.

3.4. Metodología de análisis

Luego de las entrevistas a los tres directores y a los tres actores, se procederá a un análisis de contenido de las mismas para encontrar metodologías y patrones de metodologías que clarifiquen el trabajo actoral en el cine de realizadores jóvenes chilenos. De cada respuesta se

podrá apropiarse los conceptos claves que den forma a una metodología estructurada para la dirección de actores y para el trabajo del actor de cine en una producción cinematográfica. Estos conceptos formarán parte de distintos esquemas de categorías, entendiendo que en cada categoría creada se reunirá una cantidad importante de unidades de registro, las cuales deberán tener relación correspondiente a las categorías, las que estarán construidas a partir del marco teórico, los objetivos y también de las respuestas/texto dadas por los entrevistados.

CAPITULO 4

ANÁLISIS FILMES



4.1. Tabla de análisis filmes

Mediante la siguiente tabla de análisis de los filmes, se espera encontrar herramientas que puedan servir como apoyo a las entrevistas de los directores y actores de las muestras.

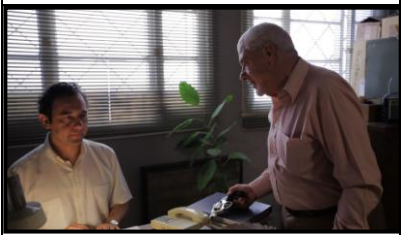




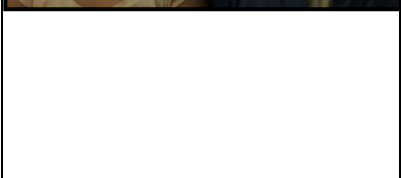
En esta tabla encontraremos un fotograma que ilustre el momento del filme, una breve descripción de la progresión de la historia, y preguntas que surgieron a partir del visionado y de la posibilidad de las respuestas. De esta manera se espera formular un cuestionario acorde al estudio, que pueda ayudar a despejar ideas y conceptos que aporten a entender la actividad que se genera en torno a la dirección de actores de estas tres películas, y al trabajo actoral en general.

4.1.1. Filmes

Título: LA NANA / **Dirección:** Sebastián Silva / **Duración:** 96 min. / **Año:** 2009





<p>Fotograma: Inicio/Presentación Desarrollo/Presentación conflicto Resolución/ Final</p>	<p>Descripción acción</p>	<p>Preguntas variables</p>
	<p>Raquel luego de servir la cena, vuelve a su lugar que es la cocina, en donde tiene su espacio dispuesto para comer. Los patrones la llaman para entregarle unos regalos en el día de su cumpleaños, la invitan a la mesa y comen un trozo de torta, la mayoría se retira de la mesa de inmediato, Raquel entiende y se levanta para ordenar la mesa...</p>	<p>¿Cómo se articulan las reuniones en la pre-producción con Catalina Saavedra y los demás actores? ¿Cuál fue la metodología de trabajo en el rodaje? ¿Cómo se estructuran los ensayos durante el rodaje? ¿Cómo se planifican los planos, el plan de rodaje? ¿Cómo se articulan las reuniones con el director?</p>
	<p>Raquel no quiere que llegue ninguna nana más a ayudar en la casa, la patrona contrata a una joven peruana, Raquel molesta le dice a la nueva nana que vaya a buscar al gato que se salió de la casa, en ese momento Raquel cierra la puerta de la casa con llave dejando a la joven afuera...</p>	<p>¿Cómo se define al personaje de Raquel? ¿Cuál es el cambio que adquiere Raquel? ¿Referentes para construir a Raquel? ¿Investigación para la construcción del personaje?</p>
	<p>Molesta a otras que llegan, hasta que aparece Lucy quien luego de unos días termina por caerle bien a Raquel...</p> <p>Raquel vuelve de pasar un fin de semana en la casa de Lucy en el campo, se siente libre y sale a trotar por la noche, algo que antes nunca hizo...</p>	

Título: EL CORDERO / Dirección: Juan Francisco Olea / Duración: 110 min. /Año: 2012

<p>Fotograma: Inicio/Presentación Desarrollo/Presentación conflicto Resolución/ Final</p>	<p>Descripción acción</p>	<p>Preguntas Director Actor</p>
	<p>Domingo llega a su trabajo como todos los días, su jefe le deja un revolver en caso que alguien entre a robar otra vez, domingo no le da importancia, por la noche la secretaria se va y él se queda trabajando, luego de un rato escucha unos ruidos y se alarma, toma el revólver y se va a investigar a la bodega de donde proviene los ruidos, de improviso alguien se mueve y Domingo dispara y mata a la secretaria, luego de un tiempo se da cuenta que no siente culpa...</p>	<p>¿Reuniones de construcción del personaje con el director? ¿La progresión del personaje? ¿Referentes? ¿Complicaciones? ¿Importancia de los ambientes? ¿Definición del personaje? ¿Cambio del personaje?</p>
	<p>Domingo comienza a buscar sentir culpa por algo y comienza a golpear gente sin ninguna justificación.</p>	
	<p>Domingo se da cuenta del trato con su familia y eso le hace sentir la culpa que estaba buscando...</p>	
		
		
		

Título: MITÓMANA / Dirección: José Luis Sepúlveda, Carolina Adriaola

/Duración: 100 min. /Año: 2009

<p>Fotograma: Inicio/Presentación Desarrollo/Presentación conflicto Resolución/ Final</p>	<p>Descripción acción</p>	<p>Preguntas Director Actor</p>
	<p>Yanny es una actriz que se mueve por la ciudad observando su entorno mientras camina, entra a un baño y se cambia de ropa, enfrenta a la gente de la calle proclamando que porque la gente de la televisión va a ser mejor que ella, la gente la observa...</p>	<p>¿Cómo se articulan las reuniones de trabajo con los directores en la pre-producción? ¿Definición del personaje? ¿Cambio que adquiere el personaje? ¿Referentes para construir?</p>
	<p>Yanny no seguirá siendo la actriz de esta película, ya que fue remplazada por Paola Lattus quien va a casa de Yanny y le arrebató el vestuario del personaje, un traje de enfermera...</p>	<p>¿Investigación para construir al personaje? ¿Progresión? ¿Complejidades?</p>
	<p>Paola recorre un barrio muy pobre de la ciudad de Santiago, encontrándose con una niña que le enseña a disparar en un espacio en que parece no haber reglas...</p>	
		

CAPITULO 5

ENTREVISTAS

5.1. Preguntas de entrevistas a partir de conceptos planteados y análisis de los filmes

ENTREVISTA DEPARTAMENTO DE DIRECCIÓN

a) Preguntas generales

- 1.- ¿Qué o quién es el director para ti?
- 2.- ¿Qué es o debería ser la dirección de actores según tu experiencia?
- 3.- ¿Qué es la puesta en escena para ti?
- 4.- ¿Qué importancia tiene el guión en el trabajo actoral?
- 5.- ¿Qué es acción o acción dramática para ti?
- 6.- ¿Qué técnicas o métodos conoces a partir de teoría o de otros realizadores?
- 7.- ¿Qué referentes cinematográficos podrías darnos en que consideras que hay un ejemplar trabajo con el actor?

b) Preguntas particulares

- 1.- ¿Cuál es tu metodología de trabajo para construir al personaje a través del actor durante la pre-producción? Palabras claves en la conversación: Casting y selección, perfil de personaje, ensayos, relación con el actor.
- 2.- ¿Cuál es tu metodología de trabajo con el actor durante la puesta en escena? Palabras claves en la conversación: Comunicación con el actor, el encuadre y su valor expresivo, la continuidad, la improvisación, el instinto, ensayos.
- 3.- ¿Cuál es la mejor relación de un trabajo recíproco en el trabajo con el actor?
- 4.- ¿Cómo determinas trabajar con un actor profesional o con uno no profesional?
- 5.- ¿Qué importancia tiene la fisionomía, la fotogenia y el rostro del actor para ser parte del filme?
- 6.- ¿Qué importancia tiene la dirección del gesto en los actores?
- 7.- ¿Han tenido que contener la actuación del actor durante el rodaje?
- 8.- ¿Se le da más importancia a los protagonistas que a los secundarios o a los extras?

c) Preguntas variables

ENTREVISTA ACTORES

a) Preguntas generales

- 1.- ¿Cómo podrías definir al actor y a su rol dentro de una producción cinematográfica?
- 2.- ¿Cómo definirías la interpretación actoral?
- 3.- ¿Qué es la puesta en escena para ti?
- 4.- ¿Qué importancia tiene el guión en el trabajo actoral?
- 5.- ¿Qué es acción o acción dramática para ti?
- 6.- ¿Cómo es enfrentarse a un personaje distinto según cada filme?
- 7.- ¿Que técnicas conoces de actuación para cámara y cómo las aplicas?
- 8.- ¿Qué referentes cinematográficos podrías darnos en que consideras que hay un ejemplar trabajo actoral?

b) Preguntas particulares

- 1.- ¿Cuál es tu metodología de trabajo para construir al personaje durante la pre-producción?
Palabras claves en la conversación: Construcción del personaje, perfil de personaje, caracterización, ensayos, relación con el director, información mínima para construir.
- 2.- ¿Cuál es tu metodología de trabajo durante la puesta en escena?
Palabras claves en la conversación: Comunicación con el director, continuidad dramática, el encuadre, la duración del plano, improvisación, instinto, ensayos.
- 3.- ¿Cuál es la mejor relación para un trabajo reciproco en el trabajo con el director?
- 4.- ¿Qué importancia tiene el trabajo con los demás actores?
- 5.- ¿Cómo se conjuga la interacción, la dialéctica con los demás personajes durante el rodaje?
- 6.- ¿Qué significa para ti el gesto en la interpretación?
- 7.- ¿Qué significa la contención interpretativa durante la puesta en escena?

c) Preguntas variables

5.2. Entrevistas transcritas realizadas al departamento de dirección

Dado el carácter de las entrevistas en donde lo que importa significativamente es que cada informante pueda expresar sus respuestas y opiniones principalmente según su experiencia, se generaron respuestas con diferentes contenidos y puntos de vista, muy ricas en

conocimiento adquirido a través del constante trabajo que hay detrás de estas interesantes personas, reconocidas como entes activos del trabajo cinematográfico en Chile.

5.2.1. *La Nana*, María José Droguett - Asistente de dirección

a) Preguntas generales

1.- ¿Qué o quién es el director para ti?

Un pintor que no recibe la inspiración para hacer su cuadro, eso es el director, es la cabeza que comanda a todo un equipo de filmación o de grabación, es la pieza fundamental, es un intérprete de algo, que quiere decir, que quiere hacer, más que esta cabeza jerárquica, para mí es eso, es como el cantante que canta su canción o un poeta, el director es eso, un contador de historias.

2.- ¿Qué es o debería ser la dirección de actores según tu experiencia?

Según mi experiencia, siempre uno habla de la dirección de actores y siempre uno quisiera que existiera esa figura en Chile, y a los directores a veces uno nota que les falta ese pasito que es dirigir actores, si bien un director cuando hace su película la gracia es poder dirigir a los actores y a su equipo, y hay algunos que les falta esa conexión con los actores y poder dirigirlos de forma tal que ellos se sientan seguros cuando entren al set, afuera un director de actores les hace una especie de pre-calentamiento y los deja más preparados para una escena y luego el director le da un par de coordenadas y todo fluye, por lo que he conversado con actores extranjeros, acá eso no ocurre, aquí hay conversaciones previas con el actor, y parte de mi trabajo es entregarle una propuesta de ensayos y desde ahí uno trabaja con el director, hay algunos que ensayan más y otros que ensayan menos u otros que no ensayan nada y que solamente conversan con sus actores, se juntan a armar los personajes, a conversar mucho de cómo piensan, a cómo se mueven, y hay otros que son más detallistas y hacen todo ese trabajo y se juntan, leen las escenas y realizan plantas de movimiento, son diferentes formas de trabajo, por lo menos con los directores con los que he trabajado, entonces uno va viendo cómo se siente el actor con el director, y yo le voy diciendo al director lo que veo, un actor tiene que sentirse muy seguro porque los actores son inseguros, y está bien que lo sean, imagina que les pasan un guión que no escribieron y tienen que darle vida a ese personaje, y tienen que cumplir con todas las expectativas que se crea no sólo el director y el equipo sino que también hacia los futuros espectadores, entonces un actor es inseguro porque si no tiene esas pautas precisas que se le deben dar para que él pueda construir a su personaje y poder aportar se va a sentir inseguro, entonces la dirección de actores es la base para poder llevar todo ese trabajo en línea y poder llegar a un producto final que es el personaje que se pensó, que se ideó y a veces más, porque a veces los personajes pueden sufrir una metamorfosis que

era y tiene lo que se pidió pero toma otro enriquecimiento en el camino, porque el actor también aporta otras cosas y al final va creciendo y puede transformarse en algo distinto y que puede ser mucho mejor, cómo los guiones, que también sufren esos cambios desde que se pre-producen, luego se produce en el rodaje y luego pasan al montaje y vuelven a sufrir otro cambio, entonces la dirección de actores pasa por ahí, de guiar este camino, y para un director debe ser un terror tratar de abarcar de la mejor forma posible para lograr lo que realmente él necesita y que la guagua que es su película sea lo que el realmente soñó.

3.- ¿Qué es la puesta en escena para ti?

La puesta en escena es tener todo lo ideado, hay varias partes, cuando uno lee un guión se imagina las situaciones, luego vienen reuniones con el equipo y aparecen ideas y se le va dando forma y adentrándolo en una atmosfera que es el cómo se quiere contar esta historia, desde el punto de vista creativo, desde el punto de vista del director, desde el punto de vista dramático y desde el punto de vista de producción, ¿Qué es lo que queremos? ¿Qué es lo que podemos? Y finalmente lo que va a ser. Entonces la puesta en escena va sufriendo pequeños cambios hasta que llega el día “D” para tener todo lo que se converso y soñó, en un espacio y tiempo, y ahí hay que tener la atmosfera, la ambientación, el arte, los actores, todo lo que se necesite para contar esta historia, con la idea de que todo esto que estamos preparando se transforme luego en la vida de esta película.

4.- ¿Qué importancia tiene el guión en el trabajo actoral?

Para mí el guión es la base fundamental para poder trabajar, hay películas que se han hecho con escaletas y ahí se va inventando en el camino, hay un guión más o menos concreto pero hay algo de donde tomarse, es la primera conexión que tiene uno con la historia, independiente de que se entienda bien o mal, es o no es lo que se quiera contar, para mi es fundamental, y el guión entre más acabado mejor, así se pueden tomar las piezas y que se distribuyan entre los departamentos. Por otro lado el guión es el que te engancha con una película, entonces es como la carta de presentación y además se transforma en la biblia del equipo.

5.- ¿Qué es acción o acción dramática para ti?

El actor sale de estar triste de la escena 89 luego tiene que estar alegre para la otra, entonces hay que estar guiándolo siempre en sus acciones, y es que el personaje tiene un leitmotiv que lo guía dramáticamente, es el ¿De dónde vengo? Y ¿Para donde voy?

6.- ¿Qué técnicas o métodos conoces a partir de teoría o de otros realizadores?

Yo no sé si los directores ocupan una metodología única, lo más probable es que ocupen varias, sí hay directores que tiene métodos marcados, pero eso es lo interesante, que cada

película es diferente con equipos diferentes con nuevos actores, etc. En el fondo todo se adapta al director y al estilo de la película que se quiera hacer.

7.- ¿Qué referentes cinematográficos podrías darnos en que consideras que hay un ejemplar trabajo con el actor?

Machuca para mi es una de las películas regalonas, ahí fue especial porque estábamos trabajando con niños, y me llamo la atención como Andrés Wood trabajó esa parte de la película que era totalmente diferente a como trabajaba con los adultos, en donde es más conversado, con un niño cómo le haces entender que tiene que sacar una lagrima en cinco minutos más y el niño no responde, entonces fue un trabajo difícil como director para poder lograr los objetivos que quería, por tanto fue muy interesante ver como se trabajo, Andrés se juntaba mucho con los niños protagónicos, por lo menos unos seis meses antes de la pre-producción, desde el casting, la selección, haciendo pruebas y luego trabajando con Andrés viendo las escenas, quizá los niños en su mundo no entendían muy bien, pero el director quería un objetivo y sabia como guiarlos a ese objetivo, quizá un actor adulto te puede entender bien, pero con ellos no, pero basta con que le digas mueve la cabeza a la derecha, abre los ojos y ya lograste lo que querías, quizá es muy mecánico lo que estoy diciendo pero funciona, y Andrés se junto mucho con ellos y logro hacerse amigo y sacar de cada uno su verdadera personalidad, y cuando comenzamos a filmar y veíamos a los niños y luego terminaba el rodaje al fin de la jornada, era como ver la película, los niños se hicieron amigos.

También me gusto el trabajo en *Tony Manero* y como Pablo Larraín se ocupo de los actores, él tuvo un cambio desde *Fuga* hasta ésta segunda película, desde el punto de vista de la dirección de actores, realizo unos cursos con Alfredo Castro y estudió precisamente porque él sintió que lo necesitaba, y cambio totalmente su forma de trabajar con los actores y por ende afectaba a todo el set, esta vez conversaba mucho, había silencio en el set, había un orden, y vas viendo cómo se van transformando los personajes a partir de lo que leíste en el guión, es interesante su proceso desde *Fuga* y luego en *Tony Manero*, luego en *Post Mortem* y ahora en *No*, es interesante como él trabaja con el actor.

b) Preguntas particulares

1.- ¿Cuál es tu metodología de trabajo para construir al personaje a través del actor durante la pre-producción? Palabras claves en la conversación: Casting y selección, perfil de personaje, ensayos, relación con el actor.

Hay directores que trabajan codo a codo con el actor y hay otros que prefieren manejarlos más a la distancia y cuando estén en el set se entregan más y aprovechan más y sólo les basta con una conversación en la pre y luego en la cancha se ven los gallos, y hay otros que

prefieren trabajar más en el tiempo, en más sesiones y son más específicos con eso, por lo general yo lo que les planteo a los directores es ver las relaciones que hay entre los personajes en el guión y le propongo una reunión individual con cada personaje y que le explique qué es lo que quiere, quien eres tú, qué es lo que ve del personaje, y armar al personaje antes de juntarlo con una dupla de actores por ejemplo o tríos o grupos, y ahí el director marca con quien quiere tener más reuniones, y se revisan los tiempos de cada uno para que se puedan reunir. Normalmente si una película se va a rodar en seis semanas la pre-producción dura lo mismo, y dentro de esta etapa se reúnen con los actores, y claro antes se ha realizado el casting.

Ensayos

En *La Nana* estuvimos toda la pre-producción en la casa en que se rodó, ya que esa casa era de Sebastián Silva y los papás no estaban y justo hicimos la película en periodo de verano, y él estaba con los actores ahí y aprovechando que estaba ahí, obvio que se iba a la pieza, a la cocina, al living, al patio para aprovechar los espacio. También en la película *No* de Pablo Larraín los actores se reunían en las locaciones en dónde estaba el comando del NO, el comando del SI y ahí mismo trabajaban. En *Tony Manero* el espacio en donde vivía el protagonista también se tuvo unas semanas antes, por tanto Pablo se podía reunir con los actores allá, igual hay muchas películas en que no se podía estar en el set antes del rodaje.

Perfil, material de trabajo

Se les entrega el guión y otros materiales que le puedan servir al actor para facilitarles el trabajo creativo y de investigación que tenga que hacer el actor para construir a su personaje, si es de época uno le entrega material de la época, referencias que pueda tener la época, arte, vestuario, maquillaje para que se vaya interiorizando en la propuesta de la película, o se junta con el director de arte y se van introduciendo en la propuesta, también se le entrega material audiovisual que el director ha propuesto, películas, diálogos, etc. Los directores se toman de diferentes lados y arman sus referencias como fotografías, música, videos y se lo entregan al actor, y también los propios actores solicitan referencias.

Relación en pre-producción con el director

Yo siento que el actor es muy inseguro y tienen que armar un personaje y tienen que tomarse de algo para poder construir a un personaje que quizá tiene cosas del actor, pero en general no las tiene y tienen que inventarlos, entonces tiene que ver con el director. Hay algunos que son entregados y se transforman en amigos de los actores, se juntan a conversar y se relajan y está bien, porque es un proceso creativo que nace de los sentimientos y de la buena onda que puede existir entre ambos, me acuerdo que Sebastián Silva en *La vida me mata* se hizo muy

amigo de Bélgica Castro y de Alejandro Sieveking y él decía –pero es que es fantástico, me voy con ellos a su casa y hablamos y hablamos y es muy entretenido y pasamos horas hablando- y de ahí va naciendo esta relación, imagina que *La vida me mata* se hizo en el 2007 y ahora años después nació *Gatos viejos* y eso se transformó en una amistad, va teniendo esta lejanía o esta cercanía y eso tiene sus resultados, también hay directores que son más distantes y dicen –quiero verlos en el set cómo reaccionan- dependiendo de lo que quiera lograr el director con el actor, quizá le gusta tenerlo inseguro para obtener un resultado con el actor, pero normalmente he visto que se conforma una amistad con el actor, y es bueno ese vínculo, siempre que no se desordene el gallinero.

2.- ¿Cuál es tu metodología de trabajo con el actor durante la puesta en escena?

Palabras claves en la conversación: Comunicación con el actor, el encuadre y su valor expresivo, la continuidad, la improvisación, el instinto, ensayos.

En rodaje es una continuidad de lo que se ha llevado en pre-producción, en donde marcas la forma de trabajo con el actor, y ya que los actores hacen mil y una cosa, entonces hay que manejarle los tiempos, a los actores se les paga desde el rodaje y en pre no se les paga, entonces hay que tener cierta flexibilidad cuando ellos no tienen tiempo para los ensayos o para las reuniones. En rodaje la metodología nuevamente responde a cada director, por ejemplo trabajé con Fernando Trueba director de cine español quien trabaja de una forma bien particular, cada vez que se llega a un set él junta a los actores en el set antes que pasen a vestuario o maquillaje, y arma un “teatrillo” como le llama él, con el quipo técnico también, y hace todos los ensayos de las escenas y luego manda a los actores a caracterizar, posteriormente trabaja con el equipo técnico y marca la puesta en escena para que cuando lleguen los actores se haya avanzado y solo luego corrige algunas cosas, nosotros lo tratamos de aplicar en una producción aquí en Chile y no funcionó. Aquí siempre se trabaja cuando el actor ya está caracterizado, todo se trabaja en paralelo entre técnicos y actores, luego se arreglan los detalles y vamos a las tomas. También hay directores que les gusta trabajar en una sala aparte y luego entran a rodaje.

Planos

La idea es que el actor esté preparado para cualquier tipo de plano, y si no, mientras se están haciendo correcciones se está trabajando con los actores en cuanto a maquillaje o vestuario. A veces los directores están apurados y llaman al actor y uno le dice –no está maquillado- y el director dice –no importa es un plano abierto- y de pronto cierran el plano y ahí hay que volar para prepararlo, por tanto lo óptimo es que el actor esté siempre preparado.

Continuidad

Un actor tiene que estar preparado para la continuidad, y además existe la figura del continuista que ayuda en esa área, para recordarle al actor cuándo tiene que llegar a esos matices, ya que un plan de rodaje se tiene que realizar en desorden porque existen muchas variables para poder armarlo, y muchas veces hay un plan de rodaje maravilloso pero los problemas siempre aparecen y todo comienza a moverse, y no se puede mantener una continuidad cronológica para ayudar al personaje, a no ser que el director lo pida estrictamente en donde el personaje tiene que ir entrando en cierta emocionalidad que es necesaria para el director contener.

Improvisación

Eso siempre ocurre y uno tiene que tener la experiencia para tratar de llevar esas situaciones.

3.- ¿Cuál es la mejor relación de un trabajo recíproco en el trabajo con el actor?

El tema de la amistad es importante, pero tanta amistad tampoco es buena, porque a veces el actor se pasa de la cuenta o el director se pasa de la cuenta, entonces hay que entender que se ha creado una relación no necesariamente mirada como una relación de trabajo, de jefe y empleado, pero sí de manera profesional, en donde hay un director y un actor, ya que hay cosas que el director debe manejar y otras que el actor debe manejar, yo he estado en rodajes en donde el actor se toma atribuciones y dice –ah pero si el director es mi amigo- y eso no funciona, ya que estamos trabajando entre profesionales con un rol bien definido, y eso sería como perder el respeto, por tanto es necesario que en esa relación de amistad se entienda también esta relación de trabajo.

4.- ¿Cómo determinas trabajar con un actor profesional o con uno no profesional?

Cuando hacemos un casting es muy cruel, ya que en el fondo se hace un colador, y a veces tienes a actores muy conocidos y que no son lo que uno espera para el rol del personaje, entonces es la parte cruel del proceso. Para seleccionar o buscar a un actor profesional o a un actor natural depende de lo que se quiera lograr, y hay que entender que no es lo mismo maquillar a un actor profesional como un vendedor de sopaipillas que encontrar a un verdadero vendedor de fritangas, y si ese verdadero personaje puede decir un texto es mejor aún, a veces trae ciertas dificultades ya que necesitan más tiempo de ensayos que los profesionales. En *La Nana* necesitábamos a una actriz peruana y aquí en Chile es difícil encontrar a un actor peruano, y por un dato llegamos a una joven peruana que era diseñadora, no era actriz y terminé siendo el personaje de la nana peruana en la película, entonces a veces puedes encontrar a Robert De Niro en la calle y le sacaste provecho y también puedes contratar a un profesional y al final no sirve de nada, es algo que hay que procesar muy bien.

5.- ¿Qué importancia tiene la fisionomía, la fotogenia y el rostro del actor para ser parte del filme?

No sabría responder, ya que es una visión más bien exclusiva del director, ya que el que tiene más claro lo que tiene en su cabeza, y muchas veces o la mayoría, está buscando un perfil específico, por ende siempre son diferentes los criterios de selección.

6.- ¿Qué importancia tiene la dirección del gesto en el actor?

Siempre ocurre que los directores se quieren tomar un tiempo específico para dirigir un plano, a veces no alcanza el tiempo para hacer eso, pero se trata de buscar el tiempo para que pueda el director desarrollar lo que quiere, cuando se arma un plan de rodaje se considera el criterio de cuánto se podría demorar una escena o un plano, y se presenta esto al director y se conversa, quizá él diga que se puede demorar menos en un plano para darle más tiempo a otro para trabajar ese gesto que quiere lograr con el actor. En una de las escenas finales de *Machuca* en la toma de Peñalolén cuando el protagonista ve la muerte de sus amigos, del papá, de Silvana, y se topa con el amigo y terminan huyendo en la bicicleta; la toma de esa salida la hicimos muchas veces, ya que tenía una carga emocional muy importante para la película, y Andrés Wood insistía e insistía hasta que se logró, bueno después nos dimos cuenta que era la toma tres la que servía.

7.- ¿Han tenido que contener la actuación del actor durante el rodaje?

Hay actuaciones en cine y en televisión que son demasiado teatrales, y hay situaciones que son hiperventiladas y la reacción de los directores es bajarlos de inmediato, también me he topado con exageraciones de un actor y el director dándose cuenta de lo que sucedía y no hizo nada, y el actor se “comió” al director y por decirlo de algún modo el actor empezó a dirigir, entonces hay que saber hablar y comunicarse con el actor para solucionar esos temas.

8.- ¿Se le da más importancia a los protagonistas que a los secundarios o a los extras?

Hay cosas a las cuales se les dedica más tiempo ya que lógicamente un protagónico aparece más que un extra, pero todas las piezas son fundamentales y tienen que tener su dedicación, solamente tiene que ver con el tiempo.

c) Preguntas variables

1.- ¿Cómo se articulan las reuniones con Catalina Saavedra y los demás actores?

Cuando hicimos la planificación le propuse a Sebastián Silva juntarse individualmente con cada actor y luego reuniones de lectura en grupo con todos los actores, y como estábamos en periodo de vacaciones hubo que parar por un rato, pero luego de las vacaciones nos instalamos en la casa de sus padres, y hacíamos las reuniones en el comedor, pero con Catalina Saavedra fue mucho más, ya que se juntaba con ella todos los días, hasta que llego

un momento en que ella decidió casi irse a vivir a la casa y pasaba muchas horas en el día ahí, y fue súper bueno que haya sido así ya que ella era la protagonista y era el hilo conductor de la película, no había escena en que ella no estuviera, entonces era muy importante su presencia, y ella también ayudaba por ejemplo con esta niña que no era actriz que hacía el personaje de la nana peruana, en donde se hicieron muchos ensayos, también Anita Reeves hizo como un coach apoyando a esta nueva integrante.

2.- ¿Cual fue la metodología de trabajo durante el rodaje?

Estábamos en esa casa y que era bastante cómodo tener todo ahí, solo modificábamos un poco el plan ya que teníamos la facilidad de tener la casa lista para cualquier eventualidad, igual costo un poco estar metido en el mismo lugar todo el rato, Sebastián además se quedaba a dormir en esa casa, entonces yo le decía –por favor anda a comprar el pan- entonces dormía ahí, despertaba ahí, encuentro un poco loco, además el vivió ahí antes, además la casa tenía una piscina espectacular y habían 40 grados de calor y a veces se desordenaba un poco, y hacíamos como 15 escenas diarias y yo sabía que no terminaríamos en los 21 días que nos propusimos, entonces andábamos todo el día corriendo, igual se hacían muchos planos secuencias como parte de la propuesta.

3.- ¿Cómo se planifican los planos, el plan de rodaje?

El plan de rodaje era complicado porque teníamos mucho material que hacer en tan poco tiempo, y para el tiempo que teníamos yo dije que nos íbamos a pasar porque no es viable hacerlo en la cantidad de días que tienen con la cantidad de escenas, y yo le dije a Sebastián que eliminara escenas o que fundiera escenas y él me dijo –no pude eliminar nada- y al contrario, creo más escenas, y bueno le advertí a los productores que lo más probable era que nos pasaríamos, y la idea no era matarnos, teníamos que optimizar el tiempo, la gracia es que era todo en una casa, y yo quería ir matando los set para no ir de un lado para otro, el tema es que estaban estos planos secuencia donde el tiempo es mayor para poder hacerlos, por tanto había que estar constantemente pensado como seguir el rodaje para no pasarse tantos días, igual Sebastián Silva con el director de fotografía se juntaron como dos semanas de pre-producción, además de sus ensayos, para hacer un story board de la película y lograron hacer la película entera, ya que Sebastián también dibuja y se le hacía fácil poder armar los planos, entonces eso ayudo mucho, ya que podíamos ver lo que entraba en el plano y lo que no, por tanto también íbamos entendiendo la película como la veían ellos, entonces con todas estas cosas pudimos organizar el rodaje.

4.- ¿Cómo crees que debería ser el trabajo de la dirección de actores?

Para uno es un agrado el actor que tiene tiempo porque si bien uno puede planificar, en el camino van naciendo diferentes necesidades, ya que si es un actor que no tiene mucho tiempo te va coartando mucho para después llegar al rodaje con todo lo que uno sueña, que esté al día para no tener que estar en el rodaje perdiendo tiempo en clases de equitación por ejemplo, o también es importante las reuniones con el director, ya que en algunos casos no pueden asistir a casi ninguna reunión, por ejemplo el actor Alfredo Castro al hacer una película deja lo mínimo o nada para concentrarse, para dedicarse a la película, que es un poco la metodología que ocupan los actores extranjeros, es decir se entregan a la película, no hacen nada más, se dedican a construir al personaje y se les puede llamar para lo que se necesite en la película, no se trata de llamarlos por detalles a cada rato, pero hay que tratar de aprovechar esa disponibilidad de tiempo y ayudarlo a que se puedan concentrar en eso, hay algunos que son multifacéticos y están metidos en una u otra cosa, pero están estos otros que se dedican a tiempo completo y el director agradece mucho esa disponibilidad ya que pueden trabajar acuciosamente en la construcción del personaje.

5.2.2. *El cordero*, Juan Francisco Olea - Director

a) Preguntas generales

1.- ¿Qué o quién es el director para ti?

Para mí el director es la persona que está a cargo de contar la historia, en el cine el director sería quien crea toda la situación para que la historia se cuente desde una perspectiva, desde su visión, el director es quien cuenta el cuento.

2.- ¿Qué es o debería ser la dirección de actores según tu experiencia?

Debería ser la manera en que uno puede entregar las herramientas precisas y canalizar en los personajes para que entren en estas personas que son los actores, y en el momento de poner cámaras y decir acción, se proyecte eso. Es casi un juego y una guía para que los actores entren en el estado de ánimo y se metan en el personaje, que agarren al personaje y se meta dentro de ellos, básicamente dirigir a un actor termina siendo como un trabajo muy delicado donde todo lo que uno dice, todo lo que uno comunica al actor, tiene que ser bastante cuidado para que de esos elementos nada se escape y el actor pueda concretar en ciertos momentos, en ciertos estados de ánimo, de qué manera el personaje está viviendo lo que está viviendo en escena. Es muy fácil hablar demasiado acerca de eso con el actor y darse demasiadas vueltas y confundir mucho al actor, yo creo que la dirección de actores es algo que se prepara muy bien, cosa que en el momento en que uno está con el actor, uno tiene que

ser muy claro, porque uno tiene que ser una guía clara y precisa para que el actor canalice todo esto en un personaje.

3.- ¿Qué es la puesta en escena para ti?

Yo creo que dentro de toda la escena o la película, si bien vienen en un guión, la puesta en escena tiene que ir fundamentalmente guiada por la atmósfera que uno quiere lograr con la película, y el director es quien plantea esa atmósfera, plantea la puesta en escena en base a esa atmósfera y a cómo está contando la historia, tu puedes tomar una escena y contarla de miles de maneras pero la puesta en escena es del director, es la visión de cómo él ve esa escena y cómo debería verse esa escena, entonces ahí influye todo, influye la cámara, cuantos cortes van a existir, el director está pensando en el montaje, en la puesta en escena influye la atmósfera, el estado de ánimo de los actores, los movimientos y el cuadro, el ambiente en cuanto a ambientación, está todo unido para que se cree esa atmósfera, y sea bastante clara para que se vea a través de cámara.

4.- ¿Qué importancia tiene el guión en el trabajo actoral?

Para mí el guión es una guía, el guión es una historia dada, contada, de la cual viene a ser una guía para que el director pueda tomar esa historia y contarla desde su punto de vista. El guión primero sirve para los actores, para conocer la historia y para que los actores sepan que va a pasar para adelante o para atrás de la historia, es un primer acercamiento para los actores para saber qué es su personaje, luego entra el director, canaliza todo lo que se absorbió cuando los actores leyeron el guión, para ir acotando un poco hacia dónde va cada personaje, en muchos casos me pasaba con los actores, porque cada actor tiene su manera de trabajar y enfrentar un guión, hay actores que en base al guión pueden ir desmembrando los estados de ánimo y en qué punto de la historia le van pasando cosas a los otros personajes para ir entendiendo ellos lo que pasa con sus propios personajes, y hay otros actores que solamente leen sus escenas, porque dicen que en otras escenas ellos no saben lo que está pasando, o sea su personaje no debería saber lo que está pasando en otras escenas porque no está en otras escenas, por tanto leen sólo sus escenas, lo cual lo encuentro un poco radical. El guión básicamente sirve mucho para situar al personaje, durante el rodaje te sitúa al personaje dentro de la historia, y tienes que estar constantemente viéndolo. Hay dos guiones, el guión cambia para el actor, hay un primer guión donde está la historia y los personajes, y un segundo guión en donde cada actor tiene sus propias anotaciones, sus propias guías en base a cómo crear a un personaje, y eso viene luego de las conversaciones con el director, después de haber analizado todo, después de haber enfrentado la película, de cómo se va a contar, después de haber enfrentado todo.

5.- ¿Qué es acción o acción dramática para ti?

La acción dramática es para mí, una información concreta que le entregas al actor para que pueda desarrollarse en la puesta en escena, algo con que pueda desenvolverse entre los demás actores, por ejemplo que el actor escuche un ruido y tome la decisión de ir a un mueble y sacar algo desde un cajón, un arma puede ser, y luego se dirija a la puerta para escuchar más atento, son acciones que van haciendo avanzar la historia dentro de la escena, son parte de los objetivos que tiene el actor para representar en el set a su personaje, son herramientas que le entregas a los actores para poder interactuar con los demás actores en la escena.

6.- ¿Qué técnicas o métodos conoces a partir de teoría o de otros realizadores?

La que más se acomoda a como yo trabajo es una metodología de Judith Preston, directora de actores, que escribió un libro súper bueno y que me hizo mucho sentido, porque cada uno puede dirigir a los actores de la manera que uno más le acomoda porque creo que no hay una sola manera de hacerlo, pero básicamente en base a esa teoría de Preston que plantea de que manera uno canaliza todos los mensajes que uno le entrega al actor para que el actor lo tenga claro, si el actor no lo tiene claro o el director empieza con rodeos, hay muchas palabras que uno puede decir y que el actor se confunde y se va para cualquier otro lado, básicamente como yo trabajo es que cada cosa que uno dice es importante y como lo dice, y siempre va enfocado a entregarle al actor la situación o imágenes o estados de ánimo o acciones que lo sitúen dentro del plano emocional de lo que está viviendo el personaje, nunca en base a resultados, porque si uno le dice tienes que ser más chistoso el actor se va para otro lado, eso no, aunque el actor te lo diga -¿Qué, tengo que ser mas chistoso?- no, ahí uno tiene que ponerse un escudo en base a preguntas tontas de los actores, de siempre mantener esa línea – no, no es que quiero que seas mas chistoso, quiero en verdad que te preocupes porque te levantaste y tienes zapatos de payaso, y estas complicado con eso- ahí se basa un poco lo que siente el actor en la escena y siempre ir apuntando hacia allá.

7.- ¿Qué referentes cinematográficos podrías darnos en que consideras que hay un ejemplar trabajo con el actor?

Encuentro notable a Jim Jarmusch que enfrenta la dirección actoral con una puesta en escena bastante extraña, sin embargo manteniendo actuaciones bastante reales. Me gusta cuando se llega a un punto en las películas cuando se desprende un poco de la historia lo que está pasando en escena y terminan siendo los personajes parados ellos solos dentro de la escena, para mí Jarmusch hace mucho eso, hay un respiro en la escena final en que ellos toman al personaje, están inmersos en los personajes, y empiezan ellos a cerrar las escenas, entre ellos, en base a lo que se vivió en la escena y en base a los que los personajes se dirían entre ellos, entonces ahí dices -los personajes ya están vivos- y ahí siguen, siguen, siguen y pum corten.

b) Preguntas particulares

1.- ¿Cuál es tu metodología de trabajo para construir al personaje a través del actor durante la pre-producción? Palabras claves en la conversación: Casting y selección, perfil de personaje, ensayos, relación con el actor.

Yo creo que lo fundamental es conocer al actor, cada actor es una persona muy distinta y que necesita cosas distintas del director, lo básico primero es conocerlos a ellos, qué preguntan, cómo se fijan, cómo hablarles, con cada actor estas entrando en visiones demasiado íntimas y que influyen en sus estados de ánimo y su manera de ver el mundo, en el momento de hablar con un actor tienes que conocer muy bien lo que le estás diciendo y como se lo estás diciendo, como lo está entendiendo, porque puedes hablar con el actor cosas tuyas que él no entiende y uno puede irse para cualquier lado y nunca darse a entender el uno al otro. Lo primero que se hace en pre-producción es juntarse a conversar, pasear, tomarse un trago, cualquier cosa, conocerlo, luego hablar de la película.

Casting

El casting es una de las etapas más importantes para dirigir actores, hay dos tipos de casting, uno que haces por comprobación previa, o sea quiero que el personaje sea este actor, hay casting que se hacen mientras estas escribiendo, a Daniel Muñoz lo elegimos escribiendo, nos paso también con Julio Jung para el personaje de Patricio, el no tenía idea pero nosotros los escribimos para él, y escribíamos en base a lo que ellos podían hacer, creo que es el casting más acertado de todos, cuando uno de antemano sabe que estas escribiendo para que tipo de actor. Después viene cuando uno ya tiene a todos los personajes y viendo lo que ha ocurrido en ciertas películas a estos actores ya los tienes un poco pensados. Hay otros casos cuando uno no sabe quién va a ser el actor y ahí viene un casting rudo, y uno los pone a prueba y a uno mismo como director, entra una persona le pides una escena y vas conociendo al actor y dándole estas guías para que haga las escenas y también en el casting vas conociendo la escena misma y al personaje, en base a lo que uno ve enfrentado en inquietudes de cada persona que está haciendo esta escena para quedar en el casting. El casting es lo más importante para mí para poder tener al actor ideal para el personaje.

Perfil, guión, ensayos

Una vez que ya sabes quién es el actor ¿Qué entregarles para que ellos construyan al personaje? primero veo lo que ellos plantean del personaje, lo que ellos creen, y ahí uno empieza a guiar y a canalizar lo que es el personaje, en base a que se vivió antes, y aparecen muchas preguntas, el actor lee el guión y aparecen muchas preguntas y está bien, ya que una película dentro de todo es una porción de vida de un personaje dentro de toda la vida del

personaje, entonces los actores quieren saber qué había antes y después de ese momento, de donde vino y hacia dónde va, y eso uno lo tiene que saber de antes. Cada cosa y cada detalle que preguntan los actores es fundamental para crear al personaje, por eso el director tiene que tener bastante claro al personaje, tienes que conocer tanto al personaje que lo viste en toda su vida, es conocer a una persona completa, desde donde vino hasta donde está en la película, ese es el material que uno le entrega a todos los actores. Después viene otra capa que viene a ser la atmosfera de la película, uno piensa en cuál es la atmosfera de la película, porque dentro de todo los personajes pueden ser muy distintos pero están todos envueltos dentro de este mismo ambiente, y eso uno tiene que trabajar muy bien con los actores, en *El Cordero* el ambiente era la contención, ya que el universo dramático era este pequeño mundo católico casi de pueblo, todo muy estructurado, muchas normas sociales, el qué dirán y todos estaban envueltos en esta misma atmosfera, donde pueden estar pasando miles de cosas dentro pero no se dicen, se mantiene con un cierto velo de tranquilidad, pero por dentro están todos mal, entonces eso es muy importante como material para los actores para que ellos sepan cómo enfrentar la escena, cuando digan cosas, ellos sepan lo que está pasando adentro, porque la cámara capta eso, capta aunque no se diga, y no hay que olvidarse que en el rodaje eso siempre este presente y es algo que uno reitera y reitera para que los personajes entren en esa sintonía. Yo creo que si el actor está sintiendo lo que siente el personaje en la escena, pueden estar hablando cualquier otra cosa o muertos de la risa, pero eso lo capta la cámara, yo creo que esa es la única parte donde no hay una descripción racional o calculada dentro de lo que es actuar, pero es donde se separa lo racional de lo mágico, uno sabe que el personaje está mal y no son ni gestos, y los gestos son bastante complicados de manejar.

2.- ¿Cuál es tu metodología de trabajo con el actor durante la puesta en escena?

Palabras claves en la conversación: Comunicación con el actor, el encuadre y su valor expresivo, la continuidad, la improvisación, el instinto, ensayos.

Lo más complicado en cine, es que hay que grabar la mayoría de las veces la película completamente segmentada, en donde aquí viene una escena y luego otra, la del principio, etc. Hay que estar constantemente situando al personaje en el punto de la historia, y cuando los personajes tienen un arco y se van demacrando o cambiando o mutando a lo largo de la historia, hay que ser claro y tener bastante ojo y bastante atención en qué punto de la historia se está contando la escena y situar al personaje en esa sintonía. Entonces cuando uno tiene claro la parte en que está situado el personaje en la historia, qué sabe el personaje o qué no sabe todavía, pasamos a la parte técnica y le dices –mira tú personaje está parado acá, dice esto, camina hacia allá, ok vamos- Bueno para el director es siempre difícil enfrentarse a una nueva escena, o sea como uno lo pensó antes del rodaje y ahora está todo puesto, entonces lo haces y uno lo ve y es algo totalmente inorgánico, parece una estupidez, pero todos sabemos eso y buscamos la manera de que funcione, entonces los actores lo hacen, lo prueban y de

al actor que juegue dentro del set, los mismos actores toman naturalmente una cosa la deja acá o allá y voy viendo cómo va resultando hasta que finalmente bloqueo la escena, o sea ahí está, así es la escena. Uno nunca le puede decir al actor esto está mal, porque no es que esté mal, sino que están entendiendo de otra manera, no es que estén mal o estén bien sino que uno no les dijo lo que necesitaban, entonces aniquilar a un actor en donde esto es un trabajo de bastante confianza y ellos deben tener la confianza, o sea no hay que frustrarlos y no sacarlos de su concentración, hay que estar diciendo está bien “pero”, y ellos dicen -¿Qué, lo hice mal?- y tú dices – no, pero tratemos de esta otra manera- y ahí viene el cómo le dices ciertas cosas, no le puedes decir por ejemplo –estas desganado- porque básicamente le estás diciendo cuál es tu versión de desganado y cada persona tiene su versión, pero tiene que verse desganado, entonces le dices – mira, has esta escena como si te murieras en fiebre pero no le quieres decir a nadie- son símiles, y ellos pueden entrar en estados de ánimo símiles y eso pasa a sustituirse por lo que paso antes en la película, te sirve para el montaje. Básicamente nunca apelar a resultados con los actores y siempre guiarlos en base a sus estados de ánimo, como están sintiendo, y uno hace la escena una y otra vez hasta que uno va zurciendo cada cosa que va resultando hasta quedarte con la escena, según lo que pudiste trabajar en esa pequeña porción de filmación. También todas las escenas tiene objetivos, por ejemplo cuatro personajes en una mesa y están comiendo, y hay uno que está tratando de impresionar, otro que esta con caña y otro que quiere todo perfecto y eso se lo dices al actor y ellos tienen que estar consientes de eso, ya que se está hablando de una cosa pero se quiere llegar a otra. Entonces uno pone la cámara y tengo a dos en el plano entonces ellos saben hasta donde moverse, y ahí se bloquea la cámara, por tanto el actor tiene que tener conciencia de que esta en un primer plano, y el actor tiene que estar sintiendo todo pero quieto, lo mismo para un plano general en donde tiene que ser más expresivo, pero esto va más unido a como lo voy a montar en la edición.

Improvisación, instinto

Uno llega con todo planeado, estos son tus objetivos, llegamos a esto y vamos a esto, estamos en este punto de la historia, le das algunas acciones, tienes que impresionar, pasar desapercibido, etc. Y ahí te sitúas en la escena, y ahí empiezan a surgir inquietudes de los mismos actores, porque los actores están creando un personaje, ya que si los actores no se la creen no se la cree nadie, entonces ahí surgen cosas en donde tienes que estar escuchándolos y sacando conclusiones y ver si están acertados o no, porque uno puede estar dirigiendo una película y tener claro qué tiene cada personaje, pero el que la tiene que tener más claro cuando estás haciendo la película es el actor que está haciendo el personaje, entonces cuando ellos proponen hay que escucharlos, ya que de alguna manera dependiendo del actor ya tiene cierta experiencia de vida, entonces por ejemplo si tu personaje es un hombre de familia

busca a un actor de familia, no puedes tener a un cura hablando de matrimonio si no saben, y en base a eso uno también escucha a los actores y vas modificando ciertos tipos de actuación y de diálogos, en el rodaje se reescribe mucho la película. Hay escenas que uno las plantea desde antes para que haya cabida para la improvisación, hay escenas que tienen que ser bastante acotadas y que son más angulares de trama, que tiene que decirse esto y esto otro si o si, y hay otras escenas en donde planteas diálogos de guía, y le dices a los actores – mientras digas estas tres palabras claves de la escena estamos bien- y sueltas a los actores para que jueguen, y tu vas mirando y opinando, y entre ellos van formando la escena y le das ese espacio de improvisación, y esto es importante ya que así se puede lograr cierta naturalidad que uno busca, y uno dice – genial, los personajes adquirieron vida por sobre la historia- ya no están siendo narrativos, están viviendo, están interactuando entre ellos y eso es importante en la improvisación. También en base a la improvisación uno va tomando lo que crees que sirve, y ahí vas armando la escena, incluso se puede hacer antes de entrar al set, entonces los mismos diálogos que estaban en el guión se pueden ir modificando.

3.- ¿Cuál es la mejor relación de un trabajo recíproco en el trabajo con el actor?

Para cada actor es distinto, para algunos tienes que ser casi un hermano, para otros un amigo o para otros casi un papá, yo sé que hay directores que casi se hacen enemigos del actor para lograr algún resultado en base al engaño, yo no soy tan radical, sino que mi relación es, bueno no seré su amigo, pero si entregarle un espacio de confianza, de contarse cosas, tener un dialogo – si te pasa algo me lo dices, si me pasa algo te lo digo- quizá no es necesario ponerle un nombre, ni amigo ni nada, pero si entregar la confianza, básicamente plena confianza.

4.- ¿Cómo determinas trabajar con un actor profesional o con uno no profesional?

Depende de lo que quieras lograr, pero siempre es interesante tomar gente que nadie nunca ha visto y hacerlos actuar, pero es una vuelta súper larga pero también es interesante. Nosotros lo que hicimos es que los personajes principales fueron elegidos desde antes, ya sabíamos que actores podían hacer qué personaje. Pero había personajes pequeños, en donde buscamos a personas que eran del lugar donde grabamos, todos los extras eran de la comuna de San Miguel y también entre estar buscando una persona para cada tipo de aparición dentro la película, hacer casting y todo, mejor decidimos buscar gente ahí en la comuna, y ahí me enfrente a dirigir a personas naturales o no actores, entonces uno tiene que pedirle básicamente lo que ellos son, tu puedes tomar a una persona y no puedes entrar a discutir de planos emocionales, sino que básicamente tiene que hacer una acción y tiene que ser creíble, entonces hablas con la persona y le preguntas que haces en tu vida cotidiana, entonces siempre apelas a lo que ellos ya saben y ahí tienes que entregarle la confianza de que hagan lo que ya saben. Queríamos que se viera gente real y además gente de la comuna, y hay

varios personajes de la película que sacamos de ahí mismo, por ejemplo las escenas en la iglesia era gente que va a esa iglesia, nos dedicamos a hacer una investigación de la gente que iba a esa iglesia y luego fuimos decidiendo, pero al final no les pides tanto, sino que sean ellos, pero si tienes un personaje que vaya más allá como en planos emocionales es mejor buscar a un actor.

5.- ¿Qué importancia tiene la fisionomía, la fotogenia y el rostro del actor para ser parte del filme?

Siempre uno tiene a un personaje bastante claro, y uno sabe cómo tiene que ser, nosotros básicamente lo que hicimos fue buscar a una persona que pudiera interpretar al personaje diciendo este es así y se tiene que ver así, Daniel Muñoz era perfecto para el personaje porque el personaje es un sociópata dentro de la película, y tiene que ver con una visión de dirección ¿cómo quieres que tu protagonista se vea en la película? Podemos poner a una persona que de fisionomía tenga cara de loco o podemos poner a un actor que no exprese eso pero que uno se vaya dando cuenta por el comportamiento que es así, puedes tener a un malo con cara de malo o aun malo que dan ganas de abrazarlo pero que es un desquiciado. Todo depende de la película, uno busca rostros que expresen a los personajes.

6.- ¿Qué importancia tiene la dirección del gesto en los actores?

Los gestos siempre tienen que ser reducidos a la mínima expresión, a mí me pasaba con los actores que los veía actuando, los veía en el monitor en primer plano y ves que están haciendo gestos particulares para tal cosa, están aprendiéndose los gestos para hacerlos luego y ahí tu les dices -no tienes que hacer nada- y muchos directores dicen eso, o sea les digo -tienes que sentirlo todo pero sin gestos- y sacarles los gestos a los actores es muy difícil, tienen pequeñas muecas pequeños gestos que delatan la actuación, al final se saca todo eso y que delate emociones, si el actor está sintiendo las cosas el gesto es casi mágico. En un primer plano estás más acotado de movimiento, pero en un plano medio tienes más libertad de gesticular más, pero aún así los gestos tienen que ser reducidos, reducidos a que no estén pensando en los gestos, tienen que estar pensando en lo que están sintiendo, los gestos salen solos, cuando un actor está pensando en qué gestos hacer para expresar algo, está pensando en resultados y eso delata actuación, y uno ve al actor y dice -está actuando, no está haciendo al personaje-.

7.- ¿Han tenido que contener la actuación del actor durante el rodaje?

Nosotros en el proceso de casting nos dábamos cuenta que tan manejable era el actor, y eso es clave, un actor que hace la primera escena en un casting y te fijas que es muy teatral, que se aleja del cine, de esa credibilidad íntima de un primer plano es casi como si estuviera hablándole a un público, pero ahí no te asustas, ahí le das ciertos parámetros ciertas indicaciones y si los cambia y se adapta, es idóneo para trabajar en el papel. En rodaje se

ajusta a través de símiles, buscando emociones, buscar en sus experiencias de vida, buscando siempre en el plano emocional, y bajándolos, y por ultimo le puedes decir – no te creo- y el actor se puede sentir frustrado pero le dices – mira, si quieres que te crea, tienes que creértelo tú- al final lo que está pasando es entre actores y uno está mirando desde afuera como director, entonces uno busca cómplices, por ejemplo yo le decía a Roberto Farías – toma a este actor y hazlo sentir que está conversando contigo, no que está representado- un dialogo entre actores que tienen su propia complicidad. Hay actores que se aprendían los diálogos y los decían pero no estaban entendiendo los diálogos, no estaban queriendo decir algo, sino que estaban repitiendo lo que memorizaban, entonces ahí te apoyas en los otros actores, y hacerlos entrar en la escena, los actores con poca experiencia recitan mucho y no se meten en la escena y cuando lo logras, rápidamente tienes que grabar. Por ejemplo teníamos actores que se sabían los diálogos pero estaba muy mecanizados, no estaban conectados a la escena, en esos casos les das colas de improvisación, para que se suelten, a Daniel Muñoz yo le decía – háblale, háblale, y cuando sientas que esta sintonizado o se metió en la escena le lanzas el primer dialogo- y funciona muy bien, ya que se lograba que se sintonizaran y se metían en la escena.

8.- ¿Se le da más importancia a los protagonistas que a los secundarios o a los extras?

No, todos los actores dentro de las historias son importantes, si bien el protagonista lleva todo la carga del conflicto de la película, los otros personajes refuerzan eso, empujan la trama, y si no le crees a uno se comienza a desmoronar para todos lados, y aunque sea el protagonista muy importante en la película los otros roles hacen cosas para que reaccione el protagonista, entonces tienen que tener un cierto peso actoral que logre eso. Si la historia se cuenta desde el punto de vista del protagonista, los otros actores empujan otras tramas que arman todo un ambiente, la idea es que la película no quede llena de hoyos. Cada caso es muy distinto, Daniel Muñoz es una persona que necesita entender todo lo que está pasando en la escena y si algo no le parece lo dice, entonces llagábamos a puntos en donde discutíamos bastante y la asistente de dirección nos apuraba, pero si no logro que la escena se entienda y se sienta, pierdo a Daniel y la escena no se puede entender, así que luego hacíamos unos ajustes y grabábamos. Con Trinidad González sentía una confianza en donde le podía pedir resultados, ya que ella tenía claro el personaje desde antes del rodaje, y ella me decía –de la escala del uno al diez qué nivel emocional necesitas- y yo le decía –siete- y lo hacía perfecto, con ella podía, porque entendíamos lo que era, pero si a otro actor tu le dices –tu nivel emocional esta en diez bájalo a cinco- los actores dirían - ¿Qué es eso?-. Con Julio Jung uno no sabe si está entendiendo la escena o no, o sea hay que conocerlo muy bien, ya que si presionas mucho él se apesta, son distintas personalidades, Julio necesita hacer la escena para aprenderse todo el dialogo y entender el dialogo y en la toma dos ya lo tiene mucho mas solucionado y le doy unos pequeños tips y a la tercera ya lo tiene. Isidora

Urrejola era muy insegura, y yo tenía que darle confianza y decirle lo estás haciendo bien aunque no lo hubiera hecho bien, pero le decía que lo hizo bien pero tenía que mejorar tales cosas, ya que si le decía que estaba mal, la perdía. Cada actor tiene su carácter, tiene su manera de trabajar y uno tiene que estar enfrentado a eso, por eso es muy importante conocer a las personas más allá de su capacidad actuarial, a la persona, cómo es, cómo enfrenta las cosas que uno le dice, y así uno tiene una especie de espacio íntimo con cada uno.

c) Preguntas variables

1.- ¿Cómo se desarrolla el trabajo con Daniel Muñoz en la pre-producción?

Con Daniel en las reuniones tuvimos lectura de guión y conversamos sobre la película, pero es una persona en donde básicamente en el set lo definimos, él no ensaya, él con la ropa, con toda la personificación, ahí se metía en el personaje, entonces no hubo muchas reuniones previas, más bien fue de entender cómo iba a ser la puesta en escena, como iba a ser la atmósfera y él en base a eso hacía su trabajo actuarial, yo le dije que este personaje lo estábamos creando entre los dos ya que ninguno sabía cómo funcionaba un sociópata, aunque teníamos ciertas claves, entonces nos dedicamos a conversar, saliéndonos de las situaciones de la película, él me hacía muchas preguntas y yo investigaba para la siguiente reunión, él quería tener todo claro antes y darlo todo en el set.

Herramientas concretas

El guión fue clave, y la confianza, y algunas conversaciones, no nos juntamos mucho antes del rodaje, y en el rodaje logramos aterrizar bien al personaje. Pero ahí habían muchas preguntas, así que tenía que estar preparado para todas las preguntas y no verme no sabiendo, yo tenía al personaje muy claro pero hay preguntas que hay que procesar para poder responder, Daniel Muñoz estaba en un proceso constante en la serie *Los 80* entonces no había mucho espacio para reunirnos, él, Roberto Farías y Julio Jung trabajan en base a conversar en un par de reuniones y luego en el set se ve la realidad. Yo trate de ensayar algunas escenas con Daniel Muñoz pero él me pidió que no, que cuando estuviera en los ambientes, con los set, con el vestuario, en la escena, ahí lo vemos. Los ensayos son básicamente para entender los personajes, a veces los actores no se sintonizan bien y necesitan prepara unos días antes y así hacemos un ensayo para que se perciban actuando, y tu vas monitoreando.

2.- ¿Cómo se marca la progresión del personaje de Domingo interpretado por Daniel Muñoz?

La película es de un personaje que parte en como a vivido toda su vida, descubre algo en él bastante extraño y abismante y se va por un camino muy oscuro como para poder solucionar eso, haciendo cosas que nunca antes había hecho en su vida, básicamente en eso se baso la

progresión, esta transformación del personaje a lo largo de la historia, se definió desde el guión, en donde cada vez lo veíamos físicamente más moreteado que antes y había una progresión de personalidad y cómo esa personalidad del personaje iba mutando, desde una persona muy tranquila que no quería llamar la atención, con miedo a la confrontación y que trataba de pasar lo mas desapercibido posible, entonces buscamos todo lo que le influía y lo veíamos más desesperado mientras transcurría la historia y llegamos a un punto donde él contesta de vuelta mandando todo a la cresta, algo que nunca había hecho antes, entonces se construyo al personaje en donde estaba por dentro bastante desesperado, y como si fuera desde dentro de una cascara en que comenzaban a aparecer unas lanzas desde adentro, eso trabajamos con Daniel y él aportaba bastante, entonces en rodaje era como -en este punto de la historia y entre el blanco y el negro, y estamos en este nivel de gris ¿Cómo reaccionas ante lo que te están hablando?- y él modificaba ciertas cosas como alzar más la voz, o sea lograba mantener esa progresión, y si veías el guión de Daniel, en donde pasaba del blanco con las letras negras, y luego lo veía y yo juraba que él era quien le hacia los resúmenes en el colegio a sus compañeros, porque tenía todo anotado con símbolos y cosas, Daniel logró manejar su propio personaje y estaba a cargo de él, y yo más que nada estaba monitoreando de que no se le escapara, entonces nos sorprendía bastante en muchas escenas.

3.- ¿Cuáles referentes le entregaste a Daniel Muñoz para que creara a su personaje?

“Dexter” la serie, “Taxi driver”, estos personajes en que se les mete un bichito y les comienzan a pasar cosas. “Dexter” en el sentido de que por dentro esta todo mal y por fuera todo perfecto y como engañando, y “Taxi driver” en el sentido de alguien que está descubriendo algo nuevo dentro, haciendo cosas que nunca antes había llegado a hacer. No son tan importantes, aunque los referentes siempre surgen, pero los referentes no tiene que ser tan calcados, uno puede llegar a referenciar ciertas cosas para llegar a ciertos símiles, a ciertos aspectos de los referentes que pueden funcionar, pero hay que tener cuidado con las referencias porque se pueden tomar muy apecho, y hay que siempre aclarar que son sólo referentes. En el fondo uno cuando crea a un personaje, la psicología ya pasa a ser un referente si le dices al actor el personaje es un sociópata, ya estás dando un referente enorme, entonces constantemente crear a un personaje es referenciar mucho, y claro que sirve referenciar con personajes de otras películas y decir de este personaje hay elementos que se asemejan mucho al tuyo, pero también tienes todo esto que es de la psicología o es de la gente de este barrio, y entonces empiezas a referenciar de esta manera para construir al personaje junto al actor.

4.- ¿Podrías describirnos la escena más compleja que tuviste que resolver en el trabajo actoral?

La escena más compleja fue la última escena de la película, porque es una película donde uno cree que en el clímax se desencadena todo, pero uno nunca sabe lo que va a pasar con el personaje hasta el final, nunca sabes esa resolución, es una escena en donde todo cambia, viste a Daniel Muñoz de cierta manera durante toda la película y al final tienes que verlo totalmente distinto, es una escena en donde está él con su hijo, que lo interpreta Alfonso David, es una escena bastante íntima y nos costó mucho, ya que venía de guión de cierta manera y termino siendo completamente distinta y eso lo decidimos en la tercera toma, es una escena en donde ellos tenían que hablar, el hijo le decía algo sobre la mamá y a él por primera vez lo vemos llorando y sintiendo culpa, y de qué manera esto se sustenta, ya que vimos todo para atrás de otra manera, y es una escena muy decisiva entonces dentro de la película teníamos que crear un momento muy emocional, entonces partimos con diálogos y se conversaba mucho y terminamos con una guitarra y cero dialogo, ni un diálogo, le sacamos todo el diálogo ahí mismo, Daniel Muñoz propuso –y si el toca la guitarra y yo me quedo cayado no más- entonces uno puede decir que un actor como Daniel se la puede, decir todo sin hablar, entonces surgieron otras ideas y lo solucionamos de esa manera y se transformo en una de las grandes escenas de la película. Venia de base de guión mal sustentada la escena, además un actor como Alfonso David no tenía tanta experiencia como para sustentar todo ese dialogo y ya estábamos un poco desesperados porque no lo lograba, y ahí uno empieza a frustrarse, uno como director y él como actor, y ahí nos dimos cuenta de que no era problema mío ni de él, es problema de que la escena no está siendo creíble, es problema de base, ya que nadie se está creyendo esto, y aunque lo dijera cualquier actor muy bueno, no resultaría, por eso tuvimos que parar y rearmar la escena de otra manera. En estos casos hay que tener la confianza con el actor y decirle esta escena no está funcionando, tú lo sabes y yo lo sé, porque cuando lo leímos en el papel todo funcionaba, y aquí nos dimos cuenta de que no, y uno no puede llegar como con el orgullo de echarle la culpa a otras cosas, lo mejor es pensar como solucionamos esto, con todos los que estén en el juego, el director y los actores, eso es pura honestidad, es la confianza en la que hay que basarse, aunque no son cosas que se pueden prever sino que son cosas que surgen.

5.- ¿Qué importancia tienen los ambientes y locaciones para el trabajo con el actor?

Los ambientes generalmente y en nuestro caso era una representación de los personajes, la casa de la familia había que pensarlo de cierta manera de que todo lo que está puesto ahí, los colores y todos los adornos son cosas que la mamá eligió porque ella es así, bueno todo desde la ropa tiene que ser un reflejo de elección de los personajes, ¿por que colgó ese cuadro ahí?, eso se trabaja antes, ¿Cómo son los personajes? ¿Por qué esto es así? Y también uno va viendo que tan creíble es el ambiente, ves el barrio donde ocurre esto. Para esta

película nos recorrimos todos los barrios de Santiago y llegamos a San Miguel un barrio que es un claro reflejo de lo que estamos contando, ahí se sitúa y eso nos da credibilidad, porque si esta historia se cuenta en otro barrio cambia mucho en guión, son otras cosas, otro tipo de personajes, siempre uno busca el ambiente que sea lo más fiel para la historia y un claro reflejo de los personajes.

6.- ¿Cómo definirías al personaje de Domingo?

El personaje de Domingo es una persona que siempre siguió como deberían ser las cosas, es una persona que intentaba pasar desapercibido toda su vida, una persona que no tenía grandes motivaciones, que siempre siguió no más, por eso también desde el personaje ¿Cómo armas un ambiente? Entonces uno dice si el personaje es católico, va a una capilla, donde toda su vida ya esta solucionada y no hay nada más que cambiar, va a la capilla, almuerzan con la familia, un rol de papá, trabaja, no es una persona con ambiciones, tenía que ser construido de cierta manera que nunca en su vida haya descubierto que es un sociópata, que no siente culpa, entonces ahí uno plantea en base a la temática de la película y al conflicto del personaje cómo es el personaje, y desde el momento que descubre que siente culpa, no es algo que el entienda, el necesita ser alguien normal, necesita ser “el cordero”, uno más del rebaño, entonces toda su lucha va hacia haya, a querer ser normal, una persona que necesita ser normal, y todas las cosas que necesita para ser normal lo tiene que hacer escondido, y ahí aparece un personaje bastante complejo que era muy simple antes y por esta situación se vuelve totalmente complejo, accidentalmente haber matado a la secretaria, y siguiendo la lógica del personaje pasan varios meses y el personaje sigue normal, pero decide ir a confesarse porque hizo algo malo, y es ahí donde él descubre que con todo esto está tranquilo. Nosotros investigamos a personas sociópatas, el cómo operan están personas, si están descubriendo recién que son sociópatas, y hay muchos casos que eran así, entonces nos basamos en personas reales para crear a este personaje, y nos encontramos con muchos casos que siempre fueron sociópatas refiriéndome a personas que no sienten culpa, que su empatía emocional no existe con las otras personas, si él hace algo malo no se da cuenta que hizo algo malo porque no siente culpa, entonces sigue su vida, pero Domingo sabe que él tiene que ir a confesarse pero se siente muy tranquilo y hay algo mal ahí, es en ese momento que lo visita el pololo de la secretaria que ha matado, y este pololo se echa la culpa a él mismo y Domingo se enfrenta a alguien muy culposo, ya que se echa la culpa de que estaban en ese lugar porque él no quiso ir a otro lado -y nos pillaste ahí- y se echa la culpa en todo momento, y es ahí donde Domingo descubre qué es la culpa, al ver a alguien culposo y saber que no se siente así, que hay algo malo ahí. Entonces él nunca quiere ser descubierto de que no siente culpa, y toda su lucha va por eso, de sentir culpa, sentirse pésimo y poder decir “soy una persona normal”.

5.2.3. *Mitómana*, José Luis Sepúlveda, Carolina Adriazola - Directores

a) Preguntas generales

1.- ¿Qué o quién es el director para ti?

J.L. (José Luis Sepúlveda): No vemos la palabra de director como el concepto tradicional, lo vemos más como un concepto más cercano.

C.A. (Carolina Adriazola): En lo último que hemos estado haciendo, trabajamos en un equipo de dos o tres personas, lo veo más como creador que director.

J.L.: Llevaría ese término de director que se ha llamado clásicamente, lo llevaría a un concepto más cercano como al de creador.

C.A.: Claro porque director es demasiado vertical, al principio cuando estábamos en la escuela aparecía esa jerarquía, pero ahora que tenemos más libertad trabajamos entre dos o tres personas en un trabajo más horizontal y en realidad el creador es quien controla, el que da el punto de vista.

J.L.: Si lo asociamos como al gerente, hay una escala jerárquica que se le asocia más ése termino a la educación privada que ha tratado de imponerse, pero cuando lo vemos en un sentido más individual de la creación uno ve a ciertos directores que han sido como referentes para la gente, pero en sí, en lo que estamos nosotros en esta etapa, va por una creación más horizontal, más en conjunto, que no significa que sea una creación al lote, sino que cumpliendo ciertos roles dentro de la creación pero no el director como un dictaminador, en ese sentido lo que hemos buscado nosotros es la idea de escuchar más que imponer, entonces decir -yo soy el director- eso empieza a crear una desconfianza en términos de jerarquía, nosotros acá y ustedes ahí. Si lo llevamos a términos de esclavitud o de la circunstancia social actual de la gente que trabaja para enriquecer a otros, ahí veo más la figura del director, pero en términos de una creación popular que busca profundizar en cierta identidad que uno no conoce bien y que está tratando de descubrir desde la actualidad, ahí es mucho más cercana la idea del creador, quizá los franceses en un asunto más intelectual hablaron más de autor, porque ellos enaltecen su figura, pero es un asunto más europeo.

2.- ¿Qué es o debería ser la dirección de actores según tu experiencia?

J.L.: Hay que verlo dependiendo de los componentes, en donde está el creador o realizador y también está el actor o el personaje, y en realidad nunca se ha enseñado la dirección de actores aquí en Chile, entonces hemos ido aprendiendo a medida que vamos trabajando.

C.A.: Una de las cosas que siempre decimos, es que una de las cosas fundamentales en la dirección de actores, las relaciones humanas, es como uno se relaciona con el otro y como se trabaja con el otro para lograr esta creación, tiene que ver con la confianza, la complicidad, la motivación, el control.

J.L.: Más que saber definir la dirección de actores, que aquí la dirección de actores se ha asociado mucho más al teatro, pero en el audiovisual o lo que hay por descubrir, en el audiovisual tiene que ver con la idea de una relación, trabajar “con”, creación “con” o “con” el personaje, más que una dirección, siendo que en el taller se pone “dirección de actores” pero es para poner una cercanía con la gente que trabaja mucho más en la parte tradicional como para que se acercaran a trabajar en el taller, pero es una en realidad, es una creación con el actor, ésa es la búsqueda más que dirigir o que la dirección de actores o que esto o que lo otro.

3.- ¿Qué es la puesta en escena para ti?

C.A.: La puesta en escena está compuesta por varios elementos y que dentro de ella está la dirección de actores, la fotografía, etc.

J.L.: Vendría siendo una especie de universo, un lugar en donde se puede lograr una conexión fílmica con un espectador.

C.A.: Y hay diversos elementos que uno puede ir manejando en donde están la fotografía, la cámara, los actores, los personajes, la música, el sonido.

J.L.: Pero no necesariamente que aparezcan en el cuadro, ya que hay un espacio latente que no aparece en el encuadre y que es parte de una puesta en escena.

C.A.: Pero la puesta en escena es fundamental, es una de las cosas principales para hacer una película, para generar atmosfera, para generar una verosimilitud es importante la puesta en escena.

J.L.: Para crear una organicidad en el filme.

C.A.: Para que todos los elementos estén unidos unos a otros para generar algo potente, porque cuando están muy dispersos no ocurre nada.

J.L.: La puesta en escena no solo genera lo que se ve, sino que también tiene más dimensiones no solamente bidimensional o tridimensional.

4.- ¿Qué importancia tiene el guión en el trabajo actoral?

C.A.: Depende mucho de qué tipo de guión trabajas, pero desde la experiencia que tenemos nosotros para la dirección de actores nunca le pasamos el guión, en la mayoría de las veces.

J.L.: Pero eso no tiene que ver. Por ejemplo han dicho que nosotros no tenemos guión y eso no es cierto, ya que igual uno tiene un guión, es decir el guión en este caso sirve como un catalizador de las ideas de la persona que quiere transmitir una propuesta para crear, por ejemplo la segunda escena se trata de esto y de esto otro y haber como creamos para que esto sea mejor, o sea no es que el guión diga va a entrar por aquí y sale por allá, no, la idea es que exista la posibilidad que el actor vaya creando, si uno tiene una manera de trabajar solamente con un guión rígido, eso no.

C.A.: No es un guión de hierro, es un guión muy flexible, dependiendo de muchas cosas, los factores de la calle o lo que va pasando a cada rato, va haciendo circular otras ideas.

J.L.: Pero es muy importante el guión, a pesar de que se crea que uno hace las películas sin guión, pero no, el guión es muy importante para ir perfeccionando más las ideas, ahora como lo planteas en la puesta en escena es otra cosa, no es la transmisión literal de lo que va a suceder, ya que uno trabaja con relaciones humanas y las relaciones humanas es como decir - yo voy a vivir hasta los setenta años- y eso es mentira.

5.- ¿Qué es acción o acción dramática para ti?

J.L.: Eso viene del teatro. Pero llevándolo al cine uno está siempre trabajando con eso, hay acciones dramáticas que son y otras que no.

6.- ¿Qué técnicas o métodos conoces a partir de teoría o de otros realizadores?

J.L.: Uno siempre aprende y mira cosas. Uno va aplicando teoría que quizá esta mal aplicada o no se ha enseñado, cuando uno estudió, nunca se profundizo en eso, salvo lo que uno hace de forma individual, pero igual uno va ocupando teorías y además se van aplicando cosas que aprendes en la vida diaria, como lo de las relaciones humanas, si uno es honesto y en la película trabajas con gente que es honesta y tienen sentimientos honestos, lo más probable es que la película lo sea.

C.A.: Uno va aprendiendo de este arte, ya que es muy difícil generar relaciones importantes, potentes, profundas.

J.L.: Pero también se puede dar el caso de equipos que trabajen con gente que es más arribista en ese sentido y que quiera sólo llegar a festivales, pero la idea es hacer una película que tenga un poco de vida, que no muera ahí.

7.- ¿Qué referentes cinematográficos podrías darnos en que consideras que hay un ejemplar trabajo con el actor?

J.L.: Lo que pasa es que uno busca películas por su naturalidad y aparecen unas súper expresivas. Pero uno no solamente busca películas como referentes, sino que también personas como por ejemplo Víctor Jara es una gran referente como persona o como

personaje, en la última película que estamos trabajando es una vedette que se llama Yiley es un ser bastante interesante de poder aprender cómo es su personaje, los referentes no son solamente películas, igual hay varias interesantes y también directores, pero hay un montón.

C.A.: A mí me gusta la película de Pier Paolo Pasolini *Saló o los 120 días de Sodoma* en términos de atrevimiento.

J.L.: Como película, más que la representación de cada personaje actoralmente, aunque ahí veo una relación mucho más jerárquica como lo que pasa con Fassbinder u otros realizadores, y como digo uno se fija solamente en el cine, en las canciones, en los sonidos, en las voces de la gente, hay un montón de otras cosas que no necesariamente son películas.

b) Preguntas particulares

1.- ¿Cuál es tu metodología de trabajo para construir al personaje a través del actor durante la pre-producción? Palabras claves en la conversación: Casting y selección, perfil de personaje, ensayos, relación con el actor.

C.A.: Lo que pasa es que con cada actor el trabajo ha sido distinto, como que no hay una metodología tan establecida dado que cada actor es distinto, entonces se van ocupando distintas formas dependiendo de cada actor. Pero lo primero es conocerse, compartir, tomarse un café, una cerveza, conversar.

J.L.: Conocerse, saber cuál es la propuesta de cada uno, porque hay gente que tiene propuestas distintas, entonces quizá algún actor lo único que quiere es figurar o le puede gustar el trabajo y el trabajo tiene algún grado de nombre, entonces la gente viene y dice yo quiero actuar, pero lo que se busca es conocerse, generar relaciones humanas, darse cuenta hasta donde se puede llegar.

Casting

J.L.: El casting siempre ha sido bien distinto en todo, al principio trabajábamos con gente bien conocida para nosotros, ahora se ha dado diferente gracias a la experiencia.

C.A.: Nosotros nunca hemos hecho un casting, como que lo hacemos de otra forma, siempre estamos mirando.

J.L.: O gente que se ha acercado o amigos o gente que aparece.

Relación con el actor

J.L.: Tiene que ser una relación despiadada, en el sentido de ir a los límites.

C.A.: Con mucha energía, con muchas pruebas, enfrentarlos a situaciones.

J.L.: Siempre hay ensayos, siempre están sucediendo, y estos son de manipulación entre los seres humanos. Por ejemplo cuando uno conoce a alguien y vas conversando con esa persona y descubriendo cosas, y vez hasta donde puedes llegar, y vas poniendo obstáculos. La idea es establecer un vínculo, una confianza, porque si no hay confianza todo sale mal.

C.A.: Eso es lo fundamental, confianza hasta llegar a la complicidad.

2.- ¿Cuál es tu metodología de trabajo con el actor durante la puesta en escena?

Palabras claves en la conversación: Comunicación con el actor, el encuadre y su valor expresivo, la continuidad, la improvisación, el instinto, ensayos.

C.A.: En general, una de las cosas que siempre hacemos, porque todo es distinto, lo que hacemos es no juntar a los actores.

J.L.: Es como un estado bastante odioso.

C.A.: Generamos una atmosfera bien pesada.

J.L.: Es un estado bastante desagradable, no es una instancia tan placentera, al momento de generar la puesta en escena a veces, no siempre, contempla otras cosas, otros estados de ánimo, por eso tiene que ver con la bestialidad de cada personaje o de los creadores.

C.A.: Para darse a entender hay que trabajar con objetivos.

J.L.: Es decirle lo que quieres, porque si uno va a estar con miedo. Puede haber un ocultamiento también, pero este va a favor de la película, cuando es un ocultamiento con respecto al miedo del creador de decir las cosas aquí no vale, el ocultamiento es una manera de jugar con una manera de creación, si vamos a plantearnos eludir un obstáculo, buscas porque lado hacerlo.

Encuadre

J.L.: Nosotros hemos trabajado con un concepto que se le denomina “el derecho a encuadre” lo cual significa que el personaje que vas creando o la atmosfera que vas creando tienes que escucharla, y al escucharla te das cuenta del tipo de plano que requiere o el tipo de dirección que puede tomar la estética de la película, pero con ese sentido va “el derecho de encuadre”, es decir ¿por qué? ¿Por qué estás haciendo este plano y no otro? La idea es partir de esta horizontalidad y no caer en este sentido de hacer los planos en una imitación respecto a lo establecido, no es por hacer un plano lindo, no es usar un gran angular por que se te ocurrió

“el derecho a encuadre” es escuchar al ambiente, a los creadores y desde ahí plantear, el mismo “derecho a encuadre” te permite saber con qué personaje te vas quedando o que imagen vas trabajando, porque si bien el trabajo que hemos hecho de trabajar con los personajes, con los actores también tiene un énfasis en la parte estética que estamos descubriendo, tiene mucha relación con todo.

Continuidad

J.L.: La continuidad debería importar de cierta forma, pero a veces en el montaje o la edición es otra cosa, quizá en el momento de grabar, pero después tiene que ver netamente con el concepto que estés trabajando, con la propuesta, porque quizá puede importar que el personaje viene con lentes o después sale sin lentes, en esas cosas quizá es importante, obviamente en el momento de grabar. Respecto a la continuidad emocional es muy relativo, a veces uno quiere que el tiempo vaya pasando y que eso este también dentro de la emocionalidad, ya que todos esos planteamientos son propuestas, por ejemplo en nuestras películas hay un desarrollo de la continuidad emocional con menos intervalos de tiempo, pero en otros asuntos tienes más intervalos de tiempo, todo depende de la propuesta.

Improvisación

J.L.: Igual es difícil entenderlo como improvisación lo que nosotros estamos trabajando porque tiene que ver con todo ese proceso de confianza donde uno ya va conociendo a la otra persona y estableciendo límites, rompiendo y desarrollando creación, ya cuando entras a la grabación no sé si le puede llamar improvisación, pero si tiene que ver con la espontaneidad de la creación, pero esa improvisación tiene que ver con todo el proceso anterior también, entonces hasta que punto de improvisación es también, si ya trabajaste un proceso que fue más profundo en términos de relación humana ¿cómo? Como te planteas decir -¿oye es una improvisación?-.

Intuición

C.A.: Es muy importante la intuición, porque es parte total de la creación, para cualquier creador la intuición es fuerte, es fundamental, en todos los procesos, puede haber mucha reflexión en lo que estás haciendo, mucho pensamiento, pero la intuición es algo que tienes que seguir si o si.

J.L.: Tiene que ver también con que cada uno es un ser más emocional que racional, es decir de partida lo primero que hace uno es sentir, ahora si tienes conectado eso junto con la creación ya pasa a otra cosa, esa es la instancia que cada uno con suerte o con mucho trabajo podemos aspirar a lograr, ojalá lograr algo así, ojalá tener la intuición –para que lado me voy con la cámara- tener la intuición de saber cómo lograr captar una emoción de que

alguien le diga a otra persona de que tiene afectos por él, es decir ese tipo de cosas si uno logra tener intuición en ese sentido, eso es creación, ojalá lograrla, ese es el tipo de trabajo que uno debería tener y no siempre se da.

Ensayos

C.A.: A veces hay ensayos y a veces no, tratamos de que lo que hacemos siempre sea ensayo para los actores, porque cuando uno le dice a los actores que vas a grabar, cambian totalmente, entonces nosotros siempre decimos que es ensayo y así el actor así se entrega mucho más fácil.

J.L.: Nosotros estamos constantemente en estos ensayos o ensayamos otras secuencias que no van a estar en la película pero eso genera un pasado para los personajes, eso depende de la creación en conjunto, de la metodología.

C.A.: Claro, porque hay escenas que no puedes hacer veinte veces, las puedes hacer una o dos veces con suerte ya que eso desgasta, pero hay otras que puedes repetir las veces que quieras, dependiendo de cómo sea la escena y de la intensidad que requiera.

J.L.: Una secuencia que genera una carga emocional muy profunda es imposible de hacerla dos veces, no va a salir con la misma profundidad, entonces uno tiene que estar ahí con toda la intuición, ahí con los sentidos bien puestos. Para poder preparar una escena así tiene que ver siempre con la confianza y con los límites que tú te has puesto, ahora si se pueden romper en pos de la creación y lograr activar una reflexión más allá del sentido moral o más allá del sentido emocional.

3.- ¿Cuál es la mejor relación de un trabajo recíproco en el trabajo con el actor?

J.L.: La relación puede ser de confianza idealmente, pero esa confianza puede ser positiva o negativa de acuerdo a cada perspectiva, ya que uno puede estar muy en desacuerdo con alguien y considerar que esa persona vale realmente una mierda y en base a ese odio se puede generar una creación y eso también es válido, o puede verse una relación de confianza en donde existe toda una amistad que va en pos de un mensaje en una película y eso también es válido, entonces hay distintas instancias, ahora sería bueno que la gente que trabaja en conjunto con uno tenga todo el sentido de poner todas las emociones o toda la verdad que existe en ellos para generar una película honesta, eso es el ideal, ahora no se si se llegue a eso siempre. Ahora habría que definir lo que es una película para alguien, una película que es un juego estético bien hecho o una experiencia que te permite a ti vivir algo, depende de lo que estés planteando, en este caso es lo segundo, tratar de buscar una experiencia de contacto con otras personas que puedan ver la creación y nos pudieran activar y sea una creación con vida,

que sea un pedazo de tiempo y de imagen que tenga vida y que te permita vivir y te cause algo si no, no vale nada.

4.- ¿Cómo determinas trabajar con un actor profesional o con uno no profesional?

C.A.: Creo que el actor natural y el profesional tiene sus pros y sus contras mutuamente, el actor profesional es bien complicado trabajar con él porque tiene muchas cosas pegadas de la academia que es difícil sacarlas, y en cambio el actor natural es alguien que siempre ha actuado en el fondo, pero es su naturalidad, generalmente gente que trabaja como vendedor o que tiene que ver con relaciones humanas, generalmente con los actores naturales con que hemos trabajado tienen que ver con esos ámbitos, pero todo depende de lo que queramos, nunca hemos dicho –ya vamos a trabajar sólo con actores profesionales- las cosas se van dando solas respecto a la elección de trabajar con actores profesionales o naturales.

J.L.: Pero independiente de querer trabajar con actores naturales o de la academia, depende mucho de la instancia en la que estas, o sea es genial que la gente quiera trabajar contigo ya sea profesional, de la calle o natural o de teatro, eso es genial, ya con eso está todo bien y todo lo demás depende de la creación en conjunto.

C.A.: Es importante mencionar que es de creador a creador la relación, es horizontal.

J.L.: Claro, a una persona natural cómo le vas a hablar de continuidad, de acción dramática, de quiebre de eje, no entiende nada, eso va por otro canon por otro camino, ahora para un actor profesional va a ser más complicado para él quizá tener más espontaneidad callejera, eso depende mucho de lo que quieras hacer, pero para unos resultados eso está bien y para otros puede ser lo otro, pero eso es cosa de la experiencia, pero nosotros no hemos hecho tantas películas como para decir esto es así o de esta otra manera, pero en cierta forma vamos creyendo en eso, en que alguien quiera compartir contigo la creación es genial y de ahí se comienza, ahora como haces con la gente que se reúne para romper cánones o romper posibilidades o ampliar el sentido narrativo o ampliar el sentido de nuestra recuperación de imágenes, ese es el sentido esos son los objetivos, sino mejor hacer una teleserie y con suerte si es que encuentras un lugar para hacer teleseries porque ahí el círculo es más cerrado y es otra cosa esa, estaríamos hablando de otra cosa.

5.- ¿Qué importancia tiene la fisionomía, la fotogenia y el rostro del actor para ser parte del filme?

C.A.: Es importante cuando uno va a trabajar con alguien es ver como se ve en la cámara y que efectos genera en la cámara, porque hay gente que no pasa nada con la cámara, que no te transmite nada y hay otra que te deja impactado, se le podría llamar carisma, porque podría haber alguien que no es fotogénico pero que tiene mucho carisma y quieres seguir viéndolo de alguna u otra forma.

J.L.: Tiene mucha importancia el rostro, quizá no a los rostros de modelaje o publicitario, pero es totalmente importante, de hecho estamos trabajando audiovisual y por la imagen entre todo. Es complejo y riesgoso pensar en una persona que tiene cara de feriante, puedes caer en una caricatura, como por ejemplo “el malo” de Daniel Muñoz que actúa como flaute o alguien de estrato bajo, pero es la caricatura, no necesariamente una persona que tiene cara de gerente o de pescador o de profesor o lo que sea necesariamente represente bien eso, sino que es todo un conjunto tanto corporal y de emocionalidad que es mucho más complejo y mucho más multidimensional y de todo lenguaje y de movimiento interno, y ese movimiento interno es lo que tiene la importancia más que un rostro parecido a algo, para el concepto publicitario eso puede funcionar, pero para lograr una profundidad, un desarrollo humano en una película eso es otra cosa.

6.- ¿Qué importancia tiene la dirección del gesto en los actores?

J.L.: La preocupación sobre cualquier elemento de la película, debe estar implícita, es decir “el derecho a encuadre” te permite hacer un plano detalle de la frente o de los ojos, eso tiene que ver con que se ha trabajado toda la instancia y se pueden hacer desencuadres sin siquiera decir –voy a hacer este plano detalle- entonces voy a dirigir todo para allá, es una relación según el trabajo realizado.

7.- ¿Han tenido que contener la actuación del actor durante el rodaje?

J.L.: Uno trabaja con la contención en el cine más que con la dispersión o expresión, ojalá que el sentimiento interno sea fuerte, que esté a punto de salir, pero que no está ahí en el grito o lo facilista que a veces se ejecuta en la academia, que falsear una voz, el cine no es así, el cine necesita más contención. Un actor que es muy teatral o académico y viene con toda esa idea y se pone a gritar y mueve las manos, y es mejor decirle -guarda silencio y mueve menos las manos y desde ahí vamos trabajando o trabajas otras estrategias como que otro actor diga los diálogos, y vamos jugando desde ahí, aunque igual quizá no puedan porque hay actores que no tiene ese control tácito de una actuación visceral pero eso se puede controlar desde el montaje, pero la idea es tratar de generar el mayor tiempo que se pueda de una actuación más creíble, pero va en ese sentido en determinar varias estrategias y juegos para ver si sucede, porque siempre es más costoso ir desestimando a los actores en vez de trabajar con ellos, es mejor ir creando juegos de creación.

8.- ¿Se le da más importancia a los protagonistas que a los secundarios o a los extras?

C.A.: Bueno a unos les dedicas más tiempo que otros, pero en la escena son todos importantes, es muy importante el que esta al fondo del encuadre.

J.L.: Al momento de darle énfasis a unas actuaciones para que potencien otras, para que hagan un desarrollo encadenado de explosiones emocionales o actorales o de creación dentro

de la puesta en escena es importante. Cuando uno trabaja con los campos magnéticos del encuadre, o sea cómo generas que un espacio determinado desarrolle una energía para que el otro espacio eleve su energía emocional, dependiendo de la secuencia.

C.A.: Incluso la gente que está trabajando tras de cámara tiene que estar en la misma frecuencia.

J.L.: El equipo técnico tiene que estar en la misma atmosfera, sino no debería estar ahí.

C.A.: Cuando grabamos *Mitómana* afuera del metro no sabíamos cómo la gente del paradero reaccionaría, sí teníamos súper claro lo que Yenny iba a decir, cómo lo iba a decir, cómo se iba a mover, pero el entorno no lo podíamos manejar en esa escena era imposible.

J.L.: Pero hay cierta intuición de que es lo que va a pasar, y a veces se dan las circunstancias de que la atmosfera está a favor de uno y en ese sentido como de creación con las energías de las que hablábamos o lo magnético de las atmosferas con lo que uno va generando creación de personajes o actoral, una persona con la cámara de frente es distinta, ahora como logras que esa persona deje que la grabes y que además actué, eso es otra cosa y requiere de cierta actitud del equipo creador, si estas posibilitando para que la secuencia tenga un profundidad en un tema de la vida o de la muerte tienes que estar en esa actitud, no puedes estar comiendo chicle y pensando que luego iras a la inauguración del FIDOC, el SANFIC o el festival de Valdivia, tienes que estar preocupado y con la actitud sobre el tema, no puedes estar con la cabeza puesta en una superficialidad, tienes que estar con la cabeza puesta en esa emocionalidad y también lo poco y nada del creador que tiene con respecto a ese cuestionamiento, quizá yo no he vivido tanto como esta persona pero igual me he cuestionado la vida y la muerte por así decirlo, y esa actitud la tiene que tener todo el equipo, porque si anda otra gente pendejiando o menoscabando, eso va mal.

c) Preguntas variables

1.- ¿Cómo se articulan las reuniones en pre-producción con Paola Lattus para construir al personaje?

J.L.: Paola Lattus tenía interés y nosotros teníamos interés de trabajar con ella, porque cuando la conocimos encontramos que ella tenía todas las ansias de desarrollar su potencial como actriz y esta película planteaba un desafío y nos propusimos mutuamente el trabajo, ella se acerco y nosotros nos acercamos, entonces no fue algo tan preparado.

C.A.: Paola se vino a vivir a esta casa, estuvo viviendo como un mes con nosotros, la dejábamos salir a veces no más.

J.L.: Estuvo un tiempo trabajando con nosotros bien duro, y discutíamos siempre sobre la actuación, de cómo nos planteábamos las cosas, de la metodología, siempre fue un constante crecimiento en esos términos, además ella tenía un gran ímpetu de trabajar, lo que implicó bastante experiencia. Se vino a vivir para trabajar en la película para ir descubriendo cosas.

C.A.: A veces grabábamos y a veces no.

J.L.: Ella le ponía mucha fuerza a lo que estaba haciendo, *Mitómana* tiene mucho de esa creación horizontal, cuando la vemos pensamos que podríamos haber hecho esto o esto otro, pero quizá en un futuro si volvemos a trabajar con Paola quizá plantearíamos otras cosas, ahora al principio era todo un desafío trabajar con una actriz que era más conocida más profesional y que ella tenía toda una tradición con el mundo del teatro con su familia, ella viene de una escuela ya formada, y eso era interesante para nosotros que imponía un desafío ya que habían otras personas que se acercaban para trabajar con nosotros.

2.- ¿Cómo se marca la progresión del personaje de Yanny interpretado por Paola Lattus?

C.A.: Paola sabía que en algún momento de la película se iba a cortar el pelo, nunca le dijimos sobre los cambios, en el fondo ella fue viviendo el personaje, ella fue experimentando todo eso, fue algo como de vivencia.

J.L.: Fue un trabajo bien en conjunto, del sentido de sacrificio, alguien que se introdujera en un ambiente que si bien no es lejano pero es poco atraíble. No le entregamos referentes porque esa creación ella y nosotros teníamos que disfrutarla, ya crear referentes es empezar a matarla, disfrutamos la creación ¿Qué pasa con esto o con lo otro? ¿Qué pasa con este vestuario? Había todo un desarrollo de conversación, almorzando, discutiendo en la noche, soñando al otro día despertando, y así.

C.A.: La entrevistábamos mucho también, hicimos varias entrevistas con ella.

J.L.: El trabajo visual de cámara era importante también, porque es un proceso que hay que tratar de trabajar también, que la gente se acostumbre a la voz de uno, que se acostumbre a todo lo negativo que uno tiene, varias cosas.

3.- ¿Cuál fue la escena más compleja en términos de dirección del actor?

J.L.: Son todas difíciles, la mamá con el hijo, la Rocío con la Paola en la escena de los balazos, también el corte de pelo ya que había que hacerla a la primera porque no le podías volver a cortar el pelo, en el sentido de la creación de uno y de cómo ocupar el espacio.

C.A.: Hay escenas que fueron bien complicadas y que después no las pusimos en la película, como la escena con Guadalupe la escritora.

J.L.: Hay escenas que no aparecen en la película y que fueron complicadas y que después tuvimos que tomar esa decisión de no ponerlas, como por ejemplo que en el consultorio había una ruca mapuche y llegamos a hablar con el mapuche que estaba ahí y estaba como enojado y se desquito con nosotros.

C.A.: Pero todas fueron complicadas.

4.- ¿Qué importancia tienen los ambientes y locaciones para trabajar con el actor?

C.A.: Son fundamentales para generar atmosfera. Cuando creas un set ficticio no tienes contacto con lo humano, no vas a encontrar mejores ambientes que los reales. En la casa en donde a Paola Lattus le corta el pelo, esa casa tiene una escenografía genial y que nunca la podrías encontrar en un set, con la ropa colgando, con la escalera que sale por el techo que no tiene donde llegar, con un montón de detalles que solamente la puedes encontrar en la realidad.

J.L.: Cuando vas a encontrar a alguien que sea un director de arte y que coloque una escalera a la nada en un techo, en una casa precaria, si existe alguien así tienes que presentármelo.

C.A.: Y que la escalera realmente sea parte del ambiente, porque podría ser un tipo que cree un arte conceptual o algo así.

J.L.: Y el departamento de arte ¿está enfocado hacia qué? Que las teteras sean coloradas o que los zapatos sean de tal manera, eso tiene tan pocas dimensiones de análisis de creación de las personas que han tratado de hacerlas, no estoy diciendo que no se pueda desarrollar, ojalá que se desarrolle más, pero yo creo que uno va en vía de eso, de hacer esas críticas con las mismas películas que uno hace busca un cine más crítico, más reflexivo se decir – ya, ocupemos este lugar- quizá eso también tiene que ver con la dirección de arte, buscar una locación, poner, colocar, sacar, etc. En las películas de nosotros también existe eso, quizá no en la elaboración de una escenografía.

C.A.: De un recurso, ya que ocupamos los mismos recursos que tenemos ahí, y desde ahí vamos construyendo.

J.L.: A no ser que tuviéramos que hacer un estudio y que sea muy rígido porque no nos podemos mover de aquí, o sea muy riesgoso, pero es la propia gente de uno, además las casas son tan precarias ya que son de los 70 u 80, de hecho por la misma razón pusimos una escena de la CNI, tanto que se habla de “Los 80” de “los archivos del cardenal”, entonces mostremos las cosas como eran, como mataban a la gente, como eran los asesinatos, donde los detectives no terminaban siendo amigos como muestran en estas series de mierda que salieron, sino que los tipos aún están escondidos y que asesinaron a mucha gente y aún la gente no dice nada, es una visión crítica de la historia, haber si hacen esa dirección de arte.

5.- ¿Cómo definirías el personaje de Paola Lattus en *Mitómana*?

J.L.: no se puede definir en una frase, tiene muchas cosas.

C.A.: Busca actuar en espacios reales como camuflándose, no como actriz sino que como un personaje real en ese espacio.

J.L.: Yo veo que ella va en búsqueda de la libertad de acercarse a esos lugares, pero que en algunos casos no lo logra, pero ella va en ese sentido de búsqueda, ahora como ella va anulando a la actriz, eso me parece interesante, como se va anulando en términos de métodos actorales, en términos de su actuación, porque ahí se le iba a dar el paso, porque la pregunta es ¿se le abra dado paso a su esencia de persona realmente? Es la pregunta en el personaje de ella, es como un viaje hacia la anulación en términos actorales, porque hay mucha simbología.

5.3. Entrevista transcrita realizada a actores

Como en el mismo caso del área de dirección, este grupo de informantes entregaban respuestas y opiniones ricas en contenido e importantes de revisar, ya que también se basan en sus experiencias para aventurarse en respuestas que consideran idóneas para cada pregunta.

5.3.1. *La Nana*, Catalina Saavedra

a) Preguntas generales

1.- ¿Cómo podrías definir al actor y a su rol dentro de una producción cinematográfica?

El rol tiene la misma importancia que tienen todos los roles de una pieza audiovisual, y el rol del actor es contar el personaje que te toco, nada más.

2.- ¿Cómo definirías la interpretación actoral?

La interpretación es el arte de imitar la realidad, de poder ser otro, a veces me pregunto ¿de qué sirve? Es como ser el bufón del rey, pero creo que cuando se logra, cuando el actor se transforma es cuando ocurre el hecho, la gracia, es como cuando alguien que quiere tocar el instrumento y lo logra tocar ocurre la música, para mi es lo mismo. El actor también tiene su partitura, tiene su instrumento que es su cuerpo, tiene su voz, y su partitura es el guión, casi siempre la gente se pregunta ¿Cómo se llega al resultado de una interpretación? Es un proceso muy lento, muy estudiado, es escena por escena, ¿Qué quiere decir? ¿Dónde está?,

¿Quién es? ¿Qué edad tiene? Y ahí vas sacando las notas musicales para construir a un personaje.

3.- ¿Qué es la puesta en escena para ti?

En el teatro es el resultado o sea “la obra” de teatro, una puesta en escena “de” la obra de “El tío Vania”, el total, porque es un solo bloque, y en el cine cada escena es una puesta en escena según yo o debería ser así, porque es tan corto el tiempo que se tiene para contar una historia en el cine, una historia muchas veces en tantos lugares, tan larga, con la posibilidad de la imagen y como se da desordenado no se puede perder una escena y que no ocurra nada.

4.- ¿Qué importancia tiene el guión en el trabajo actoral?

Toda, el guión es el cerebro del proyecto, y de ahí va a ocurrir todo, cuando te llaman de una película y le dices -¿de qué se trata?- y te dicen -no sé- y eso es imposible, tiene que haber una historia, tiene que haber algo.

5.- ¿Qué es acción o acción dramática para ti?

Es lo que motiva al objetivo de la historia o el cuento, es un relato activo y emotivo para llegar al objetivo que es la opinión de lo que se está queriendo decir con la película, porque creo que cada película tiene que tener una opinión atrás sea como sea y de lo que sea, y la acción dramática es lo que hace que eso ocurra, es el cómo contar la historia.

6.- ¿Cómo es enfrentarse a un personaje distinto según cada filme?

Cuando empieza a leer un libro y te mete en un mundo particular de esa historia, con esa pluma, como escribe ese escritor, y en el cine es igual, entonces uno se inmiscuye en esta historia y corte otro guión, otra historia, otra forma.

7.- ¿Que técnicas conoces de actuación para cámara y cómo las aplicas?

Más que técnicas, he logrado darme cuenta que el cine va mucho más cerca, es mucho más espía, puede llegar a cualquier cercanía, entonces lo que he descubierto que el que sobre actúa en cine sale de la realidad, y se pone sobre-actuado, hay que usar como un “dimmer” cerebral para actuar en cine, en el teatro no, es todo al revés ya que hay que llegar al que está sentado al último, con verdad, en lo que sea “la verdad” o lo más cercano a la verdad es lo mejor, que el público crea lo que estás diciendo.

8.- ¿Qué referentes cinematográficos podrías darnos en que consideras que hay un ejemplar trabajo actoral?

La Meryl Streep es una actriz que lo logra muy bien, construye, se renueva, pero siempre a partir de ella misma, que como te decía uno es su propio instrumento, pero creo que ella trabaja el hiperrealismo magistralmente, y estoy segura que ella controla cada uno de sus movimientos y de sus acciones, no creo que sea algo espontáneo, aunque también tiene que

ver con su simpatía, porque creo que hay actores que son muy empáticos, y que hagan lo que hagan hay algo, yo admiro mucho a Jack Black al guatón cómico que independiente de las películas que haga, uno le cree todo y da mucha risa, porque hay algo que uno reconoce como verdadero siempre, también a Daniel Day-Lewis, y más que películas siempre me quedo con algunas cosas, porque si es por las películas eso es algo superior, también a Leonardo DiCaprio y a Helen Mirren, ese tipo de actores, actores que no se miran.

b) Preguntas particulares

1.- ¿Cuál es tu metodología de trabajo para construir al personaje durante la pre-producción?

Palabras claves en la conversación: Construcción del personaje, perfil de personaje, caracterización, ensayos, relación con el director, información mínima para construir.

No tengo una metodología específica, pero lo que siempre he experimentado es revisar la escena o mover la escena en el espacio real, ojalá sin tanto bullicio técnico que siempre es desconcentrante, también hay poco tiempo en eso. La comunicación con el director es según el caso pero yo me siento cómoda cuando con el director ya hablamos todo lo que queremos y hay que entender que la parte técnica según mi experiencia es la vedette del cine más que la actoral y más que la dirección de actores, creo que se le da más importancia a la parte técnica, a la fotografía al mundo de la cámara que al espacio para ensayar varias veces la escena para llegar a algo óptimo. Lo más incómodo para un actor es actuar inseguro o con dudas o no estando de acuerdo con lo que se está haciendo, porque al final se hace rápido, se hace por hacer y te viene la bronca -¿Por qué esto? ¿Por qué no lo hablamos antes? ¿Por qué no lo discutimos antes?- por eso creo que hay tantas cosas por resolver en el set que no hay tiempo, nadie quiere esperar a que el otro termine, por eso hay discusiones bien importantes con la parte técnica antes, se hacen pruebas, que color quieres, entonces se ahorra mucho tiempo cuando eso está ensayado, cuando eso está discutido, llegamos al set esto así listo, se ensaya dos o tres veces y que todo funcione.

2.- ¿Cuál es tu metodología de trabajo durante la puesta en escena?

Palabras claves en la conversación: Comunicación con el director, continuidad dramática, el encuadre, la duración del plano, improvisación, instinto, ensayos.

Continuidad

Soy más intuitiva más que nada, pero el rol del continuista es muy importante, recordar de donde se viene sobre todo cuando se graba todo saltado, pero en secuencias únicas es más fácil no se altera mucho el estado a no ser que estés interpretando a un bipolar.

Encuadres

Con los encuadres yo no quiero saber, bueno a veces sí, pero en ese caso he sido bien poco actriz de cine, como que lo que yo hago es preocuparme de actuar, no pregunto ¿dónde estoy? ¿Estoy en los ojos no más? no podría actuar sabiendo que me están encuadrando solo los ojos y yo estar con el encendedor en la mano. Yo creo que esas libertades a los actores que tienen mucha conciencia de los encuadres, a veces es muy perjudicial también, pero hay actores que lo dominan muy bien, de lo que si me preocupo es de si estoy lejos o cerca, sirve para poder controlar las energías ya que uno se desgasta innecesariamente si te están toman solo las manos.

Duración

Casi siempre los planos cortos son más simpáticos o un solo plano, ya que para el actor es mucho más fácil realizar una continuidad emotiva en relación a lo que estas contando, hay grandes escenas largas donde esta quita la cama y ocurre de todo.

Improvisar

A mí me gusta mucho improvisar, o más que improvisar estar atenta a los estímulos que pueden haber al rededor de lo que está ocurriendo, pero también a mí me gusta que si sale espontaneo, por ejemplo si había un encendedor en el set, es la primera vez la espontanea y a la otra toma ya lo incorpore y no improviso otras cosa, creo que eso tiene cabida en una primera pasada en un primer ensayo, de descubrir cosas que pueden aportar para la escena que están rodeando el momento pero ya después no.

Instinto

Yo creo que el instinto está en que un actor tiene que ser un actor vivo, en que esta comunicado con el entorno completo de la situación, saber donde esta, con quien está hablando, ahora también creo que un actor puede ser un buen improvisador, un actor improvisador es un actor que domina mucho otras cosas, cosas que no están, en relación a construir la pre-historia o sea qué me permite mi personalidad hacer en esta situación, pero sobre todo estar atento a todo y no olvidar nada, porque se hace mas espontanea finalmente la actuación, más que aquí me digan –estas en este café donde están estos árboles y te enfrentas a tu amigo que tienes que decirle algo importante- entonces más que quedarme sólo con él, tengo que aprovechar que le pasa a este personaje en este espacio que no conoce, se puede dar tiempo entre hablar y mirar la palmera, y ahí se incorpora.

Ensayos en rodaje

Para los actores hay varias instancias de ensayo, yo sola con mi texto, con el compañero en una instancia en donde ojala se dé lo de pasar la escena sin movimiento afuera del set, sobre todo cuando uno ya está transformando , ya caracterizado porque eso te da otra energía y después con todos y el director.

3.- ¿Cuál es la mejor relación para un trabajo reciproco en el trabajo con el director?

La mejor relación entre el actor y el director es siempre de confianza y creer en lo que el director quiere hacer, pero todo eso se determina en antes de llegar al set, en las conversaciones del guión –lee este guión, ¿Qué te parece?-, o sea la relación con el director puede terminar en la segunda reunión, yo he tenido casos en que me he juntado y le he dicho –esta demasiada complicada, tendrías que hacer otra película para que yo quisiera actuar- y hasta ahí llega no más, pero creo que cuando se le cree al director en su guión o puede ser una simple historia escrita pero lo que el director te cuenta puede ser genial, entonces todo se basa en la confianza.

4.- ¿Qué importancia tiene el trabajo con los demás actores?

Uno tiene que querer trabajar con el otro y creer que el otro es un aporte para el proyecto, hay colegas que son más favoritos que otros y viceversa, pero yo por ejemplo no actuaría a estas alturas de mi vida con alguien que no me produjera nada y que lo encuentre pésimo, porque no se podría llegar a nada, porque uno conoce a los colegas y cuando sucede que todos te parecen bien, que casi siempre es así, en ese caso la comunicación obviamente es siempre buena, espontanea, se discute, se habla, es casi lo mismo que con el director pero con el actor hay más libertad, o con el amigo, sobre todo en nuestro país tan pequeño que casi todos nos conocemos, hay un lenguaje mucho más cercano y mucho menos didáctico con un colega que con un director o un productor, pero la exposición con un colega de ensayar, de hablar y pasar la letra es estupendo, de opinar

5.- ¿Cómo se conjuga la interacción, la dialéctica con los demás personajes durante el rodaje?

Hay actores con los que uno se lleva muy bien, es como la afinidad, yo conversaba con una amiga que baila tango y que trabaja con cuatro bailarines distintos y yo le preguntaba -¿con cuál prefieres bailar?- y me decía que su favorito era con el que ella se entregaba y sabía que era un placer bailar y que casi era como un masaje, porque con el otro había que estar más atenta, era más técnico, atento a contar los pasos, pero con el que más disfrutaba ella era con el que se entregaba y podía hacer malabares sin ningún esfuerzo, y eso es comunicación y es diferente con cada persona.

6.- ¿Qué significa para ti el gesto en la interpretación?

El gesto es muy importante, yo siempre he creído que las acciones físicas son fundamentales para canalizar las emociones o los estados, entonces siempre es bueno que los actores encuentren acciones físicas para sus personajes o que los directores se las den, así es mucho más agradable, si el personaje fuma y tiene que contarle algo importante al amigo en el café, hay toda una relación con el cigarro como lo prende, cuantos se fuma, uno casi nunca en la vida está haciendo nada, ahora yo tengo frío y me estoy sobando las manos, y eso hace de una interpretación más creíble y más natural. En el caso de *La Nana* los gestos parten de ¿Qué hace una nana? ¿Cómo se mueve una nana? ¿Cuáles son las acciones físicas de una nana? Independiente de las cosas emocionales del personaje, ¿Cómo se pone cuando esta triste? Etc. A mí me gusto mucho el resultado físico de ese personaje, y lo que más me costó lograra fue la postura, yo siempre me ponía derecha y Sebastián Silva me decía –no, estas como cansada, arrastrando los pies- eso fue en lo que él más me ayudo, pero en lo otro hay que saber hacerlo, en mi casa siempre habían nanas que iban un rato, entonces igual había que hacer muchas cosas, entonces yo sé lavar una losa rápido o sacarle brillo a un mueble, no fueron cosas que tenía que descubrir para el personaje, entonces en eso los actores tiene que ser muy observadores para hacer de cada cosa que tengan que hacer algo cotidiano. En el cine lo que he descubierto al interpretar y al mirar grandes actuaciones, es que como a veces están tan cerca con la cámara, uno tiene que ser capaz de manejar la mirada, ya que los ojos es una de las cosas más importantes del actor en el cine, la mirada, ¿Cómo traspasar el sentimiento?, aunque siempre tiene que ver con el estilo de la película.

7.- ¿Qué significa la contención interpretativa durante la puesta en escena?

Mas que una contención tiene que haber una verdad y un mundo interior creíble sobre el personaje.

c) Preguntas variables

1.- ¿Cómo se articulan las reuniones con el director durante la pre-producción de *La Nana*?

Lo que pasa es que cuando hicimos *La vida me mata*, terminando es película, Sebastián Silva me hablo y el empezó a escribirla con Pedro Peirano y me comentaba y cuando estuvo lista y como somos amigos, entonces en cualquier parte conversábamos y él me contaba lo que quería o lo que se le ocurría, lo que quería hacer, porque él es muy poco intelectual al respecto, ya que él la tiene clarita pero te la explica como un niño de quince años y lo otro que tuvimos suerte específicamente en esa película, era que en la casa en donde hicimos la película, era la casa donde él vivió ya que es bien autobiográfica la película, entonces estaba vacía y la gracia es que pudimos ensayar las escenas como un mes antes, o sea la tuvimos un

mes antes para nosotros, entonces hacíamos todos los dibujos de las escenas o las puestas en escena de las escenas en los lugares mismos, pero eso casi nunca ocurre, y él me actuaba cuando yo no le entendía, él me actuaba lo que quería que yo hiciera, y acciones físicas y todo, entonces en la película hubo muy poca improvisación. No me molesta que un director me muestre lo que tengo que hacer, aunque a veces es necesario cuando no se llega a un entendimiento, pero casi siempre son sobre cosas físicas no con la interpretación emocional, eso debería ser uno capaz de entenderlo.

2.- ¿Cómo definirías al personaje de Raquel?

Raquel es un personaje con grandes conflictos y atrapada en sí misma por una incapacidad de encontrar respuesta en relación a su ignorancia, porque si ella se hubiera dado cuenta lo que le hacía tener cara de perro o esa conducta, porque *La nana* no es una película sobre las nanas es una película sobre el personaje de Raquel, entonces es una mujer muy sufrida atrapada en sí misma y que por suerte llega Lucy quien le da una luz para entender que el mundo puede ser mejor para ella, el personaje de Lucy es quien le hace darse cuenta que alguien con sus características puede tener una buena vida, puede ser libre, puede tener buen humor, creo que esa es la gracia del personaje de Lucy que es la luz para Raquel.

3.- ¿Ocupaste referentes para construir a Raquel?

Me base en muchos referentes, físicamente en todas las nanas que he visto en mi vida y no solamente en las mías, también en las caras de la gente en la micro en el trabajador, en la gente que la ha pasado duro en la vida, yo soy muy observadora y siempre tengo de donde tomar cosas, y los referentes no siempre son sólo humanos o en relación al personaje que uno interpreta, también pueden ser sensaciones, un cuadro, la música, muchas cosas. El camino fue completo con Sebastián Silva, entender quien era y todo en relación a lo que íbamos a contar, y el resto fue buscar personajes similares o de vidas difíciles, y además Sebastián tenía muy claro de donde venía cada cosa del guión ya que era muy autobiográfico.

4.- ¿Cómo piensas que debería ser la dirección de actores?

La dirección de actores en Chile debería tener más tiempo, destinarse un tiempo importante al coaching, en donde tendrías un tiempo importante de preparación en la pre-producción lo más cercano posible a la realidad que va a ocurrir en las escenas, ojalá un mes antes, ojalá pasar por todo el guión antes de llegar al set en términos prácticos, descubrir con mucho tiempo antes todo lo que tiene que ver con los personajes en la acción misma, mezclado con análisis de texto en un trabajo de mesa, y ya en el set mismo el tiempo para pasar lo más posible la escena o las más cercano a lo que se va a filmar, en un espacio real que sería el set y en un lugar apropiado como una sala de ensayo, pero darle más tiempo a eso, y también la claridad del director, él tiene que tener muy claro con quien está trabajando y que le puede

pedir al actor, hasta donde puede llegar con él, y para eso los directores tienen que ser más instruidos en relación a cómo trabaja un actor, a entender el proceso creativo del actor, y eso se descubre viendo muchas películas y asistiendo al teatro.

5.3.2. *El cordero*, Daniel Muñoz

a) Preguntas generales

1.- ¿Cómo podrías definir al actor y a su rol dentro de una producción cinematográfica?

En el caso mío uno en el fondo es el que traduce desde el otro lado de la moneda, lo que el otro lado quiere, uno tiene que estar capacitado para eso, para poder darle forma a lo que un equipo indefinido quiere contar, lo importante es que ese equipo sepa que está contando con la persona ideal, una persona que es capaz de realizar algo, por eso es muy importante el casting, y es muy importante que esa confianza este antes de empezar a rodar, es muy importante que se genere una atmósfera de entendimiento antes de empezar a rodar, tiene que haber esa confianza ya que van a trabajar en terrenos que no se han transitado, o sea van a contar algo que está en la mente de la gente, entonces eso lo tienen que traducir a algo concreto, van a recorrer un territorio inexplorado y tienen que tener confianza el uno al otro, el guía es el que los va a acompañar en el viaje y si no se puede transformar en un caos, hay ejemplos en que resultan cosas pero no es el caso mío, o sea entiendo la claridad del trayecto básico para poder transitar si uno no sabe muy bien el mapa te pierdes, entonces el actor es el depositario de esa confianza, y es el depositario porque el grupo conoce las cualidades de esa persona es mejor, para mí es básico que un actor tenga experiencia, o sea entre más experiencia de vida tenga mejor actor es, es lo que yo entiendo de profesión en todo este tiempo, más posibilidades tiene de llegar a lugares más recónditos, por la experiencia, lugares recónditos de la naturaleza humana, llegar a territorios más finos, es muy fácil que un actor caiga en moldes y traduzca en replicas ciertas situaciones de la vida y reaccione de manera estándar, entonces no es la idea, ya que lo importante es que cada historia sea contada por lo que la historia es y no por un molde que se aplica, y eso para un actor de experiencia tiene otras interpretaciones.

2.- ¿Cómo definirías la interpretación actoral?

Uno es un cantante, es un intérprete de un sentimiento, la palabra intérprete tiene que ver con lo de representante que va en defensa por decirlo así, intérprete es un traductor como en una película de aventuras en donde está un intérprete que tiene que traducir una tribu que trata de comunicarse con otros tipos, es alguien que en el fondo hace que todos se comuniquen que

hace que entiendan lo que está pasando, tiene que traducir para que todo el mundo entienda lo que se quiere contar, un abogado es un representante de la persona que está acusada y tiene que defenderlo, el actor tiene que defender y tiene que interpretar para que todos entiendan, entonces para eso tiene que estudiar muchísimo, tiene que saber completamente el tema, tiene que transformarse en lo que quiere representar en lo que quiere interpretar, para mí el estudio es básico, leer, leer, leer, traducir, desentrañar, ver lo que no se ve a simple vista, el actor pero eso no quita que el resto del equipo haga lo mismo, y eso yo lo noto mucho en los equipo de filmación en donde no todos leen el guión, el equipo de sonido, el de iluminación, son muy funcionales y yo pienso que sería muy útil y que marca la diferencia notablemente cuando un equipo lee el guión y sabe qué historia se va a contar y no se limita solo a ejercer su oficio, hacer cine es hacer arte, es estar conectado con un sentido con un sentimiento con un contenido, y entiendo que a veces se privilegia la forma y los equipos trabajan en torno a la forma y tienen den a quedarse en ese y no a entender el sentido, los que si lo hacen marcan la diferencia, los que van más allá.

3.- ¿Qué es la puesta en escena para ti?

El guión vendría siendo el mapa, el material de estudio, la teoría idealizada, es la parte barata del asunto, ya que en papel pueden haber millones de gastos, de tiempo, ya que es un papel, entonces la puesta en escena o la “apuesta en escena” porque ahí te vas poniendo con todo, con tiempo, con plata, con todo, pero todo eso no tiene ninguna validez si tú antes no has hecho un buen trabajo teórico, ya que el trabajo teórico te da seguridad, vuelvo con la idea del mapa, ya que si estudias muy bien el mapa es muy difícil que te pierdas y si te pierdes por lo menos ya estudiaste y tienes alternativas, ahí es donde puedes arriesgar todo lo que quieras porque es en papel, pero una vez que ya entraste a la puesta en escena ya no puedes porque es una “apuesta” y ahí ya no hay vuelta atrás, ya está ahí, esta la gente ahí citada, esta todo armado, ya gastaste plata, es muy delicado el tema , es como pilotear un avión o sea requiere una preparación enorme hacer una película, en forma seria, entonces la puesta en escena es eso.

4.- ¿Qué importancia tiene el guión en el trabajo actoral?

El mapa, es básico, hay gente y que no deja de ser válido que es más arriesgada y va construyendo en el camino, yo trato de no trabajar de esa manera porque para mí no funciona, hay otra gente que tiene mucho talento ya que es un don, una cualidad, gente que necesita improvisar en la marcha pero claro eso tiene sus consecuencias, yo prefiero por mi manera de pensar, por mi organización, por mi forma de ser prefiero prepararme antes, estudiar muy bien lo que se va a contar.

5.- ¿Qué es acción o acción dramática para ti?

Acción es actuar es moverse y drama es la comunicación precisa entre comedia y tragedia, y de ahí surge un drama, en donde a través del drama te puedes reír y puedes llorar por ponerle un título básico, la comedia y la tragedia son expresiones de la actuación porque nace del teatro.

6.- ¿Cómo es enfrentarse a un personaje distinto según cada filme?

Igual tiene que ver con un estado, el estado de ánimo influye seriamente con la lectura de un guión ya que si lo leo a la fuerza y el guión no me gusta y luego a los dos días lo leo de nuevo y realmente encuentro que tiene sentido, es frágil, pueden cambiar los cristales con que se mira eso, yo en cierto modo me conozco y sé que si estoy mal de ánimo no me va a gustar, entonces tengo que dedicarle al guión un momento específico, tener ganas de leer, de conocer, de impresionarme, por lo menos ya me conozco y eso es muy personal. Con el guión te planteas “vamos a recorrer este lugar” y sabes si tienes ganas por lo que se plantea, el tema me interesa o el personaje que tengo que hacer me interesa, y luego viene otro proceso de estudiar, bucear y puede ser que cambie, eso me ha pasado y me dicen –esta es la idea que quiero contar- y yo encuentro que es una muy buena idea y luego les digo –entrégame el guión- y luego lo leo y el guión no le llega ni a los talones a lo que me habían contado, y también lo contrario en donde me entregan un guión que tiene atisbos de, se ve interesante pero está demasiado verde o no está acabado aún, porque uno siente que tiene un trabajo posterior y sabes que puede crecer, es un trabajo colectivo, pero tampoco es tan tajante, son atisbos, es instinto también, por lo tanto cada obra se presenta de manera diferente y hay que entusiasmarse para poder trabajar.

7.- ¿Que técnicas conoces de actuación para cámara y cómo las aplicas?

Trabajando en televisión se me ocurrieron varias cosas, ya que cuando trabajé en televisión me di cuenta que como a diferencia del cine en donde normalmente se trabaja con una cámara, en televisión se trabaja a varias cámaras y se va editando inmediatamente, entonces en cine yo sabía que íbamos a hacer varias veces lo mismo poniendo la cámara en diferentes lugares, entonces yo entendía que tenía que repetir exactamente lo mismo, y me preocupaba de eso, de ensayar la acción y que fuera precisa para repetirla, para ayudar al director que después tenía que editar, yo entendía que eso existía, y sabía que era algo importante no sólo para mí para que mi trabajo fuera reflejado de manera correcta sino que también para el director para facilitarle la edición. Cuando trabajé en *El fotógrafo* con Sebastián Alarcón él me aconsejaba siempre saber con qué lente estabas trabajando, si por ejemplo tienes que hacer un plano donde la cámara está lejos y pareciera que es un plano general y que por lo demás era una escena muy intensa, él me decía -no te desgastes ahí, el plano está cerrado en tu rostro, lo demás no se va a ver, trabaja para el lente, si bien lo demás influye trabaja para

el lente- es como voyerismo pero en cierto modo eso me servía, ya que se repetía cuatro o cinco veces y terminaba realmente agotado, y él me decía –tranquilo, aquí está realmente lo importante- si hay un plano cerrado en las manos tienes que concentrarte ahí, las manos son las que están contando la historia en ese momento, entender eso es también entender el lenguaje del cine, en teatro es diferente porque estas con el público ahí en todo momento en vivo y en directo, acá estas con la cámara, la cámara va a traducir, es importante saber cual es público en ese momento, en este caso es la cámara, y para mí eso fue bastante importante, después vino el estudio del guión, a veces había directores que no tenían muy claro que hacer y esperaban que uno le sugiriera, que también puede ser, ya que el director busca al actor para que le resuelva cosas, y ahí me di cuenta que era importante llegar muy bien preparado, por suerte yo del teatro ya traía esa disciplina, en ese sentido el actor de teatro tiene muchas ventajas por sobre el actor que no ha pasado por el teatro, ya que te entrega una disciplina para la actuación impagable, claro que un actor que actúa teatralmente frente a una cámara es fatal, mientras menos es más se aplica muy bien para una cámara, en *Los 80* que es muy cercano al cine, ya que trabajamos con una cámara Red One y se hacen cinco escenas diarias, en el fondo estamos haciendo como cine, ahí siento que se consolida la experiencia que uno ha tenido para trabajar, concentrando la actuación en las escenas.

8.- ¿Qué referentes cinematográficos podrías darnos en que consideras que hay un ejemplar trabajo actoral?

De mi experiencia de trabajo el director Alejandro Fernández Almendras en *Huacho* hizo actuar a gente que no son actores y eso tiene un merito porque logro de alguna manera contar una historia de un punto de vista novedoso para nuestro país, y luego vivir la experiencia de sentado es un director que tiene una política sobre el cine que quiere hacer o el cómo contar una historia, muy clara. Con Andrés Wood también, trabajar con él en *El desquite* en una forma muy precisa ya que no había mucho espacio para la improvisación, él quería que todo fuera sumamente acotado.

La verdad, no sabría darle referentes.

b) Preguntas particulares

1.- ¿Cuál es tu metodología de trabajo para construir al personaje durante la pre-producción?
Palabras claves en la conversación: Construcción del personaje, perfil de personaje, caracterización, ensayos, relación con el director, información mínima para construir.

Lo más que hago es estudiar mucho, necesito leer una y otra vez el guión, si hay algo que no me calza me quedo ahí hasta desenmarañar la duda, utilizo mucho el lápiz mina y así voy corrigiendo, borro, así no ensucio el guión o sea no utilizo un lápiz con el que no pueda

corregir, generalmente los guiones son como mi libreta de trabajo, escribo mucho, ideas, cambio textos, sugiero posibilidades, corto ideas, hago enroques, o sea la idea es tener autoridad ante eso, casi poder hablar de él sin tener que mirarlo, y eso requiere tiempo, el guión es mi agenda en cierto modo, hay una anécdota muy buena que cuando Coppola hizo *El padrino* tomó el libro y desarmó el libro hoja por hoja y las puso sobre hojas más grandes y armó un guión con el libro, y en el marco que quedaba entre las hojas iba escribiendo, y comentaba que podría haber hecho la película con ese libro, entonces en eso creo yo, en el estudio, esa es la base para enfrentar toda la investigación, si es cantante, si tiene oficio, si lee cosas, ¿qué es lo que nutre al personaje? eso también tengo que entenderlo y especializarlo, si tiene caballos, si maneja, si es un asesino, hay que entender el tema y la problemática, y eso también es otra materia de estudio, ya que está la teórica y la práctica, luego viene la caracterización que es como uno ve eso, como se ve uno dentro de ese personaje por el interior que para eso está el estudio, luego exteriormente ¿cómo se ve? ¿Cómo camina? Pero eso es consecuencia del trabajo de estudio, aunque hay actores que parten al revés, en algunos personajes cómicos de la televisión yo partía por la cascara y de ahí el desarrollo, pero siempre el guión era el que te daba la pauta y ahí uno decide, este guión te pide partir por la cascara y este guión te pide estudio, es el espíritu del personaje el que te pide la forma.

Perfiles

Para mí no son muy necesarios los perfiles que me entregan los directores, yo lo siento como muy formal, claro es la visión que tiene el director de lo que podría ser el personaje, pero muchos directores jamás han actuado y no tiene idea de cómo construir a un personaje, y lo hacen más que nada por forma porque así lo dicta el esquema, yo leo y veo que está lleno de detalles y sugerencias pero a mí no me sirve eso.

Ensayos

Depende de la magnitud del trabajo, el ensayo por una formación teatral a uno no le afecta, ahora yo prefiero que aparte del ensayo vamos descubriendo la escena en el lugar mismo, pero eso claro cuando ha existido una preparación. Ahí el director va buscando –dale más intensidad, no tanto- claro en el teatro uno no puede hacer eso, igual el ensayo es un elemento más cercano al teatro que al cine, hay directores que no ensayan y prefieren desarrollar la escena cuando se está filmando, que también es válido.

Información mínima para construir

El guión es la premisa, la escena trata de esto – te van a entrevistar y tú te tienes que explicar de la forma más clara posible- te hacen una pregunta y respondes de la manera más clara

posible, ahora tu puedes improvisar en base a eso si es que la intensidad es que se improvise, pero para eso tienes que estar preparado, y ese es el trabajo del actor, y el director quiere que el actor tenga espontaneidad, y que no esté todo tan enmarcado aunque hay actores que trabajan muy bien eso, desenmarcarse dentro del marco, pero eso requiere mucha experiencia.

2.- ¿Cuál es tu metodología de trabajo durante la puesta en escena?

Palabras claves en la conversación: Comunicación con el director, continuidad dramática, el encuadre, la duración del plano, improvisación, instinto.

Esta la escena que se va a hacer y viene una conversación, el director tiene esa extraña idea – vamos a hacer la escena en el café, vamos a hacer un primer plano y un plano general desde afuera y nada más, y tú estás incomodo y no quieres responder- luego viene un pequeño ensayo para ver si los textos están aprendidos, llega un actor que viene con alguna sugerencia, y se produce un choque y el director dice –no me parece- y ahí viene una conversación mientras el equipo está esperando, y a veces se ponen de acuerdo rápido y no hay que esperar tanto, te ponen el micrófono que no puedes golpear, y uno tiene que tener esos conocimientos también, no puedes estar hablando con la mano en la boca si el micrófono no lo va a captar, la idea es ayudar también, y luego te dicen -no te pongas así que le tapas la luz al otro actor- entonces tienes que ayudar, y el actor tiene que entender eso también ya que somos un equipo, entonces son varias las cosas que hay que tomar en cuenta, respeto por el sonidista, respeto por el iluminador, a que voy con esto, a que los elementos son mucho y el actor tiene que entender que no está actuando para él, y el director no sólo está trabajando con el actor, sino que también con el equipo que también está participando entonces tiene que tener conciencia, los actores que tratan mal a esa gente o los directores que los tratan sólo como un empleado, no resulta bien el trabajo, es tan importante el actor como el sonidista. Bueno también hay elementos en el rodaje que son claves como por ejemplo que si aparece un café en una escena y esta helado eso te corta, esos elementos son claves.

Comunicación

El actor tiene que plantear las dudas directamente, y si hay confianza tú te sientes con la libertad de plantear todas las dudas, y si no planteas las dudas va a salir pésimo el trabajo, las dudas son las que generan las acción, el conflicto es el que genera la acción, si no hay conflicto no se mueve, siempre hay elementos que van generando la acción, si no ha hay conflicto las cosas no avanzan, en contar las historias eso es básico si no se puede ver algo muy plano, la vida no siempre se mueve con tanto conflicto y por eso uno hace cine, ya que vas seleccionado cosas de la vida.

Continuidad

La continuidad cuando es antojadiza se transforma en algo formal, a mi me gustan mucho más los planos secuencias, que son más cercanos al teatro, te da la posibilidad de desarrollarte en la escena, de igual forma me gusta trabajar diferentes planos, ojos, manos, segmentado, pero trato de trabajar en proyectos en que la historia es tan fuerte que requiere un trabajo de actuación grande, exigente, y las escenas tiene su fuerza en la actuación y no en la edición, que después el director haga lo que quiera pero el proceso es un proceso en donde el trabajo de actuación es importante.

En *Sentados frente al fuego* fue un desafío y por eso tuvimos que trabajar mucho antes, sabíamos que íbamos a trabajar sin actores y que mi personaje era de ahí, y eso necesitaba un tiempo de preparación que no lo teníamos, entonces nos dimos cuenta que el personaje era un tipo de ciudad que iba al campo y trataba de desenvolverse en ese lugar pero no era un campesino, igual en todos los personaje trato de darle un hábito de uno mismo, porque uno no se puede despegar de eso, pero lo importante es que cuando uno esté haciendo la escena existan elementos de verdad, ya que si tu logras sentir lo que es la persona, bueno todo es una mentira ya que no eres esa persona, pero si logras cierta verosimilitud te lleva a un estado que llena la actuación, es un poco mágico pero lo que hace un mago no es magia lo que hace son trucos, pero el objetivo es noble, está utilizando elementos artificiales para generar algo natural.

Improvisación

Si, es un elemento que si uno tiene la posibilidad de utilizarlo está muy bien, siempre y cuando sea necesario, pero para eso están los ensayos o las primeras tomas, en las películas hay directores que no quieren improvisación, por un asunto de cámara de planificación que todo sea muy precisos, que no se mueva nada porque quiere transmitir un concepto muy preciso, y así hay otros directores que te dicen – ya lárgate no más- y se hacen escenas de cinco minutos donde no importa cuánto se haga, sino que de todo eso al director le interesa un pequeño momento, porque se necesita tomas vuelo hasta llegar a lo que se quiere, pero la improvisación es un elemento muy importante pero para eso necesitas estudiar, necesitas tener las herramientas para improvisar, si tienes que hacer malabarismo en una esquina, claro puedes improvisar pero si no sabes mínimamente del tema las naranjitas se te caen, bueno si la idea es que sea todo pura torpeza está bien si lo estás haciendo con un sentido.

Instinto

El actor es alguien que nace con el don, pero también es alguien que se prepara, un actor que solo confía en sus instintos o en su vocación es un actor a medias y eso tiene que

perfeccionarlo, desarrollarlo, cultivarlo, y si no une las dos cosas es un actor a medias, porque hay algo que define a la profesional de cualquier persona que es una cualidad innata.

3.- ¿Cuál es la mejor relación para un trabajo recíproco en el trabajo con el director?

Tiene que ser una relación que se base en la confianza, ya que es el director el que dirige, el que encausa, el que nos lleva por esta ruta y si no sabe por dónde va a llevar a la gente obviamente esta expedición va directamente al fracaso, por último si sientes que el director es alguien que no conoce la ruta y tiene su buen machete y sabes que va a llegar sea como sea pero con todos nosotros vivos, uno dice –ya me voy con él- en mi caso prefiero a alguien que tenga experiencia, experiencia respecto a la historia, no necesariamente experiencia en hacer películas, sino que con la historia, por último que al hablar con él sientas que quiere depositar en ti la confianza, de que preparándote puedes llegar también, incluso involucrado en la escritura del guión en transformar el guión eso para mí también es confianza, generalmente a mí me gusta trabajar así, ya que cuando te llega un guión siempre hay que transformar muchas cosas, entonces si el director te da el pase para intervenir eso, tu tiene un punto a favor en esta relación, es confianza mutua, yo confío en él porque él confía, y si voy a entra en este proyecto voy a entrar al cien por ciento, lo quiero y quiero defenderlo, la confianza es la base del asunto, después pueden haber discusiones, pueden estar o no de acuerdo, pero esta la confianza que ésta discusión tiene un buen sentido, hasta en las crisis más álgidas si hay confianza eso no significa que el proyecto se destruye.

4.- ¿Qué importancia tiene el trabajo con los demás actores?

Yo soy de la idea que en cierto modo uno se prepara para el colega, mi objetivo hacer que mi colega de un buen trabajo y el objetivo de mi colega es que yo de un buen trabajo, eso inmediatamente genera tiempo, en teatro es más fácil, y la idea de concentrarse a mí no me gusta mucho ya que la actuación, en el fondo la actuación es una atención, de estar atento, por lo mismo yo tengo que estar atento.

5.- ¿Cómo se conjuga la interacción, la dialéctica con los demás personajes durante el rodaje?

Si yo me preparo para responder pero no escucho tu pregunta te puedo responder cualquier cosa, así de básico es tener un buen colega, que ayuda a tu actuación, por ende si mi actuación es buena está dedicada a mi colega y él va a hacer lo mismo y vamos a hacer una buena escena, y entre los dos vamos a ir donde el director que en el fondo se prepara para hacer que sus compañeros que son los actores, actúen bien, por lo mismo para mi es importante también el resto del equipo, ya que si el sonidista y el iluminador están trabajando para que mi trabajo salga bien lo mínimo que puedo hacer yo es hacer que el trabajo del sonidista salga muy bien, porque si estoy entorpeciendo su trabajo me estoy entorpeciendo yo también, si no considero el valor de todos esos elementos como parte de mi trabajo, en el

fondo es como si yo actuara para mí y no para él y no pareo mi colega, creo que así de frágil e importante es que todos los elementos de filmación sean considerados del mismo nivel.

6.- ¿Qué significa para ti el gesto en la interpretación?

Parte del guión parte de lo que dice el personaje, un gesto puede ser mucho más aclaratorio que muchas palabras, el gesto es parte del lenguaje de la historia que se está contando, sin ir más lejos el cine mudo se baso en el gesto, así de importante es, el ser humano es un ser que dialoga y conversa con gestos, hay trabajos que tienden a reducir el gesto, ya que a veces el gesto puede ser un arma de doble filo, ya que el gesto puede entorpecer el trabajo, el trabajo con cámaras el ojo es muy importante, la mirada, entonces si uno genera elementos distractores se pierde ese elemento tan importante, yo estoy por el gesto preciso, como un acento, en el trabajo en cine si uno se llena de gestos estas volviendo loco al continuista y ti mismo, en el fondo es tomar en cuenta esa persona, ese trabajo también, la continuidad es un elemento clave en el cine, en el teatro no es así, pero en el cine es importante, si uno es responsable con el equipo y transformas tu trabajo en un elemento manejable puedes transforma la escena en un unidad estable, lleno de vida.

7.- ¿Qué significa la contención interpretativa durante la puesta en escena?

Es como una olla a presión, todo se concentra, todo viene más intenso, en el teatro uno tiene la posibilidad de que esa presión vaya en aumento y explote y el actor pueda descontrolarse, ya que si tienes un teatro tanto la primera persona como la ultima tiene que recibir esa intensidad, creo que trabajando con cámaras creo que esa intensidad se hace más rica si uno la contiene, ya que el ojo del espectador tiene posibilidades que en el teatro no tiene, entonces la concentración o el cumulo de sentimientos por decirlo de alguna manera tiene mucho valor, y esto es muy personal; mientras uno menos se mueva frente a una cámara más se va a ver el movimiento interno que hay, mientras menos uno se mueva por fuera más se mueve por dentro.

c) Preguntas variables

1.- ¿Cuál es la progresión o el cambio que adquiere Domingo en *El cordero*?

La historia es de un tipo que quiere pasar desapercibido, en el fondo es un tipo que tiene toda su vida como armada y es de bajo perfil, y se le plantea un conflicto ya que se da cuenta que no siente culpa siendo el de una conragación religiosa la cual se mueve en torno a la importancia de la culpa, y ese conflicto de que no siente culpa lo hace entrar en un territorio de conocimiento personal que devela su verdadera esencia, el tipo es un depredador, es un animal de jungla, siendo que él pensaba que era un pollito o un cordero, pero el tipo es un lobo con piel de cordero, y él se niega pero se va dando cuenta que esa realidad es la que a él

lo llena y tratando de mostrar que no es verdad o posible este hallazgo o esta duda que se comienza a generar que no es posible que sea un lobo y se da cuenta de que si lo es, y empieza a sumergirse en este mundo violento, que lo empieza a mostrar, lo devela, es un tema muy interesante y está escrito en una progresión bien clara, esta de menos a más, entonces la idea era mostrar a una persona lo más quitado de bulla posible, de hecho en las primeras escenas el tipo está mezclado entre la multitud, está fuera de foco, se ve al fondo algo que se mueve, se ve borroso y poco a poco se comienza a aclarar y eso es una propuesta visual, que fue producto de la conversación, de estudiar la problemática del personaje y eso se fue traduciendo en forma, y llegamos a de un comienzo con una mirada absolutamente vacía o una mirada sin mayor compromiso, a terminar con justamente la mirada de este personaje que se transforma totalmente, el tipo se muestra con la mira arriba y cuando se comienza a transformar en esta verdadera personalidad que es el lobo, fue como bajando y fijando su objetivo en la presa, como asechando la presa. Si no hubiésemos estudiado y si no entendíamos que estábamos trabajando con un tipo de una personalidad compleja, se hubiera transformado en un thriller común y corriente, el objetivo era entender la complejidad psicológica de este individuo, si el proceso no hubiera sido algo satisfactorio, hubiese sido algo formal y nada más, entonces discutíamos arto, yo muchas cosas yo no las entendía y llegaba a discutir las con el director y habían días con discusiones largas para tratar de entender el por qué del personaje, tratando de encontrar justificaciones del por qué de las acciones.

Nos dimos cuenta que el personaje no era para nada simple, como conseguir con la menor cantidad de elementos la complejidad del personaje, yo creo que había algo muy hábil en el guión porque pienso que a veces alguien con talento escribe con mucho instinto y el guión pasa mucho más allá de lo que quiso escribir, y tiene la intención de decir algo en tal escena y esa escena dice mucho más cuando llega a manos de otra gente que logra ver cosas que el mismo autor no vio, por conocimientos por subjetividades, por inspiración, es como un acertijo que tiene a posibilidad de develar un mundo mucho más grande, como un poema que tiene múltiples interpretaciones para diferentes personas, entonces en el fondo nos daba como una fórmula para desarrollar otras cosas, crear el mundo con alta riqueza y yo tenía esa posibilidad, tenía esa cualidad, y cuando uno lo leía podía sugerir elementos para enriquecer la escena, está bien hecho el guión.

Por ejemplo había una escena de un almuerzo familiar, con diálogos muy cotidianos, pero la relación de la familia es densa, y Domingo está comiendo un trozo de carne que cuando la corta el plato se comienza a llenar de sangre, entonces mientras esperábamos el siguiente plano el plato comenzó a llenarse de moscas y la chica de utilería trataba de correr las moscas y de pronto me di cuenta que eso era importante y las dejamos ahí, por eso uno tiene

que estar atento a los elementos, a lo que te sugiere “la divina providencia” pueden ser muy enriquecedores y pueden ser únicos, y claro dejamos eso, ya que este trozo de carne que está medio podrido, medio infectado, mal oliente, este tipo se lo lleva a la boca lleno de moscas, entonces algo olía mal en esa familia, esa era la sensación, y entonces las cosas se van armando, es todo un proceso.

2.- ¿Cuáles fueron las escenas más difíciles de resolver en torno a la actuación?

Todas las escenas fueron complicadas, ya que en cada una había una conversación para poder entender, pero las escenas con Gregory Cohen en la cárcel, que era en las cuales Domingo empezaba a jugar con este preso que en el fondo es el alter ego de mi personaje, que en una forma muy especial lo comienza a dar vuelta, le sugiere un método para que Domingo se sintiera culpable, y como se va a sentir culpable si no hace nada malo, tiene que hacer algo malo para sentirse culpable –péguele a alguna persona, róbase algo- y el personaje ingenuo en el fondo intenta demostrar que sí se siente culpable y comienza a hacer estas sugerencias y se da cuenta que no se siente culpable, y va cada vez haciendo algo peor buscando esa culpa, son dos depredadores que se van enfrentando así mismo, lograr dar esa idea que son dos depredadores uno que no quiere ser y el otro que hace como que no es, pero en el fondo lo es y quiere que el otro lo sea sin ser obvio ni evidente, ese fue un trabajo arduo para resolverlo con el texto, que el texto lograra traducir eso, pero muchas escenas fueron complicadas.

Generalmente cuando me dicen que la escena va a ser rapidito me pongo en voz de alerta, y uno dice –haber que es lo que pasa acá, no hay ganas de trabajar, hay ganas de marcar tarjeta e irse para la casa o porque está todo claro- generalmente cuando ocurre eso es porque la gente quiere hacer rápido la pega e irse rápido para la casa y eso me pone en voz de alerta y no me meto en un proyecto como esos, la idea es disfrutar, por muy pequeña que sea la escena es bueno entender por qué, si voy a cruzar la calle quiero entender el por qué, es bueno llegar a eso, aunque en el fondo el espectador no lo vea pero si uno lo ve, espiritualmente es bueno eso, ya que vas en representación de alguien que confía en ti para que interpretes al personaje, a esta persona que es espiritual y uno adquiere ese compromiso, y eso marca la diferencia entre los buenos actores y los malos actores.

3.- ¿Qué importancia tiene la ambientación o locaciones para el desarrollo del personaje?

Depende del actor, si le va a dar lo mismo va a ser eso nada, si estás sentado en un café y estás tomando café es importante apoyarse en eso para lo que vas a decir, entonces la idea es que llegue bien, que llegue con azúcar, por ejemplo en la escena del almuerzo con las moscas puede ser que te des de lo mismo y uno espante las moscas y te pierdas, y la naturaleza te está sugiriendo para enriquecer, por eso para mí es importante que todo sea importante y en la medida que todo sea importante enriquece el trabajo de uno, todo es complemento, el

ambiente, si hay una pareja que está al lado y comienzo a desconcentrarme porque me da rabia que pase esto, y la forma en que diga algo va a cambiar, y podemos trabajar en base a eso, si es malo obviamente que no sirve, si es bueno dejas que eso te influya, todo el entorno, por ejemplo en *Los 80* tú te tienes que sentir en la época para que el personaje viva.

El casting es un elemento delicado, ya que puedes encontrar a alguien que por su apariencia creas que es el indicado pero resulta un pésimo actor y te puedes meter en un forro, el casting es delicado, no es sólo una forma, tienes que entender qué clase de actor es, es un actor conflictivo, es un actor que estudia o no estudia, es un actor que puede improvisar, es un actor con experiencia, ha hecho cine, hay muchos elementos a parte de la apariencia.

4.- ¿Cómo debería ser la dirección de actores en nuestro país?

Hacer cine en Chile no es lo mismo que hacer cine en otros países, yo he entendido que acá en Chile es importante hacer grupos pequeños y realizaciones pequeñas, para partir de algo mientras menos es más, partir con poca gente para generar experiencia, con grupos reducidos en donde todos puedan opinar, y encuentro que los trabajos acá funcionan muy bien cuando todos pueden dar opiniones, hay gente que encuentra que el sonidista no puede opinar, pero si entendemos el concepto de que todos estamos contando la historia es bueno que todos puedan entregar su opinión. La idea es generar un método de trabajo a la chilena, no tratar de traer como esquema por ejemplo lo del perfil de personajes, quizá en una industria donde funcionan con esquemas puede que funcione, pero traer de otros países esos esquemas y tratar de meterlos a la fuerza acá no es el camino, sí se pueden revisar esos esquemas y probar con aplicarlos pero es mejor encontrar nuestras propias herramientas a partir de la manera en que producimos nuestras películas. Para toda obra lo importante es el trabajo que hay detrás de eso, la confianza que se genera, trabajar con la verdad.

5.3.3. *Mitómana*, Paola Lattus

a) Preguntas generales

1.- ¿Cómo podrías definir al actor y a su rol dentro de una producción cinematográfica?

Primero es una herramienta más, dentro de todo este engranaje que es la producción de una película, considero que el actor a veces es muy sobrevalorado y esta cosa del ego, si hay una cosa que me gusta del cine y que aprendí del cine, es que a uno el ego se le baja bastante ya que uno se da cuenta que no es lo más importante, o sea uno está al servicio de. Hay un encuadre y la madre es la posproducción lo que hacen al final la edición, entonces creo que el actor dentro de un proyecto cinematográfico tiene que ser una pieza más que dialogue con las

otras piezas ya sea el sonido, la luz, el encuadre. Tratar de que la cámara sea un brazo más, miembro más de uno y sin dejar de lado que uno está actuando.

2.- ¿Cómo definirías la interpretación actoral?

Yo no estoy muy de acuerdo con la palabra interpretar al personaje, yo siento que no es interpretar sino que es estar presente como uno en otras circunstancias que a uno le dan que es el personaje, porque creo que uno nunca se puede alejar de lo que somos como cuerpo como, biografía, entonces yo creo que siempre cuando eligen a alguien en el cine es por su cuerpo, por como una se fotografía, es por lo que es, entonces yo en cada uno de los roles que he estado presente para no decir interpretar, yo entiendo por qué estoy haciendo eso entonces trato de cruzarlo con lo que es mío en ese lugar, entonces siento que la palabra interpretar se puede ir dejando en el sentido de estar presente y vivir ese momento en el aquí y en el ahora porque no se va a repetir más aunque se hagan diez mil tomas siempre van a elegir una, y hay que estar presente, porque eso de estar repitiendo creo que hay que hacer un esfuerzo de hacerlo siempre por primera vez.

3.- ¿Qué es la puesta en escena para ti?

Yo creo que la puesta en escena, como yo trabajo mucho en teatro, yo creo que es el total, es lo que ves y lo que queda después de que editaron, porque podrías decir que es el cuadro, pero no, para mí es el total, la obra completa.

4.- ¿Qué importancia tiene el guión en el trabajo actoral?

Si uno trabaja con un guión en una película que tiene un guión, es fundamental que sea bueno, que sea verosímil, porque a veces hay cosas que no son verosímiles, pero no me refiero a una estructura aristotélica o que sea coherente siempre o que tenga que estar basado siempre en la realidad, no, pero sí que sea un guión atractivo y que este bien escrito y que no este escrito como con un lenguaje tan simple, tiene que haber un esfuerzo, no solamente ligado a la naturalidad, pero si a una forma de describir o que se acerque a lo que podrían decir realmente los actores, por ejemplo en *Ilusiones ópticas* que el guión lo hizo la Alicia Scherson y Cristian Jiménez, no había que ni tocar el texto, el guión había que respetarlo, aunque a veces uno modifica una palabra y ahí uno le pregunta al director o al guionista entonces no hay problema, ahí el guión estaba bien cuidado. El guión es una herramienta esencial para construir al personaje y si existe un guión es por algo, aunque en algunos casos me ha tocado trabajar en cine sin guión, y no es que una tenga más valor que la otra pero ahí depende del trabajo al cual se está apostando, y aunque no hay un guión escrito si hay una idea y eso implica un guión más invisible, no significa vamos sólo a improvisar, siempre hay por lo menos un punto a donde quieres llegar y desde donde quieres partir, en *Mitómana* la película se va construyendo sobre sí misma y se va creando ese guión.

5.- ¿Qué es acción o acción dramática para ti?

Para mí es simplemente leer la escena, aunque nunca he escuchado acción dramática dentro de una película, sino que más bien en teatro, en cine yo uso otros conceptos, más ideas.

6.- ¿Cómo es enfrentarse a un personaje distinto según cada filme?

Creo que hay películas que tienen un mismo lenguaje por lo tanto uno puede ocupar las herramientas que utilizo en otra, y uno utiliza estas herramientas que vas ganando, y aunque sean muy diferentes las películas siempre vas ganando algo, por ejemplo en *Mitómana* aprendí mucho sobre la concentración y eso me ayudó en lo gestual en lo expresivo, y para poder concentrarme en la actuación por ejemplo a Cristian Jiménez no le gustan tantos gestos sin concentrar el gesto, poder concentrarte en lo que quiere el director, en no explotar, en ir haciendo una acumulación para que en el momento de que el personaje tenga que explotar hacerlo, es una contención que va en un incremento hasta que revienta pero deja un poco siempre, en vez de dar diez siempre es siete, por que cuando uno explota como cabro chico siempre hay que guardar un secreto.

7.- ¿Que técnicas conoces de actuación para cámara y cómo las aplicas?

En Chile creo que no hay actuación para cámara, he escuchado de algunos talleres que hacen pero uno ve a la gente en la televisión y que ha pasado por eso y uno se pregunta ¿Qué le enseñaron? Mientras más gestos sacas o se va más terrible, una de las cosas que no se respetan en ninguna parte es el silencio, ahí en la tele no puedes quedarte en silencio, no existe la reflexión, es demasiada actividad, eso no pasa todo el rato en la vida.

8.- ¿Qué referentes cinematográficos podrías darnos en que consideras que hay un ejemplar trabajo actoral?

Mi maestra es Katie Autinen que trabaja con Aki Kaurismaki, ella es una actriz que da clases de gestualidad del mínimo uso del gesto, de la economía en que sabes que con casi nada puedes decir mucho, hay una escena en *Un hombre sin pasado* en donde le roban un beso y ella no hace nada pero lo dice todo. También me gusta mucho Gena Rowlands la esposa de John Cassavetes que ella lo da todo pero también contiene y eso dentro de una verosimilitud, es genial. Me gusta mucha Catalina Saavedra, la Amparo Noguera y de los hombres Daniel Muñoz y Roberto Farías que creo que son los mejores actores de cine en Chile para mí, el último trabajo que vi de Farías en *Mi último round* me fascinó, o el trabajo de Daniel Muñoz en *Sentados frente al fuego* es una cosa impresionante.

b) Preguntas particulares

1.- ¿Cuál es tu metodología de trabajo para construir al personaje durante la pre-producción?
Palabras claves en la conversación: Construcción del personaje, perfil de personaje, caracterización, ensayos, relación con el director, información mínima para construir.

Primero tengo una reunión con el director que me explica el personaje, me pasa el guión, lo leo, generalmente hay algunos ensayos, a veces te dan referentes de películas o del mismo trabajo del director o de otros directores, no es que tenga que ser una copia pero es un referente como de la atmosfera que tiene que tener tal personaje. Yo siempre trabajo desde el silencio de los personajes, con la conexión de la mirada, yo creo que una de las herramientas más importantes que tiene el actor en el cine es la mirada, y que esa mirada no esté viciada, que no se note en la mirada –quiero hacerlo bien- se tratar de ver en la mirada del actor que lo que está haciendo, lo está haciendo desde la honestidad.

Perfil

Hay perfiles que son muy generales, y hay actores que si lo necesitan, pero se necesita saber lo más general de ¿de dónde viene?, ¿dónde está?, perfil socioeconómico, ¿cómo habla?, esta niña viene del sur y hay que ponerle un acento, y eso tiene que ver en cómo te vas a relacionar con los demás actores o los otros personajes, o sea si te dicen eres una chica del sur, de clase media baja, con problemas de autoestima, siempre te vas a enfrentar desde ese lugar, como ha esconderse, desde la mirada, etc.

Relación director en pre-producción

Siempre la relación con el director tiene que ser lo más profesional posible, y si no conoces al director o aunque lo conozcas creo que hay que hacerle caso y respetarlo, y si se da la instancia y uno no está de acuerdo con algo hay que conversarlo, pero por algo existen los directores, ya que uno no se puede poner a actuar sola en una película.

Información mínima para construir

Lo mínimo que necesito que me digan es de donde viene y porque está ahí el personaje, o por lo menos porque está ahí, una vez me dijeron que me eligieron porque mi mirada expresaba en el casting que uno no podía adivinar de dónde vienes y a dónde vas, pero en la película quiero saber donde esta, y ese de donde viene y a donde va casi no tiene importancia, yo quiero saber qué sentido tiene que este ahí.

2.- ¿Cuál es tu metodología de trabajo durante la puesta en escena?

Palabras claves en la conversación: Comunicación con el director, continuidad dramática, el encuadre, la duración del plano, improvisación, instinto, ensayos.

Hay que estar lo más concentrado posible, escuchar mucho al director y en general hay muchas opiniones y hay que respetar la visión del director, confié mucho en los jefes de área

en los equipos, el director de fotografía, en los continuista que creo que son esenciales, en el asistente de dirección que te va guiando, en los sonidistas, con el equipo me relaciono bastante. Esta la libertad de preguntar siempre, hay que saber en qué momento, pero uno le puede preguntar a cualquier director cualquier cosa siempre y cuando tengas argumentos validos.

Continuidad

A mí personalmente no me afecta mucho el tema de la continuidad, ya que si tienes claro en que estas y tienes claro dónde vas en la película, por ejemplo si grabas el final al principio ya sabes hasta donde puedes llegar con las energías, además está el continuista que te ayuda bastante.

Encuadre

No me preocupo del encuadre, siempre me preocupo de lo que tengo hacer como actriz, ahí soy muy respetuosa con la continuidad de las cosas, o sea no se puede actuar de diferente forma, dándole más o menos intensidad a uno u otro plano, es mejor hacerlo siempre igual con la misma intensidad. Me paso una vez con unos estudiantes que en una escena en donde estaba en un primer plano en que estaba llorando y les pregunte -¿van a hacer otra toma de esto para no seguir llorando?- y me dijeron -no, está todo bien- les dije -vean bien por favor- y estaban haciendo un plano desde afuera -vean bien- y me dicen -no, si no te vas a ver- y luego en la película vemos el plano de afuera y de improviso el llanto por montaje y se vio una cosa horrible, yo me acurdo que me dio mucha rabia, ya que prefiero haber estado llorando aunque me vea muy chiquitita en el plano, porque uno nunca sabe y ahí se vio el resultado, en la continuidad me la mismo si la ropa es con polera azul y luego roja pero en la actuación es impresentable, sobre todo que un director no sepa decirte que si te ves, aunque sea el hombro, ya que hay una postura física en el llanto, en fin.

Duración

No me preocupa la duración, con Bernardo Quesney hicimos un plano de una hora veinte, me molesta más que se demoren ochenta mil horas en preparar un plano de un minuto.

Improvisación

Depende del director, ya que si un director quiere trabajar con la improvisación como propuesta está bien, aunque hay espacio para la improvisación si sabes por los hitos por los que vas a pasar o a los que tienes que llegar, para poder tener claro todo y que los demás actores también puedan hablar, si no estás dialogando con los demás, no sirve, es como lo que te enseñan en la escuela ya que están lo que no proponen nada y los que proponen mucho

y está el que escucha y está el que dialoga ese es el mejor improvisador el que está alerta, que se construye por el otro.

Instinto

Yo creo que los instintos los ocupo y después me doy cuenta de que los ocupe, por eso es importante que exista un ojo afuera y que te diga si estás bien o no, soy súper intuitiva pero a veces me freno, sobre todo en el cine yo pienso que se nota mucho más, ya que en el teatro haces una función y puedes repetir y repetir, en el cine no, es una vez y eso fue, en *Mitómana* partí como un palo era como ¿Dónde estoy? Y al final me manejaba por el instinto todo el rato, es un animal que empieza a habitar un lugar que no conoce y por lo tanto se deja llevar y dice –ya estas personas son las que más saben y mejor me dejo llevar por ellos- pero obviamente partí con una parada de “soy la actriz” y dura, pero ahí funciona mucho el instinto, pero el instinto creo que no dialoga mucho con la conciencia, se da cuenta al minuto de lo que hizo.

Ensayos

Generalmente si se ensayan los planos, pero con José Luis Sepúlveda y Carolina Adriaola no se ensaya nada, incluso no sabes si vas a grabar al otro día.

3.- ¿Cuál es la mejor relación para un trabajo reciproco en el trabajo con el director?

Creo que tiene que ser una relación muy honesta y abierta pero siempre con el respeto de que tú eres el director y yo la actriz, hay una jerarquía, yo no me pongo de igual a igual con el director porque él sabe cosas que yo no sé, el maneja todo, todo lo que ocurre en esta historia, entonces tiene que haber una relación honesta, de confianza y de respeto, y dentro del set tiene que haber una distancia ya que no somos los súper amigos dentro del set, no subirse por el chorro, hay que contar hasta diez aunque no estés de acuerdo y luego conversarlo.

4.- ¿Qué importancia tiene el trabajo con los demás actores?

La relación con los demás actores es esencial, hay que llevarse bien con el compañero, hay que ser generosos, que ellos también lo sean con uno, y estar abiertos a dialogar, que ellos se dejen afectar y uno también, y eso tiene que ver con el oído, con estar atento, con las miradas, con el cuerpo, y ojalá que todos se lleven bien, ya que lo peor es llevarse mal con un actor y que tengas que hacer una escena de amor con alguien que te ha tratado pésimo, mejor antes lo hablo y lo arreglo para poder hacer bien la escena.

5.- ¿Cómo se conjuga la interacción, la dialéctica con los demás personajes durante el rodaje?

Siempre es a través del dialogo, con acuerdos, es imprescindible conversar con el compañero, conocerse, para generar lazos de confianza, ya que puede ser que a un actor le moleste que lo toquen y lo sorprenda eso en escena, y está bien que exista el efecto sorpresa pero hay gente que no le gusta eso, entonces en ese sentido hay que saber cuidar al compañero y cuidarse uno también.

6.- ¿Qué significa para ti el gesto en la interpretación?

El gesto es una de las cosas más difíciles de dominar en el cine, sobre todo que uno viene del teatro y como hay que llegar a un público que está mucho más allá, tiene que ser una cosa más natural aunque depende del estilo que estés trabajando en la película, creo que no se soporta mucho algo que se transforme en una caricatura, y si eso no está dialogando con el resto de la película quedas fuera de tono, es algo que tienes que tratar de controlarlo y tratar de encontrar gestos que caractericen a ese personaje, tratar de encontrar gestos que puedan crear al personaje desde lo físico también.

7.- ¿Qué significa la contención interpretativa durante la puesta en escena?

Para mí la contención significa ser como actor un contenedor de emociones, ya sean emociones de pena o de alegría, ya que es mucho más atractivo y verosímil que el actor este conteniendo las emociones, porque si bien en la vida real también pasa y hay momentos en que revientas pero es el momento porque si estas explotando en cada momento y no guardas un poco, se transforma en algo plano que no soportas o en un griterío que es atroz. Los directores te van guiando –ahí/baja un poquito/sube un poco más- y la contención tiene que ver con lo que pasa en la vida, ya que uno cree que si en un accidente de auto te vas a volcar y todos van gritar, en las películas o en la televisión todos gritan, pero yo una vez tuve un accidente en un automóvil y estuve callada todo el rato, nunca grite, existe gente que lo hace pero la gente contiene un dolor, contiene una pena, es como cuando ves al amor de tu vida y no empiezas a gritar, sino que lo contiene.

c) Preguntas variables

1.- ¿Cómo se articulan las reuniones de trabajo actoral en la pre-producción de *Mitómana*?

No hubo reuniones de trabajo en pre-producción, lo único que fue en pre-producción fue ir a grabar la escena en que le voy a quitar el vestuario a la otra actriz. Pero todo lo demás es parte del rodaje y muchas cosas que no están en la película pero para mí fueron ejercicios, también hablábamos mucho después de que salíamos a grabar, me hacían leer, me hacían ver películas de Pasolini, Sanjinés, de Cassavetes, trabajos de ellos, leí sobre el cine documental

de Konchalovsky, y ahí el trabajo con ellos fue bien intenso pero totalmente productivo y para mí uno de los mejores trabajos que he podido hacer.

2.- ¿Cómo definirías al personaje de Yanny en la película?

Yo creo que es Paola Lattus tratando de lograr que su actuación al comienzo resulte lo mejor posible y luego ya empieza a transformarse en una actriz o en un símbolo y empieza a representar a este rol de que la vanidad del actor, de creer que lo puede hacer todo, de llegar a La Pintana y que igual lo puede hacer y luego me doy cuenta finalmente que no tengo idea de donde estoy parada, por lo tanto tengo que entregarme al lugar para que ellos me transformen o me quiten lo que necesito perder para ganar ese rol, que es perder la vanidad y se logra eso cuando me cortan el pelo, que claro estaba esta cosa de que no me quería rapar, porque al principio era cortarse un poco, luego un poco más y al final rapada al cero, y es difícil raparse al cero y que además eso no aparezca en el corte final, ahí ya tiene que ver con entregarse y decir –aquí perdí la vanidad- yo por eso pienso que esa película me ayudó en trabajar en muchas cosas, el ego se pierde, la vanidad se pierde, además estar medio año que la gente te confunda con un hombre, la femineidad se pierde, durante y pos rodaje fue complicado, para mí esa película dura más de un año, por lo menos hasta que el pelo me creció y volví como a sentirme mejor, y fue complicado pero también es genial ya que tuve que trabajar sola como actriz, pero al mismo tiempo dialogando con lo que se me pusiera en frente, y eso gracias a que los directores fueron muy claros y súper claros cuando me decían –esto sí, esto no- esto de transformar la cámara en un brazo más, de que no tenga importancia, que hay que ganarse el encuadre, de que si está pasando algo tienes que hacer algo más fuerte, no de que tenga que salir desnuda para ganarme el cuadro, sino que poner un argumento más fuerte para que la cámara te siga a ti y no a otro, que no se quede encuadrando a un caballo o en una casa que está mucho más interesante en la esquina, no, que uno vaya construyendo y eso es un gran desafío porque no se trata de hacer el mono, se trata de hablar cuando realmente cree que es necesario y tiene los argumentos necesarios para poder hacerlo, quizá si ves la película te das cuenta que hablo muy poco y eso no significa que no tenga argumentos, ya que el silencio también puede ser un argumento, ya que habla de una persona que no está en su lugar por tanto no sabe y es bonito ese acto de no tratar de siempre saberlo todo, y este rol que jugamos y que al final se entrega es el que represente al asistencialismo en Chile, o sea voy a una casa, entro, trato de limpiar y si no me dejan les digo –o sea si traigo un poco de mercadería ¿me dejan entrar?- aludiendo a lo que pasa en las poblaciones en Chile, ya que para la época de campañas es cuando más contentos están ya que llegan con bonos, con cajas de mercadería, etc. Incluso las mismas dirigentes me decían –aquí la mejor época para la gente es la de elecciones- les regalan cajas de mercadería, decía –aquí la gente no tiene colores, no tiene ideologías, aquí la gente vota por el que te da más, por el que te paga la cuenta de la luz- entonces aprendí a escuchar a la gente y dije en algún

momento esto me va a servir y lo ocupe en la película y ahí le dije –te traigo una caja de mercadería y ¿me dejas entrar?- y me dice – metete la mercadería por la raja- y me caga igual, y siempre, o sea no estás en tu territorio.

A partir de *Mitómana*, me han llegado muy buenos comentarios, además los directores tienen un lenguaje que lo manejan muy bien, tiene una metodología increíble, no es cámara en mano y metámonos a una población a improvisar, no, ellos saben muy bien lo que quieren hacer, y pueden estar dos o tres años haciendo algo y saben que van a llegar al final, entonces no les importa el tiempo, por algo ellos no trabajan con ni un peso, pero sacan dos películas como *El pejesapo* y *Mitómana* y ahora están con *Invasión* y además están haciendo documentales, o sea a ellos no los para nadie.

3.- ¿Cuál es el cambio que adquiere el personaje en la película?

Es un personaje que se va construyendo mientras la película va avanzando, yo como actriz me doy cuenta que no tengo que actuar sino que tengo que hacer y estar, comienza a generarse un cambio en el personaje, comienza a salir el personaje existencialista, el personaje que quiere terminar la película pero que no le sale por lo tanto no lo va a dejar, y que fue lo que me paso a mí, yo no iba a dejar la película por nada, yo tengo mi ego y mi vanidad y está en no dejar las cosas, aunque muchas veces ya no daba más, no quería ir a mi casa, no quería estar con mis amigos, no entendía que estaba haciendo, hasta que un momento entendí y eso fue a la mitad de la película, y después entendí lo tanto que me sirvió hacer esta película, y desde ahí valoro mucho el trabajo de los directores, y el personaje también tiene que ver lo que me paso a mí como Paola Lattus dentro de, o sea hay una Paola Lattus antes y después, o sea no me cambio la vida pero si cambio la forma de ver mi trabajo, yo creo que es el gran cambio que ocurre en la película que parte con este personaje duro que quiere hacerlo todo y después es una persona que se está entregando para terminar la película, por eso me gusta mucho el final de la película porque con esa pregunta o indicación que da Rocío – tienes que terminar la película- y el gesto de “vamos” que se termine –corte- y después me hacía mucho sentido, después me raparon y ahora que viene, entonces yo creo que tiene un muy buen final, o sea me entregue y fue.

4.- ¿Trabajaron con referentes para construir al personaje?

Vi mucho de Pasolini *Teorema* y a Cassavetes pero nunca tuve tiempo de basarme en nada, yo creo que estaba en algo tan nuevo y tan diferente que era simplemente entregarse y tratar de superar los desafíos que me iban poniendo día a día, o sea la secuencia que teníamos que trabajar al otro día era horrorosa, y el umbral de peligrosidad se corría.

Investigación

No hice una investigación tradicional porque no había tiempo, había que estar ahí no más. Tenía que ver más en conversar con la gente del lugar, estar atenta y observar ahí mismo.

5.- ¿Cómo se llevo a cabo el trabajo con los actores naturales o no profesionales?

Yo creo al trabajar con los no actores tiene que ver con que ellos son ellos mismo, entonces yo tenía que tratar de estar a su nivel, no se les pedía que actuaran sino que fueran ellos mismo, y además yo estaba en un lugar en donde ellos lo podían hacer mil veces mejor que yo porque era su territorio, ellos saben cómo se vive así, entonces no se les estaba pidiendo que interpretaran un rol, se les pedía que conversaran conmigo no más, a mi no me conoce nadie así que pasaba desapercibida, y esto pasa por el documental la ficción, había gente que no sabía que estaba actuando, y hay gente que por naturaleza tiene ese don para estar en cámara y lo hace increíble, además los directores tienen un ojo impresionante para elegir a la gente.

6.- ¿Cómo debería ser la dirección de actores en nuestro país?

Siento que a partir del actor, es necesario que los directores tengan clara la película y no metafóricamente sino que literalmente si es que trabajan con un guión que sea lo más concreto posible, ya que si llega un momento de que uno quiera hacer cine de calidad tiene que ir de la mano de los directores, los actores y los guionistas, de elegir buenas historias y de atreverse a trabajar con gente que no has probado.

Desde el director sería bueno que al actor se le entregue la confianza de preguntar, de saber por ejemplo que es un primer plano o en qué tipo de plano esta, generar la confianza en el trabajo.

CAPITULO 6

ANÁLISIS

Este análisis de contenido se realizó a partir de las entrevistas realizadas a los directores, asistente de dirección y a los actores que participaron en roles protagónicos de las películas que son parte de este estudio, en donde se procedió a transcribir las entrevistas e intentar mantener integro los discursos de cada informante en sus respuestas ya que estas contiene una rica gama de posibilidades que son útiles para esta investigación.

Se procede a desplegar una gama de categorías que van a contener conceptos tomados del marco teórico para integrar y formular un orden de las ideas planteadas por los entrevistados y de esta manera poder generar conclusiones pertinentes a la investigación. Se fusionarán las ideas que tengan un grado importante de coincidencia según las respuestas de los entrevistados en conceptos definidos, también se incluirá el numero de entrevistados que coinciden en tal descripción del concepto, así como también se integraran conceptos nuevos planteados por los mismos informantes, de esta manera se conformara un esquema de contenidos relacionados que darán un orden a las distintas visiones y opiniones de los entrevistados a partir del la investigación teórica.

6.1 Esquema de categorías

6.1.1. Área o departamento de dirección

6.1.1.a) El director

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Departamento de dirección* dos coinciden en que el director es la pieza fundamental de un equipo de rodaje, en que es un contador de historias. Los tres entrevistados coinciden en que es el que da el punto de vista del filme. Un entrevistado plantea que al director se le debe denominar “creador” ya que es una mirada menos jerárquica como rol dentro de una producción.

“...porque director es demasiado vertical, al principio cuando estábamos en la escuela aparecía esa jerarquía, pero ahora que tenemos más libertad trabajamos entre dos o tres personas en un trabajo más horizontal.” (Carolina Adriazola)

Por tanto se concluye que la figura del director es quien debe plantear el punto de vista para llevar a cabo una producción cinematográfica y que no en todos los casos se irgue como una

figura de poder o de jerarquía, ya que es posible producir películas con dos o tres directores que obviamente coinciden en el punto de vista a abordar en el filme.

6.1.1.b) Casting

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Departamento de dirección* dos de los entrevistados dijeron que el casting es una de las etapas más importantes para dirigir actores. Uno de los informantes dijo que existe un casting formal en donde se hace un llamado general.

“Cuando hacemos un casting es muy cruel, ya que en el fondo se hace un colador, y a veces tienes a actores muy conocidos y que no son lo que uno espera para el rol del personaje, entonces es la parte cruel del proceso” (María José Droguett)

Un entrevistado dijo que existe el casting por comprobación previa en donde se escribe para un actor específico, un actor ya pensado.

“...o sea quiero que el personaje sea este actor, hay casting que se hacen mientras estas escribiendo, a Daniel Muñoz lo elegimos escribiendo, nos paso también con Julio Jung” (Juan Francisco Olea)

Uno planteo el casting por asociación en el cual se puede llegar al encuentro del actor buscándolo en la calle o encontrándolo espontáneamente en cualquier lugar, en este caso no se busca a un actor profesional sino que más bien al denominado actor natural.

“Nosotros nunca hemos hecho un casting, como que lo hacemos de otra forma, siempre estamos mirando” (Carolina Adriazola)

Por deducción se entiende que el proceso de casting es una de las partes fundamentales en la dirección de actores, que tiene distintas variantes y que en todos los casos se comprenden como formas validas para encontrar al actor que interprete al personaje. Se puede realizar un llamado general a todos los interesados en participar y generar filtros de búsqueda muy específicos, exponiéndolos a pruebas que demuestren el potencial de cada uno de los interesados. También una forma valida es aquel casting en que el director ya tiene en mente al actor que quiere que interprete a su personaje, acercándose directamente para ofrecerle la participación del proyecto, y por otro lado está el casting por asociación, en donde el director o equipo realizador está atento a las posibilidades que se le presenten en cualquier lugar, como por ejemplo en la calle, claro está que este tipo de casting corre más riesgos, ya que

puede darse el caso de que el seleccionado por el ojo atento no quiera ser partícipe del proyecto y en el caso contrario, si es que acepta, se corre el riesgo de no satisfacer los requerimientos de la producción, ya que lo que lo más probable si es que se utiliza este método, es que se encuentre a una persona sin los conocimientos para la actuación, pero eso debe estar claro al momento de poner en práctica esta manera de realizar el casting. En cualquier caso es necesario saber cómo y por qué elegir a tal o cual actor, ya que como actor se transforma inmediatamente en una pieza clave para la producción del filme.

6.1.1.c) Elección de actor profesional o no profesional

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Departamento de dirección* los tres entrevistados coinciden en que para seleccionar o buscar a un actor profesional o a un actor natural depende de lo que se quiera lograr. También los tres coinciden en que al actor natural hay que pedirle básicamente lo que ellos son y que por eso se les busca. Uno dice que los actores naturales requieren más tiempo de ensayos que los profesionales. Dos plantean que a los actores naturales no puedes entrar a discutirle de planos teóricos.

“Claro, a una persona natural cómo le vas a hablar de continuidad, de acción dramática, de quiebre de eje, no entiende nada, eso va por otro canon, por otro camino” (José Luis Sepúlveda)

“...pero si tienes un personaje que vaya más allá como en planos emocionales es mejor buscar a un actor profesional” (Juan Francisco Olea)

Por tanto se deduce que para seleccionar a un actor profesional o a un actor natural todo depende de la propuesta de la película, de lo que se quiera decir, y que al actor natural no puedes guiarlo con técnicas actorales ya que se les busca por lo que ya son.

6.1.1.d) Fisionomía, fotogenia y rostro

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Departamento de dirección* los tres informantes coinciden en que tiene que ver con una visión del director. También dos coinciden en que se puede caer en una caricatura. Dos coinciden en que no se busca superficialidad sino que algo más profundo que solo la imagen ya que la fisionomía y el rostro pueden expresar algo pero quizá no coincide con el sentimiento interior del personaje.

“Podemos poner a una persona que de fisionomía tenga cara de loco o podemos poner a un actor que no exprese eso pero que uno se vaya dando cuenta por el comportamiento que es

así, puedes tener a un malo con cara de malo o aun malo que dan ganas de abrazarlo pero que es un desquiciado” (Juan Francisco Olea)

Un entrevistado denomino la fotogenia más bien como “carisma”.

“...porque podría haber alguien que no es fotogénico pero que tiene mucho carisma y quieres seguir viéndolo de alguna u otra forma” (Carolina Adriazola)

Se concluye que en términos de fisionomía, fotogenia y rostro tiene que ver con una visión del director y de lo que quiere conseguir, y que no siempre lo que proyecta la imagen del actor necesariamente es lo que debe ser el personaje, ya que se puede caer fácilmente en una caricatura, porque lo que se busca en un personaje es profundidad emocional más que un actor que parece “ser”.

6.1.1.e) Importancia del actor protagónico sobre los figurantes o extras

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Departamento de dirección* los tres informantes plantearon que el actor protagónico requiere de más tiempo pero que tiene la misma importancia que un figurante o un extra.

“...si bien el protagonista lleva todo la carga del conflicto de la película, los otros personajes refuerzan eso, empujan la trama, y si no le crees a uno la película se comienza a desmoronar para todos lados” (Juan Francisco Olea)

“Bueno, a unos les dedicas más tiempo que otros, pero en la escena son todos importantes, es muy importante el que esta al fondo del encuadre” (Carolina Adriazola)

Se deduce por tanto que cada pieza actoral es fundamental dentro de la obra fílmica, ya que los elementos tiene que mantener cierto equilibrio, también se entiende que los roles protagónicos requieren de mayor tiempo de atención, pero eso no quiere decir que se puede descuidar a los demás personajes de la escena.

6.1.2 El actor y su trabajo

6.1.2.a) El actor y su rol

En los discursos de los entrevistados en la categoría *El actor y su trabajo* no hubo coincidencias en la definición del actor y su rol. Uno dice que el rol del actor es contar el personaje que te toco y nada más. Uno dice que es el que traduce lo que el otro lado quiere.

“Van a contar algo que está en la mente de la gente, entonces eso lo tienen que traducir a algo concreto” (Daniel Muñoz)

Uno dice que es una herramienta más de entre todos los elementos.

“...si hay una cosa que me gusta del cine y que aprendí del cine, es que a uno el ego se le baja bastante ya que uno se da cuenta que no es lo más importante, o sea uno está al servicio de. (...) creo que el actor dentro de un proyecto cinematográfico tiene que ser una pieza más que dialogue con las otras piezas ya sea el sonido, la luz, el encuadre” (Paola Lattus)

En conclusión no existe una definición completa sobre quién es el actor por parte de los entrevistados, pero si se entiende que es la figura que traduce lo que está en el papel a un ente que tiene vida en un universo determinado y que también el actor es una herramienta más dentro de la puesta en escena, de gran relevancia dado su despliegue en la escena, pero que se configura como un eslabón más de la cadena de producción de un filme.

6.1.2.b) La interpretación

En los discursos de los entrevistados en la categoría *El actor y su trabajo* no hay coincidencias en la definición por parte de los tres informantes. Dos dicen que siempre es uno el que está ahí y que eso no se puede quitar. Uno dice que la interpretación es el arte de imitar la realidad, de poder ser otro. Dos dicen que es ser un intérprete, un representante, un traductor.

“Uno es un cantante, es un intérprete de un sentimiento, la palabra intérprete tiene que ver con lo de representante que va en defensa por decirlo así, interprete es un traductor como en una película de aventuras en donde esta un intérprete que tiene que traducir una tribu” (Daniel Muñoz)

Uno, no está de acuerdo con que se le denomine interpretar.

“Yo no estoy muy de acuerdo con la palabra interpretar al personaje, yo siento que no es interpretar sino que es estar presente” (Paola Lattus)

En conclusión no hay una definición consensuada del concepto de interpretación, pero si se puede inferir que no se puede ser otro ya que siempre queda algo del actor que está representando el personaje, también es válido entender que la interpretación se entienda

como una traducción de un texto y dentro de esto es también válida la comparación entre un músico que debe interpretar una partitura y un actor que debe interpretar los textos de un guión cinematográfico. Cabe destacar lo que Paola Lattus determina de la interpretación, un estar presente, ya que esto se topa de alguna manera con la definición de que no se puede ser otro.

6.1.2.c) Construcción del personaje

En los discursos de los entrevistados en la categoría *El actor y su trabajo* nuevamente no hay coincidencias entre los tres informantes. Uno se diluyó en su respuesta. Dos dicen que el guión es la herramienta mínima para construir al personaje. Uno dice que debe partir por que el director le explique lo que piensa del personaje. Uno plantea que la clave es estudiar mucho el guión y a su personaje para entender el interior del mismo. Dos dicen que la caracterización viene luego de entender al personaje interiormente.

“...siempre el guión era el que te daba la pauta y ahí uno decide, este guión te pide partir por la cascara y este guión te pide estudio, es el espíritu del personaje el que te pide la forma”
(Daniel Muñoz)

En conclusión nuevamente no hubo coincidencias sobre esta etapa del trabajo actoral, aunque se logra determinar que el guión es la herramienta esencial para construir a un personaje, y que es el director quien debe entregar su visión en primera instancia a acerca de lo que ve del personaje, también que el estudio sistemático sobre el personaje puede entregar mejores herramientas para la interpretación, y que por tanto de ese estudio acucioso se clarifican los elementos para caracterizar al personaje.

6.1.2.d) Obras diferentes

En los discursos de los entrevistados en la categoría *El actor y su trabajo* no existieron coincidencias por parte de los tres entrevistados. Uno dice que hay películas que tiene un mismo lenguaje y que por tanto se pueden usar las mismas herramientas que se ocuparon en otro filme. Uno dice que se van ganando herramientas en cada experiencia. Uno dice que la concentración debe ser transversal a cada filme

“... aprendí mucho sobre la concentración y eso me ayudo en lo gestual en lo expresivo, y para poder concentrarme en la actuación” (Paola Lattus)

Dos dicen que hay que tomar cada obra de manera diferente

“...cada obra se presenta de manera diferente y hay que entusiasmarse para poder trabajar”
(Daniel Muñoz)

En conclusión es difícil determinar cómo se presentara cada obra que te proponen, por tanto se debe tomar el trabajo de manera diferente cada vez, y que la experiencia te va entregando herramientas para poder enfrentar a los personajes, también se desprende el concepto de concentración en cada trabajo actoral.

6.1.2.e) Interacción con los demás actores y sus personajes

En los discursos de los entrevistados en la categoría *El actor y su trabajo* aparecieron varias coincidencias. Los tres concordaron en que debe existir una buena comunicación entre los actores. Los tres concordaron en que debe existir o generarse una confianza. También los tres concordaron en que la relación con los demás actores es esencial. Dos coincidieron en que la actuación debe ser preparada para la interacción con el colega.

“...hay que llevarse bien con el compañero, hay que ser generosos, que ellos también lo sean con uno, y estar abiertos a dialogar, que ellos se dejen afectar y uno también” (Paola Lattus)

“Yo soy de la idea que en cierto modo uno se prepara para el colega, mi objetivo es hacer que mi colega de un buen trabajo y el objetivo de mi colega es que yo de un buen trabajo”
(Daniel Muñoz)

Se concluye que es de gran relevancia que exista una comunicación fluida entre los actores durante una producción cinematográfica, que se debe generar confianza entre los actores relacionados para conformar una relación ineludible y que por tanto se infiere debe tratar de llevarse de la mejor manera posible. Se devela que es imprescindible preparar la actuación para esa comunicación con el compañero, esa interacción que se llevara a cabo durante la puesta en escena, ya que si el actor se prepara para afectar al colega la escena se impregnará de naturalidad y por ende de verosimilitud.

6.1.2.f) Encuadre

En los discursos de los entrevistados en la categoría *El actor y su trabajo* los tres entrevistados coincidían en que no les preocupa el encuadre. Dos de los informantes dijeron que les sirve el encuadre para concentrar sus energías.

“de lo que si me preocupo es de si estoy lejos o cerca, sirve para poder controlar las energías ya que uno se desgasta innecesariamente si te están toman solo las manos” (Catalina Saavedra)

En conclusión se entiende que a los actores no les preocupe el encuadre debido a que su trabajo es interpretar a un personaje, es actuar y no preocuparse del tamaño del plano, pero sin duda es relevante también dado que conociendo el tamaño del plano pueden concentrar sus energías para no desgastarse, por tanto es importante que el actor maneje esta herramienta para incorporarla a su trabajo, de esta manera estará enfocando sus energías al momento de interpretar un personaje para el cine.

6.1.2.g) Técnicas para cámara

En los discursos de los entrevistados en la categoría *El actor y su trabajo* no existieron coincidencias entre los tres informantes. Uno dice que hay que lograr repetir las escenas con la misma intensidad y las mismas acciones para ayudar al montaje. Uno dice que es importante trabajar los silencios en el cine. Dos coinciden en que sobreactuar en cine sale de la realidad, ya que no es lo mismo que hacer teatro.

“...hay que usar como un “dimmer” cerebral para actuar en cine, en el teatro no, es todo al revés ya que hay que llegar al que está sentado al último” (Catalina Saavedra)

Uno plantea que hay que conocer de lentes para actuar frente a la cámara.

“...si hay un plano cerrado en las manos tienes que concentrarte ahí, las manos son las que están contando la historia en ese momento, entender eso es también entender el lenguaje del cine” (Daniel Muñoz)

Por deducción se entiende que como técnicas para cámara la sobreactuación no es verosímil a la realidad, que además es importante trabajar los espacios de silencio que existen en el cine para sustentar el tiempo en cámara y que es bueno que los actores trabajen en intentar repetir las tomas de un mismo plano o escena cada vez de la misma forma, ya que esto puede ser de gran utilidad a la hora de montar el filme, también es de gran relevancia destacar que el actor debe entender del lenguaje cinematográfico para integrarse de mejor forma al equipo y además para hacer de este lenguaje una herramienta para su trabajo actoral.

6.1.3 Conceptos comunes

6.1.3.a) La puesta en escena

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Conceptos comunes* los seis informantes coinciden en que la puesta en escena está compuesta por diversos elementos (arte, fotografía,

sonido, actores, etc.) que se pueden manejar para unificar la obra y generar una atmósfera. Para uno en cada escena hay una puesta en escena. Dos coinciden en que es el resultado, el total de la obra completa. Para dos entrevistados la puesta en escena es exclusiva del director y para uno es la herramienta para generar la vida a la película.

“...ahí hay que tener la atmósfera, la ambientación, el arte, los actores todo lo que se necesite para contar esta historia, con la idea de que todo esto que estamos preparando se transforme luego en la vida de esta película.” (María José Droguett)

Un entrevistado plantea que la puesta en escena es la planificación de un trabajo previo puesto en práctica.

“... el trabajo teórico te da seguridad, vuelvo con la idea del mapa, ya que si estudias muy bien el mapa es muy difícil que te pierdas y si te pierdes por lo menos ya estudiaste y tienes alternativas” (Daniel Muñoz)

Por tanto se deduce que la puesta en escena es la herramienta esencial para generar el universo del filme y su atmósfera, y en la cual se deben manejar los diversos elementos del lenguaje para generar espontaneidad o vida orgánica a la pieza audiovisual final.

6.1.3.b) El guión

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Conceptos comunes* cinco informantes coincidieron en que el guión es la base fundamental para poder trabajar, es lo básico. Cuatro dijeron que el guión puede estar terminado o ser un par de hojas, pero lo importante es que contenga una idea para desarrollar.

“El guión primero sirve para los actores, para conocer la historia y para que los actores sepan que va a pasar para adelante o para atrás de la historia, es un primer acercamiento para los actores para saber que es su personaje” (Juan Francisco Olea)

“.. que el guión diga va a entrar por aquí y sale por allá, no, la idea es que exista la posibilidad que el actor vaya creando” (José Luis Sepúlveda)

Tres dicen que el guión entre más acabado es mejor para el trabajo cinematográfico. Dos dijeron que es la primera conexión con la película. Dos dicen que es una guía y no una transmisión literal.

“El guión es una herramienta esencial para construir al personaje y si existe un guión es por algo, aunque en algunos casos me ha tocado trabajar en cine sin guión, y no es que una tenga más valor que la otra pero ahí depende del trabajo al cual se está apostando, y aunque no hay un guión escrito si hay una idea y eso implica un guión más invisible” (Paola Lattus)

En conclusión se entiende que el guión es la herramienta primordial y básica para comenzar la producción de una obra cinematográfica, sea un guión de 120 páginas o una escaleta de 5, lo importante es que contenga una idea precisa para poder desarrollar, aunque si el guión es una versión más acabada de lo que se quiere hacer facilitara el trabajo de todo el equipo de producción en términos organizativos y de creación. Se entiende también que el guión es la primera conexión con la película que se quiere llevar a cabo y que no necesariamente será una transmisión literal de lo que ahí está escrito a lo que se verá posteriormente en la obra final.

6.1.3.c) La dirección de actores

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Conceptos comunes* cinco de los informantes piensan que es un proceso de comunicación y de conocerse entre el actor y el director, para generar una relación de confianza.

“...tiene que ver con la idea de una relación, trabajar “con”, creación “con”...” (José Luis Sepúlveda)

Uno dice que es destinarle un tiempo importante al trabajo de mesa y a los ensayos. Cuatro dicen que el director tiene que entregar seguridad al actor a través de su claridad.

“...el director tiene que tener muy claro con quien está trabajando y que le puede pedir al actor, hasta donde puede llegar con él, y para eso los directores tienen que ser mas instruidos en relación a cómo trabaja un actor, a entender el proceso creativo del actor” (Catalina Saavedra)

“Siento que a partir del actor, es necesario que los directores tengan clara la película y no metafóricamente sino que literalmente” (Paola Lattus)

Tres de los entrevistados dicen que el director tiene que encaminar y guiar al actor por el territorio que él mismo está planteando.

“Es casi un juego y una guía para que los actores entren en el estado de ánimo y se metan en el personaje, que agarren al personaje y se meta dentro de ellos, básicamente dirigir a un actor termina siendo como un trabajo muy delicado donde todo lo que uno dice, todo lo que uno comunica al actor, tiene que ser bastante cuidado para que de esos elementos nada se escape” (Juan Francisco Olea)

En conclusión la dirección de actores tiene que partir por generar lazos entre el director y el actor, que se conozcan, que se genere una real comunicación y lo más importantes generar confianza y esa confianza se va a sentir por parte del actor cuando el director tenga total claridad con la película que quiere realizar, ya que a través de esa claridad le va a proporcionar seguridad al actor, la cual se va a denotar luego en la pantalla. También es de gran relevancia que el director entienda que es un guía para el actor, que le lleve por los territorios que como director debe conocer muy bien. Por último es muy importante destacar que la dirección de actores debe ser un trabajo acucioso de estudio y de trabajo de mesa, y que más tarde idealmente también se lleve a la práctica a través de ensayos con el actor durante la pre-producción, esto sin duda marcará esa relación de confianza y seguridad que debe existir entre el director y el actor para una mutua cooperación en la puesta en escena.

6.1.3.d) Perfil de personaje

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Conceptos comunes* tres informantes dijeron que el perfil del personaje en papel entregado por el director es algo que no se utiliza mucho.

“Para mí no son muy necesarios los perfiles que me entregan los directores, yo lo siento como muy formal, claro es la visión que tiene el director de lo que podría ser el personaje, pero muchos directores jamás han actuado y no tiene idea de cómo construir a un personaje, y lo hacen más que nada por forma porque así lo dicta el esquema, yo leo y veo que está lleno de detalles y sugerencias pero a mí no me sirve eso” (Daniel Muñoz)

Dos entrevistados dijeron que el perfil del personaje se va creando de las conversaciones entre actor y director. Uno de los informantes dijo que hay actores que lo necesitan pero de manera general.

En conclusión se entiende que la herramienta perfil de personaje estructurado por el director es algo que realmente no se necesita mucho, ya que a través de las conversaciones de mesa con el director se deberían ir aclarando dudas respecto al personaje, se podría decir que no es una herramienta esencial que debería entregar el director pero si podría tener utilidad en un primer acercamiento al personaje en conjunto con la lectura del guión, ya que este perfil

podría entregar información sobre el origen socioeconómico, la psicología y el aspecto físico del personaje, incluso aclarar sobre los gustos que tiene el personaje, pero lo más probable es que a través de la lectura del guión todos esos detalles vayan aflorando por si solos, sin la necesidad de entregar un listado de quién es el personaje, por lo demás el actor quiere explorar por si mismo esos parajes.

6.1.3.e) Ensayos en pre-producción y en rodaje

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Conceptos comunes* cuatro de los informantes dijeron que es mejor hacer los ensayos en el lugar en donde se realizará la puesta en escena. Dos también dijeron que los ensayos en el rodaje sirven para marcar la escena.

“hay directores que no ensayan y prefieren desarrollar la escena cuando se está filmando”
(Daniel Muñoz)

Dos entrevistados dijeron que son pocos los ensayos con el director en la pre-producción.

“Los ensayos son básicamente para entender a los personajes, a veces los actores no se sintonizan bien y necesitan prepara unos días antes y así hacemos un ensayo para que se perciban actuando, y tu vas monitoreando” (Juan Francisco Olea)

Uno de los informantes dijo que a los actores naturales se les dice siempre que son ensayos.

“A veces hay ensayos y a veces no, tratamos de que lo que hacemos siempre sea ensayo para los actores, porque cuando uno le dice a los actores que vas a grabar, cambian totalmente, entonces nosotros siempre decimos que es ensayo y así el actor así se entrega mucho más fácil” (Carolina Adriazola)

Se deduce que los ensayos en pre-producción son más bien una visión superficial de lo que podría llegar a ser, ya que tanto actores como directores prefieren y están más acostumbrados a ensayar durante el rodaje mismo, de esta forma están situados en el ambiente real en donde transcurre la acción y así se tiene una mirada más nítida de lo que se puede lograr, de esta manera los ensayos se van marcando hasta fijarlos para realizar la toma. No deja de ser interesante plantear en un rodaje con actores naturales que todo lo que se está realizando son ensayos, a modo de estrategia para que las actuaciones sean lo más natural posible.

6.1.3.f) Relación director-actor

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Conceptos comunes* los seis informantes concuerdan que es importante generar una relación de confianza y de honestidad. Cuatro entrevistados dicen que es importante que se conozcan como personas.

“Lo primero que se hace en pre-producción es juntarse a conversar, pasear, tomarse un trago, cualquier cosa, conocerlo, luego hablar de la película” (Juan Francisco Olea)

“ahora sería bueno que la gente que trabaja en conjunto con uno tenga todo el sentido de poner todas las emociones o toda la verdad que existe en ellos para generar una película honesta” (José Luis Sepúlveda)

Un entrevistado piensa que el director se puede transformar en un amigo del actor para una mejor relación.

“Sebastián Silva en *La vida me mata* se hizo muy amigo de la Bélgica Castro y de Alejandro Sieveking y el decía –pero es que es fantástico, me voy con ellos a su casa y hablamos y hablamos y es muy entretenido y pasamos horas hablando- y de ahí va naciendo esta relación, imagina que *La vida me mata* se hizo en el 2007 y ahora años después nació *Gatos viejos* y eso se transformo en una amistad” (María José Droguett)

Dos informantes dicen que debe ser una relación muy profesional.

“Siempre la relación con el director tiene que ser lo más profesional posible (...) Creo que tiene que ser una relación muy honesta y abierta pero siempre con el respeto de que tú eres el director y yo la actriz” (Paola Lattus)

En conclusión siempre es mejor que el director genere una relación de confianza y honestidad con el actor, de esta manera todas las dudas se transforman en aliados de este trabajo actoral, ya que se pueden resolver conjuntamente para un mejor resultado. También es importante que el director conozca bien a las personas que está invitando a trabajar en su proyecto, ya que esto le dará herramientas concretas para saber hasta dónde llegar con su actor, en algunos casos esta relación se puede transformar en una amistad, y eso puede ser favorable en el sentido de próximos proyectos que el director tenga en carpeta, encontrando cada vez más aquellos límites a los cuales puede llevar al actor. Sin duda no hay que olvidar que la relación siempre será mejor cuando cada uno se desenvuelve en sus territorios de la

manera más profesional posible, entendiéndose esto como aquel que debe cumplir con sus deberes para lograr un objetivo planteado.

6.1.3.g) La acción dramática

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Conceptos comunes* sólo tres informantes coincidieron en que la acción dramática se aplica al concepto o término ¿De dónde vengo? ¿Para donde voy? Dos de los informantes dijeron que eso se usa más en el teatro. Dos también dijeron que es una acción concreta que se le entrega al actor durante la puesta en escena.

“son herramientas que le entregas a los actores para poder interactuar con los demás actores en la escena” (Juan Francisco Olea)

“Acción es actuar es moverse y drama es la comunicación precisa entre comedia y tragedia, y de ahí surge un drama, en donde a través del drama te puedes reír y puedes llorar” (Daniel Muñoz)

Por deducción se puede entender que la acción dramática es una acción que se desarrolla por un objetivo específico que tenga la escena o el plano, de igual forma y si se mira como un objetivo se entiende como el camino que debe recorrer el personaje a través del actor en una situación determinada. Sin duda es un término acuñado desde el teatro en donde una acción dramática influye en la reacción del otro actor, se forma el drama a través de la acción de un compañero.

6.1.3.h) Continuidad

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Conceptos comunes* tres informantes coincidieron en que el actor tiene que estar preparado para la continuidad.

“...siempre me preocupo de lo que tengo hacer como actriz, ahí soy muy respetuosa con la continuidad de las cosas, o sea no se puede actuar de diferente forma, dándole más o menos intensidad a uno u otro plano, es mejor hacerlo siempre igual con la misma intensidad” (Paola Lattus)

Tres entrevistados dijeron que la figura del continuista es clave para ayudar al actor.

“Soy más intuitiva más que nada, pero el rol del continuista es muy importante, recordar de donde se viene sobre todo cuando se graba todo saltado” (Catalina Saavedra)

Dos dijeron que es difícil mantener una continuidad cronológica en un filme dados los modos de producción de estos. Dos también dijeron que todo depende de la propuesta del filme.

“La continuidad cuando es antojadiza se transforma en algo formal, a mi me gustan mucho más los planos secuencias, que son más cercanos al teatro, te da la posibilidad de desarrollarte en la escena” (Daniel Muñoz)

En conclusión se puede entender que el actor de cine debe estar preparado para enfrentar los saltos de continuidad en el rodaje, aunque le facilitara mucho el trabajo la figura del continuista quien precisamente estará mucho más atento a estos temas que cualquier otro miembro del equipo. Lo ideal sería seguir una línea cronológica en el rodaje para facilitar el trabajo al actor pero se es sabido que eso es casi imposible, a menos que se realice todo un plan de producción para lograr este cometido o también si la historia lo requiere tenazmente como propuesta por parte del director o el equipo de producción.

6.1.3.i) Improvisación

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Conceptos comunes* cuatro de los informantes dicen que puede ser por una propuesta para la película.

“Depende del director, ya que si un director quiere trabajar con la improvisación como propuesta está bien, aunque hay espacio para la improvisación si sabes por los hitos por los que vas a pasar o a los que tienes que llegar, para poder tener claro todo y que los demás actores también puedan hablar” (Paola Lattus)

Dos entrevistados dicen que en algunos casos sirve como herramienta para probar distintas posibilidades.

“También en base a la improvisación uno va tomando lo que crees que sirve, y ahí vas armando la escena, incluso se puede hacer antes de entrar al set, entonces los mismos diálogos que estaban en el guión se pueden ir modificando” (Juan Francisco Olea)

Tres informantes piensan que no se trata de llegar e improvisar ya que hay que contar con herramientas para que pueda resultar como se espera.

“...la improvisación es un elemento muy importante pero para eso necesitas estudiar, necesitas tener las herramientas para improvisar” (Daniel Muñoz)

Por deducción se entiende que el uso de la improvisación no es azaroso sino más bien como parte de una propuesta de tratamiento de un filme o como una herramienta de exploración para descubrir distintas posibilidades que te puede dar una escena o un personaje, pero hay que entender que para improvisar hay que contar con ciertas herramientas de actuación o dirección para poder llegar a buen puerto, dado que si solamente te embarcas en la improvisación sin un sentido lo más probable es que la embarcación se hunda, es por esto que si se toma la decisión de utilizarla hay que conocer muy bien los límites del actor y de la propuesta en cuestión ya que se puede correr un riesgo demasiado alto.

6.1.3.j) Instinto

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Conceptos comunes* cuatro dijeron que es una conexión con el entorno, un estar atento a los estímulos que te rodean.

“Yo creo que el instinto está en que un actor tiene que ser un actor vivo, en que esta comunicado con el entorno completo de la situación” (Catalina Saavedra)

Un entrevistado dice que el instinto es algo que todos tenemos pero no siempre es una herramienta confiable.

“El actor es alguien que nace con el don de, pero también es alguien que se prepara, un actor que sólo confía en sus instintos o en su vocación es un actor a medias” (Daniel Muñoz)

Un entrevistado dice que uno no se da cuenta cuando ocupa su instinto.

“Yo creo que los instintos, los ocupó y después me doy cuenta de que los ocupe, por eso es importante que exista un ojo afuera y que te diga si estás bien o no” (Paola Lattus)

En conclusión se podría decir que el instinto es algo que hay que considerar si es que estas totalmente atento a los estímulos que te entrega el entorno, de esta manera puede ser una herramienta útil en cierta medida, ya que en cualquier caso no podemos sólo guiarnos por el instinto sino que debe ser un complemento de una serie de herramientas con las que tiene que contar el director y el actor durante su trabajo, por otra parte es muy cierto que muchas veces ocupamos nuestro instinto y no nos damos cuenta hasta un tiempo posterior, por tanto se podría decir que siempre está el instinto en nuestra vida y por ende en nuestro trabajo.

6.1.3.k) Gesto

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Conceptos comunes* cuatro de los informantes creen que es importante saber manejar los gestos de la interpretación para que se sientan naturales por el espectador.

“El gesto es muy importante, yo siempre he creído que las acciones físicas son fundamentales para canalizar las emociones o los estados (...) En el cine lo que he descubierto al interpretar y al mirar grandes actuaciones, es que como a veces están tan cerca con la cámara, uno tiene que ser capaz de manejar la mirada, ya que los ojos es una de las cosas más importantes del actor en el cine, la mirada” (Catalina Saavedra)

Dos entrevistados piensan que un solo gesto puede que requiera de mayor tiempo y concentración para lograr precisión.

“...cuando se arma un plan de rodaje se considera el criterio de cuanto se podría demorar una escena o un plano, y se presenta esto al director y se conversa, quizá él diga que se puede demorar menos en un plano para darle más tiempo a otro para trabajar ese gesto que quiere lograr con el actor” (María José Droguett)

Un informante dice que los gestos siempre tienen que ser reducidos a la mínima expresión. También uno de los entrevistados dice que los gestos deben aflorar solos de la interpretación.

“...los gestos salen solos, cuando un actor está pensando en que gestos hacer para expresar algo, está pensando en resultados y eso delata actuación” (Juan Francisco Olea)

Un entrevistado afirma que un gesto puede decir más que las palabras.

“...un gesto puede ser mucho más aclaratorio que muchas palabras, el gesto es parte del lenguaje de la historia que se está contando, sin ir más lejos el cine mudo se baso en el gesto” (Daniel Muñoz)

En conclusión es tan importante para el actor como para el director saber manejar los gestos en la interpretación, ya que por un lado el actor trabaja en el manejo de su cuerpo como parte de su constante que hacer artístico y por otro lado el director se ha formado en el estudio del movimiento y la imagen por ende debe saber manejar las herramientas con que cuenta para desarrollar una obra cinematográfica, esto en algunos casos va a requerir de toda la atención del director para manejar una mínima expresión del rostro del actor o del movimiento de un

dedo, ocupando su máxima concentración y en muchos casos de tiempo para poder conseguir el gesto preciso que está buscando de la interpretación del actor quien por su lado necesitara de los mismos factores para lograr su cometido, esto no quiere decir que todo el rodaje de un filme tenga que ser obsesivamente manejado en su gestualidad. Se entiende también que todo va a depender del estilo de la obra en cuestión ya que quizá se podría optar por reducir los gestos a su mínima expresión y dejar que los gestos aparezcan exclusivamente cuando sean necesarios de utilizar o dejarlos surgir por la propia emocionalidad de la interpretación del actor. No se puede dejar pasar la observación de que un gesto puede decir mucho más que las palabras utilizado en el momento oportuno o a partir de una propuesta fílmica con un sentido estilístico para la obra. El gesto puede elevar o destruir una pieza cinematográfica si no se ha tratado con el cuidado y la atención que merece.

6.1.3.1) Contención

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Conceptos comunes* tres informantes coincidieron en que debe existir uniformidad en las interpretaciones y para eso es clave la comunicación.

“Un actor que es muy teatral o académico y viene con toda esa idea y se pone a gritar y mueve las manos, es mejor decirle -guarda silencio y mueve menos las manos- y desde ahí vamos trabajando o trabajas otras estrategias como que otro actor diga los diálogos, y vamos jugando desde ahí” (José Luis Sepúlveda)

Dos entrevistados dijeron que la contención es un cumulo de sentimientos que deben mantenerse en el interior del personaje.

“...mientras uno menos se mueva frente a una cámara más se va a ver el movimiento interno que hay, mientras menos uno se mueva por fuera más se mueve por dentro” (Daniel Muñoz)

Un entrevistado dijo que es necesaria la contención cuando las interpretaciones son demasiado exageradas.

“me he topado con exageraciones de un actor y el director dándose cuenta de lo que sucedía y no hizo nada, y el actor se “comió” al director y por decirlo de algún modo el actor empezó a dirigir, entonces hay que saber hablar y comunicarse con el actor para solucionar esos temas” (María José Droguett)

Por deducción se entiende que la contención es un manejo de las energías emocionales que contiene el personaje y que va acumulando el actor durante su interpretación, si un actor no es capaz de controlar o contener esas emociones lo más probable es que caiga en la exageración, rompiendo en el peor de los casos con la uniformidad del resto de las interpretaciones, no hay que descuidar que si esto es parte de lo que se busca no va a ser ningún problema pero siempre y cuando sea parte de la propuesta, si no lo es, el director debe hacer uso de la confianza que debió haber generado con el actor como para hacerle entender de que está sintonizando en otra frecuencia distinta a la de sus compañeros o a lo que requería la escena, y es por estos casos que es indispensable una buena comunicación entre las partes. Sin duda es más interesante la contención de las emociones lo cual hace más rica la lectura del espectador que la exageración que es la que entrega toda la información sin filtros, dejando muy poco espacio para la imaginación que debe ocupar el espectador para completar los espacios que nada más son apenas sugeridos por la contención.

6.1.3.m) Referentes

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Conceptos comunes* tres de los informantes dijeron que los referentes pueden venir de cualquier parte.

“Los directores se toman de diferentes lados y arman sus referencias como fotografía, música, video y se lo entregan al actor, y también los propios actores solicitan referencias” (María José Droguett)

“Me base en muchos referentes, físicamente en todas las nanas que he visto en mi vida y no solamente en las mías, también en las caras de la gente en la micro, en el trabajador, en la gente que la ha pasado duro en la vida, yo soy muy observadora y siempre tengo de donde tomar cosas, y los referentes no siempre son sólo humanos o en relación al personaje que uno interpreta, también pueden ser sensaciones, un cuadro, la música, muchas cosas” (Catalina Saavedra)

Tres de los entrevistados dijeron que hay que tener cuidado con los referentes ya que pueden hacer caer en la copia o en la caricatura.

“los referentes no tiene que ser tan calcados, uno puede llegar a referenciar ciertas cosas para llegar a ciertos símiles a ciertos aspectos de los referentes que pueden funcionar, pero hay que tener cuidado con las referencias porque se pueden tomar muy apecho” (Juan Francisco Olea)

En conclusión se entiende que un referente para que el actor construya a su personaje puede venir de cualquier parte, ya sea de la calle, de un cuadro, de la música, de un sonido, de un

sentimiento, etc. De este modo se entiende que hay una cantidad innumerable de posibilidades de referentes para utilizar en la construcción del personaje, despojando la posibilidad de entregar referentes muy directos como un personaje de una película que podría transformarse fatalmente en un territorio empantanado para el director y el actor, ya que si se toma muy en serio ese referente, el actor podría caer en hacer una imitación directa, y está claro que eso no es lo que busca un realizador, ni mucho menos un actor, y que luego sea apuntado como el imitador de tal o cual personaje de una película, aunque en algunos casos esa imitación se podría utilizar como una propuesta de dirección, pero tras eso siempre hay un sentido. Por tanto las referencias son múltiples y no hay para que encasillar al actor en una sola posibilidad, sino que todo lo contrario, entregarle herramientas para que pueda hacer aflorar la vida propia del personaje que le fue entregado en la producción del filme.

6.1.4. Los métodos

6.1.4.a) Métodos en pre-producción ya realizado el casting

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Los métodos* cinco de los informantes dicen que lo fundamental es conocer al actor, darse a entender con claridad, entregarle el guión, explicarle el personaje, entregarle el punto de vista y en lo posible generar ensayos.

“Primero tengo una reunión con el director que me explica el personaje, me pasa el guión, lo leo, generalmente hay algunos ensayos” (Paola Lattus)

“Yo creo que lo fundamental es conocer al actor, cada actor es una persona muy distinta y que necesita cosas distintas del director, lo básico primero es conocerlos a ellos, que preguntan cómo se fijan como hablarles, con cada actor estas entrando en visiones demasiado íntimas y que influyen en sus estados de ánimo y su manera de ver el mundo” (Juan Francisco Olea)

Un informante piensa que es importante ponerse de acuerdo respecto a la caracterización. Dos entrevistados afirman que las dudas tienen que ser aclaradas en esta etapa de pre-producción, de esta manera se llega al set con mayor seguridad.

“...en eso creo yo, en el estudio, esa es la base para enfrentar toda la investigación, si es cantante, si tiene oficio, si lee cosas, ¿qué es lo que nutre al personaje? eso también tengo que entenderlo y especializarlo, si tiene caballos, si maneja, si es un asesino, hay que entender el tema y la problemática” (Daniel Muñoz)

En conclusión se propone que lo primero sea conocer al actor, invitándolo a una conversación lo más amena posible, conocerlo como persona y luego hablarle de la película, que se vaya generando una relación, posterior a eso se le entrega el guión y se le designa al personaje que deberá interpretar, junto con eso se le explicara la visión que tiene el director sobre aquel personaje; el de donde viene y porque está ahí , le explicara luego sobre el punto de vista de la película y del personaje en cuestión, posteriormente se intentaran generar espacios de ensayos simples a modo de profundizar y aclarar dudas concretas que tenga el actor sobre su rol, si es posible para la producción intentar llevar al actor a las locaciones mismas. Es preciso que el director maneje muy bien los pormenores del guión y del personaje, tanto aquellos detalles que aparecen en la escritura como aquellos que no son evidentes, es importante destacar que las dudas del actor no deben ser miradas a modo personal, sino más bien como herramientas que entrega el actor y que quizá no estaban advertidas, por tanto si hay algo que no está claro para el director simplemente se le sugiere entregar al actor una respuesta en una próxima reunión, ya que se debe entender que el personaje lo están creando en conjunto, por tanto siempre se debe mantener una relación honesta con el actor, se entiende que también es importante en esta etapa de pre-producción que afinen detalles como la caracterización del personaje ¿Cómo se viste? ¿Cómo camina? ¿Cómo mira? Etc. Para que todo el conjunto de reuniones vayan unificando una idea en conjunto con el objetivo de llegar a la puesta en escena con la menor o en el mejor de los casos con ninguna duda respecto al personaje y a su rol dentro de la producción cinematográfica.

6.1.4.b) Métodos en rodaje

En los discursos de los entrevistados en la categoría *Los métodos* un informante dijo que el rodaje es una continuación de lo que se ha hecho en la pre-producción. Cuatro entrevistados plantearon que se explica el plano o la escena, se ensaya e incluso improvisa según el caso, se marcan o fijan acciones y se hace la toma.

“Esta la escena que se va a hacer y viene una conversación, el director tiene esa extraña idea –vamos a hacer la escena en el café, vamos a hacer un primer plano y un plano general desde afuera y nada más, y tú estás incomodo y no quieres responder- luego viene un pequeño ensayo para ver si los textos están aprendidos” (Daniel Muñoz)

“Aquí siempre se trabaja cuando el actor ya esta caracterizado, todo se trabaja en paralelo entre técnicos y actores, luego se arreglan los detalles y vamos a las tomas. También hay

directores que les gusta trabajar en una sala aparte y luego entran a rodaje” (María José Droguett)

“Bueno para el director es siempre difícil enfrentarse a una nueva escena, o sea como uno lo pensó antes del rodaje y ahora está todo puesto, entonces lo haces y uno lo ve y es algo totalmente inorgánica, parece una estupidez, pero todos sabemos eso y buscamos la manera de que funcione, entonces los actores lo hacen, lo prueban y dejo al actor que juegue dentro del set, los mismos actores toman naturalmente una cosa la deja acá o allá y voy viendo cómo va resultando hasta que finalmente bloqueo la escena” (Juan Francisco Olea)

Tres entrevistados dicen que el actor debe estar completamente caracterizado.

“La idea es que el actor este preparado para cualquier tipo de plano” (María José Droguett)

Cinco entrevistados dicen que hay que mantener la confianza en el set, las dudas siempre se plantean. Tres entrevistados dijeron que si el actor lo requiere se le puede indicar el tamaño de plano que se realizará. Un entrevistado marco que el continuista debe informar de las acciones o emociones que debe mantener el actor.

“el rol del continuista es muy importante, recordar de donde se viene sobre todo cuando se graba todo saltado” (Catalina Saavedra)

Un informante plantea que se debe mantener un buen ambiente de trabajo con el equipo en general.

“confió mucho en los jefes de área en los equipos, el director de fotografía, en los continuista que creo que son esenciales, en el asistente de dirección que te va guiando, en los sonidistas, con el equipo me relaciono bastante” (Paola Lattus)

En conclusión se propone en primer lugar que la puesta en escena es una continuidad del trabajo que se ha hecho durante la pre-producción. Ya en el set se propone partir por explicar en qué consiste el plano o la escena, dando detalles como movimientos de los personajes, tamaño del plano y movimientos de cámara, luego con los personajes ya caracterizados se procede a ensayar lo planteado permitiendo en algunos casos que los actores propongan ideas y expongan sus dudas, aunque hay que tomar en cuenta que siempre es un buen momento para plantear dudas siempre y cuando no se entorpezca demasiado el tiempo estipulado para cada toma, se observa el ensayo detenidamente y se marcan movimientos, acentuación de diálogos o cambios de los mismos u otros, es posible también que una vez hecho esto se

realicen más ensayos para determinar claramente el esquema, una vez acordada y clarificada la escena se fija y se procede a realizar la toma. Se sugiere también que entre el equipo realizador que son todas las personas integrantes de la producción se mantenga un buen ambiente de trabajo, en relación al respeto y al profesionalismo, facilitándose entre todos el trabajo para una mejor convivencia, ya que por lo general pasaran varios días o semanas trabajando juntos.

6.1.5. Conceptos nuevos planteados por los entrevistados

6.1.5.a) El derecho a encuadre

Significa que el personaje que vas creando o la atmosfera que vas creando tienes que escucharla, y al escucharla, te das cuenta del tipo de plano que requiere o el tipo de dirección que puede tomar la estética de la película, pero con ese sentido va “el derecho a encuadre”, es decir, ¿por qué? ¿Por qué estás haciendo este plano y no otro? La idea es partir de esta horizontalidad y no caer en este sentido de hacer los planos en una imitación respecto a lo establecido, no es por hacer un plano lindo, no es usar un gran angular por que se te ocurrió “el derecho a encuadre” es escuchar al ambiente, a los creadores y desde ahí plantear, el mismo “derecho a encuadre” te permite saber con qué personaje te vas quedando o que imagen vas trabajando. (José Luis Sepúlveda, sobre su concepto de “El derecho a encuadre”).

Hay que ganarse el encuadre, de que si está pasando algo, tienes que hacer algo más fuerte, no de que tenga que salir desnuda para ganarme el cuadro, sino que poner un argumento más fuerte para que la cámara te siga a ti y no a otro, que no se quede encuadrando a un caballo o en una casa que está mucho más interesante en la esquina, no, que uno vaya construyendo y eso es un gran desafío porque no se trata de hacer el mono, se trata de hablar cuando realmente cree que es necesario y tiene los argumentos necesarios para poder hacerlo. (Paola Lattus, sobre el concepto de “El derecho a encuadre”).

CAPITULO 7

CONCLUSIONES

Luego de haber pasado por un importante recorrido es imprescindible en esta etapa volver a posicionarnos en los objetivos que impulsaron la realización de este estudio, para poder organizar de mejor manera las conclusiones. Por tanto para dar forma a estos fines y de manera que nos orientemos, damos presentación al objetivo general que mantuvo en curso esta investigación, el cual fue identificar y definir los procesos, metodologías y estrategias que intervienen en el trabajo actoral en la producción actual del cine en Chile, tomando el trabajo realizado por jóvenes cineastas en las películas La Nana de Sebastián Silva con la actuación de Catalina Saavedra, Mitómana de José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola con la actuación de Paola Lattus, y El Cordero de Juan Francisco Olea con la actuación de Daniel Muñoz.

Planteado el objetivo general y manteniéndolo anclado como guía se procederá a concluir en un recorrido estructurado en relación con los objetivos específicos iniciales de la investigación con el análisis de contenido efectuado anteriormente.

A) Identificar y describir técnicas y metodologías asociadas a la preparación del personaje durante la pre-producción de una película.

En relación a este primer objetivo específico, se logró encontrar herramientas relacionadas directamente al trabajo realizado en la dirección de actores en Chile que fueron entregadas por la visión y opinión de directores, asistente de dirección y actores del medio. En primer lugar, podemos mencionar que si bien todos tienen su propia mirada acerca del trabajo con el actor, de igual manera sus experiencias presentaban relaciones claras expresadas con distintas palabras pero sobre un mismo contenido. Así la preparación del personaje en pre-producción se podría definir como una estrecha relación que debe mantener el director con el actor para conformar un lazo en lo posible íntimo y de laborioso trabajo en torno a la construcción del personaje, por tanto así el director se transforma en un guía que deberá acompañar al actor por ese territorio que él deberá conocer claramente, entregándole confianza y herramientas para hacer ese recorrido hasta llegar al objetivo planteado por el director al actor, es imprescindible que el director sea honesto cuando se ha perdido en el territorio para que conjuntamente con el actor, puedan volver a encaminarse hacia el punto que quieren llegar, el cual es la puesta en escena. El director debe mostrar las herramientas con que cuenta al actor y el actor deberá tomar esas herramientas para comenzar a construir. El método que se concluye a través de esta muestra que parte de las experiencias está estructurado como sigue:

1.- Casting

Herramienta por la cual el director se hace de un actor para interpretar a un personaje. De este casting existen tres variantes; a) Casting formal: aquel que se lleva a cabo a través de un llamado a casting. b) Casting por comprobación: aquel que el director tiene pensado a su actor de antemano, incluso en el proceso de escritura de guión, y c) Casting por asociación: aquel que se plantea una búsqueda del actor en cualquier lugar, y en donde el director o el equipo está con la mirada atenta para encontrar al actor que se encuentra muchas veces en la calle, normalmente aquí se quiere encontrar a un denominado actor natural.

2.- Construcción del personaje

Etapas cruciales en la preparación del actor para dar vida a la interpretación de su personaje, en esta etapa el director deberá guiar al actor y entregarle dos herramientas las cuales son mínimas para que el actor pueda hacer este recorrido, la primera es más esencial que la segunda; a) Guión: Herramienta fundamental para el actor y por supuesto para el director, es un mapa para poder moverse por los territorios del filme, lo importante es que el director aclare las dudas luego de que el actor a leído ese guión, con el fin de generar confianza en la insegura tarea que se le ha encargado al actor, y b) Perfil de personaje: Es una herramienta que entrega el director pero que no se utiliza fuertemente por el actor, ya que el actor prefiere ahondar en el personaje a través del guión e interpretar por sus propios medios la naturaleza del personaje. El perfil se estructura normalmente en tres partes; aspecto socioeconómico, aspecto físico y aspecto psicológico del personaje.

3.- Ensayos

Los ensayos en pre-producción no son habituales dentro de los modos de producción en nuestro país, por tanto no es algo que se utilice normalmente, pero nadie de los entrevistados desconoció la posibilidad de tenerlos durante esta etapa, ya que podrían ser de gran utilidad al momento de aclarar dudas respecto al personaje. El por qué de su no práctica está asociada principalmente a que el actor siente que los ensayos deberían ser en el lugar en donde se realizara la puesta en escena y normalmente según nuestros modos de producción esos lugares no tienen esa disponibilidad, sin embargo en el caso de *La Nana* fue diferente, ya que el director era el dueño de la casa en que se rodó la película, por ende tuvieron mucho tiempo de ensayos en el lugar mismo donde transcurría el filme.

De esta manera se logró determinar una metodología mínima para el trabajo con el actor en pre-producción con estos tres pasos y que servirán para encontrar los elementos esenciales para la creación del personaje entre el director y el actor.

B) Identificar y describir estrategias metodológicas usadas por el director y el actor durante el rodaje de una película.

De igual manera que en nuestro primer objetivo específico las respuestas de los entrevistados para este punto también presentaban visiones y opiniones diferentes, pero que sin duda se encontraban en puntos que a través del análisis se pudieron conformar en ideas más concretas respecto al trabajo en la dirección de actores en la etapa de rodaje. Por ende se podría definir esta etapa como aquella que es una continuación del trabajo en pre-producción en la cual se elaboraron herramientas concretas para enfrentar el rodaje que dadas sus características es más complejo de abordar. En esta etapa la comunicación y relación del director con el actor ya debería ser sólida, en donde cualquier duda que aparezca en el camino deberá ser contestada o consensuada por el director y el actor. La metodología que se desprende de esta investigación se expresa como sigue:

1.- Exposición de la escena o el del plano

El director plantea de la forma más clara posible la forma en que se dará la escena o el plano, explicando de manera muy precisa las acciones de los personajes, el tamaño del plano o el movimiento de la cámara. Se entiende que en esta exposición no sólo estará presente el actor o actores, sino que también todo el equipo de realización, los cuales permanecerán atentos a las indicaciones que propone el director. Es en este momento que los jefes de área o actores pueden plantear sus dudas respecto a esta explicación para que el cuerpo completo de participantes entienda claramente lo que se va a llevar a cabo.

2.- Ensayos

Momento preciso de mayor atención respecto a lo que suceda. Aquí los elementos que forman parte de la puesta en escena se verán afectados por su uso, y por ende entregaran posibles interrogantes tanto al director como al actor, se entiende que ya en este momento el actor está completamente caracterizado y el director ya le ha dado los objetivos de la escena. Se ensaya la escena o el plano según las indicaciones y aclaraciones en la etapa anterior y posterior a eso se plantean interrogantes que pudieron haber surgido y entre el director y el actor se buscan esas respuestas que no necesariamente el director tiene en su cabeza, entonces se da paso al juego si es necesario, que los actores prueben y propongan bajo la mirada atenta del director, quien deberá ir marcando los diálogos o movimientos que fueron modificados, una vez terminado este proceso (el cual se puede repetir unas cuantas veces) el director procede a fijar la escena o el plano. Es preciso recordar que en cada una de las etapas, la comunicación entre el director y el actor deberá ser de plena confianza, de tal manera de no incitar a miedos al actor, ya que en definitiva eso podría perjudicar el objetivo que se quiere lograr. Se plantea como recomendación, que el director durante esta etapa

pueda reunirse con el o los actores en un lugar más íntimo para repasar las escenas, ya que el bullicio de preparación por parte de los técnicos no ayuda en la concentración del actor.

3.- Toma de la escena o el plano

Finalmente una vez que las interrogantes ya se resolvieron, y que el equipo completo sabe que es lo que va a suceder y como deberán actuar, se procede a filmar o grabar el despliegue de los elementos en esta puesta en escena. Muchas veces se volverá a repetir la toma, por motivos que el director encuentra fueron perjudiciales para ella, en ese instante deberá corregir lo que no le pareció siempre de forma respetuosa, para luego volver a filmar o grabar la escena o el plano. Se recomienda a los actores que intenten mantener siempre el mismo registro y energía en que se desarrollaron en la toma anterior, con el fin de colaborar en la etapa de montaje, claro está que si es otra cosa que les pide el director podrán modificarla.

Es posible que el director pueda plantear otros métodos según la propuesta de la película, pero esta metodología se podría definir como básica para el desarrollo de la puesta en escena de un rodaje.

C) Proponer conceptos a partir de la experiencia de los cineastas y actores entrevistados en este estudio.

En este último objetivo específico se esperaba contar con una amplia gama de conceptos nuevos derivados de las entrevistas, pero solamente apareció uno que realmente merecía su exposición en este estudio, es un concepto planteado por las dupla de realizadores José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola y el cual se denomina “El derecho a encuadre” el cual puede ser revisado en el apartado correspondiente al análisis en el punto 6.1.5.

Si bien se intentó hacer una investigación muy minuciosa sobre el tema de la dirección de actores en nuestro país, quedaron muchas interrogantes que se deberían resolver, y no deja de hacernos ruido plantearse una investigación mucho más amplia, en donde se puedan incluir a una mayor cantidad de informantes y de distintas edades y estilos de realización, con el fin de encontrar una metodología mucho más acabada y que pueda servir tanto a los estudiantes de cine y a los estudiantes de teatro como a aquellos realizadores que sientan que no tienen las herramientas precisas para trabajar con el actor.

ANEXOS

Ficha películas



Título: La Nana

Dirección: Sebastián Silva

País: Chile

Año: 2009

Duración: 95min.

Género: Drama

Reparto principal: Catalina Saavedra, Claudia Celedón, Alejandro Goic, Andrea García-Huidobro, Mariana Loyola, Agustín Silva, Darok Orellana,

Sebastián La Rivera, Mercedes Villanueva, Anita Reeves, Delfina Guzmán, Luis Dubó, Luis Muñoz, Andreína Olivari, Gloria Canales, Luis Wigdorsky, Juan Pablo Larenas.

Productora: Forastero Films, Tiburón Filmes.

Guión: Sebastián Silva, Pedro Peirano.

Producción: Gregorio González

Dir. Fotografía: Sergio Armstrong

Dir. Arte: Pablo González

Sonido: Ernesto Trujillo, Raúl Sotomayor

Asist. Dirección: María José Droguett

Sinopsis:

Raquel, es una amargada e introvertida nana de una casa acomodada, en la cual ha trabajado por más de 20 años. Ve peligrar su puesto cuando los patrones contratan a una nueva empleada que pueda ayudar a Raquel durante su convalecencia, pero ella no quiere a nadie más por tanto se empeña en hacerle la vida imposible a las nuevas que llegan a la casa hasta lograr que se vayan, siempre sucede lo mismo hasta que aparece Lucy quien logra conectarse con Raquel mostrándole lo diferente que puede ser la vida.



Título: El Cordero

Dirección: Juan Francisco Olea

País: Chile

Año: 2012

Duración: 110min.

Género: Drama

Reparto principal: Daniel Muñoz, Julio Jung, Trinidad González, Isidora Urrejola, Roberto Farías,

Gregory Cohen, Alfonso David, Gastón Salgado.

Productora: La Santé Films

Guión: Nicolás Wellmann

Producción: Kristian Guevara, David Hayes, Morten Andersen, Matías González

Dir. Fotografía: Leo Díaz

Dir. Arte: Valentina Mac-Pherson

Sonido: Boris Herrera

Asist. Dirección: Javier Bobadilla

Sinopsis:

Domingo es un hombre de familia y casi nada más. Esta perfecta insignificancia es lo que le permite vivir tranquilo. Una noche confunde a su secretaria con un ladrón y la asesina. Cualquiera estaría abrumado por la culpa pero él no siente nada. Incapaz de soportar su anormalidad, se lanza en un espiral de violencia esperando que algo lo despierte y así poder verse y ser, uno más del montón.



Título: Mitómana

Dirección: José Luis Sepúlveda, Carolina Adriazola

País: Chile

Año: 2009

Duración: 100min.

Género: Drama

Reparto principal: Yannett Escobar, Paola Lattus, Natividad Sánchez, Alejandro Gutiérrez, Rocío Hueche, Hugo González.

Productora: Mitómana Producciones

Guión: José Luis Sepúlveda, Carolina Adriazola

Producción: José Luis Sepúlveda, Carolina Adriazola

Dir. Fotografía: José Luis Sepúlveda

Dir. Arte: Carolina Adriazola

Sonido: Carolina Adriazola

Sinopsis:

Yanny es una actriz obsesionada por actuar y mentir enfermizamente. Viaja hacia sus obsesiones probando sus personajes en la realidad, en la calle. A través de ellos, observa y escucha las invenciones conscientes e inconscientes de una sociedad, la chilena. Donde la verdad y la mentira se confunden.

Ficha Entrevistados Departamento de Dirección



MARIA JOSÉ DROGUETT

estudió Cine en la escuela de la Universidad UNIACC y se ha desempeñado principalmente en el departamento de dirección desempeñando la labor de asistente de dirección en una gran cantidad de producciones chilenas de los últimos diez

años. Lo que le ha dado gran experiencia en el contacto con el actor y por supuesto con la labor del director, pudiendo hablar con propiedad sobre los modos de producción en Chile. Algunas de las producciones en que ha participado como asistente de dirección son: *Sub Terra* (2003), *Machuca* (2004), *Fuga* (2006), *La vida me mata* (2007), *El Brindis* (2008), *Tony Manero* (2008), *Chile Puede* (2008), *La Nana* (2009), *Post Mortem* (2010), *Drama* (2010), *Ulises* (2011), *Joven y alocada* (2011), *Mi último Round* (2011), *Stefan v/s Kramer* (2012), *No* (2012).



JUAN FRANCISCO OLEA

estudió Cine en la Universidad UNIACC y se ha desempeñado en el área de dirección desde que estaba estudiando. Su primer cortometraje *El Bluff* (2009) participo en varios festivales chilenos y extranjeros, también se ha dedicado a componer

música para cine como en el documental *Mapocho* (2008) y en su propio cortometraje *El Bluff*. Hoy es parte del equipo de la La Santé Films con quienes se encuentra desarrollando y en etapa de post-producción su primer largometraje llamado *El Cordero* con la actuación de Daniel Muñoz. Se espera el estreno para finales de 2012.



CAROLINA ADRIAZOLA

estudió Cine en la Universidad de Valparaíso, en donde se especializó en el área de dirección y guión. Ha realizado variados cortometrajes en que sus contenidos se retratan temas como la discriminación hasta las complejas relaciones humanas. Es

co-fundadora del Festival de Cine Social y antisocial de La Pintana junto a José Luis Sepúlveda con quien dirigió su primer largometraje *Mitómana* (2009). En su filmografía como directora podemos encontrar a *Montgolfier* (2006), *Vasnia* (2007), *Mitómana* (2009), *Aztlan* (2009) e *Invasión* (post-producción). Fue también productora en la película *El pejesapo* (2007).

JOSÉ LUIS SEPÚLVEDA estudio Cine en la Universidad ARCIS y en la Escuela de San Antonio de los Baños en Cuba se ha desarrollado principalmente en el área de dirección, aunque ese término no sería el más adecuado para determinarlo, ya que también se dedica a el montaje, a la cámara, a la producción y al guión en sus películas y a las películas que realiza en conjunto con Carolina Adriazola. Su película debut fue la obra *El Pejesapo* (2007) con la cual remeció de alguna manera el medio nacional con sus temáticas y propuesta audiovisual. Las películas que ha dirigido son *Mano Armada* (2002), *Ojos Volteadores* (2004), *Corazón Bajo* (2004), *El pejesapo* (2007), *Mitómana* (2009) e *Invasión* (Post-producción).

Ficha Actores Entrevistados

CATALINA SAAVEDRA

estudió en la Escuela de Teatro Imagen de Gustavo Meza. Ha tenido una gran trayectoria en teatro, televisión y cine. Su mayor reconocimiento vino por su actuación en *La Nana* en donde obtuvo el premio a la mejor actuación femenina en el



Festival de cine Sundance en Estados Unidos, así como también en otros festivales de cine. Su trayectoria cinematográfica es muy variada destacándose en los filmes *Normal con alas* (2007), *Mami te amo* (2008), *La Nana* (2009), *Gatos Viejos* (2010), *Quiero entrar* (2011), *La lección de pintura* (2011), *La jubilada* (2011), *Joven y alocada* (2012) entre muchos otros.



DANIEL MUÑOZ Estudió teatro en la Universidad de Chile, es uno de los actores más reconocidos en Chile. Su trayectoria pasa por el teatro, la televisión, el cine y por su afición a las cuecas bravas. Ha participado en una cantidad importante de producciones de

cine chileno entre las que destacan *Historias de futbol* (1997), *El desquite* (1999), *El chacotero sentimental* (1999), *Taxi para Tres* (2001), *El fotógrafo* (2002), *Fiesta patria* (2007), *Casa de remolienda* (2007), *Sentados frente al fuego* (2011), *El cordero* (2012) entre varios otros filmes.



PAOLA LATTUS estudió teatro en la Academia de Actuación de Fernando González, ha sido una gestora cultural activa en Antofagasta, su ciudad natal, realizando talleres para jóvenes y muestras de teatro en zonas rurales del norte de Chile. Fue reconocida con el premio APES

de la asociación de periodistas del espectáculo de Chile, como mejor actriz de cine de soporte el año 2009. Entre las películas que más se destacan sus participaciones esta Tony Manero (2008), Mitómana (2009), Ilusiones ópticas (2009), Efectos especiales (2011) y La jubilada (2011).

BIBLIOGRAFÍA

Bloch, Susana. *Al alba de las emociones*. Santiago: Uqbar Editores, 2009.

Chejov, Michael. *Sobre la técnica de la actuación*. Trad. Antonio Fernández. Barcelona: Alba Editorial, 1999.

Makhmalbaf, Hana. "Samira y actores no profesionales". Makhmalbaf Film House. (2008):7. En línea. World wide web. <http://www.makhmalbaf.com/movies.php?m=71> (22 de junio de 2011).

Miralles, Alberto. *La dirección de actores en cine*. Madrid: Cátedra, 2000.

Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Trad. Ramón Gil Novales. Barcelona: Paidós, 2001.

Nacache, Jacqueline. *El actor de cine*. Barcelona: Paidós, 2006.

Russo, Eduardo. *Diccionario del cine*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

Sabino, Carlos. *El proceso de investigación*. Caracas: Panapo, 1992.

Serna, Assumpta. *El trabajo del actor de cine*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 2002.

Stanislavski, Constantin. *La construcción del personaje*, 1975. Trad. Bernardo Fernández. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

Ubersfeld, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2002.