

# DIRECCIÓN de ACTORES: una CUESTIÓN GENERACIONAL

Luciana Fonseca Bardales

Durante la realización de un filme, ¿quién resulta más difícil de dirigir: un niño, un joven o un anciano? ¿Cuáles son las estrategias o métodos que se usan para cada uno de los casos? ¿Cómo construyen sus personajes? ¿Es necesario que todos ellos estén sometidos al guion, o se dejan llevar por lo que sucede durante el rodaje? Cuatro directores con cuatro miradas muy distintas nos cuentan sus experiencias con actores de diferentes edades y nos enseñan que la forma de aproximarnos a ellos no es una sola.

## Rosario García-Montero sobre *Las malas intenciones* (2011)

¿Cuáles fueron tus criterios para seleccionar a Fátima Buntinx, la actriz que haría de Cayetana?

En el guion siempre tuve una niña de nueve años. Por lo tanto, decidí que haría casting a todas las niñas de nueve pero me sorprendí cuando vi que las niñas de esa edad eran demasiado agrandadas, eran como de catorce. Había planteado mal la edad de mi personaje porque yo quería que ten-

ga cosas más inocentes, más oscuras y todas estas niñas no jugaban conmigo en el ensayo. Miraban todo con mucha vergüenza. Entonces buscamos niñas menores de nueve y un día apareció esta chiquita que tenía siete y me fascinó. Estuve haciendo casi tres años de castings y siempre las niñas que hacen casting tienen esta actitud muy aduladora, de “por favor ponme en la película”, siempre están felices y alegres y quieren pertenecer a la película. En cambio, cuando yo vi a Fátima no le interesaba estar o no en la película. Además, era muy interesante la manera tan espontánea en que me narraba sus historias cuando le preguntaba, por ejemplo, qué mascotas tenía.





*Las malas intenciones* <

**Fátima Buntinx no había estudiado actuación cuando realizó la película. En cuanto a la dirección de niños, ¿te parecen mejores por su espontaneidad o justamente por esto se vuelve un desafío?**

Ella me decía que su única experiencia en actuación fue en una obra de su kindergarten. Básicamente no había actuado nada, porque eso fue cuando era muy chiquita. Por otro lado, a esa edad todavía no leen muy bien, entonces había que tener cuidado si le dabas un guion, porque los niños que aprenden a leer tienen esa dicción de terror o muy paporrteado. Me di cuenta que mejor había

que quitárselo y que lo aprenda un poco jugando, entonces nunca tuvo el guion. También tuve una idea para que Fátima no sintiera la presión de ser la protagonista de la película: hice que se asumiera como parte de una familia. Eran 5 personas y todas tenían la misma importancia. De esta manera, en el plano de toda la familia ella jugaba y así manejamos los egos y ese tipo de cosas. Además, con mi asistente de dirección habíamos trabajado en guiones con niños protagónicos. Les dábamos labores pequeñas en el set, alguna labor física para que siempre esté con los pies en la tierra y era una manera de quitarle la responsabilidad de la actuación y todo fuera más espontáneo.

**¿Hubo más improvisación que dirección por tratarse de una niña?**

Ella tenía las líneas del guion y ensayamos seis meses antes. Después tuvo unas vacaciones de dos meses y volvimos a ensayar las escenas más importantes. Las otras ni las vio hasta el día del rodaje. Era como una combinación de improvisar las que nunca habíamos visto y ensayar las más importantes. Pero, la improvisación fue algo bueno porque lo que más te da un niño es esa espontaneidad. Hubo un día que una escena no salía y Fátima repetía la línea una y otra vez y esa repetición mató la espontaneidad de su

actuación en esa escena, entonces me di cuenta que nunca más debía hacer eso y que si a la tercera no le salió entonces nunca más le iba a salir. Por otro lado, es importantísimo que el camarógrafo, el director de foto y los que hacen sonido estén perfectos porque si hay un problema técnico en la primera toma, nuevamente, se pierde la espontaneidad de la actuación.

**¿Cuál fue la escena más difícil que te tocó filmar en esta película?**

La escena entre Cayetana y Jimena en el hospital porque la habíamos ensayado muchísimo y teníamos que ver cómo hacer para que eso pareciera espontáneo. Otra era la de Cayetana con su mamá en el cierre de la película, cuando le susurra al oído, fue una de las que más practicamos y tuvimos que variar un poquito para que no se sienta tan ensayado.

**Además de los diálogos en la película, las expresiones de Cayetana también son muy importantes, ¿utilizaste alguna técnica diferente para dirigir a Fátima de la que utilizaste para dirigir a actores adultos y conseguir ciertas expresiones claves?**

Sí, siempre funcionan con una niña de 8 años que es juguetona. Por ejemplo, le proponía jugar a quien no parpadea y de pronto empezaba a lagrimear. Otro recurso fue decirle que había que filmar de nuevo una

escena en Ancón y se puso muy triste. Le dije que no había salido bien y que había que volver a filmarla y lloró. Es lo que me funcionó para la escena de cierre, cuando está en el carro y llora.

**¿Qué método de dirección de actores empleas en particular? ¿Puede variar dependiendo de la edad del actor?**

He estado aprendiendo muchísimo de la técnica de dirección de actores de David Mamet. También del libro de Judith Weston y el método de Stanislavski. Pero, sobre todo, uno tiene que adaptarse si una niña de siete u ocho tiene el protagónico. Entonces tienes que cambiar.

**¿Qué aprendizajes nuevos te trajo como directora trabajar con niños y con Fátima en particular?**

Me trajo muchísima satisfacción poder entender la cabeza de un niño, poder hacer que el texto que yo había hecho hace mucho tiempo lo diga una niña. Y las técnicas con las que dirigí a Fátima también me han servido mucho en general cuando trabajo con actores no profesionales.



▶ *Viejos amigos*

**Fernando Villarán sobre *Viejos amigos* (2014)**

**Tu ópera prima fue *Viejos amigos*. ¿Cómo un director de cine joven y primerizo dirige a tres viejos actores consagrados? ¿Qué herramientas debe tener?**

Para empezar, mucha humildad. Yo quería trabajar con ellos y sabía lo que iban a darme como actores con unas trayectorias impresionantes y yo iba a aprender mucho de ese trabajo. Para mí, el trabajo fue estar frente a esas figuras, tratar de guiar la dinámica de los personajes en función a lo que requería la historia y dejarlos trabajar según cómo se sentían. Es un trabajo bonito, en el que aprendí mucho de ellos, se formaron lazos no solo profesionales sino también de amistad y todo eso fue una cosa que a mí me dejó mu-

cho. Pero para empezar fue el tema de humildad, de saber con quién estaba y saber cuál era mi posición también.

**¿Empleaste algún método de dirección de actores en particular?**

En realidad trabajé con algo muy intuitivo: cada uno de estos señores tenía una personalidad muy distinta, entonces la construcción del personaje, por ejemplo, con Ricardo Blume, que vivía en México, fue un trabajo casi epistolar. Yo le mandaba *mails* y él me mandaba *mails* sobre cómo veíamos a este personaje, cuál era su pasado, dónde vivía, qué le gustaba y qué no. A él le ayudaba mucho pensar que el personaje tenía un dolor permanente en el tobillo derecho, o ese tipo de cosas. A diferencia de Enrique Victoria, que no es un actor que suela hacer un trabajo de análisis de personaje sino es mucho más vivencial. Con él fuimos a un bar en el Callao, de donde yo había sacado un poco el perfil de





los personajes, y él viendo empezó a tomar la forma de hablar, los modos, la forma de cómo se hablaban entre ellos, cómo era la amistad entre ellos, el fumar, la voz aguardentosa, etc. Fue una cosa más vivencial. Por otro lado, Carlos Gassols es de Barrios Altos, había jugado fútbol y le gustaba cantar, entonces fue mucho la creación de su imaginación. Tuve pocas reuniones con él porque yo sentí que la primera vez ya tenía el personaje. Cuando escribía pensaba en Carlos para el personaje. Me imaginaba a él con todo lo que el personaje era y él también imaginaba mucho, creaba y hablaba mucho de su pasado. Tuve una aproximación totalmente distinta con cada uno de los tres actores. Cada uno necesitaba cosas distintas. Yo no traté de imponer un método de trabajo. Luego, en las lecturas y ensayos íbamos afinando el tema de las relaciones entre los personajes, esto sí fue un tema de más guiado de mi lado. Desde las pri-

meras lecturas sentía que los personajes estaban.

#### **¿Hubo improvisaciones durante el rodaje?**

Había un tema que conversé con los tres actores, y es que tenían un respeto absoluto por el texto y hubo muy pocas veces que se salieron de él. Es una de las cosas que más aprendí de ellos: dominar el texto para luego darle el ritmo y la entonación y hacerlo suyo, pero siempre partían del texto porque es su formación de teatro. De hecho es un método muy interesante porque no era volcar el texto hacia su personaje sino su interpretación hacía el texto. Para mí fue un aprendizaje también. Sin embargo, hubo una escena absolutamente improvisada, que aunque no está en la película, sí la pusimos en el tráiler: cuando los chicos rapean en el carro. Es una escena que no entraba en la historia

pero fue totalmente improvisada, cantaban los señores y los chicos y fue una cosa que surgió así.

#### **Escuchamos que la escena del bote fue la más difícil. ¿Hubo alguna otra escena complicada por ser actores de la tercera edad?**

Bueno, la película fue difícil porque filmamos en febrero, hacía mucho calor. Tampoco teníamos mucho dinero, por eso las condiciones en que filmamos no eran las óptimas, pero sí tratamos de mantener las cosas lo más cómodas posibles para ellos. Trabajamos pocas horas al día porque tampoco podíamos desgastarlos mucho.

Por ejemplo, la escena del estadio donde están viendo el partido del Sport Boys fue muy complicada porque no había sombra, era cielo abierto durante un día y tratamos de hacerla muy rápido. La escena





ellos se exponen al estar bajo tu dirección y uno tiene que saber asumir eso y tener la responsabilidad. Si ellos no se sienten cómodos trabajando, si sienten que están en una situación en la que pueden dudar de la forma cómo se están encarando a los personajes o la historia, uno tiene que darles la seguridad de que las cosas están caminando bien y que hay una persona que está capitaneando el barco y que es el director.

.....

### **Omar Forero sobre *Chicama* (2012)**

**Con respecto a los actores jóvenes adultos, ¿qué requisitos debían tener para ser los protagonistas de la película?**

Tenían que tener las características de los personajes, simplemente. Uno que no era trujillano sino que había venido desde el exterior y la chica sí tenía que ser trujillana y tenía que haber ido ella a la ciudad por su cuenta. No había una característica, más que buscar ese tipo de protagonistas.

**¿Utilizaste alguna técnica específica de dirección de actores para lograr esas actuaciones tan naturales?**

Hubo ensayos previos. Yo antes había hecho ensayos en otra película que se llama *Los actores* con unos talleres en que los actores improvisaban, pero en este caso no había tiempo, y además había un guion bien específico con detalles concretos. Entonces lo que hacíamos era buscar que el protagonista interiorice esos diálogos. Con Ana Paula, por ejemplo, fuimos a clases de niños para que vea cómo enseñan las profesoras, porque ella al principio no tenía esa energía que se debe tener para lidiar con niños chiquitos que se distraen mucho. Por otro lado, José Sopan es un joven más callado, entonces había que darle desenvolvimiento. A medida que iba practicando, sí hubo técnicas para hacer que lea más o que pronuncie las palabras más, que se acostumbre a hablar a un ritmo de profesor.

del bar también fue bastante pesada, por el tema del calor y el espacio, había mucho diálogo y no teníamos el tiempo adecuado. Por último, la del bote, que nos perdimos en alta mar, ellos no se dieron por enterados en ese momento, pero yo estaba preocupado. Al final, cuando estábamos regresando y vieron que no encontrábamos la costa, se dieron cuenta de que estábamos perdidos.

**¿Consideras que fueron días de rodaje más cortos por ser personas de la tercera edad?**

De hecho, sí. No trabajamos una jornada de doce horas, como suele ocurrir, trabajamos entre ocho y diez. Eso también simplificó el desglose visual que teníamos por escena. No hacíamos tantos cambios si ellos estaban bien. La cámara estaba en función de ellos. Fueron cosas que se fueron acomodando en función al rodaje que no estaban planeadas previamente. Originalmente, el planteamiento visual era mucho más complejo, pero ya trabajando con ellos la comedia fluía, ellos fluían, y asumí que la cámara iba a ser una espectadora de todo esto.

**¿Qué aprendizajes cómo director adquiriste en este rodaje?**

Saber escuchar y hacerle caso a los instintos que aparecen con toda la vorágine del rodaje, que a veces uno tiene que callarlos porque está concentrado en otras cosas como la producción y a veces puede dejar de lado ese instinto que es un poco, también, de lo que trata este trabajo. Sin embargo, lo que se me quedó grabado es que los actores son la cara de la película y





*Chicama* 4

**¿Cuál fue la rutina de trabajo con los actores durante la filmación?**

Habíamos ensayado ya antes de rodar. Ya conocían el texto. En algunos casos, en otras escenas, los diálogos eran más largos, pero ya los conocían, no los aprendieron en el momento.

**¿Hubo algún método inusual que usaste para lograr algún gesto o resultado específico en alguna toma?**

No recuerdo ningún método inusual específico. Cada escena tuvo sus dificultades aunque no recuerdo ninguna técnica que sea llamativa.

**Con respecto a los niños, ¿cuáles fueron los requisitos para los niños en el casting?**

Los niños tenían que ser los más extrovertidos, que no le tengan mie-

do a la cámara, los que prestan más atención, porque hay algunos que son muy distraídos. Ese *casting* lo hice una semana antes de filmar porque no había mucho tiempo. Fui a los colegios y empecé a ver a los niños de esa edad y hablamos con las profesoras y les dijimos que queríamos a los niños más despiertos que salgan a recitar poesías, por ejemplo. Los íbamos probando así, que recitaran una poesía o que repitan algunas líneas y así dimos con los que eran más despiertos.

**¿Cuál era la manera de trabajar sus líneas?**

La repetición. Una vez que los escogí les decía que repitan una frase e íbamos probando, siempre con frases cortas, y las íbamos puliendo, no había una regla general para dirigirlos, era, más que nada, intuitivo.

.....  
**Eduardo Quispe sobre 5 (2014)**

**¿Hay un guion predeterminado en tus películas? ¿Se basan en una historia preestablecida de la que el actor o actriz juveniles, que son recurrentes en tu cine, se pueden guiar?**

Tenemos que partir de una idea de película. No nos estamos basando necesariamente en la historia, sino nos tenemos que centrar básicamente en un planteamiento estético encerrado en una posición que ya estamos trabajando en todas las películas. En este caso, más que ser un guion podría introducir el término de "guion orgánico", es decir, lo que ocurre es que nosotros tenemos una historia ya



planteada, tenemos la idea que queremos transmitir, el desarrollo que va a tener y también cómo van a ser las dinámicas, las acciones y cómo se van a conseguir ciertas imágenes que tenemos claras sobre la película. Hay momentos en que el actor crea y surge una variación muy mínima pero que ya cambia totalmente todo. Valorando ese tipo de situaciones es casi absurdo manejar un guion o un esfuerzo vano, pero lo que sí necesitamos es tener una plataforma ya clara.

### **¿Qué buscas transmitir con esas actuaciones tan naturales y orgánicas en tus películas?**

Lo que nosotros estamos buscando en todo momento, muy aparte de lo obvio (que es encontrar la verosimilitud), es básicamente hacer una película allanada, es decir, que no tenga una mirada arriba, que no tenga una

mirada ajena, fría estadística, calculadora ni tampoco una mirada miserabilista. Los mismos protagonistas, que en este caso no son dos personajes contruados, son personas que van construyendo situaciones a partir de experiencias propias. No es algo que sea tomado como un recurso narrativo ni literario, sino que necesariamente se ajuste a lo cotidiano. Esto se da a partir del planteamiento visceral del cine que tenemos y así las películas van encontrando su forma.

### **Entonces, ¿cómo es tu trabajo con los actores?**

Antes de desarrollar hacemos un trabajo de mesa mucho más amplio, que de repente le costaría a una persona que trabaja con un libreto. En este caso, yo no le explico al actor o a la persona que está trabajando conmigo qué es lo que tiene que hacer, ni lo que tiene que decir ni tampoco le explico cómo lo debe decir. Les explico la situación que están viviendo. Tratamos de construir el momento de una forma mucho más subjetiva. Lo que yo planteo es concreto: lo que está pasando ahora subjetivamente construyámoslo a partir de tu propia emotividad, desde tu propia percepción y tu propia sensibilidad. Tenemos un trabajo de mesa mucho más amplio y también mucho más abierto. Por lo tanto, casi nunca llegamos a puntos culminantes, siempre estamos abiertos a lo que pueda suceder.

### **¿No te gusta controlar todo lo que pasa durante el rodaje? ¿Por qué esa manera de dirigir?**

Muchas veces hemos pensado que cierta escena se va a desarrollar de cierta manera a pesar de que lo conversamos mucho, pero ocurre que al momento del rodaje suceden cosas tanto en los actores como en el ambiente, incluso con nosotros mismos teniendo la cámara, y se convierte en una especie de sinergia, llegamos todos a un entendimiento y confluiamos. Llegamos a lugares a los que no habíamos pensado llegar pero que sin embargo nos sorprenden a nosotros mismos y desarrollamos el trabajo de una manera inimaginable.

### **¿Cómo consigues a tus actores, tienes algunos criterios para elegirlos?**



Nosotros hemos hecho estas películas sin presupuesto. Casi todas han sido básicamente con apoyo voluntario y bastante esfuerzo. No hay contratos de por medio. Se trata de una película como equipo, por eso, en muchos casos, en los créditos pongo como realización a todos. Como esto es así, para mí es muy necesario que las personas tengan ciertas afinidades, es decir, que tengan cierto acercamiento a actividades artísticas y que tengan cierto grado de sensibilidad. En la mayoría de casos, más que un *casting*, lo que he hecho es relacionarme con la gente. A casi todos los que han participado en mis películas los he conocido en cineclubes.

### **¿Quién o quiénes influyen en esta manera de dirigir una película?**

Es una influencia de Godard. Es una construcción básicamente posmodernista, si bien es cierto nosotros no somos cineastas posmodernos ni nos afiliamos, es algo que asumimos. Si tú acudes, por ejemplo, a Bertolt Brecht, acudes a Stanislavski o al método del *Actors Studio* vas encontrando un mismo punto común que son niveles de representación. Estos, básicamente, están para ser modelados. En cambio, en un postulado más abierto, lo que prima no es tanto la técnica del actor ni la pericia o habilidad del director para poder conseguir eso con el actor (que se reduce a una herramienta) sino que se convierte en una interactividad. Estamos nosotros en constante diálogo durante el rodaje, un diálogo que es no verbal ni gestual sino intuitivo. □

