



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES CINEMATOGRÁFICAS**

**LA PROBLEMÁTICA DEL USO DE NO-ACTORES EN EL CINE
MEXICANO CONTEMPORÁNEO. ANÁLISIS Y
CATEGORIZACIÓN A PARTIR DE LA TÉSIS FÍLMICA “¿Y
CÓMO ES ÉL?”**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CINEMATOGRAFÍA**

**PRESENTA:
ISSA MARÍA GARCÍA ASCOT OGARRIO**

**TUTOR-DIRECTOR DE TESIS
ÚRSULA PRUNEDA BLUM**

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2023

Úrsula Pruned



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 2 |
| IMPORTANCIA DE LA ENSEÑANZA DE LA DIRECCIÓN DE ACTORES | 7 |
| VIVIR CON VERDAD CIRCUNSTANCIAS IMAGINARIAS | 10 |
| DESARROLLO DEL ANÁLISIS | 13 |
| REFLEXIONES GENERALES PARA LAS CINCO PELÍCULAS | 21 |
| ACERCAMIENTO A LA ACTUACIÓN DESDE EL PLANO DEL CUERPO QUE LE DA VIDA | 28 |
| CONCLUSIONES | 54 |
| BIBLIOGRAFÍA | 56 |

Todo lo que puedo ofrecer como artista es la revelación de mi alma.

(Eleonora Duse)

La mejor locación del mundo es el rostro humano.

(John Cassavetes)

*¿Qué es arte? ¡Qué se joda el arte! ¡Arte es lo que estás haciendo! ¿Qué es política?
¡Qué se joda la política! Política es vivir.*

(Abbie Hoffman)

INTRODUCCIÓN

En su libro *‘Breve historia de la formación teatral en México’*, Víctor Grovas Hajj, nos explica que la formación actoral en México comenzó en 1770 (Hajj, 1970).

Según este autor, en sus inicios la formación actoral o formación teatral estuvo únicamente dedicada al teatro, ya que otros medios aparecen más adelante en la historia:

“Aunque algunos quisieran negarlo, en nuestra Historia existe, si bien no una tradición teatral profunda, sí una vocación constante por el teatro. Esta vocación ha dibujado, en el código de nuestro peregrinaje, trazos de curiosos esfuerzos - pinceladas que se suceden aquí y allá, que no conforman una pintura completa, pues están lejos unas y otras, y las separan espacios vacíos-; estos trazos construyen la historia de nuestra formación teatral. Debemos reconocer que esta historia existe. Es una historia con muchos principios; cada uno de ellos reclamando su primacía. Es una historia de esfuerzos casi anónimos, de protagonistas obstinados pero olvidados, de proyectos pintorescos o inconclusos, y de caprichos y sorpresas institucionales. Si tratamos de remontarnos a sus

inicios, encontraremos que hay indicios tan antiguos como nuestra cultura de mezclas y contraste (Hajj, 1970, p. 15)

El cine, que apareció a principios del siglo XX, tardó en utilizar actores, pues la formación de estos también demoró mucho en especializarse para este medio. No es hasta 1978 que surge en México una escuela que se llama a sí misma Escuela de Formación Teatral, pero cuya finalidad es formar actores para la televisión, en particular para los programas de la misma compañía que la funda: el CEA de Televisa. Posteriormente, en el año 2000, aparece Casa Azul, la cual incorpora clases para formar actores que trabajen en la televisión y el cine. Sin embargo, nada de esto responde a una tradición, sino que es algo a lo cual se ha tenido que llegar por demanda.

La solución ha sido recurrir a actores formados para teatro, quienes, de acuerdo a quejas comunes entre los directores, no siempre funcionan en la pantalla. Difícilmente se acepta que los directores no tienen formación en la dirección de actores. En cambio, suele culparse a los actores, a su formación o a la falta de especialización para justificar el trabajo con no-actores. Esta disyuntiva, sumada al surgimiento de directores que no provienen de las escuelas tradicionales, en donde se enfoca la enseñanza a vincular el trabajo con actores o egresados de las escuelas actorales, es la que ha llevado al recurso de usar gente no formada en la actuación a la popularidad. Es a partir de 2002 cuando el trabajo con no-actores comienza a verse reflejado en más producciones cinematográficas y televisivas. Esta práctica no era desconocida, solo poco común, más si los roles protagónicos o principales de las películas recaían en los no-actores.

El término *actores no profesionales*, también utilizado para referirse a las y los no-actores, limita la realidad del propio oficio del actor. Ser actor es un oficio, una

profesión. Esto no significa que forzosamente se deba estudiar, pues muchos oficios se pueden profesionalizar de distintas formas, entre ellos la actuación, pero hacerlo una vez no te convierte en actor. Uno se convierte en actor con la práctica y, sobre todo, con el desarrollo de una metodología de trabajo.

Es así que, para esta investigación, como criterio de identificación nos referiremos como no-actores a quienes no cuentan con una formación de oficio en la actuación ni profesionalización en la cinematografía. A su vez, la selección de películas de análisis para esta investigación presentará como no-actores a quienes se integren a este criterio que retomamos de William Esper, quien indica:

"El arte de actuar ha estado en un estado de cambio perpetuo desde el día que empezó. Mucho de esto tiene que ver con la forma en que se desarrolla la sociedad, pero una gran parte tiene que ver, curiosamente, con el desarrollo de la tecnología. Por ejemplo, durante el siglo XIX, los actores eran capacitados para trabajar en grandes teatros; trabajaban en proyectar sus voces y desarrollando gestos comunes que transmitían su vida emocional hasta el fondo de auditorios repletos de gente. Luego, a principios del siglo XX, las películas mudas se convirtieron en un mercado laboral viable para actores, y de repente tuvieron que conquistar el problema de actuar sin sonido. Luego, llegaron los filmes sonoros y los actores se enfrentaron a la importancia enorme de la sutileza y la veracidad en la actuación cinematográfica. En los años cincuenta, la televisión era un medio en ciernes, y mira cuántos actores trabajan hoy en televisión. Enseñar Stanislavski no funciona para los actores contemporáneos. Las realidades a las que se enfrentan los actores del siglo XXI son completamente

diferentes a las que enfrentaban los actores rusos del siglo XIX. En el mundo de Stanislavsky, si los actores querían ensayar una obra durante tres años, podían hacerlo. Los actores modernos, sin embargo, deben ajustar constantemente su trabajo para satisfacer las demandas de la diversidad de medios, y deben hacerlo mientras trabajan bajo las restricciones de tiempo de ensayo increíblemente reducido. Esto es particularmente cierto en las industrias del cine y la televisión, donde los actores tienen suerte si tienen tres minutos para ensayar antes de que la cámara comience a funcionar. Tal como están las cosas ahora, los largometrajes a menudo se hacen en veintiocho días o menos. Las presiones de la televisión son aún más agudas (Esper, 2008, p. 8)''.

La utilización de no-actores en los papeles principales de películas mexicanas es una práctica que se hizo popular a partir de principios de este siglo. Es difícil encontrar una película anterior a *Japón*, dirigida por Carlos Reygadas en 2002, donde el protagonista y los principales sean no-actores.

Ver tan presente esta práctica me invitó a reflexionar sobre porqué tantos directores han preferido trabajar con no-actores, lo que esto implica, así como lo que se gana y se pierde con dicha decisión.

En parte, entiendo lo que motiva la decisión de trabajar con no-actores. En esto influye a veces el que no sean conocidos, que sean caras nuevas y frescas, el tipo físico, el acento, que sean originarios del lugar donde se desarrolla la historia. Esto facilita el trabajo del director, aunque, para ser exactos, si se contrata un actor, este será quien realmente cargue con el trabajo que el director cree ahorrarse.

Durante mis años en el entonces CUEC, tuve poco contacto con actores. De hecho, para uno de los personajes principales de mi cortometraje de ficción de segundo año, “*Ayo Silver*”, llamé a una amiga, no a una actriz. Siempre pensé que lo que veíamos en la vida real era posible trasladarlo a la pantalla tal cual, sin obstáculos, sin interrupciones. En ese caso en particular funcionó. Era una comedia de circunstancias, así que lo que se requería del personaje no era mucho, pues no había gran profundidad en el guion. Mi amiga lo hizo bien, con frescura y naturalidad; los otros dos personajes, que sí eran actores, encontraron resonancia con ella, y funcionó. No obstante, mi experiencia en la tesis fue diferente.

Para graduarme del CUEC realicé la preparación y filmación de mi tesis fílmica “*¿Y cómo es él?*”, en el año 1998. Los personajes principales eran tres jóvenes entre dieciocho y veinte años. Para el protagónico escogí a Flor Eduarda Gurrola, mientras que para sus dos compinches seleccionamos a jóvenes que conocíamos, pero no eran actores. Mis razones se justifican con lo explicado anteriormente al entrevistarme con actores me sentí intimidada e incapaz de lograr mi objetivo, sentí que acabarían haciendo lo que ellos quisieran y no lo que yo necesitaba. A Flor Eduarda la conocía por amigos en común, habíamos pasado tiempo juntas y sentí que con ella podría trabajar, los otros dos fueron Andrés Almeida e Iván Krassoievitch, que también eran amigos. He ahí una de las claves de las que hablaré en la conclusión. Andrés acabó dedicándose a la actuación, Iván no. En el resultado final es evidente que Andrés sentía ya la inclinación y que Iván estaba incómodo, consciente de estar “actuando” todo el tiempo. Agradezco muchísimo la suerte de haber contado con Flor y Andrés, ellos hicieron el trabajo necesario. Si bien yo tenía una idea muy vaga de cómo dirigirlos, ellos lograron dar coherencia y vida a los personajes.

IMPORTANCIA DE LA ENSEÑANZA DE LA DIRECCIÓN DE ACTORES

A los directores no se les enseña a dirigir actores, existen muchos mitos alrededor de ellos, su trabajo es tratado de manera misteriosa, inalcanzable, e incluso incomprensible, para lo cual se necesitara algún tipo de iniciación. La experiencia adquirida en las últimas dos décadas en México como profesional en la industria me permite afirmar que a los directores les dan miedo los actores, no saben cómo hablar con ellos, creen que con que hayan leído el guion y les den un par de indicaciones es suficiente; y sí, a veces lo es, pues esta afirmación no refiere a todos los directores del cine mexicano ni a todas las películas. Hablo de lo que yo viví en la escuela, y de lo que sé vivieron generaciones anteriores y posteriores en las escuelas de cine que existían en ese momento.

Dice Judith Weston, famosa maestra en Dirección de Actores en el estudio que lleva su nombre en la ciudad de Los Ángeles, que *“para muchos directores, la excitación que sienten acerca de un proyecto se convierte en ansiedad cuando se trata de dirigir actores”* (Weston, 1996, p. 2)

Para poder ser específica en mi reflexión, decidí analizar cinco películas que utilizan no-actores para sus personajes principales.

Japón, Carlos Reygadas (2002)

Heli, Amat Escalante (2013)

Las Elegidas, David Pablos (2015)

Ya no estoy aquí, Luis Fernando Frías (2020)

Selva Trágica, Yulene Olaizola (2021)

Antes de presentar este análisis es importante definir lo que para esta investigación se entiende como cine y la función que tiene o debe tener la actuación en el mismo, además de mi particular relación o interés con la actuación.

El cine puede tener muchas funciones: educarnos, mostrarnos realidades a las que somos ajenos, contarnos una historia, un hecho histórico, hacernos soñar, enamorarnos, etc. Desde un punto de vista particular el mejor cine busca conmovernos, sacudirnos, enseñarnos, vernos reflejados, sentirnos otra persona, parte de otra historia de vida por algunas horas.

El arte puede conectarnos con nuestra humanidad, con la parte más vulnerable de nosotros mismos. Cada disciplina utiliza diferentes elementos para ello en el caso del cine, la herramienta principal para involucrar emocionalmente al espectador es el actor, quien debe hacer suya y vivir la historia que queremos contar. El actor debe ser el puente entre el director y el espectador. Si creemos que esa pieza es fácilmente reemplazable o no es de vital importancia, acabamos teniendo una historia que, aunque narrativamente funcione, no la habita ningún personaje y no se comunica emocionalmente con nadie.

Años después de haber terminado la carrera de cinematografía estudié formación actoral por dos años en el Esper Studio, Nueva York. ¿Qué me llevó a la actuación? Recuerdo desde que empecé que ver cine y tener conciencia de lo que éste me hacía sentir o despertaba en mí, casi siempre, si no siempre, era gracias a los actores.

El cine, era desde mi infancia ese espacio accesible donde las emociones estaban permitidas, donde la gente sentía, lloraba, reía, gritaba, donde se celebra un mundo sin recriminación o exclusión por expresar sentimientos de forma libre. Al ser llamada constantemente “dramática” o “demasiado emocional” era y, a veces es aún, en el cine a el único lugar donde encuentro resonancia.

“Me fascina la actuación. Es mucho más real que la vida”.

Oscar Wilde.

El impacto que una película genera en el espectador también propone experiencias que consolidan las emociones: En particular las películas de John Cassavetes derivaron en mi persona la decisión de explorar más a fondo la actuación. Recuerdo haber sido golpeada por la intensidad con la que los actores de sus películas vivían las situaciones que representaban, recuerdo haberme sentido identificada. Luego de ser muy fanática de las películas de Jim Jarmusch, de pronto ver esa vida en la pantalla y sentir que había más gente como yo fue reivindicador. Para Cassavetes aprender a actuar era fundamental para dirigir actores. Esto solidificó mi interés; quería ser capaz de lograr esa intensidad, esa presencia, esa vida, esa riqueza emocional y su profundidad.

Michael Chekhov explica: *“La técnica actoral no puede ser comprendida propiamente sin practicarla (Chekhov, 1953)”*. Mientras que Nicholas Ray refiere sobre el punto: *“¿Cómo vas a aprender los problemas del actor si no actúas? Puedes teorizar mucho, te mantendrá cómodo y evitará que hagas cualquier cosa. No es necesario estar*

cómodo, pero hablar demasiado es un peligro. Un director que no ha tenido experiencia como actor es un lisiado”. (Ray, 1995, p. 74)

Aunque entiendo que conocer a fondo el oficio actoral es de enorme ayuda para comunicarse con los actores, difiero con Cassavetes, Chekhov y Ray en que para dirigir actores debes conocer y dominar el oficio.

Lo que debemos enunciar es que, al igual que los actores se forman para representar con verdad, los directores deberían formarse para encontrarla, para identificarla, para detectar las sutilezas entre esta y la mentira. En eso creo que en este país estamos lejos de lo que es necesario para que el trabajo entre actores y directores logre su cometido.

El trabajo del director con los actores también requiere introspección y búsqueda personal, pues no son sólo estos últimos quienes trabajan con su imaginario emocional. Para que la conexión y el reflejo de esa relación sea fructífera, el director debe estar dispuesto a ser igual de vulnerable que el actor.

VIVIR CON VERDAD CIRCUNSTANCIAS IMAGINARIAS

“¿No es el artista, el actor en el sentido más verdadero, un ser dotado de la capacidad de ver y experimentar cosas que son oscuras para la persona común? y ¿no es su verdadera misión, su instinto gozoso, transmitir al espectador como una especie de revelación, sus propias impresiones de las cosas tal como las ve y las siente?”. (Chekhov, 1953, p. 3)

Retomando la cita de William Esper al principio de este texto, en donde se habla de cómo la técnica ha tenido que transformarse en función de los medios para los que se utiliza, me gustaría tocar el tema de las diferencias entre la actuación para teatro y para cine, ya que las mismas han promovido la idea generalizada de que para el cine no necesitas saber actuar. Esta afirmación resulta una falacia que afecta gravemente a los que inician su carrera tanto en la dirección como en la actuación. Y para ello Tony Barr en su libro, *Acting for the Camera* lo explica de la siguiente manera:

“La función principal del actor es comunicar ideas y emociones a una audiencia. Pensando en eso, es más fácil entender cuál es la principal y sencilla diferencia entre actuar para teatro y actuar para la cámara. En el teatro, el público puede estar en cualquier lugar, a unos metros o a dos balcones del actor, es obligación de este comunicar a toda la gente, incluida la que está en las partes más alejadas del auditorio.

Por lo tanto, la energía debe ser mayor, el volumen de la voz más fuerte, los movimientos corporales deben ser más grandes, es probable que las sutilezas se pierdan en el escenario. De esa forma puedes salirte con la tuya con mucho más en el teatro, porque el público, incapaz de ver sutilezas, asumirá que están ahí incluso si no. Una actuación que está "indicada" o simplemente hecha de gestos superficiales, miradas y movimientos que no tienen un impulso real detrás de ellos pueden parecer reales a todos los miembros de la audiencia, excepto a los que estén sentados en las primeras filas. Cuando se trabaja para la cámara, la audiencia está generalmente sólo a unos pocos pies de distancia del actor (la posición de la lente), así que comunicar ideas y emociones al espectador es igual

que si las comunicaras a alguien sentado frente a ti en la mesa, la cámara está prácticamente sentada en tu nariz, y el micrófono está prácticamente descansando en tu frente. Y debido a la naturaleza del medio mismo, el director y el editor, pueden hacer que sea imposible para la audiencia mirar a cualquier lugar más que a ti y a tu cara para determinada reacción emocional. En el cine, eres mucho más grande que en la vida real, y cada sutileza en tus gestos se magnifica.

Estás tan cerca de la audiencia en la película, que se necesita menos para hacerles saber lo que sucede, dado que toda su atención está dirigida hacia ti, se necesita muy poco para ser eficaz. La edición cambia bruscamente el enfoque de la audiencia de una persona o cosa a otra ayudando a dramatizar lo que está pasando. En una película bien montada, el corte está motivado por estímulos. En la mayoría de los casos esos estímulos son los que afectan al personaje. En sí mismo, el montaje es una articulación del efecto del estímulo; no se necesita agravar poniendo énfasis en su reacción, el exceso puede llegar a ser ridículo.

Por lo tanto, el estilo “más grande que la vida”, necesario para el teatro es innecesario- e incluso no deseable, para cine. Cualquier cosa que hagas que sea deshonesto en relación con lo que el personaje está pensando o sintiendo, será perceptible para la audiencia. La cámara no permite engaño. O eres sincero o no lo eres (Barr, 1982, p.p. 3-5)”.

Retomando la falacia, creemos que la cámara registrará con éxito los gestos “naturales” de nuestros no-actores y no será necesario hacer mucho trabajo actoral. Es verdad que la cámara registra toda sutileza y no es necesario hacer ningún gesto marcado

para comunicarlo con el espectador, pero también registra todo lo que pasa por la cabeza de los actores y no-actores. La formación de los actores les permite habitar historias y personajes. Los no-actores, al carecer de dicha formación, terminan por mostrar a la cámara todo su miedo, sus nervios, su no saber qué hacer, que no sólo lo registra, sino que lo intensifica.

“Un individuo, ya sea actor, director, productor, o crítico, que dice que actuar frente a la cámara es más fácil que actuar en el escenario puede no ser un idiota. Simplemente huye de la verdad, y eso es bastante idiota”. (Ray, 1995, p. 75)

DESARROLLO DEL ANÁLISIS

Japón, Carlos Reygadas, Mantarraya Producciones, 2002.

Se nos presenta como principal a un personaje pobremente construido, nos enteramos que tiene un objetivo mediante los diálogos, nada de su comportamiento nos lo indica, se traslada a cierto lugar para cumplir dicho objetivo, que es matarse. Gracias a que desplazarse es una acción que implica movimiento, junto con diversidad de paisaje y contexto, es que existe película. Es visible el hombre (No-actor) cuyo objetivo es muy claro: hacer la película y salir del paso, terminar la escena, decir el diálogo sin errores, salir de cuadro por el lado correcto, mirar hacia la marca, etc. . Sus gestos son impávidos, únicamente vemos a alguien que sigue indicaciones, no a un personaje reaccionando a los estímulos que la vida le presenta dentro de la realidad creada por la ficción. En resumen

no reacciona con verdad a la situación del personaje pues no hay personaje, reacciona con verdad a la realidad del no-actor.

Las miradas, que tanto nos dicen en la vida real, en este caso narran una historia diferente a la que se pretende contar; son erráticas, sin firmeza, sin intención, solo obedecen una indicación, no hay una verdadera intención de dirigir la mirada hacia algo determinado por un objetivo. Estas miradas erráticas y carentes de fuerza, en lugar de conectar al espectador con el personaje lo distraen y alejan de la trama.

La falta de naturalidad en los diálogos es notable. Los humanos hablamos porque algo nos impulsa a hacerlo, sin embargo, en este caso podemos ver que el único impulso es la indicación del director. Así, queriendo ser lo más naturales posible, desmantelamos todo el universo que tratamos de crear al depositarlo en los hombros de quien no está capacitado para cargarlo y solidificar su creación, involucrarse en él, tapar las grietas, cerrar los ojales con sus instintos.

La música en el cine, que puede servir para de muchas maneras distintas, entre ellas apoyar o contrarrestar momentos específicos e importantes, es utilizada para la creación de estados de ánimo, esto afecta a la película y al espectador, es otro de los problemas con los que nos enfrentamos cuando nuestros actores, no-actores en este caso, no pueden alcanzar o dar la respuesta emocional necesaria para ellos.

“Actuar es hacer” afirma Esper, y hay muchas formas de hacer. No sólo las acciones físicas o de movimiento comunican, en este caso, el quehacer interno, emocional, tan importante para la conexión con el espectador no está presente en la película, no es visible pues no existe.

Los diálogos son incongruentes, los no-actores no tienen la capacidad de interpretarlos, transformarlos, darles sentido o verosimilitud, algo que el entrenamiento de los actores facilita.

La escena en la que el personaje se masturba es uno de los únicos momentos que se perciben como reales, y es así debido a que el no-actor estaba realmente masturbándose, utilizando su imaginación para obtener una erección. Esa misma imaginación que no encontramos reflejada en ninguna de las otras escenas.

Este problema no solo atañe al actor principal, y secundarios. Los extras, que también son títeres al mando del director, no hacen más que lo que se les indica, y eso es casi nada. Así, vemos las costuras de las escenas por todos lados.

Al querer obtener una representación realista de las personas que buscamos retratar mediante el uso de no-actores lo que hacemos es deshumanizar a nuestros personajes y a quienes los interpretan; los convertimos en estampitas monográficas que se ven como queremos y hablan con el acento que queremos pero, al no ser capaces de comunicar su complejidad y vida interior, con lo que nos quedamos es con una historia superficial y meramente anecdótica, sin el peso real de personajes que nos conecten emocionalmente cuanto les sucede.

Percibir una reacción tardía de los personajes ante los estímulos nos impide conectar con ellos o con la situación, nos recuerda todo el tiempo que estamos presenciando una ficción, y eso es debido a los no-actores. Esas pausas en los diálogos, esos momentos en que los vemos escuchar el final de la línea a la que deben responder y la forma en que dicen sus líneas, con la tarea de decirlo correctamente y no impulsados

por la motivación del personaje, generan una distancia y una desconexión del espectador, que dudo fueran objetivo de la película.

Heli, Amat Escalante, Mantarraya Producciones, 2013.

Al analizar a los personajes de esta película encontramos que resultan lineales, faltos de profundidad, difíciles de leer, misteriosos, pero no de buena manera. Incapaces de comunicar lo que un actor sabe y debe comunicar dejan al espectador con demasiadas tareas, como suponer la vida emocional de los personajes según la historia que están viviendo. Esto podría ser efectivo para ciertos personajes, pero debe ser cuidadosamente calculado, pues funciona claramente para personajes secundarios, más no para aquellos que necesitan ser nuestro gancho o puente hacia el espectador; es decir, no con personajes que necesitamos que se transformen, se contradigan, cambien, que sean humanos y no caricaturas de humanos.

El actor es el depositario de nuestro personaje principal, un personaje que se crea en conjunto y que el actor debe habitar para poder comunicar al espectador todas las emociones, conflictos, dificultades y vivencias que ocurren en nuestra historia. Esa naturalidad que creemos obtener al escoger no-actores es falsa. El cine es un medio muy técnico, conformado por departamentos con requerimientos específicos. De tal forma, si los “actores” determinan la posición de la cámara, de la luz, o la cantidad de veces que puedes repetir una u otra toma, estás sacrificando las herramientas que tienes a tu mano

para contar la historia de la mejor manera posible por una falsa naturalidad que se pierde en el momento en que prendes la cámara.

Como expuse anteriormente, las no-actuaciones de esta película son planas, faltas de matices y profundidad. Algunos dirán que la historia es más importante que las actuaciones, pero no hay historia más importante que la que nos cuentan sus protagonistas. Quizá en ciertos géneros cinematográficos se acostumbre a que las actuaciones no sean lo más importante, incluso puede que para el público asiduo a esos géneros (acción, aventura, terror) las actuaciones estén en segundo plano frente a las explosiones, persecuciones y matanzas. Pero en películas donde la historia la sostienen los personajes, estos deben ser complejos, profundos, llenos de vida, por lo que se necesitan actores capaces de absorber la historia y hacerla suya.

Los actores de *Heli* se ven bien, son adecuados para la historia, pero no son frescos: están tensos, son incapaces de proyectar, no tienen oficio. Esto no es culpa de quienes se avientan valientemente a hacerlo, sino de los directores.

Al igual que en *Japón*, los diálogos se notan impuestos, escritos por alguien que no son ellos. Es decir, no salen de sus impulsos, de sus cabezas. En algunos casos sí están adaptados a su forma de hablar, en otros, ni siquiera eso. Las acciones no evidentes, las no físicas, no saben cómo hacerlas, y los directores tampoco demuestran cómo marcarlas. A veces pareciera que los directores tampoco saben que actuar es HACER. Siguen pensando que actuar es SENTIR.

La escena de los golpes, secuestro o lo que se haya intentado, está claramente dirigida para impactar al espectador, sin embargo, los personajes involucrados no la viven con verdad. La niña se siente nerviosa, vista, consciente de que la miran no solamente los

presentes en el momento que se retrata; eso les pasa a casi todos los que están en esa escena. Actuar es vivir con verdad en circunstancias imaginarias, no obstante, lo que alcanzamos a ver no es precisamente eso, sino su nerviosismo, su no querer estar ahí, su timidez, su miedo. Dentro de esa verdad está, en cualquier caso, la verdad de los no-actores, no la de los personajes.

A veces desconocemos tanto los mundos retratados en estas películas que creemos que es verosímil el que hemos creado, y no, no lo es. Adjudicamos palabras que nos suenan de esas realidades y las insertamos en los diálogos para darles naturalidad, y el resultado es que únicamente se sienten más impostados. Ese trabajo, que debería hacer un actor, no lo hacemos nosotros, y los no-actores, al sentir que deben actuar, no aportan eso a los personajes.

En las miradas los delatan, la incapacidad de sostener la mirada a su compañero de escena, de dirigirla con intención hacia algún lugar, en el nerviosismo y la duda de dónde mirar, vemos la realidad de las personas, no del personaje. Lo tardío de todas las reacciones, la reacción a las instrucciones cuando en ese momento deberían responder con verdad, hacen evidente lo falso de la situación.

Selva Trágica, Yulene Olaizola, Malacosa Cine, 2021.

En estas películas se suele recurrir a la impavidez como recurso dramático o actoral para denotar intensidad o crear personajes que callan y miran fijamente, pero no hay intención, no hay vida emocional ni interior a los hechos representados, no hay imaginación, no hay una situación o idea habitando su cabeza. Todo eso, aunque se crea que no es visible a los

ojos del espectador, lo es. En los ojos vemos reflejada la vida interior de los personajes, los recuerdos que tienen cuando los narran, las imágenes que ven cuando rememoran o las emociones que estas acciones generan. Usar la indiferencia como recurso sólo genera indiferencia en el espectador.

Esta película tiene una mezcla de actores y no-actores. Uno de los personajes principales es interpretado por una chica que no es actriz. El personaje no habla, por lo cual recurre a gestos y movimientos de cabeza para comunicarse, otros de los no-actores hablan en maya. Al ser una película fantástica, cosa que descubres al final, acaba todo justificándose de alguna forma, pero la realidad es que las actuaciones no son verosímiles; hay una especie de tono elegido consecuente con la época que lo hace todo homogéneo al menos, aunque poco creíble.

Las elegidas, David Pablos, Canana Films, 2015.

Las elegidas presenta otros problemas además del uso de no-actores. He decidido mencionarlos, pues me parecen importantes y tocan también el desprecio del oficio de actor.

Me parece extremadamente grave la frivolidad de un tema tan serio como el secuestro de mujeres para la trata y esclavitud sexual. La niña que interpreta al personaje principal no manifiesta de manera cercana lo que la experiencia de este implica; a lo mucho llega a estar un poco triste y desanimada por la situación en que se encuentre. Seguramente afecte la poca preparación e investigación del equipo de dirección pero sin

duda, que la persona elegida no tenga la formación necesaria para llevar a cabo una investigación propia sobre el personaje, es una parte enorme del problema.

Cualquier reportaje que se vea acerca del tema impacta más que esta película. No debería estar permitido hablar de temas tan graves con tanta superficialidad. Ahí está “Lylja 4 ever”, de Lukas Moodyson, (2002), que retrata con veracidad el horror por el que pasan estas niñas y mujeres. El trabajo de Moodyson con Oksana Akíshina, una adolescente de 15 años que empezaba a actuar, es sorprendente. Moodyson explica:

“Es un guion brutalmente oscuro. Pienso que mentalmente tuve que ir a algunos lugares terribles para escribir este guion. Tuve que vivir a través de una niña siendo violada cada día, y eso no es una experiencia agradable”. (Moodyson, Lilya 4-ever, 2003)... *“No puedo garantizar que las palabras que dicen en la película sean las correctas! Pero podía controlar los niveles emocionales y cómo actuaban. El primer día fue sumamente difícil, era un día lluvioso y lleno de lodo, y los actores no estaban haciéndolo bien. Así que les dije que improvisaran, ya que estaban siguiendo el guion muy rígidamente. Empezaron a hablar libremente, yo no tenía idea de que estaban hablando. Solo recuerdo caerme en el lodo, que todo era un caos y en ese momento decidir dejar que el caos reinara.”* (Moodyson, Lilya 4-ever, 2003)

En *Las elegidas* no parece que nadie haya hecho investigación sobre el tema, el director, los no-actores, los productores. Yo me imagino que una actriz, al hacer el trabajo que le corresponde, hubiera descubierto que la realidad de la trata es por mucho más

sórdida que lo que alcanzamos a ver en la película. Me parece irresponsable y ofensivo que nadie se haya tomado la molestia de profundizar en un tema tan importante.

Esta película, junto con *Heli*, presenta temas con la pretensión de causar impacto, conmoción y hacer al espectador reflexionar, creo yo, pero no se toman el tiempo de investigar o tratar esas realidades con el debido respeto y profundidad.

Ya no estoy aquí. Luis Fernando Frías. Panorama Global. 2019

Ves a estos supuestos personajes metidos en situaciones donde el director los ha puesto, donde el guion los llevó, no los ves ahí por sus acciones, o sus motivaciones, no son ellos los que llevan la historia, eso hace evidente el guion y la mano del director, eso imposibilita la conexión con el espectador y su involucramiento en la historia.

En esta película es evidente que hubo más tiempo de ensayo y creación de personajes, el trabajo con los no actores es el más logrado de los cinco ejemplos anteriores, se nota que hay alguna relación personal entre ellos y el director, que se alcanza cierta vulnerabilidad. El énfasis de esta película está puesto en la estética, lo que acaba distrayendo de la historia.

REFLEXIONES GENERALES PARA LAS CINCO PELÍCULAS.

Las últimas películas analizadas cuentan con menos anotaciones pues no es el caso ser reiterativa, en todas se presentan los mismos problemas, algunas lo resuelven mejor, otras

se ven mayormente afectadas por esa decisión. En los casos presentados se tiene que hacer uso de recursos del lenguaje cinematográfico para narrar cosas que podrían y, en muchos casos, deberían, comunicarse mediante la actuación. Se apoyan en la música, movimientos de cámara, diálogos en off, etc. Que sí, son recursos cinematográficos que pueden ser muy potentes utilizados de manera específica, pero cuando se usan de muletilla para lograr algo que los personajes no crearon acaban por ser insuficientes, no crean la conexión necesaria para que el espectador esté completamente involucrado con la historia.

La preparación falla en casi la totalidad de los proyectos fílmicos analizados, a excepción de *Ya no estoy aquí*. En el resto de las películas no se ve la creación de personajes, o que entren preparados a las escenas, todo se supedita al guion o a la escena, estos personajes no parecieran venir de ningún lado, o tener objetivos más allá de lo que nos comunican con los diálogos dichos de manera poco natural. Al final los directores se apoyan en el guion y en los diálogos para dar información, pero que los diálogos sean dichos con tan poca naturalidad acaba siendo contraproducente. Esto me lleva a la frase de Meisner “*Una onza de comportamiento vale una libra de palabras*” (Meisner, 1987, p.p. 4)

Usamos sus costumbres, hábitos, rutinas como algo curioso, folklórico, desde el señalamiento, eso muestra un acercamiento desde la superioridad, desde la visión externa y que señala, que no intima con ellos. Desde el principio son lo otro, son esos que no son el espectador y en esa mirada se excusa la falta de profundidad, la ligera deshumanización que se hace de ellos. Así podemos tolerar que una señora mayor sea sometida a la humillación que es sometida en *Japón*, que unas adolescentes sean víctimas de trata, que

un joven y su hermana sean secuestrados, golpeados y casi desaparecidos por grupos violentos, que un joven sin futuro alguno, pero con un gran look, tenga que irse al exilio al ser perseguido por los mismos grupos; no son nosotros, son esta caricatura que hemos hecho de ellos, y al no usar actores y no darles profundidad es mayor la separación y la indiferencia que generan en nosotros. Es una trampa.

Contratamos no-actores pensando que contratamos verdad y al final como no están entrenados para mentir y para vivir con verdad en un mundo imaginario, eso que en la vida real es cierto, no resulta verosímil en el mundo que queremos retratar, no pueden mentir con verdad, una verdad se convierte en una mentira y es evidentemente una mentira. Sobre este punto Nicholas Ray explica que:

“La gran mayoría de directores no saben comunicarse con los actores. En su lugar se apoyan en elementos externos de la composición, ángulos de cámara, iluminación, uso de lentes. Es mucho más fácil para un director relacionarse con la mecánica de la cámara- igual que es mucho más fácil para un actor relacionarse con una imagen de su papel y de sí mismo en ese papel, que relacionarse en términos de acción, en ambos casos se super impone una imagen al contenido y, el trabajo de base es descuidado” (Ray, 1995, p.p. 72)

Si esto es real en el trabajo con actores, es absolutamente crítico en el trabajo con no-actores.

“Bajo la hipnosis del materialismo moderno, los actores se ven incluso inclinados a olvidar la línea que separa la vida diaria de aquella en el escenario. Estos se esfuerzan por traer la vida tal-cual-es a escena, al hacer eso se convierten en fotógrafos ordinarios en lugar de en artistas. Son propensos peligrosamente a

olvidar que la tarea real del artista creativo no es meramente copiar la apariencia externa de la vida si no interpretarla en todas sus facetas y su profundidad, mostrar aquello que está detrás de los fenómenos de la vida, permitir al espectador ver más allá de las superficies y los significados de la vida” (Chekhov, 1953, p.p. 3).

Pensamos que los recursos de evitar que la cámara los vea o los vea cortados, de espaldas, diálogos en off, son efectivos para hacer sus “actuaciones” más verosímiles, cuando quizá sería más efectivo trabajar con ellos de manera aislada, darles más tiempo, más libertad, encontrar contextos donde se sientan más cómodos, y puedan ser más verdaderos, y pensar en la edición como la herramienta principal de apoyo al trabajo de los no-actores, no pensar que, sobreponiendo efectos, música, movimientos de cámara, etc. lograremos el objetivo . Pensar en dedicar el tiempo necesario para obtener la verdad de nuestros personajes, en quien los representa, saber que al no ser actores esa búsqueda tendremos que hacerla junto con el no-actor que hayamos seleccionado para el trabajo.

Pienso entonces en la cita de Chekhov que utilicé al principio, que es un fragmento de una nota al lector con la que empieza su libro “Al actor” y dice lo siguiente:

“SE NECESITA su ayuda. La naturaleza abstrusa de la materia en cuestión requiere no solamente lectura concentrada, no solamente claro entendimiento, si no cooperación con el autor. Porque aquello que podría ser fácilmente comprendido mediante contacto personal y demostración, debido a la necesidad depende de meras palabras y conceptos intelectuales... Muchas de las preguntas que posiblemente surjan en su mente durante o después de la lectura de cada capítulo serían más adecuadamente respondidas a través de la aplicación

práctica de los ejercicios sugeridos al final de cada uno. Desafortunadamente, no hay otra manera de cooperar: La técnica actoral no puede ser comprendida propiamente sin practicarla (Chekhov, 1953)”.

Que el oficio de la actuación es difícil de entender, y de explicar, y quizá por eso los directores lo abordan con miedo, es el punto que desarrolla Chekhov como “La naturaleza abstrusa de la materia en cuestión”.

Retomo a Judith Weston cuando explica las relaciones actor-director donde:

“No es inusual que los actores se sorprendan con lo poco que saben los directores de ellos. Los directores principiantes usualmente tienen mucho cuidado en obtener los mejores valores de producción por el dinero que tienen a su disposición, muy poco cuidado y preparación en guiar las actuaciones; como resultado lo peor en las películas de bajo presupuesto son usualmente las actuaciones. Los problemas de comunicación no están limitados a directores inexpertos y sin dinero. Muchas veces directores y actores conocidos terminan decepcionados cuando finalmente trabajan juntos. Porque con la excepción de un puñado de directores con antecedentes en teatro o televisión en vivo, que han tenido experiencia con ensayos, la gran mayoría no tiene una técnica confiable para trabajar con actores”. (Weston, 1996, p.3)

También es cierto que la actuación está rodeada de un halo de misterio, es casi vista como una práctica de magia, o algo absolutamente abstracto. Como si los actores tuvieran una especie de pacto con los espíritus de la creación y fuera a partir de ese “algo” que nos es ajeno que ellos logran lo que logran. Empieza por la falta de claridad en lo que se entiende por actuar. Usaré las definiciones populares a la mano.

La Enciclopedia Británica define actuación como “el arte escénico en el que el movimiento, el gesto y la entonación se utilizan para realizar un personaje ficticio para el escenario, las películas o la televisión. En general, se acepta que actuar es menos una cuestión de mimetismo, exhibicionismo o imitación que de la capacidad de reaccionar ante estímulos imaginarios.” (Britannica, s.f.)

¿Pero cómo es que utilizan la entonación, el gesto y el movimiento? ¿Cómo es que ese personaje se manifiesta a veces de forma natural? Recuerdo lo mágico que me parecía antes de practicarlo un poco. Y sí, es mágico, pero como toda la magia tiene truco y hay cosas que ayudan a entenderlo. Dado que las definiciones sobre ¿Qué es actuar? son escasas y no hacen que nos resulte fácil comprender realmente en qué consiste, he recopilado reflexiones sobre la misma, que quizá nos ayuden a entender con mayor profundidad de qué se trata.

Del maestro Sanford Meisner:

“Actuar es vivir con verdad circunstancias imaginarias.”

“Una onza de comportamiento vale una libra de palabras. El fundamento de la actuación es la realidad del hacer.”

“No existe la nada.”

“El silencio tiene una multitud de significados. Es la ausencia de palabras, pero nunca la ausencia de significado.”

“La mejor pieza de actuación o de escultura o de lo que sea-llamado-arte siempre tiene sus raíces en la verdad de las emociones humanas.”

“No respondes a indicaciones, respondes a impulsos.”

“La imaginación es igual de fuerte, si no es que más fuerte que las experiencias que podemos recordar de nuestro pasado.”

“Si quieres alcanzar a todas las personas en la audiencia no se trata de ser más grande, se trata de ir más profundo.”

“¿Por qué? es la frase más importante en el vocabulario de un actor.”

“Actuar y hacer son lo mismo. Cuando estás actuando estás haciendo algo, pero has tenido que aprender a no hacerlo de manera diferente cuando actúas.”

“Siempre algo específico, actuar no es ciencia teórica. Actuar está en todo menos las palabras.”

“Las emociones no se pueden hacer. Las acciones se pueden hacer, y si las haces de manera correcta, estas estimulan las emociones.”

“La imaginación está más cerca del actor que la vida real: más agradable, más cómoda.”

“Actuar es reaccionar.”

De la maestra Stella Adler:

“Actúa bien, o actúa mal, pero actúa con verdad.”

De Konstantin Stanislavski:

“Crea tu propio método. No dependas del mío. ¡Crea algo que funcione para ti!”

“La verdad es la sangre del arte. Sin verdad, una pieza de arte no logra tocar el espíritu humano.”

“La imaginación es esencial para los actores porque todo lo que hacemos, cada pieza de nuestro oficio existe en la imaginación.”

De William Esper:

“Vidas internas profundas y convincentes.”

Del primer actor Sir Laurence Oliver:

“No sé qué es mejor que el trabajo que se le da al actor: enseñar al corazón humano el conocimiento de sí mismo.”

De Michael Chekhov:

“Un cuerpo sensible y una psicología rica, colorida, se complementan hasta crear aquella armonía tan necesaria a los fines de un actor profesional. El tercer requisito estriba en la completa obediencia de ambos, cuerpo y psicología, al actor. El actor que llegase a ser dueño de sí mismo y de su arte eliminará el ‘accidente’ de su profesión, creando con ello un terreno firme para su talento. Solamente un incontestable dominio sobre su cuerpo y su psicología le darán la indispensable confianza en sí mismo, así como la independencia y armonía necesarias para su actividad creadora”

ACERCAMIENTO A LA ACTUACIÓN DESDE EL PLANO DEL CUERPO QUE LE DA VIDA.

Con la finalidad de aterrizar la experiencia y el trabajo entre actores y no-actores, se realizaron dos charlas con actores hoy profesionales, Daniel Giménez Cacho formado por Gurrola, más otras clases que enriquecieron su formación, y Andrés Almeida que empezó a actuar puramente por intuición y acabó dedicándose a ello, alguien a quien “dirigí” cuando no era actor.

Charla con Daniel Giménez Cacho.

¿Qué cualidad es esa que estás buscando cuando me preguntas qué hace a un actor? Le digo que, aunque no sé exactamente a que me refiero, creo que lo que busco es ese algo que se siente sólido, que hace a un actor operar, ese núcleo de herramientas que los hace capaces de actuar.

Daniel explica que hay miles de caminos para llegar al objetivo, y yo me acuerdo de lo que decía Stanislavski acerca de crear un método propio. También pienso en como hacíamos durante nuestras clases de actuación para prepararnos, cada uno de nosotros hacía algo diferente, para mí la música siempre ha sido una herramienta muy poderosa, algunos de mis compañeros no podían siquiera pensar en escuchar música antes de una escena. Algunos se aislaban, algunos ensayaban hasta la extenuación, otros improvisaban la situación previa, los métodos eran infinitos y variaban según la persona y la situación.

“Después de un tiempo descubrí que la sustitución me resultaba violenta, empecé a preferir estar presente y trabajar con lo que tenía enfrente.”

He visto la sustitución como una herramienta tan efectiva que este comentario despierta mi curiosidad. ¿Será que después de muchos años deja de funcionar? ¿Será que en verdad es violenta? Calculo que me quedaré con la duda, por ahora.

“Las audiencias están educadas a aceptar estilos, a empatizar o reflejarse en ciertas maneras de actuar. Por eso en la televisión se acepta casi todo.”

“Desarrollar la capacidad de estar presente”, esto lo repite muchas veces durante nuestra charla. Habla de cómo toda la formación le ha servido a lo largo de los muchos años que lleva actuando, pero desde hace tiempo el estar presente se ha vuelto su objetivo primordial y la herramienta más importante, desde donde siente que puede ser más libre. Hojeando mis apuntes de la clase de actuación encuentro esta nota de algo que nos dijo mi maestro Terry Knickerbocker, *“El único lugar donde hay que estar cuando actúas es el momento presente.”*

Le cuento que pienso que para ser un buen actor o actor siquiera, debes conocerte muy bien, me dice *“La idea que tienes de ti estorba enormemente”*, y sí. Se requiere de muchísima honestidad para aceptar quién eres realmente y así poder conocer tus motivaciones más profundas.

“Conocerte, es fundamental, conocerte (de verdad) es fundamental.”

“La vulnerabilidad, es fundamental también”, esto me parece importantísimo, creo que ninguna de las citas o fragmentos que seleccioné hablan de ello, curioso. Creo que esto a su vez tiene relación con eso de lo que hablaba Daniel al principio de la charla *“la capacidad de estar presente”* que me parece tiene relación directa con cuán vulnerable eres. Si estás ahí presente con todo lo que implica *“vivir con verdad”* las circunstancias

imaginarias eres completamente vulnerable. *“La vulnerabilidad conecta cabrón”* añade Daniel, y sí, esa situación ayuda de manera inequívoca a la conexión con la audiencia.

“Es en la vulnerabilidad en donde conectamos los humanos, en esa parte humana, suave, imperfecta, donde sentimos es donde nos espejeamos.”

Inevitablemente pienso en Brene Brown, la mujer que se ha vuelto una especie de portavoz de la vulnerabilidad.

“La vulnerabilidad es el núcleo, el corazón, el centro de las experiencias humanas significativas” (Brown, 2012, p. 28)

Continúa Daniel *“Es delicioso trabajar con un director que es vulnerable, que no siempre sabe, que te involucra en su proceso”*. Y me cuenta una anécdota de un director que se acercó y le dijo ‘No tengo idea de cómo hacer esto’, y que eso, en lugar de hacerlo sentirse inseguro o miedoso, lo conectó más cercanamente con el director y con la escena en cuestión. Colaborar para encontrar la mejor forma de hacerla fue muy gratificante para él. Como es gratificante para mí escuchar esto, si los directores supieran que los actores no esperan que lo sepan todo, lo tengan todo resuelto, que no duden, que no cambien, sería tan liberador para ellos. La vulnerabilidad del director es importantísima en el trabajo con los actores, ojalá me hubieran dicho eso en la escuela.

“Se trata de hacer contacto con ese algo que está más allá de este mundo material y que se manifieste a través de nosotros (actores), lo supuestamente invisible”.

¿Buscar en ti lo que es universalmente humano, ese más allá, eso que nos une a todos en esta experiencia de vida? Le pregunto. *“A mí me interesa aprender del alma,*

conocer el espíritu humano y entender el misterio de la vida, eso es lo que busco en todo”, dice Daniel.

“No todo requiere buscarlo, en la actuación hay una parte espiritual. Uno es un vehículo y va a pasar por ti, ser un buen vehículo, tú eres lo que va a conectar el texto con el público. Es efímero, jamás lo tienes, es un instante que se va y esa búsqueda, constante e inacabable conlleva un nivel de desgaste brutal”

“Para ser el mejor actor tendrías que ser capaz de hacerlo todo. El proceso nunca acaba, topas con tus propias limitaciones, hay que confrontarse, aprender y cambiar.”

Llegamos al tema del uso de no-actores en estas películas, no solamente las cinco elegidas por mí, este recurso que se ha vuelto tan popular en el cine mexicano. Me dice Daniel *“Les dan miedo los actores”*. *“Argumentan que es lo verdadero porque no está actuado, sin embargo, la verdad que vemos es la verdad del no actor, su incomodidad, sus nervios etc. Ellos creen que hay una verdad o que hay verdad en ello, pero no, es su estilo particular de filmar.”*

Charla con Andrés Almeida.

Iniciamos hablando de cómo fue su tránsito de no-actor a actor, por lo que me cuenta pienso que su proceso es muy similar al proceso de un entrenamiento actoral, creado por sí mismo, con la diferencia que Andrés lo fue aprendiendo sobre la marcha, mientras trabajaba como actor iba formándose, y aunque eso es lo que hacen los actores, conforme practican se forman, no lo hacen de manera pública y permanente.

“La formación te da herramientas para llegar a lugares a los que puedes llegar como no-actor, pero te tardas más” y volvemos al ritmo de trabajo de estos tiempos, las películas se hacen, casi siempre con los recursos justos, y el tiempo justo. Quizá los no-actores que eliges para interpretar los personajes podrían lograr el objetivo, si tuvieran ellos y tú como director, el tiempo y el espacio para ello, pero en una filmación rara vez se cuenta con eso, asintiendo me dice *“en los esquemas de trabajo nuevos no hay tiempo para nada, tienes que ser más eficiente, es por eso que es importantísima la alianza con los directores, para lograr esa eficiencia, las dinámicas de trabajo determinan la realidad del actor.”*

“No considero lo que hago un método pues todo lo que hago es distinto, cada personaje es distinto, cada director es distinto, para mi tiene más que ver sobre todo con la intuición, con tratar de entender quién es el personaje, primero hacer un análisis de la persona de la humanidad de cada personaje, y a partir de ahí ver que le vas metiendo.”

Curioso que hable de no tener un método, parece que la intuición es la que guía ese acercamiento, es la base de lo que él llama su no-método. Sigue *“la intuición es una herramienta fundamental. La creatividad y la intuición van de la mano. Las herramientas que te ayudan a ser más eficiente puede ser que sí te las dé la formación, pero la intuición es necesaria.”* Me pregunto si existe una relación entre la formación y la intuición, recuerdo la insistencia de mi maestro en hacer caso a eso que se siente en el estómago cuando algo tiene conexión contigo, cuando algo te afecta de manera que puede ser útil para tu trabajo, esa es la conexión con la intuición, y sí es posible entrenarla y ejercitarla. Más de mis apuntes: *“Tenemos una percepción interior de la verdad”* decía en clase Terry

Knickerbocker. ¿Es esto de lo que habla la intuición? ¿Se ejercita la intuición? ¿Se ejercita la atención, la consciencia, de manera que somos más conscientes y estamos más en contacto con la intuición?

“Cuando realmente haces lo que la escena requiere: como grabar en esa escena de persecución en el monte no tienes espacio para pensar en nada más.”

Aquí volvemos a confirmar lo que dice Meisner: *“actuar es hacer.”*

“La parte técnica del cine es un ecosistema al que te tienes que acostumbrar. (Imagina sin conocerlo y encima tener que actuar) Hay mucha inseguridad en el actor de hacer las cosas bien, de llegar a donde quieren llegar, si no tienen a alguien que los guíe se sienten perdidos. Es importante esa simbiosis con el director, resolvemos esto juntos, lo que no resuelvo yo lo resuelves tú y viceversa.”

“Daniel Giménez Cacho es un actor que te puede resolver cosas, y eso hace que el director tenga más herramientas” dice Andrés. Entonces pasamos al tema de los no-actores y de todo lo que comprometes al trabajar con no actores, comentamos que es una decisión personal, eliges hacer esos sacrificios por algo, pero debes tener muy claro que el resultado es precisamente lo que buscas.

“Yo paso a ser actor en el momento que me quito el miedo de realmente crear un personaje, de no ser yo mismo. Tiempo Compartido. La caracterización ayuda a ir más profundo, a perder el control, a darle vida a cosas desconocidas, a un lugar donde empieza a fluir solito. Cuando me pude quitar a mí mismo de encima para generar algo nuevo, ahí siento que me convertí en actor”. Le cuento lo que decía Meisner sobre que

toma veinte años convertirte en actor, se ríe *“Sí creería que te toma 20 años convertirte en actor.”*

“La parte más bonita de actuar es la parte del estudio humano, la parte psicológica y su contexto. ¿Qué es lo que hace a este humano este humano?”

“Cuando trabajas con actores que no han vivido mucho te das cuenta que repiten y repiten fórmulas. En la actuación ayuda que exista cierta riqueza cultural y experiencial, mientras más sabes, más has vivido y más conoces, más elementos tienes para enriquecer tu trabajo.” Y aquí coincide con Daniel en que las audiencias también determinan: *“Al público le gusta que la gente sea sí misma y se repitan hasta el infinito”*

Si realmente conectas con tus emociones, ese fueguito en el estómago es un proceso de autoconocimiento profundo. Andrés insiste en la intuición, mucho, esa él cree ha sido su guía en su autoformación actoral. *“Tienes que ser honesto contigo mismo.”*

La actuación no eres tú, pero parte de ti, se nutre de tu experiencia, ¿no crees? Le pregunto.

“Actuar es el oficio que más conecta con la búsqueda personal permanente. Al final el “material” viene de tu experiencia, de tu imaginación o de tu fuego interno. Y poder extrapolarlo a ese ser humano que es el personaje, pero no eres tú. Simbiosis con los personajes”.

Daniel hablaba de esa línea entre la realidad y la ficción. Es una especie de rompecabezas. ¿Vivir en la ficción y vivirlo? Le pregunto ¿Cuál es la diferencia entre vivirlo en la ficción y vivirlo? Dicen que la memoria no reconoce entre uno y otro. Si es así, actuar es la posibilidad de vivir otras vidas en una.

En el budismo, existe un concepto llamado verdad relativa o kundzop, ellos la usan para denominar a lo que nosotros llamamos realidad y para lo que imaginamos, una es kundzop verdadera y la otra es kundzop falsa. Chögyam Trungpa Rinpoche dice, refiriéndose a kundzop falsa algo que a mi parecer aplica a la actuación, y que es muy interesante: *“En lo que concierne a tu mente, es verdad, pero aún está pervertida. Eso es lo que queremos decir cuando decimos que el mundo psicótico es una especie de kundzop o verdad. Aunque no es tan cierto, no se puede negar como falso porque, al fin y al cabo, es lo que estás experimentando en el acto. Entonces, aunque es una mentira, es una mentira verdadera, porque se experimenta como la verdad. Es verdadera falsa realidad (Chögyam Trungpa Rinpoche, 2013, p. 154)”*.

Lo que vivimos cuando actuamos, a cierto nivel, es real.

Cierro estas entrevistas y reflexiones con unos fragmentos del libro de William Esper, que ahonda en lo que a su parecer debe ser la formación actoral, lo que hace a un actor, lo que debe hacer un actor:

“En mi último año de universidad, un profesor de teatro me llevó a un lado y me dijo: “Sé que quieres convertirte en actor y tienes mucho talento. Pero el talento es como el agua. Sin un recipiente que lo contenga, es inútil”. “¿Cuál es el recipiente para el talento?” Pregunté. Mi profesor respondió: “Técnica”. “Está bien”, le dije. “Entonces aprenderé técnica. ¿A dónde voy para hacer eso?” (Esper, 2008, p. 3)

“Utilizando la técnica de Meisner”, dice Bill, “mis estudiantes pasan todo el primer año de su entrenamiento desarrollándose en instrumentos de actuación verídicos. Si quieres, podrías decir que este primer año se trata de capacitar al

actor en las habilidades básicas requeridas para la actuación profesional ... La voz, el habla y el movimiento son habilidades externas. Muy importante para actuar, sí. Pero no es tan importante que los estudies y descuides la vida interior de un actor, su núcleo emocional. Un actor sin núcleo emocional es como un recorte de cartón de un ser humano. Estos días la sugerencia más común que se le dice a un joven actor es 'Sé tú mismo'. Por supuesto esto lleva al actor a la inevitable siguiente pregunta '¿Quién soy?' Tal como yo lo veo, hasta que un actor aprenda a trabajar desde el núcleo de su propia verdad, todo el entrenamiento de voz, habla y movimiento en el mundo solo tendrá éxito en la creación de un títere altamente cualificado. No quiero entrenar autómatas. ¡Quiero desarrollar actores que sean únicos! ¡Que estén vivos!"

"¿Qué usa un actor para crear su arte? Algunos dirían que nada, pero eso no es verdad. De hecho, el actor tiene el instrumento más complicado de todos, ¡a sí mismo! Sus experiencias, su imaginación, su sensibilidad. Su cuerpo físico y sus observaciones. Todo lo que hace la suma total de la humanidad de una persona es parte del instrumento del actor." (Esper, 2008, p.p. 6-7)

"Porque si de hecho los actores son hábiles, lo que estamos viendo no es fingir. Es un evento real. ¿Ves cómo podría ser eso? Hemingway dijo una vez: "Todos los buenos libros son iguales en el sentido de que son más verdaderos que si realmente hubieran sucedido". ¿No es eso exactamente de lo que estamos hablando aquí?" (Esper, 2008, p. 20)

"La naturaleza de toda buena actuación: ilusión que sea real. Imaginación hecha realidad." (Esper, 2008, p. 20)

“Son mentirosos maravillosos, pero la diferencia es esta: ¡Sus mentiras siempre se basan en la verdad, y siempre, siempre! sus mentiras sirven al propósito del arte.” (Esper, 2008, p. 20)

La realidad de hacer es el principio más importante de la actuación veraz. Es la llave que te permite abrir la puerta al mundo imaginario, entrar en él y vivir allí con sinceridad.” (Esper, 2008, p. 25)

Soy consciente al hacer esta investigación de que hay muchos directores que han trabajado con no-actores con resultados sorprendentes. Ese es el objetivo, tratar de dilucidar qué es lo que hace que funcione, ¿cómo utilizar esa poderosa herramienta de manera satisfactoria?

Hay muchos actores que empezaron sin ser actores y con la práctica y el tiempo se convirtieron en actores, Andrés Almeida uno de tantos. En esta reflexión sobre la actuación y los no-actores hace falta encontrar puntos medios, métodos que funcionen de diferentes maneras, que puedan ser aplicables al trabajo con ambos, herramientas que puedan adaptarse de forma que sin salirnos completamente de lo que funciona con los actores podamos acercarnos a los no-actores o acercarlos a ellos a los personajes.

Encontré un escrito de Nicholas Ray llamado ‘*Don’t fuck with a Natural*’ / ‘No jodas a un natural’ sería la mejor forma de traducirlo que encuentro. Escogí algunos fragmentos que hablan en líneas generales del trabajo con actores / no-actores y su diferencia:

“Si un actor es natural o no para el papel que le he pedido que interprete parece irrelevante excepto por una cosa: puedes sobredirigir a un muy buen actor sin

consecuencias graves, pero sí sobrediriges a un natural, no volverá al día siguiente; él estará confundido. Así que el lenguaje tiene que ser diferente, tu lenguaje y comportamiento con el no-actor debe ser encantador.” (Ray, 1995, p. 75)

Ray, habla de algo sumamente importante, la formación, el lenguaje común entre director y actor no existe con no-actores. Al intentar llenarlo de direcciones de escena u objetivos, tecnicismos, de indicaciones que serían útiles con un actor profesional, corremos el peligro de confundir al no-actor y estropear esa naturalidad o espontaneidad que nos hizo contratarlo en primera instancia.

“Debes en esas horas encontrar una conexión para que pueda ayudarlo a responder despreocupadamente frente a la cámara. La única forma de lograr eso, en mi opinión, es a través de la concentración y sorpresa. Para lograr la concentración con un no-actor debes encontrar dentro de él su mayor deseo o necesidad en ese momento, y transferirlo a la situación de la película. Realmente no es diferente del actor, pero con un no-actor hay que ser capaz de conseguir que se concentre sin usar nunca la palabra concentrado, hay que conseguir que se relaje sin usar nunca la palabra relajación.

Un personaje no puede cobrar vida hasta que el actor (o no-actor) hace la transición de ‘Si yo fuera él, ¿qué querría?’ a ‘Quiero esto. ‘Es posible que tenga que ayudarlo con alguna descripción para darle el andar correcto, la mirada correcta, el aspecto correcto.” (Ray, 1995, p. 76)

Habla de “si yo fuera él”, los actores están entrenados a hacer esa transición, tienen herramientas para hacerla, para crearla. ¿Están los no- actores capacitados de la misma forma para hacerla? ¿Es posible y razonable pedirselo? No creo que un no-actor haga la transición al personaje de la misma forma que la hace un actor, creo que ahí juega un papel fundamental el casting, queremos a un no-actor porque de alguna forma él es ya ese personaje o parte de ese personaje, ahora el trabajo del director es hacerlo reaccionar con verdad a las circunstancias que la historia plantea.

“Luego está la técnica de la sorpresa. En el ensayo se puede sentir que la escena está casi lista, y que el aficionado, esa poco sofisticada pieza de materia prima, se está divirtiendo, pero se congelará en el momento en que el asistente del director grite “¡Silencio!” o la cámara corra. Así que enciendes la cámara sin avisar a nadie, y filmas el ensayo, luego filmas las tomas también, pero imprimes solo la que nadie sabe que fue grabada. (Ray, 1995, p. 76)

Esta puede ser una herramienta muy útil para lidiar con los nervios de los no-actores e incluso para obtener la mayor naturalidad y frescura de actores profesionales, cuentan en muchas entrevistas sobre el proceso de filmación de Succession, en donde al terminar el texto de la escena dejan correr las cámaras y los actores improvisan sobre la situación planteada. (Succession, Armstrong, HBO, 2018)

“El proceso con el no actor y el actor es el mismo, pero de nuevo, con un idioma diferente, porque no se puede hablar con el no profesional en términos profesionales. Es por eso que tienes que pasar algún tiempo con él de antemano, ya sea que bebas o juegues a las cartas o al béisbol– para saber cómo ha sido su vida, con qué áreas conectas. Si le das importancia al casting, todo lo que debes

hacer son aquellas cosas que facilitarán su concentración en lo que el personaje quiere, y así permitirle ser fiel a sí mismo, el carácter que usted quiere. Más que confianza debe encontrar su orgullo, autoridad, y una libertad de la vergüenza de cualquier tipo. El no actor debe tener la culpa, si comete un error, ya que realmente no era él mismo. Él está ya lo suficientemente avergonzado por estar frente a la cámara.” (Ray, 1995, p. 77)

Incide en lo mismo, en que no se puede hablar con los no-actores en el mismo idioma que hablas con los actores. El trabajo de encontrar el resultado deseado para el personaje o escena recae casi completamente sobre el director, cuentas con ese alguien que tendrá que hacerlo pero que no cuenta con herramientas para encontrarlo, en ese sentido el director debe ser el que guíe cada paso para que el no-actor encuentre lo necesario para la escena. Con los actores profesionales es más un trabajo conjunto.

“Un director debe prepararse para hacer frente a todo tipo de formación aprendiendo los términos con los que sus actores están acostumbrados a trabajar.” (Ray, 1995, p. 78)

Y en eso se incluye el trabajar con gente que no tiene formación y que no maneja ningún término en particular más que la vida misma.

“Desde el momento en que ves entrar a un actor en el plató, debes poder percibir si algo de lo que acaba de sucederle podría ser útil para usar en la escena. Debes conocer el material mejor que los actores. Debes saber lo que crees que son las acciones de cada actor, y tener una opinión al respecto, por lo que, si un el actor ha elegido una acción equivocada, hay otra acción lista para él y él no se quedará tambaleándose. Los actores por sí mismos pueden tomar una escena y ensayar

solo hasta cierto punto... Este método, que es quizás el más difícil, lento y exigente que conozco, requiere una relación entre actor y director tal que todo lo dicho, ya sea en el contacto preliminar o entre tomas, es de una profunda intimidad en su contenido y asociaciones. Es mi recomendación que el director de una película siempre mantenga el intercambio entre él mismo y un actor lejos de los oídos de otros actores. No debes violar la información confidencial de un actor, porque si lo haces, él va a cerrar la conexión entre él y tú, y entre los demás actores también. Al mismo tiempo, un director debe exponerse, aunque sea mintiendo. Contaré las historias más atroces imaginables sobre mí mismo para conseguir que un actor se libere de sentir vergüenza.” (Ray, 1995, p.p. 79-80)

Me resulta conmovedor leer a un director tan ávido de hacer lo que sea necesario, no solo para conseguir su objetivo, sino también para lograr que los actores y no-actores se sientan con la libertad que se requiere para habitar el personaje, eso es algo que no te enseñan en la escuela de cine, y que creo que se aprende actuando, esa voluntad de echarse adelante, de buscar, de empujar, de exponerse, eso es algo que se debe compartir con los actores y si me apuras con los no-actores, la voluntad de brincar al vacío si es necesario para encontrar lo que se busca.

“Los elementos con los que un actor está trabajando, además del guion, los escenarios, la utilería y el director, es él mismo, sus recuerdos, asociaciones e imaginación. De todas esas cosas la más importante es la imaginación.”

“Ningún director que haya conocido ha sido capaz de insuflar talento en un actor. No lo intentes. No puedes inspirar talento, pero puedes inspirar la imaginación, y de esa hay que tener en abundancia.”

“Necesitas conocer a tu elenco, necesitas saber cómo hacerlos un poco mejores de lo que son.” (Ray, 1995, p. 80)

La imaginación es un elemento necesario en el arte en general, pero en la actuación es una herramienta fundamental, es la que crea esa relación íntima entre las reacciones personales y las circunstancias imaginarias, es la imaginación la que hace posible que los actores y no-actores, vivan con verdad la ficción que se les plantea. Y como bien dice Ray, no puedes meter o quitar talento en un actor o no-actor, pero si puedes alimentar, ayudar, empujar, avivar su imaginación de forma que ella le permita manifestar el mucho o poco talento que tenga. Y como bien dice Ray, para eso, es necesario que conozcas a tu elenco a profundidad, y que sepas como generar esos estados trabajando en conjunto con su imaginación.

Entre los directores que trabajan con no-actores de manera sobresaliente, está Abbas Kiarostami, (Teherán, Irán, 22 junio de 1940). En su libro “Lessons with Kiarostami” explica sus métodos y los caminos que recorrió para lograr su objetivo en algunas de sus películas. Él tiene claro que la metodología de trabajo no puede ser la misma con aficionados que con actores profesionales. Aquí comparto algunos fragmentos de este texto:

“Pedirle a un actor no profesional que aprenda el diálogo palabra por palabra rara vez funciona. Por lo general, una vez que hablamos sobre el personaje que está interpretando, una vez que explico la escena, termina expresándose mucho más allá de lo que jamás podría haber imaginado. Dirijo, por así decirlo, indirectamente, con un toque ligero. Dale espacio a un artista y rápidamente se

vuelve obvio que él es la mejor persona para decirte todo lo importante, todos esos detalles sensibles, sobre su personaje. Sabe definir mejor a esa persona inventada y despojarla de artificialidad. Sin líneas específicas que aprender, él se vuelve tremendamente ingenioso, ofreciendo ideas y creando su propio diálogo. Al hacerlo, pone más de sí mismo en el papel y mueve las cosas en una dirección animada. Puede ser un experiencia maravillosamente sorprendente y vigorizante para mí.” (Kiarostami, 2015, p. 74)

Recuerdo el proceso de aprender líneas en el Esper Studio, después de varios meses haciendo únicamente el ejercicio de repetición, (el famoso ejercicio de Meisner) finalmente se nos asignaron escenas y la primera indicación fue memorizar las líneas sin ninguna intención, sin interpretación, sin tomar ninguna decisión, aunque la escena dijera: “Espero con ansias tu muerte o te amo con todo mi corazón”, no debíamos asumir ninguna emoción tras esas líneas. Poco a poco, ya en segundo año cuando estábamos creando personajes, empezamos a trabajar con el texto y sus intenciones, fue un trabajo complejísimo que nos tomó casi la totalidad del curso aprender. Los directores quizá no sepan como llegan los actores a pulir su relación con el texto/diálogo, pero es un hecho que no es lo mismo darle un texto a quien sabe trabajar con él en función del personaje y dárselo a alguien para quién será un elemento limitante. Dice sobre “*A través de los Olivos*”:

“Pasé tiempo con el anciano, sentados juntos, tomando té, charlando, antes de que él supiera que yo estaba haciendo una película. Planteé ciertas semillas en su mente, entonces fui muy claro en que él era la única persona que podía cultivarlas. Lo manipulé dándole una gran dosis de confianza en sí mismo, así

cuando filmamos la escena el anciano no sintió presión y actuó con absoluta convicción y credibilidad.

Algunas veces platico por horas con un actor de una idea en particular, esperando convencerlo que la idea original fue suya.

Cuando yo decía algo y la expresión en su cara me decía que estaba yo lejos del objetivo, repensaba mi acercamiento”. (Kiarostami, 2015, p. 75)

Pareciera que más que un trabajo de dirigir actores es un trabajo de investigación, de descubrir a estas personas que has escogido para habitar el mundo del guion en cuestión. Y es que no puede llamarse dirigir actores al trabajo que se hace con no-actores, esa relación tiene otra naturaleza, y por lo tanto otra estructura. Y aunque una relación director - actor siempre se verá beneficiada de cualquier acercamiento íntimo que suceda, en la relación director - no-actor pareciera que ese es el único camino que hace posible el éxito de esa colaboración.

“Por la forma, aunque habíamos trabajado, las líneas del guion de verdad pertenecían a él. Forzar un guion en él y decirle lo que tenía que decir no hubiera funcionado. Era yo el que iba en el coche sentado junto a él en ese momento, operando la cámara y hablando con él. Cuando él dice ‘No es posible poner tu cabeza en una casa y tus pies en la otra ‘, fui yo y no el Sr. Keshavarz quien le dice la línea ‘Pero puedes alquilar una casa y vivir en la otra ‘. La mirada extraordinaria que da es uno de mis momentos favoritos de la película. Se olvidó de la cámara y reaccionó sin pensar.” (Kiarostami, 2015, p. 76)

Hace unos cuantos párrafos Nicholas Ray habló de la sorpresa como herramienta, aquí Kiarostami la aplica, tras mucho hablar de algo con el no-actor y haber acordado algo, en el momento de filmar le da una respuesta inesperada y lo que vemos es absolutamente real, el desconcierto no es el desconcierto del personaje, es el de Hossein.

“Los buenos actores profesionales fingen lo que los no-actores competentes hacen naturalmente, que es mantenerse frente a la cámara exactamente como lo hacen en la vida real.” (Kiarostami, 2015, p. 79)

Coincido en que lo que se busca es esa naturalidad, esa ilusión de que lo que vemos es real, y la persona dentro de ella está realmente viviéndola. Kiarostami menciona “los no-actores competentes” con lo cual podríamos pensar que los que mencioné con anterioridad no son competentes, pero no creo que sea completamente así, creo que es una mezcla, cierto “talento” del no-actor, aunque también es fundamental la competencia de los directores para lograr que ese “talento” o “competencia” aflore en los no-actores que ha elegido para sus escenas.

“En A través de los olivos, cada vez que Hossein estaba en frente de la cámara, Mohammad-Ali Keshavarz estaba detrás, cuidadosamente estudiando su no-actuación. Era como si se estuviera preguntando, ‘¿Cómo hace este joven, sin saber nada de actuación para actuar tan bien?’ La respuesta es que la mayoría de los no-profesionales no están actuando cuando están frente a la cámara. Están siendo ellos mismos. Si esperas algo más de ellos, muy probablemente te metas en problemas. Evito llevar notas o guiones conmigo al set porque incomodan a los no-actores. Dos cosas pueden pasar cuando un no-actor mira las páginas en mi mano. O insisten en que memorizar esas líneas es imposible para ellos, o

intentan memorizarlas antes de actuarlas. Al hacer eso, el no-profesional se convierte en profesional, usualmente uno muy malo. Los no-profesionales deben quedarse no-profesionales.” (Kiarostami, 2015, p. 78)

Nuevamente la idea de que la técnica en manos de no-actores es contraproducente, les roba la naturalidad, aunque usen las herramientas de los “profesionales” sin hacerlas suyas o imbuirlas de su propia imaginación o vivencias no son herramientas realmente útiles para ellos. Mi experiencia en la formación actoral fue que el camino es al revés. Primero te muestra tus emociones, tu imaginación, se fomenta la creación de un vínculo entre estos y el actor, para después darte las herramientas y que en ellas tu acomodes tus vivencias de forma que te sean útiles para realizar el trabajo.

“Las emociones deben guiar los gestos del actor, no al revés. Si quieres que un artista esté triste, despierta esa emoción en él. Si un personaje tiene miedo, podrías tratar de asustar genuinamente al actor que interpreta el papel. Todo tiene que ser tan real y veraz como sea posible. Pídele a un actor no profesional que sea feliz y la mayoría simplemente sonrío. Pídele que esté triste, y todo lo que obtienes es un ceño fruncido. Todo es demasiado teatral y poco convincente. Cuando trabajo con actores no profesionales, no quiero que actúen. Necesito que sean ellos mismos. Descubra qué empuja a alguien a comportarse de cierta manera, luego aproveche y diseñe estrategias para que esto suceda.”
(Kiarostami, 2015, p. 83)

Aquí está explicado justo el punto clave. Los no-actores no tienen herramientas para buscar las reacciones o emociones necesarias para contar la historia, ese trabajo recae en el director, y como no es el trabajo usual de actor-director donde el director dice lo que

necesita y el actor se encarga de provocarlo (dicho de la manera más simple y burda, aunque evidentemente es más complejo que eso), con los no-actores quien debe provocarlo es el director.

“La realidad y la ficción tienen que fusionarse, y proporcionar un ambiente creíble para los actores. El rodaje duró tres meses porque trabajamos solo cuando el ambiente se sentía bien para los artistas, lo que no se podía planificar con antelación, por lo que el coche y las cámaras estaban siempre a su disposición. Dependiendo de su disponibilidad y, lo que es más importante, de cómo se sintieran, los actores me avisaban cuando debíamos filmar. A veces trabajamos sólo uno o dos días a la semana. El cineasta puede entregar el guion cuando quiera, pero tiene que esperar a que el actor no profesional aproveche las emociones en sintonía con ese guion. Sin esta alineación, las actuaciones podrían no ser tan creíbles. Hay una historia real detrás de cada rostro triste en mis películas.” (Kiarostami, 2015, p. 83)

Si decides trabajar con no-actores y puedes darte el lujo de planificar la filmación alrededor de los estados de ánimo de los mismos tienes una gran oportunidad de que el resultado sea óptimo, pero en la gran mayoría de filmaciones de películas mexicanas ese no es el caso. Se prepara con prisa, se filma con prisa, se termina con prisa. Se cae en el error de pensar que trabajar con no-actores es más fácil y más barato, pero vistos los resultados yo creo que en los casos donde no tienes absoluto control sobre el rodaje, sus tiempos y ritmos, puede llegar a ser contraproducente.

“Una mujer que sale por la noche podría maquillarse unas horas antes para que se mezcle con su piel. Es lo mismo con las emociones. Un actor tiene que

acostarse con ellos para que por la mañana realmente le pertenezcan. Cuando el sentimiento es correcto y el diálogo convincente, la actuación es increíble.”
(Kiarostami, 2015, p. 84).

Mi maestro de actuación, Terry Knickerbocker, decía esto de otra forma: “hay que dejar las emociones marinar, guardarlas en el estómago e ir añadiendo las diferentes experiencias con calma y tiempo para que estén listas cuando sean necesarias.”

Hay un ejemplo de trabajo con no-actores aún más radical, pues se podría decir que ese es el eje de sus películas, las de Víctor Gaviria.

“Un actor natural es un narrador que tiene información de vida que no se puede encontrar en otra parte” (Ruffinelli, 2005, p. 258)

Víctor Gaviria, (Liborina, Antioquia, 19 de enero de 1955) director colombiano, famoso por su trabajo con no-actores, explica su forma de trabajar con ellos en una entrevista que encontré. Gaviria lleva las cosas más lejos, y aunque su técnica es interesantísima, él casi construye las películas alrededor de las personas que encuentra, ellos y sus vivencias son parte fundamental de la historia que se decide contar. Gaviria quiere contar la historia de aquellos que ve, no los ve en función de que cuenten la historia que él quiera, Gaviria descubre a las personas y a partir de ahí decide contar su historia. Su técnica funciona para su estilo, que es una mezcla entre ficción y documental, no creo que lo que hace Gaviria sea necesario para que un no-actor trabaje en cualquier película, pero su metodología de trabajo profundiza en lo que implica trabajar con personajes reales para contar una historia.

“Primero les pedía que actuaran, pero no con ayuda de textos o diálogos escritos que debían memorizar, los ponía a improvisar a partir de sus memorias. Frente a la cámara se definían como actores naturales que improvisaban.” (Ruffinelli, 2005, p. 258)

Es de esas memorias que se nutren los guiones de sus películas, sus películas son el instrumento para que ellos cuenten sus vidas.

“El actor natural tiene tres momentos: en un principio es una persona que tiene una información que no está en ninguna parte, que está en su memoria; en un segundo momento es un buen narrador; el tercer factor es que puede improvisar frente a la cámara. Es ahí donde el documental y la ficción se mezclan, pasando de un género a otro porque se trata de la realidad como materia prima. Casi sin notar lo se pasa a la ficción gracias a que estos actores transforman sus narraciones a través de la improvisación.” (Ruffinelli, 2005, p. 258)

Esto que dice Gaviria que hace un actor natural, es lo que idealmente hace un actor profesional, integrándose en la historia que contamos de manera que parezca que es su historia, que la cuenta y habita él, que no fue puesto por un director.

La búsqueda de Gaviria, las historias que él quiere contar, las realidades que quiere representar en pantalla, sería casi imposible con actores profesionales. Sobre *Rodrigo D. No Futuro* dice:

“No había nada escrito sobre esta situación. Era imposible hacer una película verdadera sobre esa realidad social que no fuera con actores naturales. No hay un guion antes de los actores naturales, ellos te proveen de información que se

convierte en el guion de realidad. Los detalles y conceptos de vida, drama y filosofía de estos muchachos lo alimentan.” (Ruffinelli, 2005, p. 258)

En esta mezcla de realidad ficcionada la única posibilidad para Gaviria era trabajar con gente de la propia realidad a retratar. No estaría de más preguntarse por qué ningún actor podría representar de forma verídica las vivencias de esta realidad, ¿Acaso tendría que hacer una representación de alguien que actúa? Los actores aprenden a borrar los rastros de esa persona que son y los actores naturales la explotan. ¿En algo de la naturaleza similar a las películas de Gaviria sería posible insertar un actor?

“Los actores a los que me refiero hacen una dramaturgia de la vida cotidiana muy interesante. Al estar cargados de signos, señales, huellas de realidad e información social, su trabajo produce en el espectador el recuerdo de lo real. La gente sabe que está viendo una película, pero que esa película está corriendo hacia los bordes, hacia ese otro lugar que se llama realidad. Lo que ocurre es la película, pero lo que el espectador observa ha ocurrido, está ocurriendo y ocurrirá en realidad.” (Ruffinelli, 2005, p. 258)

Podríamos decir que la que vive con verdad circunstancias imaginarias en las películas de Víctor Gaviria es la película en sí misma. Los actores son personas reales que viven día a día historias que han nutrido la historia que representan, en los lugares donde las viven. Es una especie de dramatización de sus propias vivencias, filmado. Algo como las recreaciones de los programas de televisión, llevado a su expresión más artística.

“Mi estética es profundizar en lo mismo, insistir en la realidad.” (Ruffinelli, 2005, p. 258)

Y para “insistir en la realidad” la metodología de trabajo está diseñada para los personajes que actuaran en su propia historia. Esto no es posible en un esquema de producción tradicional.

“La preparación es larguísima. Y es una preparación inconsciente, nunca se habla de ella. O sea, yo nunca hablo de actuación con los actores, nunca hablo con ellos de qué me gustó y no me gustó. Porque así la actuación pasaría por lo racional y me parece que puede ser un problema. Ellos se van preparando de una manera inconsciente. Desde el comienzo yo los estoy grabando. Cuando aparentemente estamos en una entrevista, donde ellos me están hablando de su vida, dándome una información, yo les hago entender que eso ya es actuación, que ellos ya son los personajes, que con el hecho de estar hablando ya están actuando. Todo lo que ellos son, con el acto de grabarlos, se va convirtiendo en material de actuación. Con el sólo hecho de yo decir que sí y la cámara grabarlo, ya como que se está convirtiendo en actor, lo estoy convirtiendo en actor. Eso quiere decir que ellos se gradúan en esa forma de actuación que no es actuación, que se llama la actuación de la vida cotidiana. Eso es improvisación, ese abandono de la actuación mezclado con un acuerdo con la cámara, por el foco, por las marcas, el encuadre, etc.” (Ruffinelli, 2005, p. 258)

Hay una especie de acuerdo con los no-actores para que sean capaces de improvisar, en el sentido en que Gaviria lo usa, ya que no son totalmente improvisadas sus escenas, es esta capacidad de narrar de manera natural mientras coexisten con la parte técnica que implica hacer una película. Gaviria está prevenido para ello, sabe que la parte técnica dependerá de sus personajes, no al revés. Me pregunto qué tan conscientes están

los directores que toman la decisión de trabajar con no-actores de lo que esa decisión implica en la parte técnica de la filmación, en tiempos, movimientos de cámara, edición, etc. Me gusta la consciencia que tiene Gaviria sobre las implicaciones que esto tiene. Él mismo ha dicho que filma tan poco por la cantidad de tiempo que trabajar con no-actores requiere. En definitiva, es una herramienta y una posibilidad llena de atractivos, pero tienes que ser consciente de todo lo que eso implica para el producto final y del peso que se reparte en el resto de los departamentos y trabajar en función de eso.

“Actuar con actores naturales tiene unas limitaciones las hijueputas también. Como decía ahora, no todos tienen el mismo talento. Entonces hay unos puntos ciegos, o sea, las películas con actores naturales tienen unas limitaciones en la expresividad. Son películas en las que los actores no pueden hacer prodigios y acrobacias de emociones, porque el rasgo de transformación del actor natural es limitado, porque es una actuación nacida directamente de la actuación de la vida cotidiana. Nadie se ha ejercitado para mostrar las emociones demasiado, porque la vida cotidiana se caracteriza precisamente por esconder muchas veces las emociones.” (Ruffinelli, 2005, p. 258)

Los actores están entrenados para sentir, para dejar ver sus procesos emocionales o esconderlos de manera visible, los no-actores son personas, que harán con sus emociones lo que el resto de humanos hacemos para sobrevivir en este mundo cruel. Con suerte topas con gente sensible y con ganas de ser vulnerable, pero no es tan fácil como parece.

CONCLUSIONES

Es curioso el trayecto que vive uno en un trabajo como este, comencé convencida de que era imposible e indeseable trabajar con no-actores, aun habiéndolo hecho yo hace muchos años, cuando pensaba que casi cualquiera podía actuar, bastaba con ser “interesante”, cosas de la juventud.

Tras la reflexión sobre ¿En qué consiste ser actor?, ¿De qué se trata el entrenamiento?, vino la obsesión con diseccionar la técnica Meisner para que él mismo dijera que al final cada actor desarrolla su técnica, su método, actuar se trata de ser humano, de ser lo más humano posible, de aprender a usar tu instrumento y con eso no se refieren exclusivamente a la voz o el cuerpo, a los gestos o la mirada, se refieren a la humanidad, a tus emociones más superficiales y a las más escondidas, tus miedos y secretos más profundos, tu inconsciente, tu historia de vida y tus traumas, tu cuerpo, tus vísceras, todo tú, todo lo que te constituye como persona es parte de ese instrumento. Ese instrumento que aprendes a usar en función de la ficción, ese instrumento que se transporta a otra “realidad” y la habita de forma verdadera.

Termino esta disertación convencida de que es posible trabajar con no-actores con buenos resultados, siempre y cuando estés dispuesto a sacrificar ciertas otras cosas, y sobre todo estés dispuesto a dedicar el tiempo que requiere establecer una relación con ellos y encontrar la forma particular de trabajo que requiere esa persona específica.

Como cualquier otra relación humana, no todas las amistades o romances funcionan igual, y para las mismas cosas se recorren distintos caminos. La relación director-actor es el componente más humano del trabajo cinematográfico, por lo tanto, requiere toda esa atención, trabajo, espacio y tiempo.

Y aunque la mayoría de las herramientas de un actor son puramente humanas no se puede pensar que por ser humano puedes actuar, se necesita afinar esas herramientas, aprender a verlas, a usarlas, a manipularlas para tu trabajo y tu objetivo, ser actor es ser humano, lo más humano posible, pero ser humano no es suficiente para ser actor.

Una de las conclusiones a las que llego es que ser actor es comprometerte de por vida a ser un estudioso incansable de ti mismo.

Antes de terminar, quisiera retomar lo dicho por Chekhov, eso que ha dado vueltas en este texto “La técnica actoral no puede ser comprendida propiamente sin practicarla.” Sin coincidir del todo con los que han aseverado esto, pienso en la enorme utilidad que tiene para los directores explorar lo que implica actuar, lo que mueve ese universo, su engranaje y motor. De la misma forma que es útil conocer el nombre de las piezas del equipo con el que se hace la película para poder comunicarse con mayor eficacia con el fotógrafo, el sonidista, el staff y demás. Es de enorme utilidad y enriquecimiento conocer la forma en que los actores trabajan, comprender los caminos por los que llegan a los resultados que se piden. Las operaciones mentales que realizan, de esa forma, como director sabes donde ajustar o soltar amarres para lograr eso que estás buscando.

Eso puede ser de enorme ayuda para el trabajo del día a día y para el resultado final. También creo que como director aprender o practicar técnica actoral, puede hacer que enriquezcas tu visión de lo que implica su trabajo, también sobre el guion y sus personajes. Al final, la actuación es la parte más humana de una película, el entender cómo crear un personaje en carne propia, te puede llevar a entender mejor lo que está escrito en el papel, qué funciona, qué elementos hacen falta, etc. Y quizá, también sirva para aumentar tu aprecio por estos colaboradores, a veces tan menospreciados, fundamentales para tu trabajo como director y para la película que ambos tratan de contar.

BIBLIOGRAFÍA

Hajj, V. G. (1970). Breve historia de la formación teatral en México.

Esper, W. (2008). The Actor's Art and Craft. Anchor Books .

Chekhov, M. (1953). To the Actor. Harper and Row.

Barr, T. (1982). Acting for the Camera. Allyn and Bacon.

Brown, B. (2012). Dare Greatly. Gotham Books.

Chögyam Trungpa Rinpoche. (2013). The Bodhisattva Path of Wisdom & Compassion. Shambhala.

Reygadas, C. (Director). (2002). Japón [Motion Picture].

Escalante, A. (Director). (2013). Heli [Motion Picture].

Pablos, D. (Director). (2015). Las Elegidas [Motion Picture].

Frías, L. F. (Director). (2020). Ya no estoy aquí [Motion Picture].

Olaizola, Y. (Director). (2021). Selva Trágica [Motion Picture].

Press, U. o. (1993). Nicholas Ray, I Was Interrupted: Nicholas Ray On Making Movies. University of California Press.