34

cuadernos de cine colombiano

DIRECCIÓN DE ACTORES

NUEVA ÉPOCA • 34 • 2024

cuadernos de
cine colombiano

DIRECCIÓN DE ACTORES

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

Carlos Fernando Galán Pachón
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

Santiago Trujillo Escobar
SECRETARIO DE CULTURA RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES

María Claudia Parias
DIRECTORA GENERAL

Lina María Gaviria Hurtado
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Sylvia Ospina Henao
SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS CULTURALES

Andrés Felipe Albarracín Rodríguez
SUBDIRECTOR ADMINISTRATIVO Y FINANCIERO

Con el apoyo del MINISTERIO DE CULTURA

Juan David Correa Ulloa
MINISTRO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y LOS SABERES

Jorge Ignacio Zorro Sánchez
VICEMINISTRO DE LA CREATIVIDAD Y LA ECONOMÍA NARANJA

Diana Díaz Soto
DIRECTORA DE AUDIOVISUALES, CINE Y MEDIOS INTERACTIVOS

Marina Arango Valencia y Buenaventura
COORDINADORA DE PATRIMONIO AUDIOVISUAL COLOMBIANO

CINEMATECA DE BOGOTÁ

Ricardo Cantor Bossa
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

Angélica Clavijo Ortiz
LÍDER MISIONAL

Catalina Posada Pacheco
COORDINADORA EDITORIAL

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO N.º 34

DIRECCIÓN DE ACTORES ▶▶

Libia Stella Gómez
EDITORA INVITADA

Angélica Clavijo
Catalina Posada Pacheco
Ricardo Cantor Bossa
COMITÉ EDITORIAL

Catalina Posada Pacheco
COORDINACIÓN Y DIRECCIÓN DE ARTE

Catalina Posada Pacheco
REVISIÓN EDITORIAL

Neftalí Vanegas Menguán
DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

Alejandra Castellanos Meneses
CORRECCIÓN DE ESTILO
TRADUCCIÓN DE TEXTOS

Panamericana Formas e Impresos S.A.
IMPRESIÓN

ISSN 1692-6609

Cuadernos de cine colombiano - nueva época: dirección de actores / Cinemateca de Bogotá – Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES
Bogotá : Cinemateca de Bogotá ; IDARTES, 2024
Con el apoyo del Ministerio de Cultura
196 p. : fot. ; 20 cm (ISSN 1692-6609 ; no. 34)
1. Dirección de actores
2. Actuación cinematográfica
3. Actuación teatral
4. Actores naturales
5. Actores y actrices de cine – Colombia – 1990 - 2023
6. Cine colombiano – Producción y dirección – 1990 - 2023
7. Cine colombiano – Crítica e interpretación – Siglo XX - XXI

El contenido de este libro es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes (Idartes). Publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en: cinematecapublicaciones@idartes.gov.co

▶▶

Descárguelos en internet en:
https://idartesencasa.gov.co/cinemateca-de-bogota/colecciones-libros

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES

Carrera 8 n.º 15-46
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
www.idartes.gov.co

CINEMATECA DE BOGOTÁ

Carrera 3 n.° 19-10 Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750, ext. 3400 - 3410
cinematecaenlaciudad@idartes.gov.co
www.cinematecadebogota.gov.co
Facebook: Cinemateca de Bogotá
Twitter: cinematecabta
Instagram: cinematecabta

Fotografía de cubierta:
Ella (Libia Stella Gómez,2015)

Fotografías de contracubierta: Imagen promocional de **El rastro** (Libia Stella Gómez Díaz, 2021). Fotografía: Pablo David. **The Lighthouse** (Robert Eggers, 2019). En línea. Makin of de **La vendedora de Rosas** (Victor Gaviria, 1998) Fotografía: Eduardo "La rata" Carvajal. Fotograma de **La Roya** (Juan Sebastián Mesa, 2021). Fotograma de **Los reyes del mundo** (Laura Mora, 2022). Making Of de **Sandra** (Yennifer Uribe,2023). Foto: Raúl Soto

Imagen de la tabla de contenido:
La Tierra y la sombra (César Acevedo,2015)

Agradecimientos:
Libia Stella Gómez, Fabio Rubiano, Victor Gaviria, Eduardo Carvajal, Monocicio Cine, Nicolás Rincón Guille, Evidencia Films y producciones Ltda, El bus producciones, Carlos César Arbeláez. Daniel García, Rubén Mendoza,Natural Arpajou, Viviana Saavedra, Diego F. Ramírez,Diana Ángel, Julián Román, Carolina Ramírez, María Gamboa, Carlos Gaviria, Manuel Ruiz, Medio de Contención Producciones, Ocúltimo,Leticia Larrera. Contravía films, Diana Bustamante, Patrimonio Fílmico Colombiano.

Silueta a partir de la imagen de *Historia de una oveja* (Fabio Rubiano,2021)

Fotograma de **La tierra y la sombra** (César Acevedo, 2015)

Contenido

▶ PRESENTACIÓN

6 Los intérpretes y la representación
María Claudia Parias
Ricardo Cantor Bossa

▶ EDITORA INVITADA

10 La dirección de actores, una materia que no se puede enseñar
Libia Stella Gómez

▶ ARTÍCULOS

22 ▸▸ Actuación en cine y teatro
Fabio Rubiano

40 ▸▸ *Casting* contra *casting*
Juan Pablo Félix Torres

60 ▸▸ El actor y la palabra: algunas notas sobre la dirección de actores
Jerónimo Atehortúa

82 ▸▸ Actores naturales en el cine colombiano
Oswaldo Osorio

102 ▸▸ Reflexiones desde el hacer: El dilema ético y estético de los actores no profesionales
Diana Bustamante Escobar

▶ ENTREVISTAS

Visiones y revisiones de la diversidad en el cine y el audiovisual colombiano
Libia Stella Gómez
Fernando Camilo Garzón

124 ▸▸ La relación actor- director, la complicidad en el set de rodaje
Conversación con los actores Dylan Felipe Ramírez y Carolina Ramírez

146 ▸▸ Sandra y Carlos: después de la película
Conversación con los actores Sandra Melissa Torres y Carlos Hernández

170 ▸▸ Diana Ángel y Julián Román
Hablan sobre los actores naturales
Puntadas para una discusión futura

192 ▸▸ Perfiles de los autores

contenido

Los intérpretes y la representación

María Claudia Parias
Directora General
Instituto Distrital de las Artes - Idartes
Ricardo Cantor Bossa
Gerente de Artes Audiovisuales
Cinemateca de Bogotá

El cine es un gran sistema de representación. En este convergen recursos narrativos siendo el guion un punto de partida posible y una de las primeras instancias de escritura audiovisual. Entre los recursos que tejen las historias se encuentran escenarios: naturales o construidos; el manejo del tiempo a nivel narrativo y dramático, así como la época histórica del relato; el diseño de iluminación, vestuario y maquillaje; los movimientos de cámara, el sonido directo, y la edición y mezcla de sonido; el montaje de imagen y los efectos visuales y especiales en escena. Pero hay un recurso esencial y unificador que permite acción, movimiento y conflicto en el cine y son las personas que encarnan y representan los personajes de las películas. Son ellos y ellas los sujetos de trabajo fundamentales y catalizadores de todos los demás recursos de la narración con imágenes en movimiento.

Los intérpretes dan vida a esos personajes representados en pantalla. En la historia del cine, esa representación se ha dado en muchos niveles y bajo diversas metodologías de trabajo de la mano de los directores y las directoras. En los primeros registros del cinematógrafo y de los dispositivos que lo antecedieron, se observan personajes reales quienes, conscientes o no de la cámara, realizan acciones cotidianas y espontáneas en ambientes reales y pertenecientes a sus dinámicas sociales, laborales o caseras. En otros casos, siguen las instrucciones de un realizador llevando a cabo puestas en escena de un relato producto de la ficción y la imaginación. Lo anterior en todas las escalas de intimidad o grandilocuencia.

Conforme el cine se desarrolla como práctica artística e industrial, el rol de los actores se desarrolla partiendo naturalmente de los

El Cine y sus protagonistas. Serie audiovisual desarrollada y producida por la Cinemateca de Bogotá y la Comisión Fílmica de Bogotá en coproducción con Capital Sistema de Comunicación Pública y la producción asociada de Labo Digital Colombia. En la foto Juan Pablo Barragán (moderador del programa) y Flora Martínez (actriz invitada) Fotografía: Alexis Lozano Tafur.

intérpretes que en su momento pertenecían a las huestes del teatro. Y se generan relatos de ficción basados en hechos cotidianos e históricos que evolucionan con la profesionalización y la sofisticación de los oficios y las tecnologías del cine, incluyendo por supuesto a los actores y actrices para la gran pantalla.

El trasegar del cinematógrafo por el mundo, su evolución tecnológica y el paso del tiempo conllevan a la madurez del lenguaje en sí mismo, al pensamiento crítico y la reflexión del sistema de representación. Aparecen disidencias de esas primeras formas de trabajo predominantes. Emergen directores cuya concepción del cine los acerca a métodos de trabajo asentados más en los contextos reales que en los grandes tinglados de rodaje de determinados tipos de cine. Surgen diversas posturas

y decisiones de dirección y producción que inciden en las formas de interpretación.

Esa búsqueda de realidad, de ficcionalización o mímesis de la realidad ha sido objeto y método de trabajo de directores desde el documental y la ficción, y sus fronteras más nebulosas o híbridas. A la par con actores y actrices formadas y experimentadas en su oficio, otros seres humanos (no actores), quienes vivencian y habitan contextos reales, son extrapolados de su realidad para llevar a cabo puestas en escena y que su experiencia vital nutra de ciertas dosis de verdad a los relatos cinematográficos. Esto por supuesto ha traído tensiones y fricciones con los actores profesionales, quienes han estudiado el oficio y cuentan con herramientas y metodologías para interpretar personajes en busca de esa misma naturalidad y verdad. De ahí también la complejidad de denominar *actores naturales, actores ocasionales o actores no profesionales* a quienes no tienen esta práctica como oficio y proyecto de vida. La vinculación de unos u otros a un proyecto audiovisual o la conformación de un reparto mixto pertenece al libre albedrío e interés de los realizadores. Es el trabajo con los intérpretes otra de las instancias de escritura posible en la construcción de relatos audiovisuales.

Estas decisiones de trabajo, que parten de la libertad creativa y de expresión de los líderes de proyectos cinematográficos y audiovisuales, han puesto en crisis y en dilemas éticos la utilización de personas para cometidos artísticos. Intérpretes que son extraídos temporalmente de sus contextos de vida cotidianos para trabajar en películas y posteriormente devueltos a sus realidades, pero con los niveles de exposición que representan los esquemas de promoción de las obras audiovisuales, así como con el peso de los imaginarios que se tienen del cine, las alfombras rojas, la fama y el *star system.*

Los oficios alrededor de la actuación, la búsqueda y dirección de actores, los procesos de *casting,* la responsabilidad de los creadores y gestores de proyectos audiovisuales con los intérpretes y las posturas críticas frente a la vinculación de actores no profesionales en el cine son objeto de análisis en la presente edición de los *Cuadernos de Cine Colombiano.* Les invitamos a leer a los escritores, las escritoras y las personas invitadas a las entrevistas de este número, y a participar del debate y la reflexión. ▣

▣ *El Cine & Yo*. Iniciativa de la Cinemateca de Bogotá en asocio con *El Tiempo* donde personajes de diferentes campos dialogan sobre las películas que los han influenciado. En la foto: Julio César Guzmán (moderador) y Marcela Valencia (invitada) Fotografía: Alexis Lozano Tafur.

La dirección de actores, una materia que no se puede enseñar

Imagen promocional de **El rastro** (Libia Stella Gómez Díaz, 2021). Fotografía: Pablo David.

La dirección de actores, una materia que no se puede enseñar

Directing actors, a subject that cannot be taught

Libia Stella Gómez

Palabras clave: Experiencia, preguntas, respuestas, enseñar, casting, representar, vivir, claridad, comunicación, respeto, no actor, cine de realidad, lenguaje, discusión, profesionalismo

Resumen: Durante los más de 25 años de ejercicio profesional como directora de cine y profesora de Dirección de Actores, he acumulado un saber, y a la vez un no saber, sobre esta materia. Este texto busca reflexionar sobre el ejercicio de la dirección de actores en los espacios de la acción y la formación.

Keywords: Experience, questions, answers, teaching, casting, acting, performing, living, clarity, communication, respect, non-actor, reality film, language, discussion, professionalism.

Abstract: Throughout my almost 25 years of professional practice as a film director and teacher of directing actors, I have accumulated knowledge, but also a lack of knowledge, about directing actors. It is within these spaces of doing and teaching that this paper seeks a place to reflect on the practice of directing actors.

En 2009 gané el concurso docente para impartir la asignatura Dirección de Actores en la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia, de la cual hacía más de diez años me había graduado. En principio, mi objetivo era hacer de esa enseñanza un verdadero espacio para que los futuros directores tuvieran contacto con actores reales. Sabía que solo esa experiencia podría brindarles lo necesario para enfrentarse en el futuro a su oficio. Leí mucho y la mayoría de los directores que consulté opinaban que la única cosa que no se podía enseñar era precisamente la dirección de actores. Pues bien, tenía ante mí un reto y como siempre me han gustado los retos…

Aprovechando los contactos de mi pasado como actriz de teatro, fui a la Academia Superior de Artes de Bogotá y les propuse crear una clase en la que los directores de la Escuela de Cine hicieran cortos con los estudiantes de actuación. Funcionó, llevamos catorce años de ese convenio entre la Universidad Nacional de Colombia – Escuela de Cine y Televisión y la Universidad Distrital - ASAB. Cientos de actores han trabajado con nuestros directores en formación, una oportunidad de incursionar en una ventana que podría ser fundamental para su futuro profesional.

Sin embargo, con el desarrollo de la clase, con los cortos de ficción que les asesoraba a mis estudiantes, con las dudas que les surgían a ellos y con mi propio quehacer, de las películas que fui realizando en el camino, empecé a acumular una serie de interrogantes. Traté de resolverlos desde la práctica, inventándome ejercicios de realización para los estudiantes. No obstante, como no tenía las respuestas, quizá en el hacer, entre ellos y yo, podríamos encontrar caminos para aclarar las dudas. Es muy poca la bibliografía que existe. Los libros que hay se contentan con hacer historia de los abordajes actorales. Otros pretenden resolverlo con *tips* y consejos.

Cuando la Cinemateca de Bogotá me llamó a trabajar en este número de Cuadernos de Cine Colombiano dedicado a la dirección de actores, me propuse poner sobre la mesa todas mis dudas y elaborar un material que pueda ser de ayuda y consulta para todos aquellos que, dedicados al oficio de dirigir actores, encuentran pocas luces teóricas al respecto.

Para mí, fue interesante encontrar que otros profesionales, con tanto o más tiempo en el medio, tuvieran las mismas dudas que yo. Generosamente, ellos aceptaron la invitación a reflexionar sobre estos temas.

Primera duda: El *casting*, tal y como lo desarrolla la industria, tanto foránea como local, me parece que no sirve para nada. Debe haber otra forma de seleccionar los actores. De hecho, en mi ejercicio profesional, lo utilizo muy poco. Escribo los protagonistas para los actores que luego los ejecutarán y para

Making of de **La historia del baúl rosado** (Libia Stella Gómez Díaz,2005). Fotografía: Juan Antonio Monsalve.

los otros actores, los estudio, miro lo que han hecho, los selecciono de los estudiantes de la ASAB que han pasado por mi clase o los actores cuyo trabajo conozco. Aunque he hecho *casting* en algunas ocasiones, suelo evadirlo por varias razones. Cuando fui actriz me parecía intimidante y humillante; lo veía como un requisito para parecer incluyentes, cuando desde un principio el director y la producción tenían claro a quién elegirían. Por otro lado, con ciertos actores, con muchos años de trayectoria, me parece innecesario: ¿por qué no estudiar los trabajos anteriores? Todo se puede ver en línea, ¿por qué someter a un actor con años de oficio a una prueba?

En este número de Cuadernos de Cine Colombiano, Juan Pablo Félix, por tantos años jefe de *casting*, formador y director de actores, en su artículo «*Casting* contra *casting*», va hasta los orígenes del *casting* y reflexiona sobre la utilidad de las audiciones.

Segunda duda: Llegado ya el momento de la dirección: ¿cuál debe ser mi actitud como directora? Alguna vez le leí a Woody Allen que el secreto está en elegir buenos actores y sentarse a ver cómo hacen su arte. Me preguntaba:

¿será suficiente? Después de seis largometrajes de ficción realizados, sé perfectamente que la respuesta es no. Pero ¿qué es? Quizá, mucha preparación por parte del director. También, claridad en la información y comunicación efectiva: ¿ser amigos? ¿Ser cómplices? ¿Encontrar metáforas? ¿Recurrir a las acciones físicas? ¿La combinación de algunas de estas teclas? ¿De todas ellas?

Aún no tengo todas las respuestas, pero la experiencia me está llevando por un camino que, por lo menos hoy en día, me parece acertado: respetar el trabajo de los actores y a su persona; comunicación, especialmente escucha, y buen clima de rodaje. Sin embargo, qué poco se ha teorizado al respecto. Por otro lado: ¿Cuál debe ser la postura del actor? ¿Representar o vivir el personaje? Son distintos abordajes y cada uno ha sentado toda una escuela: ¿Se trataría de la misma disyuntiva que en el teatro se presenta entre lo stanislavskiano y lo brechtiano? Para este cuaderno, Jerónimo Atehortúa, director, teórico y docente, en su artículo «El actor y la palabra», reflexiona sobre el oficio del director y, en una conversación, la actriz profesional Carolina Ramírez —de la película **Niña errante** (Rubén Mendoza, 2019)— y el actor natural Dylan Felipe Ramírez —de la película **Un varón** (Fabián Hernández, 2022)— charlan sobre lo que un actor necesita de su director en el set de rodaje.

Tercera duda: Un día le dije a un estudiante de la ASAB que su actuación era muy teatral y me dijo: «¿Por qué para usted 'muy teatral' es malo?». Ahí entendí que estaba incurriendo en un error. En el cine nos hemos acostumbrado, gracias al primer plano, a que las actuaciones son mínimas, reservamos lo enfatizado para la farsa o la comedia. Es más, en los últimos tiempos hay una tendencia en el cine latinoamericano hacia lo silencioso e inexpresivo. Los actores venidos del teatro, finalmente, aprenden a dosificar el gesto para la cámara. Eso es diferente a considerar como un defecto las actuaciones teatrales. No es lo teatral en sí, el teatro amplifica el gesto y proyecta la voz porque debe llegar hasta el último espectador de la butaca más lejana. Es por eso, no porque sobreactúe, que el actor de teatro tiene otros códigos. El problema no es que el actor de teatro sea exagerado, es que son lenguajes diferentes, con necesidades diferentes en lo relativo a la cantidad de gesto y la forma de poner la voz. En cualquier caso, prefiero a los actores de origen teatral porque conservan esa conciencia de la preparación durante el trabajo previo. Siempre tienen algo que proponer y no llegan a esperar a ser tratados como si fueran robots. El director de teatro y actor de cine y televisión Fabio Rubiano nos habla en su artículo «Actuación para cine y teatro» de las diferencias en las actuaciones para ambos medios.

Póster de **Arista son** (Libia Stella Gómez Díaz, 2011)

Fotograma de **Ella** (Libia Stella Gómez Díaz, 2015). Fotografía: Mateo Bernal.

Cuarta duda: Finalmente, el tema obligado: los actores naturales. ¡Vaya si me interpelan los actores naturales! Me interpelan tanto, que voy a detenerme un poco en ello. ¿Son naturales todos a los que llamamos actores naturales? Me parece que no. Los hemos metido en un solo saco, pero deberíamos diferenciar entre actores naturales, los que viven la misma circunstancia del personaje y los no actores, que pueden ser del mismo contexto del personaje o no, pero no viven las mismas realidades del personaje.

Me interpelan tanto que, en cierto momento de mi carrera, me desorienté. Cuando **La historia del baúl rosado** (2005) hacía carrera en festivales, recibimos una respuesta del Festival de San Sebastián, que hoy todavía me resuena. El concepto del jurado decía algo así como que era una película impecable en su desarrollo del tema, en la dirección de actores, la fotografía y el arte, pero que no hablaba de los temas urgentes de Latinoamérica. ¿Y cuáles son esos temas?

Después de analizarlo, con los años, llegué a la conclusión de que se trataba del abordaje. Que había que abordar la inequidad, el dolor y la injusticia de manera directa. Eso era lo que reclamaban esos festivales. ¿Por qué esperaban eso? ¿Será que tienen una única mirada sobre Latinoamérica? De hecho, la historia me hizo comprobar mis teorías: las películas con actores naturales, instaladas en la forma directa de mostrar la violencia y la inequidad, empezaron a hacer carrera en fondos y festivales, especialmente europeos. De hecho, aún hoy es así. Esto me trajo nuevos cuestionamientos: si quiero que mis películas tengan asidero en esos espacios, ¿Debo sucumbir a esa forma de hacer? ¿Qué hago con el conflicto ético que ello me genera?

De crianza no vengo del lugar del privilegio, pero tampoco del lugar de la exclusión. Vengo de esa gran masa de clase media. Si quiero ser sincera con mi cine, no me puedo parar a intentar mostrar realidades que conozco, pero que no he vivido. Podría investigarlas, podría sumergirme en ellas para poder narrarlas, pero en realidad: ¿Quiero hacer eso? ¿Qué pasa con el futuro de esos que algún día fueron actores de las películas y que, concluido el oropel, deben regresar a las duras condiciones de su cotidianidad? ¿Será que les corresponde a los directores seguir ligados a sus actores? ¿Para qué enseño a mis estudiantes con actores en camino de formación profesional, si el cine colombiano se hace con actores naturales?

Pese a las dudas, considero que estas películas que se hacen con actores naturales me han permitido ver y acompañar ciertos

procesos sociales, que, aunque conozco (provengo de ese lugar que hoy en día llaman «los territorios»), no tendría tan presente esa problemática de no ser por el cine, por ese cine. Las películas me han permitido acercarme a esas realidades. No solo a mí, a millones de espectadores. Si ese cine no existiera, seguiríamos ciegos frente a esas realidades. Ese cine se ha instalado, ha encontrado su lugar y debe seguir ahí, pero está claro que no debe ser el único.

Como no es fácil responder a las preguntas sobre el «cine de realidad», como lo llama Víctor Gaviria, decidí estudiarlo. Ya había hecho una maestría en Teoría e Historia del Arte, en la cual realicé una inmersión profunda en Luis Buñuel y su postura frente a las duras realidades de Latinoamérica. Sin embargo, aunque me ayudó muchísimo a afirmarme en mis búsquedas, no era suficiente para responder a las preguntas sobre la tendencia del cine colombiano hacia los actores naturales. Emprendí entonces el camino de un doctorado, con el firme propósito de meterle el diente en profundidad a la forma de mirar del cine colombiano de ficción. Si bien todavía estoy en la redacción del texto de tesis, un par de enseñanzas que me ha dejado las puedo compartir aquí.

En **La vendedora de rosas** (Víctor Gaviria, 1998), hacia el final de la película, el Zarco

Making of de **Un tal Alonso Quijano** (Libia Stella Gómez Díaz, 2020). Fotografía: Felipe Castilla.

Imagen promocional de **El rastro** (Libia Stella Gómez Díaz, 2021). Fotografía: Pablo David.

destroza a Mónica a patadas, mientras la niña ensacolada[1] tiene una alucinación con su abuela, el lugar del afecto que ha perseguido a lo largo de toda la historia. Ese momento, sentido de forma tan real en la actuación, hizo escuela en el cine colombiano de ficción desde **Rodrigo D. No futuro** (Víctor Gaviria, 1990). A partir de allí fue que emergió esa nueva forma de mirar en el cine colombiano, mitad de camino entre el documental y la ficción, que trajo consigo a ese actor nuevo a nuestra cinematografía, el actor natural. Para Víctor Gaviria no fue una cuestión de moda. De hecho, si quisiéramos verlo así, de cierto modo fue él quien impuso esa tendencia (pese a no ser el primero ni en Colombia, ni en Latinoamérica, ni en el mundo). Sin embargo, su motivación no fue la de deslumbrar la mirada de los foráneos; lo que empujó a Víctor hacia las comunas de Medellín fue la curiosidad, la necesidad de entender la creciente aparición de cadáveres de jóvenes, muertos en circunstancias de violencia en la Medellín de los años 80.

Para sacar adelante sus proyectos, Víctor realizó una juiciosa investigación, en donde el lenguaje juega un papel fundamental. Para Víctor, el lenguaje es un gran tema dentro de sus películas. Es un asunto en el que realiza una inmersión y se convierte en un método. En

▶1• Ensacolada se refiere a: a alucinar bajo el efecto del sacol, un pegante industrial.

Fotograma de **Coraje** (Libia Stella Gómez Díaz, 2023). Fotografía: Sol Matsuyama.

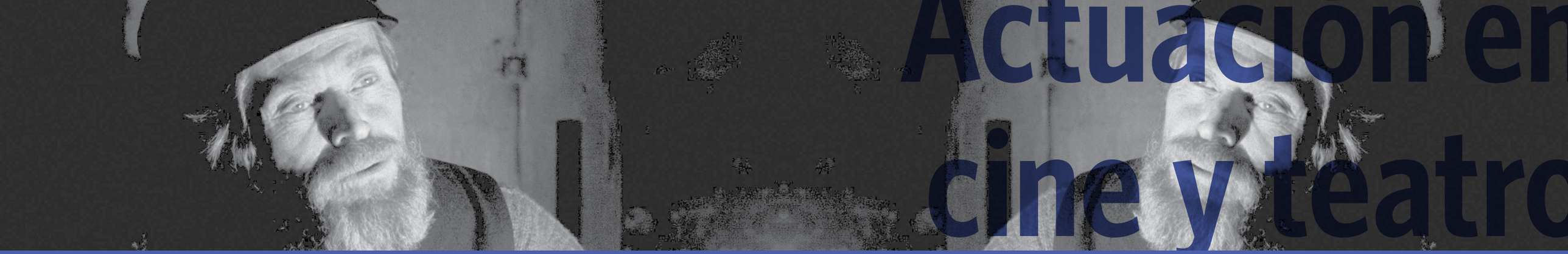
últimas, sus actores terminan siendo guionistas. Eso comporta una profunda implicación en el universo de ellos, lo cual permite que emerja su lenguaje, cosa que no pasa con muchas otras películas. Si el cine que dio origen a todas estas películas se explaya ampliamente en el texto hablado, ¿por qué son tan silenciosos los personajes de nuestras películas?

Como este es un tema central en nuestra cinematografía, hemos dedicado varios artículos a ello: El teórico y crítico Oswaldo Osorio en *Actores naturales en el cine colombiano* traza una historia y cronología del uso de actores naturales en Colombia; la reconocida productora Diana Bustamante en *Reflexiones desde el hacer, el dilema ético y estético de los actores no profesionales* realiza una mirada crítica a ese cine que habla de nuestros dolores y se instala en las realidades mismas de los excluidos. En una conversación, los actores naturales Sandra Melissa Torres —de la película **Amparo** (Simón Mesa, 2022)— y Carlos Hernández —de la película **Mateo** (María Gamboa Jaramillo, 2014)— comparten experiencias de lo que ocurrió en sus vidas después de la película.

Hace unos años se presentó una sonora discusión entre los actores agremiados en ACA (Asociación Colombiana de Actores) y el medio cinematográfico en general. Los actores pedían que se reglamentara la participación de los actores en las producciones nacionales. O, por lo menos, en las producciones que reciben apoyos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Pedían que se creara una suerte de requisito de profesionalismo para poder participar en las producciones. Aunque no suelo trabajar con actores naturales, solo una vez lo he hecho y de eso hablé en una de las conversaciones de este volumen; en la discusión me puse del lado de los directores, oponiéndome con ahínco a que se establecieran normas que constriñeran la creatividad del director. Sin embargo, en el fondo me quedó resonando el reclamo de los actores de ACA: ¿por qué, si un actor puede ejecutar muy bien un rol, los directores prefieren aficionados venidos del contexto? En este cuaderno, los actores de ACA Julián Román y Diana Ángel hablan de la postura de los actores profesionales frente a los actores naturales.

Si bien otras dudas se quedaron entre el tintero, el Cuaderno no podía ser un mamotreto. Los temas fundamentales están aquí, a disposición de directores, actores, asistentes de dirección, estudiantes, académicos, formadores de actores, formadores de directores y de todos aquellos interesados en este tema. Un asunto que, si bien dicen, no puede ser enseñado, sí puede ser aprendido. ▣

Fotograma de **Los caídos** (Libia Stella Gómez Díaz, 2023). Fotografía: Diego Lozano.



The lighthouse (Robert Eggers, A24, Regency Enterprises, RT Features, 2019)

Actuación en cine y teatro

Acting in film and theater

Por Fabio Rubiano

Palabras clave: Actor, actriz, actor natural, academia, guerra, moralidad, conservadurismo, actuación, directores, directoras, cine, teatro.

Resumen: La relación entre actores, actrices y el equipo de dirección siempre ha sido vital y definitivo para el desarrollo del cine. A veces esos lazos se tensionan, tanto que parecería que fueran disciplinas distantes y no tuvieran relación. Infinidad de teorías ayudan a que se mire con recelo a profesionales de la actuación salidos de centros de formación para el ejercicio cinematográfico, y varias veces, sobre todo en el pasado, desde el teatro se señaló al cine como algo lejano al arte. En este artículo se analizan varias hipótesis de este cisma, a veces hostil, pero siempre divertido, desde que nació hasta el día de hoy. La única opción de que haya una unión verdadera y sólida es continuar con las reflexiones acerca del oficio y trabajar conjuntamente creyendo en la potencia creativa de la otra parte.

Keywords: Actor, actress, natural actor, academia, war, morality, conservatism, acting, directors, directors, film, theater.

Abstract: The collaboration between actors, actresses and directors has historically played a vital and definitive role in the development of filmmaking. However, these ties are at times strained, so much so that it would seem as if they were distant disciplines and had no relationship at all. An infinite number of theories have made people mistrustful of acting professionals coming out of film training centers, and on many occasions, particularly in the past, from the theater, film has been seen as something distant from art. This article discusses the different hypotheses of this division, sometimes hostile, all the while amusing, from its beginnings to the present day. The only option for a true and solid union is to keep reflecting on the profession and to work together and believe in the creative power of the other side.

Pantomimas, guerras y moral

En 1892, Charles-Émile Reynaud, uno de los muchos llamados «el verdadero inventor del cine», y que no pasó a la historia con los laureles de los otros, presentaba sus *Pantomimas luminosas*; ya antes había presentado su *Teatro óptico*. Utilizaba personajes de la comedia del arte, pero no utilizaba actores ni actrices; su invento lo resolvía con dibujos, 700 para una pequeña historia.

En ese mismo año, Conan Doyle publicaba en Gran Bretaña las aventuras de Sherlock Holmes, José Martí en Cuba fundaba el Partido Revolucionario Cubano y en Colombia se desarrollaban, como es costumbre, algunas guerras entre nosotros, obviamente, previas a otra guerra: la de los Mil Días. Según el historiador Max Sebastián Hering Torres, en *1892: Un año insignificante: Orden policial y desorden social en la Bogotá de fin de siglo,*[1]en Colombia y específicamente en Bogotá no pasaba nada significativo aparte de ser una ciudad atravesada por los malos olores, un sistema de alcantarillado deficiente, donde pululaban las riñas en las chicherías y la moral imperante se alteraba con mucha frecuencia con altercados en sitios de prostitución; todo esto ayudado por una carencia de luz que convertía las calles en zonas oscuras que ayudaban a la impunidad. Es paradójico que se hable de «nada significativo» cuando una guerra seguía a la otra.

En el año 1892 transcurría un periodo de dominio conservador que exaltaba el patriotismo y la moral por todos los rincones de la sociedad colombiana. La joven policía tenía el mandato de mantener el orden, las buenas costumbres, perseguir la delincuencia y defender el sentido moral en los ciudadanos.

Sin embargo, había teatro y captaba, como las guerras y la moral, la atención de las autoridades eclesiásticas y la crítica conservadora. Una parte de la crítica de finales del siglo XIX señalaba que el teatro «dictaba cátedra de corrupción y grosería» que era «una caverna de iniquidad donde las vírgenes perdían el pudor» donde los jóvenes «se volvían descarados, y todas las personas virtuosas corrían el riesgo de pervertirse».[2] Y el teatro, como es sabido, lo hacen, entre otros, actores y actrices.

Se inventaba el cine en un lado del mundo, se hacían revoluciones en otro lado, nos matábamos en guerras por aquí, y la moral siempre atacaba. Con esta combinación de moralidad y atraso, bala y falta de luz parecía imposible que uno de los mayores inventos de la historia, y que se hacía con el fin de *divertir y lastimar la virtud*, llegara a nuestro suelo. Pero llegó más rápido de lo pensado.

▶**1**• Max Sebastián Hering Torres, *Un año insignificante.*

▶**2**• Marina Lamus Obregón, *Teatro siglo XIX.*

El 13 de abril de 1897 llegaba el cine a Colombia, o sea a Panamá —que en esa época era Colombia—, año y medio después de que los Lumière (esos sí se volvieron famosos) hicieran una primera función en el Salón Indio del Gran Café del Boulevard des Capucines en París. Lo sorprendente es que, si a algo le tenían miedo en nuestro país, por lo menos en teatro, era a lo que venía de Francia. Años antes, un periódico llamado *El Conservador*, en el artículo «De la moralidad en el teatro» decía: «La escuela francesa, más dañina, más perjudicial a nuestras costumbres que la escuela española, está plagada de piezas socialistas, y en cuyos dramas juegan tan frecuentemente los crímenes más abominables, no siempre castigados ni siquiera expiados».[3] El espectáculo, además de la famosa proyección de cine, tuvo números de magia, tuvo a Mademoiselle Elvira haciendo la danza de la serpentina, también un número de canarios y uno de tiro al blanco. Parece que el conservador se equivocaba, lo más cándido fue la proyección, en cambio, sigue siendo paradójico que con tanta guerra antes y después siguieran disparando en los programas de variedades.

Si hablamos del territorio colombiano actual, la primera ciudad en tener una función de cine no fue Bogotá, Bucaramanga y Cartagena se disputan ese honor. Tuvimos suerte con la guerra, porque milagrosamente dejamos de matarnos unos pocos años. Entre 1895 y 1899 ¡no hubo guerras en Colombia! Después de la de independencia las siguientes fueron entre nosotros: la de 1830, la de los Supremos 1839-1841, las guerras civiles de 1851, 1854, 1859-1862, 1876-1877, 1884-1885, 1895, y la Guerra de los Mil Días en 1899-1902,[4] o sea que esos cuatro años de paz dejaron que llegara el cine.

¿Qué tiene que ver esto con la actuación?, todo. En la conferencia «Viaje por el teatro del siglo XIX» dada por Marina Lamus en el teatro Matacandelas en 2005,[5] se señala:

El teatro fue el arte por excelencia del siglo xix. Se decía que el teatro era el rey de las artes porque combinaba la palabra, la poesía, la música, el actor, la relación lúdica actor-público, etcétera, etcétera. ¿Por qué en el país no se desarrolló el teatro como se pretendió?

Me atrevería a decir que la respuesta es la ausencia de continuidad, muchos hombres se tenían que ir a la guerra, y para las mujeres no era nada sencillo ser actrices. Si no es una buena noticia para la familia hoy en día, calculen en esa época. Continúa Marina Lamus:

Entre revueltas políticas identificadas, revoluciones armadas, revoluciones regionales, nacionales, oficiales, amagos o intentos de revueltas y alzamientos, no sé cuántas se puedan contar; cada una de estas guerras, guerritas, fueron

▶**3**• «De la moralidad del teatro», *El Conservador.*

▶**4**• Álvaro Tirado, *El Estado y la política en el siglo XIX.*

▶**5**• Marina Lamus Obregón, *Teatro siglo XIX.*

empobreciendo aún más al país y a la población. Los jóvenes tenían que enrolarse en cada una de ellas.

Se sabe que el público apoyaba mucho a los grupos nacionales, que tenían favoritismos y esperaban a que cierto actor o actriz estuviera en el elenco para ir a la obra, la prensa también lo registraba, pero como de repente llegaba la siguiente guerra, la siguiente revolución, ese joven tenía que enlistarse. En ese país era donde vivían, o iban y venían actores, actrices, directores, dramaturgos, productoras; y como se acostumbra, en medio de las balas y de manera irregular, se seguía actuando.

¿Qué significa de manera irregular? Escuelas de formación artística en Colombia han existido, sobre todo en el presente, pero las alteraciones del país, la guerra y el pensamiento conservador atrasaron esa formación. El pensamiento de corte liberal frente a la plástica, el teatro, la música y la educación en general fue alterado por el proyecto conservador católico, que frenó los procesos que venían en marcha en todos los niveles de la educación pública:

La escuela liberal en Colombia cambió mucho de ideas en los años que tuvo el poder. [...]. Su gran error fue el sistema que adoptó para dirigir la instrucción pública. Hizo obligatoria para los niños la asistencia a las escuelas primarias, y las organizó de un modo que pugnaba con las creencias de los colombianos.[6]

¿Las creencias de los colombianos eran que educar a los niños es una amenaza? No creo. En escuelas de arte se prohibió la cátedra de Anatomía Artística ya que pugnaba contra la moral católica. Otra vez conocer el cuerpo era pecado. Ese era el pensamiento conservador. Mientras, se actuaba en teatro como se podía. Y cuando paró un ratico la guerra se pudo traer el cine.

Una relación tóxica

Desde los inicios del siglo XX y finales del XIX la relación de cierto sector del teatro (me incluyo) con el cine siempre fue de admiración y amor, y a la vez de antipatía y de rabia. Sí, habrá que decirlo: también de envidia.

De las mil razones por ahora planteo sólo tres. Una, la anecdótica: los **peliculeros** de antaño; otra, la **académica**: la soberbia de la comunidad teatral frente al naciente cine, y la tercera y más reciente: la **distancia** de directores y directoras con actores y actrices profesionales, sumada a la atención de ciertos festivales de cine por las historias *actuadas* por no actores, o los llamados *actores naturales*.

La historia comienza cuando comienza el cine. Al poco tiempo aparecen los peliculeros que se convierten en un peligro mortal. Se

▶ **6** • «Instrucción Pública Superior. Intervención del Gobierno», 236-237.

Historia de una oveja (Escrita y dirigida por Fabio Rubiano, 2021). Foto: Sara Jurado.

rumoraba, en las *fake news* de la época, en las alharacas histéricas (con los equivalentes a *impresionante*, *aterrador*, *extraordinario* de hoy), llenas de miedo y de inseguridades, que el teatro, ante la aparición del cine, iba a morir. Y aunque los peliculeros diezmaron público, el teatro no murió, como tampoco murió la pintura con la fotografía, ni los conciertos con los discos, ni el violín y el piano con los sintetizadores. Comencemos.

La razón uno: peliculeros vs. teatreros

Es cierto que era una lucha desigual tanto para uno como para otros. Por antigüedad, el teatro ganaba, llevaba 7000 años, y el cine apenas un poquito más de 20. Pero el cine (hablo de exhibición, no de producción) sólo necesitaba a una persona que cargara su proyector, su pantalla y su película. A lo mejor tendría un asistente.[7] Las compañías de teatro eran hordas enteras que dormían, comían y bebían de las ganancias que daba la boletería de las presentaciones.

Hay que recordar las travesías que tenían que pasar en el siglo XIX las divas y los primeros actores para llegar a alguna ciudad, ya fuera capital o municipio pequeño. Las vías eran trochas, las escenografías se cargaban en las pobres mulas, los largos vestidos de las famosas llegaban llenos de barro, y es posible que la espalda y el estómago no llegaran en las mejores condiciones. También hay que apuntar que un gran porcentaje de actores y actrices eran extranjeros.

Un peliculero sólo tenía una carga, una obra de teatro, todas. La competencia por captar la audiencia que quería deleitarse un rato, mientras se daban las guerras, era dura. Y el reinado del teatro estaba perdiendo la contienda.

La tradición de los cómicos de la legua, derivados de la comedia del arte italiana, que recorrían a pie y en carretas pequeñas poblaciones rurales, y que se llamaban *de la legua* porque debían acampar a una legua del pueblo a donde iban a actuar, fueron y siguen siendo muy famosos en España y, aunque dicha práctica no se traslada directamente a Colombia, los comediantes en nuestra tierra tampoco eran bien vistos, de hecho, durante muchos años, al momento de morir no tenían derecho al camposanto. Fue el aprecio que le comenzó a tomar el público el que le atribuyó carácter de profesión noble.

Las tradiciones que venían de España se combinaron con la teatralidad en espacio abierto que se daba en «las plazas frente a la iglesia de pequeñas poblaciones mayormente indígenas ya que, como se sabe, el indio americano fue en general reacio a adorar sus

▶ **7** • De la investigación hecha por Jaime Sandoval en su tesis «**Historia de la Exhibición Cinematográfica en Villavicencio**» algunos datos de los lugares de exhibición de las películas.:

1906: Teatro improvisado en el patio de la casa Vásquez (hoy DIAN y Adpostal), *Flor de un día* primera obra.

1913: Primeras funciones del cine mudo con el *El gordo y el flaco.* Teatro improvisado en el solar de la casa que ocupa hoy la Caja Agraria.

1917: Teatro Verdun (Patio del Patronato) salón de la casa cural.

Tomado a su vez de Mauricio Dieres Monplaisir, *Lo que nos contó el abuelito,* 1998.

dioses en recintos cerrados».[8] Siempre hemos sido resultado de mezclas de razas, corrientes artísticas, censuras, y, por supuesto, guerras.

La actividad de cómicos itinerantes competía con los peliculeros, ciertas compañías quebraban ante el afán del público por acudir al llamado de la nueva invención y no fijarse en la vieja forma de ver obras, actores y actrices.

El viaje a ninguna parte (1986) de Fernando Fernán Gómez cuenta de manera magistral dicho paso. La obra fue primero una radionovela; luego, novela; y paradójicamente terminó siendo un guion de cine**.** Una de las líneas centrales de la historia habla de una compañía ambulante que tiene que competir con el «peliculero», un personaje que deambula por la meseta con un rollo de película a cuestas para proyectarla en cada pueblo.

Una de las escenas más famosas de la película es cuando el protagonista, Don Arturo, participa como actor en el rodaje de una película, y la escena es repetida un sinnúmero de veces, generando más angustia que risa. El antiguo cómico es expulsado del rodaje por su tono elevado, desproporcionado para el naciente medio, y absolutamente alejado de cualquier verosimilitud. El personaje termina diciendo: «¡Esto del cine es una mierda! No tiene nada que ver con el teatro».

Supongo que a eso se refieren ciertos directores cuando dicen al actor «no seas teatral». Eso no es ser teatral, eso es actuar mal. De eso hablamos en el tercer punto.

Si la invención del cine era una muestra más del desarrollo industrial, el teatro seguía siendo artesanal, se cayó en la pelea del ser humano contra la máquina. Un impulso *ludita* puso a la comunidad teatral contra la máquina que iba a dejar sin trabajo a mucha gente; y de hecho así sucedió por un cortísimo periodo de tiempo, el cine se llevó al público, el teatro se veía obsoleto, anticuado y como algo del pasado.

Lo que no se contemplaba era que actores y actrices y gente de teatro eran quienes iban a participar, construir y hacer crecer el cine. En 1922, Sergei Eisenstein era director en el Teatro Obrero de Moscú; abandonó su vida teatral y se dedicó al cine. En 1924 ya había filmado su película **La huelga**, de la que él mismo dijo que era demasiado teatral. Subrayo que Eisenstein trabajó para Meyerhold, y Meyerhold fue actor de Stanislavsky. Fila de grandes nombres de teatreros. Hubo quienes anunciaron la llegada del cine con optimismo, pero una mayoría intelectual no lo veían con muy buenos ojos.

▶ **8** • Fernando González, *Historia del teatro en Colombia,* 1986; *Teatro popular y callejero colombiano,* 1997.

La razón dos: la intelectualidad asustada

El teatro en el siglo XIX tenía el fin de *educar* y *culturizar*. La llegada del cine truncó ese camino según intelectuales que no pronosticaban como valioso el poder de lo nuevo. Pensadores modernos que sin saberlo pensaban como viejos, ¿o tenían razón, aunque hoy no la tengan?

Cierta intelectualidad señalaba el cine como teatro sin literatura. En una amorosa defensa del teatro dice don Miguel de Unamuno:

Acudirán al teatro los que gusten del drama o la comedia íntimos, de los que no se desarrollan sin palabras, y se irán al cinematógrafo los que buscan otra cosa. Y tendrá que languidecer ese género híbrido y absurdo de las pantomimas con explicación escrita en la pantalla, en que aparecen dos sujetos gesticulando una conversación y después se lee lo que han dicho.[9]

Y en 1931 escribía, con una actitud verdaderamente tradicional y una ironía pacata que «ya no se reputa a uno en estatua o libro, sino en película y disco». Enterado de la anécdota de unos niños que habían visto una proyección donde aparecía su padre difunto, Unamuno concluye:

Temor a que la sofisticada tecnología usurpara la identidad de los individuos y esperanza, a la vez, porque el fenómeno remitía a una reactivación de prácticas mágico-religiosas, podía suponer una revitalización de la fe aplastada por el omnipresente materialismo de las sociedades industrializadas.[9]

Verdaderamente estaban asustados.

Por otro lado, el siempre referenciado Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*[10] tiene todas las versiones, unas a favor, otras en contra del cine (palabra que aparece más de 100 veces en su ensayo de 42 páginas); allí se alude a la nueva representación masiva y reproductible como contraria a las expresiones irrepetibles.

Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. La importancia social de este no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural.[11]

El mismo Benjamin referencia a un radical Duhamel que le llama

Pasatiempo para parias, disipación para iletrados, para criaturas miserables aturdidas por sus trajines y sus preocupaciones [...], un espectáculo que no reclama esfuerzo alguno, que no supone continuidad en las ideas, que no plantea ninguna pregunta, que no aborda con seriedad ningún problema, que no enciende ninguna pasión, que no alumbra ninguna luz en el fondo de los corazones, que no excita ninguna otra esperanza a no ser la esperanza ridícula de convertirse un día en «star» en Los Ángeles.[12]

Ante el tamaño de estos señalamientos: catártico, sin preguntas, sin seriedad…, es imposible no referenciar a Bertold Brecht, un reformador y revolucionario (en todo sentido) del teatro, tanto en la dramaturgia como en la actuación. Su teatro épico insistía en la reflexión del espectador y en la dinámica del pensamiento de la audiencia, lo que menos quería era espectadores pasivos. Apostaba por una pausa en la empatía en la medida en que el espectador no se «dejara llevar» por la identificación con héroes o heroínas, sino que viera las causas que llevaron a que las cosas sucedieran de una u otra manera. Para eso requería que la obra se actuara con nuevos mecanismos interpretativos. Aparece el famoso efecto de distanciamiento, ¿qué significa actuar con distanciamiento?

Hay una interpretación de ese primer Brecht, que es sin duda revolucionario y moderno, pero que puede ser dañino, si se hace una lectura superficial. Se plantea un alejamiento de la emoción al momento de actuar, que los actores se dirigieran al público, que se detuviera la acción para hacer énfasis en razones, causas o consecuencias de esa acción; se sacaban carteles o se hacían comentarios alusivos a lo que iba a suceder. Todo con el fin de crear un distanciamiento emocional y generar un acercamiento reflexivo. Al hacer consciencia de que era teatro aparecía la razón, el análisis, la exploración, la contradicción.

Actuar en esos términos se ve primero como un hallazgo y una herramienta valiosa, pero que mal usada se vuelve solo un efecto que puede resentir el sentido dramático de la actuación. En Colombia se llegó a decir desde ciertos sectores que la buena actuación era reaccionaria. Mala lectura de Brecht.

Benjamin era un admirador de Brecht. No alcanzó a ver el poder que tendría el cine, con todos los aportes brechtianos incluidos. Solo por poner el ejemplo más básico de distanciamiento: ¿En cuántas películas y series el personaje deja de serlo para hablar a la cámara y dirigirse directamente a la audiencia?, y no para simplemente dar información (eso ya lo hacía Shakespeare), sino para analizar la situación, el personaje o incluso para mostrarse en contra de su siguiente acción.

De esta manera, el impulso alfabetizador del teatro en el siglo XIX posterior a la independencia en nuestra patria encontró la otra punta del círculo en los presupuestos brechtianos

▶ **9** • José Miguel Fernández Urbina, «Unamuno y el cinematógrafo: ver sino verbo», 78-83.

▶ **10** • Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos* I, 15 – 57.

▶ **11** • *Ibidem*, 23.

▶ **12** • *Ibidem*, 53.

▶13 • Marina Lamus Obregón, *Teatro siglo XIX.*

cien años después. La actuación tenía una función «social, educativa y cultural», y para muchos la aparición del cine lastimaba los impulsos educativos y políticos para construir una sociedad crítica y moderna. Hoy, ya sabemos que no fue así, que el susto fue en vano, que el cine también cumplía esa función. Si estamos o no de acuerdo con ese encargo para actores y actrices es otra discusión; desde mi punto de vista se actúa para construir un personaje que respete los acuerdos de lenguaje que tiene la obra o la película, que se construya en los términos de verosimilitud que planteen los universos creados en la historia.

La intelectualidad más reputada de principios de siglo estaba equivocada, generalizaron en negativo un arte naciente, solo vieron el lado vacío y superficial, y satanizaron el entretenimiento.

La razón tres: actuar natural

Las técnicas brechtianas llegaron a Colombia y también revolucionaron el teatro. Los actores y actrices salían de sus personajes para dialogar con el público, para declarar manifiestos, y en muchos casos denunciar atrocidades de la realidad. Se dice incluso que pasamos del costumbrismo del primer tercio del siglo XX al distanciamiento brechtiano, sin profundizar en un realismo que se pedía desde el siglo XIX, y que aun seguimos buscando: no el realismo inglés, ni el de las formas actorales de la Europa del este, ni siquiera el gringo, nuestro realismo.

Lo dice Marina Lamus sobre el último tercio del siglo XIX:

> *Si hacemos ahora el viaje por los protagonistas literarios que subieron al escenario, podría sintetizarlo por medio de los personajes teatrales. Al despuntar el siglo quienes se pararon en las tablas fueron los héroes. Esos seres superiores a nosotros, seres mucho más elevados, dispuestos a las grandes acciones. Por ello el actor debía actuar de manera lenta, sus brazos y piernas debían estar casi estáticas, su voz debía ser poderosa, casi tronante, y sus palabras claras y armoniosas. Era un teatro más para ser escuchado que para ser visto.*[13]

Luego vinieron otras maneras de actuar que fueron repelidas por las generaciones más jóvenes.

> *La gente joven quiere ver en el escenario las piezas realistas y naturalistas. Todo lo anterior les huele mal, viejo, discursos acartonados, malucos; y la reacción fue la risa, la carcajada en las butacas del teatro, por las expresiones, actitudes y gestos, para ellos anacrónicas, de los actores. Cada vez que uno de ellos recitaba a la amada: moriré por ti, este pañuelo que me acabas*

Historia de una oveja (Escrita y dirgida por Fabio Rubiano, 2021). Foto: Sara Jurado.

▶ **14** • *Ibídem.*

▶ **15** • Odette Aslan, *El actor en el siglo xx*. 191.

▶ **16** • Sergei Eisenstein, *Recherches soviétiques (Cinéma)*, 41.

▶ **17** • M. Lapierre, *Anthologie du cinéma*, 245.

▶ **18** • Odette Aslan, *El actor en el siglo xx*, 193.

▶ **19** • *Ibídem.*

de dar lo mantendré cerca de mi corazón, u otras frases del mismo tenor, los jóvenes reían.[14]

Tampoco es que el cine haya comenzado con una actuación realista, había mucha indisposición de los directores con los actores por excesos gestuales y formas de moverse que no se acomodaban al formato. Dice Odette Aslan en *El actor en el siglo XX*:[15]

El cine de los primeros tiempos fue interpretado por actores de teatro que tenían tendencia a exagerar sus recursos fisonómicos. Incluso los movimientos «naturales» de una actriz del Teatro Artístico de Stanislavsky fueron considerados excesivos por el realizador Pudovkin. La desmesura de los movimientos inútiles emponzoñaba los sentimientos más sinceros: Ella retrocedía, se agarraba la cabeza con las manos, hacía un gran número de movimientos cada uno de los cuales me horripilaba por su carácter exagerado[16]. *La intrusión del cine hablado inquietó a todos los creadores. Eisenstein y Pudovkin declararon en un manifiesto:* Las primeras experiencias con el sonido deben estar dirigidas a su no coincidencia con las imágenes visuales.[17]*Chaplin se negó durante mucho tiempo a hablar en sus films.*

Eso pasaba en Rusia, en Alemania lo natural y verosímil era otra cosa. Una de las épocas doradas del cine es el expresionismo alemán, y díganme que eso está *mal actuado*. Los actores y las actrices de cine, del naciente cine, ante todo eran de teatro.

Al principio le obligaron a limitarse sólo a la pantomima, lo que le llevó a exagerar sus movimientos. Luego, el hablado eliminó del oficio a los que estaban menos dotados para la palabra, pero la mayoría de las veces el actor «hablado» no era más sobrio que el actor mudo.[18]

El cine siguió una evolución paralela a la del teatro, y apareció el melodrama, se comenzó a insistir en el realismo. Lo más importante es que cada país creó sus propias categorías (el *western* y la comedia musical son norteamericanos) que responden a un estilo de actuación. En Francia, los actores de teatro consideraron el oficio cinematográfico como algo despreciable. «En Estados Unidos en el propio Hollywood tuvieron que reconocer haber mantenido durante años a actores que no sabían interpretar, no por caridad, sino porque gozaban del favor de un amplio público».[19]

Todo indica que la industria no estaba muy atenta a lo bueno, sino a lo exitoso. Luego ya se hizo énfasis en otras cosas, como en las emociones, por ejemplo: «Por favor ponga su emoción sobre el hombro izquierdo y traté de llorar más por el ojo que da a la cámara», y los actores lo hacían. De mala gana, pero lo hacían.

En Colombia se buscaba una identidad, que se desarrolló en la primera mitad del siglo xx con farsas y costumbrismos de mucha reputación, y se transformó a partir de los años 60 con el movimiento del Nuevo Teatro.

¿Cómo se actuaba en el naciente cine de aquí? Ya se conocen y referencian constantemente las primeras películas de fabricación nacional, y puedo decir que se actuaba como hemos sido, con una mezcla de lenguajes y técnicas que se apropiaron de acuerdo con las necesidades. Había tanto ese estatismo que algunos pregonan «actúe como si no estuviera haciendo nada», y a la vez unas escenas que parecen actuadas ante el Nosferatu de Murnau.

Por momentos, vuelve la ironía, la sobriedad de ciertas actuaciones no conjuga con los excesos poéticos del texto que aparecen en las diapositivas.

Para la llegada del cine, la actuación en Colombia estaba cambiando a la fuerza, «herederos de la cultura española, lectores de su literatura y espectadores de su teatro, las diferencias eran profundas lo cual hacía indispensable que los artistas realizaran ajustes estéticos al momento de encarnar los personajes».[20] Se comienza a exigir verosimilitud cercana a la realidad, hay una búsqueda de la naturalidad. El problema es que nuestra naturalidad era sumamente alterada y la realidad era inverosímil al lado de la ficción. Creo que hoy en día se sigue dando esa contradicción en el universo cinematográfico, la certeza de que solo quien vive en el entorno de su marginalidad puede actuar su marginalidad. Los actores y las actrices, por razones que siguen sin ser descubiertas, no hemos logrado convencer a los realizadores de nuestra capacidad para hacer lo que hacen los actores naturales, sólo que desde la técnica, con matices, entendiendo el arco dramático, los objetivos y el trabajo de acciones físicas.

▶ **20** • Marina Lamus Obregón, *Teatro siglo xix.*

Otra razón de esta hipótesis por la cual el cine o, mejor, ciertos directores de cine se ganan la antipatía es que les dicen a los actores que no sean teatrales (como lo hizo en su momento el rabioso Pudovkin y Eisenstein) cuando sienten que alguien está actuando inapropiadamente. Habría que hacer la salvedad de que el 90 % de los grandes actores y las grandes actrices de hoy en día tienen formación teatral. Habrá que remitirse a la escuela soviética, inglesa, norteamericana, argentina, mexicana, y un largo etc.

Una antipatía más posiblemente derive de que los primeros directores de cine, como lo he dicho, venían del teatro, y todas las expresiones cinematográficas eran más teatrales, bebía de las fuentes del teatro, luego la narración cambió, algunos dicen que mejoró, pero sólo cambió y empezó a hacer uso de los

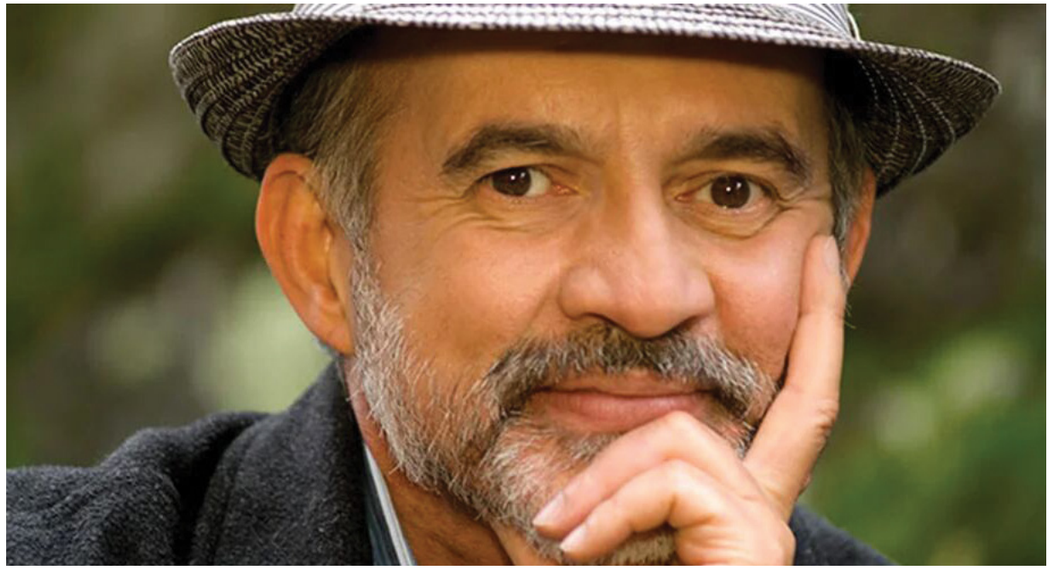
Fotograma de **Una madre** (Diógenes Cuevas, 2022)

lentes, los primeros planos, los cortes, y todas las cosas que en Teatro no se pueden hacer. Hay que recordar que en un escenario teatral el actor tiene un plano secuencia desde el inicio hasta el fin, para utilizar un término cinematográfico.

Que el cine es más sincero que el teatro, depende. En cine nos hacen creer que una muerte es real. En el teatro se parte de la convención, no es necesario llenar el escenario de nieve para que el público sienta que está en un paisaje blanco; con sólo decir «aquí comienza el mar» el público asume la regla espacial.

Una referencia que tienen directores y directoras de la actuación teatral es posiblemente la de Fernán Gómez en **El viaje a ninguna parte** donde engola (dar cierta resonancia forzada a la voz), hace pausas extrañas, proyecta de manera afectada, con una actuación que para teatro también sería mala, incluso en la época.

Ya en otras partes del mundo la actuación había dejado ese recitado, y se desarrollaban trabajos en función de otras verosimilitudes. Hago aquí un paréntesis para hablar de verosimilitud.



Fotografía de Jairo Camargo (Cortesía del autor)

Por lo general lo verosímil se asume como lo más cercano a la realidad, a que «parezca real», cuando:

1. A veces la realidad tiene gestos y acciones que en la ficción no se verían verosímiles
2. Todo depende del contexto. En una serie donde aparecen dragones (hasta el momento no se ha comprobado su existencia) puede parecernos inverosímil que un hombre se recupere de una herida que en otra situación sería mortal.
3. Aceptamos en una comedia como **Loco por Mary** que el semen tenga propiedades de gel capilar, que sea inodoro y que alcance para la visita.
4. No es raro ver a un judío de un campo de concentración con los dientes perfectos.
5. Jack Nicholson no utilizará el mismo tono de actuación de **El resplandor** para hacer **El Pasajero** en la película de Antonioni.
6. En resumen, no se trata de lo más «real», sino de la realidad en la que se desenvuelva la narración.

Chaplin o Keaton (tal vez el más grande) vienen del teatro (sigo insistiendo). Sin hablar de Ian McKellen o de Dustin Hoffman o de más recientes como Benedict Cumberbac, o nuestros nacionales Andrés Parra (**Siempreviva**), Robinson Díaz (**La gente de la universal**), o Jairo Camargo (**Antes del fuego**) y las actrices Marcela Valencia (**Una madre**), Vicky Hernández (**Confesión a Laura**), o la recién premiada Margarita Rosa (**Paraíso**) que fue a formarse y logró lo que no había logrado cuando era «actriz natural».

Alguien me decía al ver la película **El vestidor**, basada en la obra de teatro del mismo nombre de Ronald Hardwood, donde actúa Ian McKellen junto a Anthony Hopkins, que debería dar mucho miedo actuar al lado de Hopkins… la verdad creo que le daría más miedo a Hopkins actuar al lado de McKellen, alguien que tiene más de 100 obras encima y que se ha ganado siete Laurence Olivier de los once a los que ha sido nominado. Seguramente a ninguno de los dos le daría miedo estar al lado del otro, pero en el imaginario Anthony Hopkins es el Dios por ser tan reconocido en cine mientras que el otro, aunque ha hecho mucho cine, tiene su base en el teatro.

En el Wooster Group, compañía dirigida por Elizabeth LeCompte actúan Frances MacDorman, William Dafoe, Steve Buscemi, y su lenguaje es absolutamente contemporáneo. Estoy seguro de que Defoe no actuará con Lars Von Trier en Anticristo, de la manera como hace un Chejov con la LeCompte, o un Racine o un Shakespeare con video y técnicas mixtas en su grupo; a la hora de hacer un personaje en una película sabrá en qué medio se encuentra, y organizará sus gestos y volúmenes consciente de donde está.

Final

En la ficción, en la película **El viaje a ninguna parte**, una vez disuelta la compañía, Carlos Galván se instala en la ciudad y trabaja como extra de cine, evitando siempre aparecer en plano para no quemarse como figurante. En la realidad Charles-Émile Reynaud termina muriendo en la indigencia en un manicomio después de romper a martillo sus hermosas máquinas de teatro óptico y entrar en una profunda depresión. No sabemos si su suerte hubiera sido diferente de haber decidido trabajar con actores y actrices.

Las academias, las buenas, no son para interpretar, son para crear. Un actor o una actriz en escena es un motor de creación, aporta ideas, textos, movimientos, acciones con las que se puede enriquecer la historia. Quien está en escena piensa, discute, se hace preguntas y a veces hasta siente. Hay gente formada que a veces duda de más, entendamos que no es por egoísmo (si así fuera hay que ignorarla), no se duda de la inteligencia y del genio de quien dirige, es una manera de sumar herramientas, de llegar a escena con mayor carga, y al decir *carga* no es información, es acción, no es necesario que quien dirige nos cuente la escena, ya la leímos y nos la aprendimos, tampoco que nos dé una lista de abstracciones como «más fuerza», «menos color», «mejora la presencia» o colmos como «estás muy manzana, quiero que sea pera» (tomado de la vida real). Se agradecen mucho indicaciones como «deja caer el vaso cuando ella te toque el pelo», o «tu propuesta de dejar caer el vaso distrae, busca otra acción». No nos molesta el «no hagas nada», también hay entrenamiento para eso, para transmitir desde la quietud y el silencio. Un diálogo creativo entre las dos partes nos hará crecer y posiblemente algún día hallaremos nuestro realismo, nuestra esquiva naturalidad.

Un actor o una actriz con formación actúa bien haciendo la madre demente de una película, el antagonista de una telenovela, el insoportable de una comedia, un sicario pobre en una serie, un Shakespeare en teatro, o lanzando jabones en comerciales. No se estudia para un solo género ni para un solo medio, se estudia teatro para actuar bien, donde sea.

(Ah, también hay gente que estudia mucho y actúa mal o dirige mal). ▣

Filmografía

Aljure, Felipe. **La gente de la universal**. Colombia, 1994, 126 min.

Cuevas, Diógenes. **Una madre**. Colombia, Argentina, 2020, 83 min.

Eisentein, Sergei. **La huelga** . Unión Soviética, 1924, 82 min.

Fernán Gómez, Fernando. **El viaje a ninguna parte**. España,1986, 134 min.

Guerrero, Felipe. **Paraíso**. Colombia, 2006, 55 min.

López, Klych. **Siempreviva**. Colombia, 2015, 11 min.

Mora, Laura**. Antes del fuego**. Colombia, 2015, 82 min.

Osorio Gómez, Jaime. **Confesión a Laura**. Colombia, 1991, 90 min.

Making of de **Sandra** (Yennifer Uribe,2023). Foto: Raúl Soto.

Casting contra *casting*

Casting versus casting

Por Juan Pablo Félix Torres

Palabras clave: *Casting,* reparto, elenco, actor, actriz, dirección de actores, discriminación, tokenismo

Resumen: Despite having originated as a strategy to promote equality in the casting process, casting underwent historical transformations that reshaped it to become an idealized and serial process, leaving aside the creative and artistic capabilities of those involved in it. These successive changes produced what has been called the *casting myth*, which has gradually created a set of difficulties that distort its original purpose, both in the United States and in Colombia. Some contemporary approaches in education could be applied to overcome a practice that is at times dehumanizing, discriminatory and exploitative.

Keywords: Casting, cast, actor, actress, direction of actors, discrimination, tokenism.

Abstract: El proceso de *casting* surgió como una estrategia para promover la igualdad en el sector; sin embargo, este ha sufrido transformaciones a lo largo de la historia que lo convirtieron en una dinámica idealizada y replicada de manera automática, dejando de lado las capacidades creativas y artísticas de quienes partición en él. Dichas transformaciones gestaron el llamado «mito del *casting*», que ha implicado una serie de dificultades que desvirtúan su propósito original, tanto en Estados Unidos como en Colombia. En esta línea, algunos enfoques contemporáneos en educación podrían aplicarse para superar una práctica que en ocasiones cae en la deshumanización, discriminación y explotación.

The way we see things is affected by what we know or what we believe… We never look at just one thing; we are always looking at the relation between things and ourselves.

(La forma en que vemos las cosas se ve afectada por lo que sabemos o lo que creemos... Nunca miramos una sola cosa; siempre estamos mirando la relación entre las cosas y nosotros mismos).

John Berger

By saying something we do something

Al decir algo, hacemos algo

J. L. Austin

Son muchos los caminos etimológicos que el anglicismo *casting* nos presenta. El término se ha tomado prestado no solamente de otro idioma, sino de entornos de conocimiento alejados del cinematográfico. Entendido en éste como «la selección de actores o de modelos publicitarios para una determinada actuación» (Real Academia Española, s/f), el concepto ha experimentado una larga y enrevesada historia no ajena a las deformaciones propias de las dinámicas del lenguaje en relación con sus prácticas materiales.

El verbo transitivo *to cast* tiene, en la lengua inglesa, más de diez acepciones en contextos tan dispares como la política, la biología, las telecomunicaciones, la magia y la metalurgia. Curiosamente, en esta última área es posible hallar una definición que sirve como punto de partida en el establecimiento de una analogía respecto a aquello en lo que se ha convertido –o no– el ejercicio del *casting* en el ámbito cinematográfico actual. La definición es sugerente y rica en imágenes no exentas de visos humorísticos: dar forma a un material vertiéndolo en un molde mientras está fundido. Forjar, dar la primera forma con el martillo a cualquier pieza de metal, y luego inventar, fingir, fabricar.

En un mundo ideal, es decir, en un mundo al que debemos aspirar, y dejando a un lado los martillos y las temperaturas calcinantes, el proceso podría invitar a actores y actrices a apropiarse de lo más provechoso de la definición para entrar en un proceso de calentamiento, adiestramiento, afinación y aprestamiento de sus cualidades de maleabilidad, imaginación, flexibilidad o de lo que en ingeniería se denomina *totimorfismo*. Luego, cobrarían una forma definida por la inteligencia, sensibilidad y profunda perspicacia de la directora o el director de *casting*, quien procedería con la habilidad de un forjador, un orfebre, un herrero, para, en esa relación material–artesano, encontrar una configuración al servicio del guion cinematográfico cargada de verosimilitud y esplendor vital. Una vez el material dicte su verdad física multidimensional, podría entonces asumir lo que hasta el momento no sería más que una forma ilusoria, fragmentada e imprecisa procedente de las palabras escritas en un papel y que constituyen siempre el espejismo de un personaje.

Este proceso requeriría de una labor paciente, de prueba y error, de terquedad creativa, en el que la intuición, el descubrimiento y el asombro guiarán sus rumbos, tal como lo sugirió el indispensable director británico Peter Brook (*The Guardian*, 2022) cuando decía: «In a sense, a director is… a guide at night who does not know the territory, and yet has no choice – he must guide, learning the route as he goes».[1] De esta manera, las personas involucradas cumplirían su trabajo como creadoras, artistas, poetas, construyendo juntas el panorama comportamental de una historia, legitimando sus necesidades e intenciones expresivas, revitalizando la ancestral conexión humana que se crea cada vez que se *ficcionaliza.*

Nada más lejos de la realidad global y local que, salvo escasas y agradecidas excepciones especialmente en los terrenos del cine nacional más joven y arriesgado, le ha apostado a la industrialización, explotación y deshumanización de un proceso de sustancial importancia tanto por su carácter poético y político, como por lo determinante en la calidad de la producción cinematográfica.

Dichas prácticas nos recuerdan la leyenda del gigante Procusto, quien, según la mitología griega, ofrecía posada a los forasteros solitarios en su casa de la montaña. Cuando estos dormían sobre un lecho de hierro, procedía a cortarles los pies y la cabeza si resultaban más largos que la cama o a descoyuntarlos para alargarlos, si por el contrario su altura era menor que la longitud del mueble. La historia ha dado origen a la expresión «lecho de Procusto» para describir «una norma arbitraria que obliga a una conformidad exacta».[2]

Las pruebas de *casting* más generalizadas en nuestro país parecieran seguir este principio, pues se han caracterizado por la falta de rigor y una burda y cínica improvisación operativa, sumadas a una *serialización* mecánica del trabajo y a una escandalizadora discriminación racista, clasista, sexista y etaria.

Por otra parte, perpetúan estereotipos de enorme perjuicio que limitan la capacidad de actores y actrices para desarrollar sus carreras profesionales. Problematizan su imagen física y crean una influencia negativa en su autoestima, principalmente en la de quienes aún comienzan su recorrido artístico, promoviendo estándares físicos caprichosos, dogmáticos, poco realistas y al fin y al cabo estándares. Explotan la fragilidad emocional de quienes son puestos a prueba, produciéndoles una sensación de haber sido primero utilizados y

▶ **1** • «*En cierto sentido, un director es... un guía nocturno que no conoce el territorio, pero que no tiene otra opción: debe guiar, aprendiendo la ruta sobre la marcha*» (The Guardian, 2022, traducción al español propia).

▶ **2** • *Oxford Dictionary*, 2022

Fotogramas de **El otro hijo** (Juan Sebastián Quebrada, 2023)

luego descartados una vez concluida la selección. Ejercen una injustificable presión psicológica y financiera al demandar de los actores que, en sus pruebas grabadas o *self-tapes,* asuman funciones de maquilladores, vestuaristas, luminotécnicos, operadores de cámara, sonidistas, microfonistas, editores y otras tantas, colocando una barrera económica que excluye a intérpretes talentosos por razones puramente monetarias. Producen un lamentable desánimo en quienes después de largas horas de investigación, preparación y ensayos se enfrentan a un silencio incierto e irrespetuoso. Eventualmente, esta incertidumbre se transforma en estrés, depresión, ansiedad y afecciones psicológicas similares, pues hace imposible la planificación y organización de la vida profesional y personal de miles de actores alrededor del mundo.

En favor de esta mecánica podría esgrimirse el argumento de que las ficciones audiovisuales operan sobre el supuesto —porque es un supuesto reduccionista— de lo *aspiracional*. Sin embargo, lo *aspiracional* no debe encubrir la necesidad social de enfrentarse a las dolorosas y desagradables imperfecciones de la realidad para señalarlas, asumirlas y superarlas. Lo *aspiracional* podría no regir el diseño de los personajes en el universo de la dramaturgia contemporánea sino, más bien, proponer nuevas potencias sociales, axiológicas, comportamentales, políticas que superen las selecciones de reparto moteadas de transexualismo, negritud, obesidad, diversidad funcional o extranjería, que parecieran no ser más que un gran acto de compunción y falsa enmienda. Ha sido evidente que ante el riesgo amenazante de ser señalada como discriminatoria —un inconveniente probablemente devastador en el tiempo de la *hiperconectividad*—, la maquinaria del *casting* tradicional se ha encargado de tomar medidas ingenuas, aunque de alguna manera eficaces, sirviéndose de estrategias de *marketing* y contrición histórica, y se ha declarado a salvo en el territorio de lo políticamente correcto. Paradójicamente, y a pesar de todos sus esfuerzos, continúa contribuyendo de manera peligrosa a la estandarización humana, a la eugenesia y a la uniformidad, es decir, continúa atentando contra la libertad.

Podría esgrimirse el argumento de las velocidades de producción, prestadas de la televisión, que no obedecen más que a vaivenes del mercado y al frenesí propio del capitalismo, olvidando que las líneas de responsabilidad y jerarquía terminan siempre en un ser humano que cuenta con la posibilidad de la conciencia, la ética, el aprendizaje, la evaluación de acciones futuras, y que administra unos recursos, traza directrices y toma decisiones.

Podría esgrimirse el argumento de la inmanente superficialidad del proceso, de lo

taxativo de sus reglas de economía y eficiencia, negándole la posibilidad de reflexionar y ajustar sus modos operativos de tal manera que respondieran a una profunda y trascendente necesidad humana de creación, conexión y contribución al panorama cultural de un momento y un lugar histórico, panorama construido por el *Homo sapiens* a lo largo de la historia.

¿Cómo llegamos a este punto? ¿Cómo logramos deformar una intención original que buscaba la igualdad y mejores y más justas condiciones de trabajo hasta hoy en día, cuando los procesos de *casting* actuales parecieran asemejarse más al aterrador tráfico de personas que a una estrategia de desarrollo y producción creativa humanizada y responsable? Y también ¿por qué las y los realizadores más jóvenes constituyen la esperanza de un cambio?

¿Por qué hay un aura de misterio alrededor del *casting*? Nadie sabe bien qué ocurre adentro, cuáles son las condiciones, las reglas, las pruebas, más allá de los frecuentemente confusos y volátiles fragmentos escénicos entregados a los actores. ¿Por qué no existe prácticamente ningún registro en nuestro país de los posibles métodos para hacer *casting*, convirtiéndolos no solamente en *terra incognita* sino en *hic sunt dracones* de los procesos de preproducción? ¿Cómo saber qué ocurre, cómo aprender a hacerlo, cómo se hace, se puede aprender?

Las respuestas a estas preguntas no pueden condensarse en unas pocas páginas. Sin embargo, desandando los pasos, es posible encontrar la influencia que las tendencias en el extranjero, especialmente en Estados Unidos y en la Europa del Este de las décadas de los 60, 70 y 80, ejercieron en unas primitivas formas de configurar repartos en el cine colombiano.

A comienzos del siglo XX, los productores de cine no acudían a un examen propiamente dicho para asignar determinados roles; en cambio, escogían directamente entre quienes integraban agrupaciones teatrales y eran reconocidos como 'los mejores' en competencias actorales de humor o recitación. Estas contiendas estaban inspiradas en la Grecia del siglo V a.e.c., los duelos en la París del siglo XVIII, cuando se hicieron conocidos los enfrentamientos entre actrices como Marie Dumesnil o Mademoiselle Clairon, quienes defendían sus enfoques opuestos (la primera abogaba por una actuación visceral y la segunda, por una más intelectual); o las rivalidades, histriónicas primero y violentamente reales después, entre los actores Edwin Forrest y William Macready en la Nueva York de mitad del siglo XIX, para demostrar cuál de los dos era un mejor actor shakespeariano. En el país,

estas competiciones se transformaron con el crecimiento de las ciudades y cuando el teatro pasó de ocupar lugares privados a espacios públicos bajo el control del Estado.

Sin embargo, en la contienda del siglo XX, esta multitud de 'mejores actores' no se denomina así por representar valores culturales, sino por el valor cultural de las propias representaciones. La mayoría de estas competencias históricas también constituía un cuestionamiento sobre distinciones de región, clase social, poder económico e inclinación política, en el que el trabajo de los actores ponía de manifiesto esas diferencias particulares.

El desarrollo del teatro y el cine en Estados Unidos adoptó unas medidas de funcionamiento que se importarían al país con el retraso propio de las modas históricas y las acomodaciones locales que construyeron un desafortunado cimiento para las prácticas de *casting* nacional más tradicionales y más habituales.

En el artículo «The best actor for the role, or the mythos of casting in American popular performance», publicado en *The Journal of American Drama and Theatre*, el profesor Brian Eugenio Herrera (2015) plantea que a través de los años se ha ido confeccionando lo que él denomina el «mito del *casting*». Este mito, exportado desde la cultura estadounidense y adoptado en otras naciones,

> *[...oculta el misterio de las prácticas históricas —materiales, creativas y de propiedad— que guían la forma en que el trabajo de un actor se valora (y no se valora) como una mercancía…], [...proporciona al mismo tiempo una justificación ideológica para las desigualdades reconocidas en la asignación del trabajo remunerado y no remunerado de los actores…] y fetichiza el velo de secretismo que sostiene los misterios incognoscibles del* casting, *maravillándose del poder transformador convocado por quien sea que decida qué actor se convertirá en el personaje.*[3]

Es la configuración de este mito lo que le permite al proceso de *casting* escapar a un examen detallado de sus *modi operandi,* convirtiéndose en un procedimiento que pareciera inscrito en las rocas del misticismo para desafiar explicaciones racionales. La narrativa de lo inexplicable es formulada de diversas maneras por sus sacerdotes, aunque todas comparten elementos del pensamiento mágico. Un director de *casting* de inspiración esotérica, una profesora dotada de facultades extrasensoriales, un *coach* actoral de intuición inefable son guiados hasta la iluminada clarividencia de considerar a determinado actor o determinada actriz como 'adecuados' para el papel. Sin embargo, y guardando sensatas proporciones, lo adecuado debe corresponder, mejor, a las responsabilidades de la dirección

▶ **3** • Herrera, «The best actor for the role», 2015.

de actores, pues se asume que no existe actuación que no sea certificada por la persona que dirige.

Otro resultado de esta construcción mítica es la creencia extendida de que el *casting* es una estrategia justa y objetiva. Paradójicamente, la cualidad inherente a un *casting* es la injusticia. En la medida en que un *casting* es equivalente a una opinión, la selección es profundamente subjetiva, pues no existen indicadores como en otras áreas de conocimiento como la administración de recursos humanos, las ventas o las finanzas. Indicadores de desempeño como la productividad, el rendimiento y las metas comerciales serían difíciles de aplicar al desempeño de un actor o actriz en los apurados minutos de una prueba de selección. Tampoco tienen cabida las competencias transversales, como la satisfacción del cliente, los conocimientos técnicos de un actor y su formación, dada su esencia inmensurable. Son varios los casos en los que un actor de renombre realiza una pobre participación o una actriz desconocida logra elevar la virtud de una producción. Es clara la dificultad para medir y cuantificar el acierto de la escogencia, a no ser que se hiciera una misma película con dos actores distintos en el mismo personaje.

[En Estados Unidos] la noción de que los castings *debían ser justos parece haber surgido de dos circunstancias históricas: por un lado, el creciente poder de los sindicatos de actores y por otro, la rápida expansión de los programas educativos de teatro y artes escénicas. Con el tiempo, la creencia de que el proceso de* casting *debía ser equitativamente accesible se convirtió en uno de los ideales principales del proceso en Estados Unidos y en un principio fundamental del mito del* casting.[4]

Este loable principio promovió la preocupación por la organización sindical a finales del siglo XIX, cuando los productores adoptaron la costumbre de contratar a actores para que «actuaran como elenco» (*play as cast*), un artificio legal que permitía confeccionar un contrato sin explicaciones exactas sobre lo que irían a hacer en la obra, de manera que cualquier actriz o actor podría desempeñar cualquier papel, aunque únicamente para una producción específica y usualmente sin ninguna garantía de remuneración por ensayos, estudios, funciones canceladas o por sus habilidades especiales o contribuciones a los aspectos creativos de un proyecto. Siguiendo esta lógica, y preocupados por acceder equitativamente a oportunidades laborales estables, los actores profesionales se movilizaron para «actuar como seleccionados» (*play as casted*), con personajes específicos asignados y límites establecidos en sus deberes profesionales.

Entrado el siglo XX, los objetivos fueron cambiando y los esfuerzos se centraron ya no en el acceso sino en los ambientes de trabajo, las escalas salariales y la aplicabilidad de los contratos, preocupaciones que animaron históricas huelgas, luego de las cuales lograron abrirse espacio negociaciones sensatas y beneficiosas para la mayoría de la industria. Sin embargo, casi un siglo después, en la fecha en la que este artículo se escribe, los miembros de los sindicatos más importantes de la industria del cine en el mundo continúan luchando, una vez más, por los mismos objetivos.

Durante las décadas de 1940 y 1950 y, probablemente, como efecto de los ciclos migratorios, comenzó a cobrar relevancia el asunto de la representatividad en el cine. Por primera vez se planteaba la existencia de actrices y actores afrodescendientes, latinos, asiático-americanos y nativos de Norteamérica, y la lucha comenzó a desplazarse hacia el reconocimiento de sus derechos. En un efecto dominó, aunque a una velocidad mínima, este empeño puso en tela de juicio el tipo de representación que tales intérpretes realizaban en la pantalla y las dificultades que los personajes asignados a ellos presentaban: falta de autonomía, carácter sucedáneo y visiones estereotipadas y parciales que negaban la verdad social que ya se extendía por todo el país.

Aunque el ritmo de crecimiento de la industria se aceleraba, no era suficiente para recibir a los recién egresados actores de las escuelas de algún tipo de artes escénicas o de la representación, que comenzaban a multiplicarse por buena parte del continente y, con ellas, las formas y métodos que provenían tanto de Europa como de Estados Unidos, aunque con una tendencia más clara hacia las propuestas de este último.

La mayoría de los educadores teatrales de mediados de siglo abogaban por alguna versión de las pruebas. Algunos pedían a los alumnos que vinieran preparados para leer cualquier cosa que eligieran durante uno o dos minutos, porque pensaban que leer a primera vista un texto desconocido no era un buen indicador de la verdadera capacidad de un joven lector. Otros enfocaban el casting *de una obra como una lección de democracia, fiabilidad y relaciones humanas y asignaban los papeles por votación de los alumnos, tras una lectura completa y un debate sobre la obra. Otros, como el profesor Talbot Pearse, incluso se burlaron de intentar seleccionar una única mejor práctica de selección. «Hay tantos métodos para probar a los actores disponibles», insistía Pearse, «que no se puede aplicar ninguna regla con seguridad» y «enumerar la docena o más de enfoques diferentes no serviría para nada».*[5]

Es así como paulatinamente comenzó a fortalecerse la idea de que una demostración de aptitudes previamente preparada podría ser el medio más eficaz para que un panel de expertos evaluara las capacidades y el talento de un actor o una actriz. A comienzos de la

▶ **4** • Herrera, «The best actor for the role», 2015.

▶ **5** • Herrera, «The best actor for the role», 2015.

década de 1960 nace entonces el término *audición* y, con él, adeptos y contrarios.

«Hay que tener en cuenta muchos factores a la hora de hacer un *casting* y se han desarrollado algunos sistemas de prueba, desde escenas memorizadas y bien ensayadas hasta entrevistas informales. Ninguno es perfecto. Todos tienen ventajas y desventajas».[6] Este planteamiento del reconocido educador y director de teatro Frank Whiting pone de manifiesto las dificultades que ya se entreveían desde un comienzo. ¿Debe el actor adaptarse al modelo de un personaje escrito? ¿Tanto si se trata de Hamlet como de un empleado de clase media de la pujante sociedad de la posguerra en Norteamérica? ¿Puede aportar su propia visión y conocimiento más allá de los fríos dictados de un texto?

El director Harold Clurman le restaba méritos artísticos al proceso, pues lo comparaba con una 'pesca de talento', más que con el resultado de un proceso de formación que incluso desafiara las normas de *casting*-tipo, y se refería a él de esta manera:

El absurdo y arduo método de mercado abierto de los castings cuya principal actividad se lleva a cabo mediante audiciones o lecturas que no son más que una especie de 'compra teatral' en la que el actor es reducido a una mercancía y poco a poco llega a considerarse a sí mismo como tal.[7]

Aunque estos debates habían comenzado a darse en el universo del teatro, con los años se trasladaron al cada vez más omnipresente espectáculo cinematográfico, y la idea de que un acceso equitativo al proceso de *casting* permitía ver a los mejores intérpretes se tradujo automáticamente al principio de que sólo así los directores, productores y demás personas con autoridad creativa y decisoria podrían identificar a quienes estuvieran mejor preparados para llevar a cabo su visión artística. Bajo esta proposición subyacía el ideal de que, si el vaivén de la oferta y la demanda podía organizarse eficazmente, el mejor actor sin duda obtendría el papel. De hecho, este ideal meritocrático y *procústeo* —adecuar el mejor actor al papel— establecía una conexión entre el empuje democratizador del acceso equitativo a las oportunidades de trabajo y las exigencias de la autonomía artística. Sin embargo, encerraba en sí mismo la semilla de la distorsión laboral, ética y estética que comenzaría a dar sus frutos años más tarde.

En Colombia, aquel impulso inicial de equidad también se transformó debido a las exigencias económicas de la producción, a la diversificación del mercado y a un desbordado crecimiento del grueso actoral nacional.

La costumbre, hacia finales de la década de los 70, le encargaba la responsabilidad del reparto a directores y escritores, quienes no

▶ **6** • Whiting, *Minnesota Theatre*, 1988.
▶ **7** • Clurman, *On directing*, 1972.

tenían muchos conflictos en la escogencia, pues se limitaban a asignar roles a actrices y actores a quienes conocían personalmente y eran notables por su experiencia en teatro, radio y televisión. Cintas como **El taxista millonario** (1979) de Gustavo Nieto Roa, **La abuela** (1979) de Leopoldo Pinzón o **Cóndores no entierran todos los días** (1984) de Francisco Norden cuentan con elencos provenientes del universo televisivo. Sin embargo, otros realizadores como José María Arzuaga o Jairo Pinilla, entre otros, optaban por seguir una línea más neorrealista y trabajar con personas del común que podían conocer en su cotidianidad o por referencia de amigos o familiares, tal es el caso de los elencos de **Pasos en la niebla** (1977) o **Funeral siniestro** (1977).

Tras la liquidación de La Compañía del Fomento Cinematográfico - FOCINE en los años 90, tanto directores como productores se vieron obligados a buscar coproducciones internacionales y a implementar algunos métodos que conocieron en el extranjero. Probablemente con la mejor voluntad, comenzaron sin embargo a acceder a las demandas de productores foráneos y de circuitos internacionales que eran nuevos para ellos.

Los fenómenos culturales como los reinados de belleza, el auge del narcotráfico y la internacionalización de las premiaciones cinematográficas colaboraron a la consolidación del mito del *casting*, al privilegiar estereotipos físicos y sociales, actuaciones 'accidentalmente' inspiradas y al conferirle al cine colombiano el valor supremo de recuperar en el mundo la, hasta entonces, manchada reputación nacional.

Para actrices y actores, el perjuicio que las prácticas de *casting* insanas y mafiosas comenzaron a causar los hirió doblemente, pues los ha discriminado desde la maquinaria y los ha excluido de plano de las nuevas cinematografías calificándolos como viciados, desafortunadamente reconocidos o difíciles de trabajar.

Dejando a un lado los trascendentales procesos liderados por cineastas como Víctor Gaviria y Patricia Cardoso, entre algunos, comenzó a darse una inclinación por asumir la dirección de *casting* como si se tratase de un minero que aguarda que el aluvión le traiga la piedra que está buscando o encuentre el prometedor brillo de una veta entre las rocas sin valor. Es el reconocimiento a la casualidad del hallazgo, más que a la ardua búsqueda artística del proceso lo que se privilegia y lo que se premia. Se categoriza, se clasifica, se compara para organizar la competencia y se le endilga la responsabilidad a un director de *casting*, quien tiene que hacer malabares para satisfacer las expectativas de guionistas, directores, productores e inversionistas, y ser relegado a una tarea de administración de bases de datos

o a una minimizada e ignorada contribución autoral cuando mucho.

Al llegar como una especie de conclusión post dramática de la actuación, cada premio al 'mejor actor' ratifica tácitamente el funcionamiento eficaz (y en gran medida oculto) de un mecanismo de casting *que primero llevó a este actor en particular al papel que luego le valió el honor de 'mejor actor'. El trofeo al 'mejor actor' se convierte así en un símbolo material tangible de los ideales entrelazados de equidad, arte y meritocracia que constituyen el mito del* casting *en la interpretación popular.*[8]

Muchas de estas impresiones son compartidas por la reconocida actriz colombiana Carmenza Gómez (2023), cuando rememora:

Antes no se hacía casting, *primero los reyes eran los directores, que decidían todo, a ti te llamaba directamente el director, él decidía quién estaba en un proyecto y qué papel tenía porque conocían a cada actor o actriz, entonces había un territorio seguro y un voto de confianza en esa persona. Después empezó el reinado de los guionistas y libretistas, eran gente óptima y conocían muy bien el medio, a los actores y las actrices del país, conocían sus capacidades y sus posibles características para abordar un personaje, entonces decidían; después vino el reinado actual, que es el de los productores; los directores tienen poco que ver y en televisión los libretistas, menos, casi no respetan su gusto ni su criterio.*[9]

Estas dinámicas que obedecen más a un afán capitalista que a una voluntad creadora y a un deseo expresivo producen todo tipo de atropellos y Gómez lo corrobora:

A mí me parece maravilloso que en otros países los actores de cierta edad no hagan casting *por respeto y como reconocimiento al trabajo de calidad que alguien ha hecho por muchos años. Sin embargo, aquí eso no se respeta, aquí a cualquier edad lo someten a uno a un* casting *y le toca a uno con muy pocos datos, es como si fuera una película de suspenso o un código oculto porque le dan a uno unas pistas, a veces bastante precarias, que no dicen nada del personaje. Yo no creo que de eso se trate actuar, de desarrollar algo con pocos elementos, con unas herramientas muy precarias y que, además, a veces son contradictorias y confusas.*[10]

De esta manera regresamos al panorama actual en el que gobiernan el afán, la falta de control de calidad, la superficialidad y la indiferencia. Sin embargo, no todo es descorazonador. La gran esperanza la materializa una nueva generación.

A riesgo de excluir diversas experiencias novedosas que están desafiando las prácticas de *casting* más tradicionales y explotadoras,

▶ **8** • Herrera, «The best actor for the role», 2015.
▶ **9** • Gómez, entrevista personal, 2023.
▶ **10** • Gómez, entrevista personal, 2023.

Fotogramas de **Sandra** (Yennifer Uribe,2023). Fotografía: Susana De La Calle.

vale la pena resaltar el trabajo de algunos de estos jóvenes creadores. Tal es el caso de Yennifer Uribe, directora del largometraje **Sandra** (2023), para el que realizó un exhaustivo y prolongado proceso de selección personalmente, pues piensa que «la dirección de actores comienza con el *casting*» y asume ella misma la ardua tarea del proceso con energía y capacidad de asombro.

Se cree que los actores profesionales que vienen del teatro son muy exagerados, que gesticulan demasiado o cosas similares y por otro lado uno escucha a directores decir que los actores no profesionales tienen la verdad y que sus gestos son reales. No lo creo. Para mí la labor es dirigirlos; a un actor no profesional hay que prepararlo, pero lo mismo pasa con el actor que viene del teatro o de la televisión, hay que dirigirlos, hay que prepararlos para el cine, esa es mi labor como directora.[11]

Otro creador que comparte esta metodología es Felipe Holguín Caro, director de **La Suprema** (2023), quien agrega:

Cada proyecto trae consigo un proceso diferente, nunca son iguales, siempre hay variaciones, siempre hay búsquedas distintas. Para mí todo está en el talento de la persona más que en cualquier otra cosa, más que en si son actores formados, en formación o personas que nunca antes han estado frente a una cámara. ***La Suprema*** *tuvo un proceso de más de un año de búsqueda y es fundamental tomarse el tiempo para esto, dedicarle toda la atención, todo el enfoque y la energía, porque esa relación que uno logra con cada actor, con cada actriz, esa conexión, esa amistad, ese entendimiento mutuo es clave a la hora de la verdad.*[12]

Un entendimiento que, además, acercó al cine a una comunidad entera del norte de Bolívar de manera respetuosa, concertada y participativa, y esta cinta da fe de ello.

Directores como Juan Sebastián Quebrada en su película **El otro hijo** (2023) incluso van más allá, al plantear:

Más que entregarle una escena al actor y que él o ella tengan una actuación que revele al personaje, creo que más bien eso se va construyendo con el trabajo una vez uno elige. Uno elige a la persona más como un acto de confianza y de fe en que él o ella puede llegar a hacer esas escenas, pero no necesariamente eso se va a conseguir en una primera prueba actoral. Después se vuelve un trabajo en conjunto con uno como director y con los otros actores. Una persona que no generaba una gran impresión actuando inicialmente no iba a ser descartada porque uno sabe que muchas de las cosas se pueden conseguir después trabajando. Por la confianza y el trabajo, se pueden ir logrando las escenas poco a poco.[13]

▶ **11** • Uribe, entrevista personal, 2023.
▶ **12** • Holguín, entrevista personal, 2023.
▶ **13** • Quebrada, entrevista personal, 2023.

II Fotogramas de **La suprema** (Felipe Holguín Caro, 2023). Fotografía: Kike Bossa.

Estas nuevas generaciones prometen cambios hacia un compromiso artístico y social que devuelva la dignidad y el esplendor a la dificultad del trabajo del *casting*, pues el proceso cuenta con grandes potenciales desaprovechados: podría ser un espacio para ejercitar el diálogo y la discusión que permita descubrir la verdad poliédrica del comportamiento humano en un determinado espacio-tiempo. El intercambio de razones y la oposición de ideas y argumentos entre quienes intervienen en el proceso les devolvería su razón de ser, su legitimidad artística, su valor humano y, apuesto a decirlo, incrementaría la calidad interpretativa y, por lo tanto, la trascendencia de la obra cinematográfica. El *casting* podría ser un proceso más ergonómico y menos *procústeo*, es decir, podría dársele prelación a la adaptación del mundo a las personas y no al revés.

He aquí una propuesta: transformar el *casting* en una oportunidad pedagógica a través de los diversos enfoques que se proponen actualmente en educación. En el enfoque constructivista, el actor o la actriz construiría su propio conocimiento a partir de aprendizajes previos, conscientes y sistematizados. El enfoque colaborativo permitiría que grupos de actores se reunieran para compartir sus conocimientos, experiencias e ideas sobre un personaje particular como ejercicio intelectual y sensorial y no necesariamente para competir. En el enfoque reflexivo, que implica una mirada retrospectiva, el actor y el director de *casting* podrían analizar en conjunto y de manera crítica determinada prueba para concluir qué decisiones artísticas habrían contribuido a comunicar creativamente la verdad escénica de un momento humano y cuáles no y, así, aprendiendo de la experiencia consciente, convertir el aprendizaje superficial en un aprendizaje profundo, a través de notas constructivas que les permitan ganar experiencia, aprender, crecer y mejorar. El enfoque integrador les permitiría hacerse preguntas sobre la película, su estructura, el personaje y su relación con la historia, hipotetizar y buscar estrategias para vivir experiencias que les permitirían obtener resultados útiles para la transformación en un personaje, comparar resultados, aplicarlos en la grabación y registro de escenas de prueba y evaluar la totalidad de la experiencia; y, finalmente, el enfoque basado en la indagación podría ser una responsabilidad contraída por directoras y directores de *casting*, ya que asumirían el papel de un docente que, como lo plantea el académico Ricardo Trujillo:

Se cuestionaría continuamente si las metodologías pedagógicas que emplea logran alcanzar los objetivos de su cátedra o permite a los estudiantes desarrollar las competencias esperadas; [... haría una auto reflexión sincera sobre su accionar docente y tomaría medidas específicas apoyándose en la investigación, a efecto de aplicar metodologías pedagógicas innovadoras que transiten desde la perspectiva teoría-práctica hacia la relación saber-experiencia y que además consideraran las características personales y académicas de sus estudiantes].[14]

El *casting* podría convertirse en un espacio de regulación social, política y estética, una oportunidad para cuestionar los estereotipos perjudiciales vigentes que limitan las oportunidades de intérpretes jóvenes y mayores previniendo la discriminación y el encasillamiento más allá del ahora habitual e ingenuo *tokenismo*,[15] fortaleciendo un ambiente auténticamente diverso e incluyente, objetando los estándares corporales poco realistas —y los estándares en general— y valorando las cualidades interpretativas resultantes de un exigente proceso de formación, respetando los límites emocionales de los actores, descartando el revivir de traumas, la participación en escenas angustiosas con el propósito de impresionar y la explotación afectiva, evitando la valoración utilitarista y desechable del actor, disminuyendo la tensión económica que la logística y operatividad alrededor de las pruebas de *casting* suponen y que dejan por fuera del proceso a quienes no tienen cómo sufragar estos costes.

El ideal de una industria más inclusiva y empática que logre sintonizarse con el proceso creativo más que con el resultado podría no estar tan lejos. Crear un entorno más propicio y enriquecedor para todos los actuantes del *casting* fortalecerá una comunidad artística que celebre el talento en todas sus formas y construya nuevas definiciones del término. ▣

▶ **14** • Trujillo, «La perspectiva indagadora», 2016.

▶ **15** • «La práctica de hacer sólo un esfuerzo superficial o simbólico para incluir a miembros de grupos minoritarios, especialmente contratando a personas de grupos infrarrepresentados para dar una apariencia de igualdad racial o de género en un lugar de trabajo o en un contexto educativo» (Diccionario Oxford, 2022).

Fotograma de **La suprema** (Felipe Holguín Caro, 2023). Fotografía: Kike Bossa.

Referencias

Brook, Peter. «I can take any empty space and call it a bare stage: 10 of the best Peter Brook quotes». *The Guardian*, julio 3 de 2022.

https://www.theguardian.com/stage/2022/jul/03/the-best-peter-brook-quotes

Clurman, Harold. *On directing*. Fireside: 1997.

Gómez, Carmen. Entrevista personal con la actriz. 2023.

Herrera, Brian Eugenio. «The best actor for the role, or the mythos of casting in American popular performance. *The Journal of American Drama and Theatre* 27, no. 2 (2015). https://jadtjournal.org/2015/04/24/the-best-actor-for-the-role-or-the-mythos-of-casting-in-american-popular-performance/#_edn1

Holguín Caro, Felipe. Entrevista personal con el director. 2023.

Oxford Dictionary. 2022.

Quebrada, Juan Sebastián. Entrevista personal con el director. 2023.

Real Academia Española: Diccionario de la Lengua Española. Consultado en julio de 2023. https://dle.rae.es

Trujillo, R. (2016). «La perspectiva indagadora como estrategia en la educación superior». https://issuu.com/rictrujillo/docs/la_perspectiva_indagadora_como_estr/1

Uribe, Yennifer. Entrevista personal con la directora. 2023.

Whiting, F. *Minnesota Theatre: From old fort snelling to the guthrie*. Pogo Press: 1988.

Filmografía

Arzuaga, José Luis. **Pasos en la niebla**. Colombia, 1978, 100 min.

Holguín Caro, Felipe. **La Suprema**. Colombia, 2023, 90 min.

Nieto Roa, Gustavo. **El taxista millonario**. Colombia, 1979, 95 min.

Norden, Francisco. **Cóndores no entierran todos los días**. Colombia, 1984, 90 min.

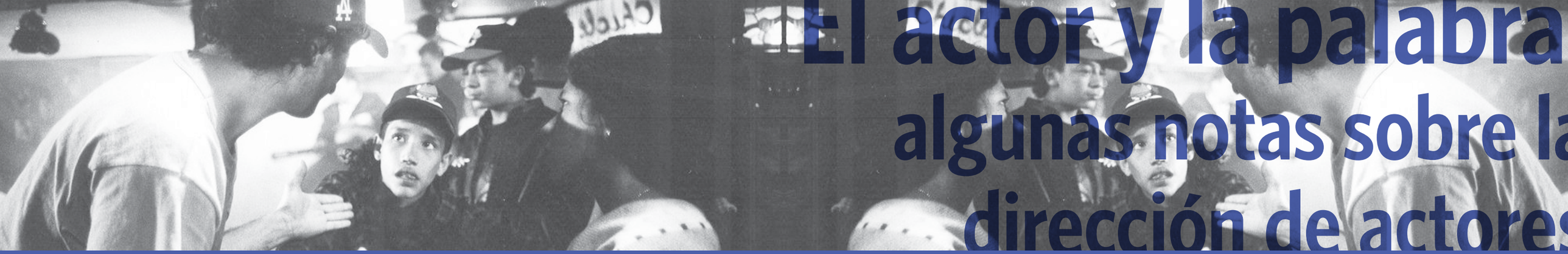
Pinilla, Jairo. **Funeral siniestro**. Colombia, 1977, 100 min.

Pinzón, Leopoldo. **La abuela**. Colombia, 1981, 112 min.

Quebrada, Juan Sebastián. **El otro hijo**. Colombia, Francia, Argentina, 2023, 95 min.

Uribe, Yennifer. **Sandra**. Colombia, Chile, 2022, 90 min.

Fotograma de **La suprema** (Felipe Holguín Caro, 2023). Fotografía: Kike Bossa.



Making of de **La vendedora de Rosas** (Víctor Gaviria, 1998). Fotografía: Eduardo «La rata» Carvajal

El actor y la palabra:
algunas notas sobre la dirección de actores

The actor an the words: Notes on directing actors

Por Jerónimo Atehortúa

Palabras clave: dirección de actores, actores, actuación, actor natural, actor no profesional, Víctor Gaviria, lenguaje, la palabra en el cine, narración, tradición.

Resumen: En el cine es siempre el actor quien da vida a la palabra, por ello dirigir actores es esencialmente el acto de hacer que la palabra tome vida al interior de cada escena. En los últimos años en Colombia, el naturalismo se ha transformado en la tradición dominante y ha encontrado su expresión canónica en la obra de Víctor Gaviria. Para él, el uso de «actores naturales» implica nutrirse del habla «plebeya» de la calle, así como de la biografía de cada actor, gesto que da forma a la dramaturgia de su obra. Con los años, la tradición del naturalismo se ha ido modificando, los directores que se inscriben en ella emplean actores naturales más por su referencialidad que por su habla. Ello se explica en que el cine colombiano se ha preocupado predominantemente por representar el conflicto social, estructurando las películas alrededor de la idea del *trauma* como aquello que priva de la palabra. Así, una parte del cine colombiano se ha transformado en el drama del silencio.

Keywords: Direction of actors, actors, acting, natural actor, non-professional actor, víctor gaviria, language, the word in film, narration, tradition.

Abstract: Directing actors is essentially the act of making the word come to life within each scene. Naturalism has become the dominant tradition in Colombia in recent years and has found its canonical expression in the work of Víctor Gaviria. For him, the use of "natural actors" implies drawing on the *popular* speech of the street, as well as the biography of each actor, a technique used to give shape to the dramaturgy of his work. Over the years, the tradition of naturalism has been changing, directors who subscribe to it use natural actors more because of their referentiality than because of their speech. This is explained by the fact that Colombian cinema has been predominantly concerned with representing social conflict, structuring the films around the idea of *trauma* as depriving speech. Thus, a part of Colombian cinema has been transformed into the drama of silencio.

▶ **1** • Quignard, *El origen de la danza*, 2017.

Oímos a veces un canto
bajo la delgada piel del alma,
¿es ésta acaso su voz?

Luis Vidales

La dirección de actores probablemente sea la labor más mistificada de los oficios del cine. Quizá tenga que ver con que la actuación se origina en un lugar liminar de la producción del lenguaje. La actuación, con su hermana la danza, son artes del cuerpo que preservan un componente ritual y aún misterioso. Ambas, en su esplendor, nos retrotraen al umbral de la palabra. Pero, a diferencia de la danza, que, como dice Pascal Quignard, se ubica en un momento previo al lenguaje, la actuación se ubica en el preciso instante de su origen. La danza celebra el mundo previo a la palabra; la actuación, su gestación. Por eso, la historia de la actuación es inescindible del teatro; en su origen eran una sola y misma cosa. El drama siempre fue la representación ante un público de la palabra hecha acción

«La lengua es lo que devora a los seres al nombrarlos», dice también Quignard en *El origen de la danza* (2017) para referirse a la violencia originaria sobre la que se funda la realidad. Porque la palabra crea el mundo al delimitar la materia. En la masa proteica previa a la creación no hay un mundo aún. La actuación es el ritual que representa el precipitarse sobre las cosas para devorarlas y así crear una realidad. El actor, en el escenario, con su cuerpo y su voz, siempre está creando un mundo. De ahí que Quignard afirme que el corazón del arte sea «la reversión en acto en el interior del lenguaje mismo».[1]

Aun así, el espacio de creación del actor es su cuerpo y su voz, no la palabra. Si bien hace uso de ella, pronunciada por él, la palabra significa siempre otra cosa; en la palabra dicha hay siempre un plus que escapa a la articulación secuencial de la gramática. La actuación es una forma de expresión que recupera cierta felicidad en la que palabra y cuerpo eran inescindibles. En su ubicación en esta polaridad es que la actuación se diferencia de la danza, precisamente porque no se entrega enteramente a lo prelingüístico como ella, pero tampoco es poesía porque sí guarda la memoria de aquello que antecede a las palabras. La actuación es un arte mestizo que reúne dialécticamente el lenguaje y la expresión. Uno podría decir que la danza se ocupa del pasado de la lengua; la poesía, de su futuro; y la actuación, de su nacimiento.

Escribir sobre actuación, en general sobre las artes del cuerpo, es una labor ardua. El cuerpo parece rehuir la abstracción. Todo esfuerzo de hablar de él de forma analítica y descriptiva resulta árido. Los mejores textos sobre actuación son aquellos que recogen la experiencia. El cuerpo parece llevarse bien

con la anécdota, con lo vivido, con las historias; en otras palabras, con el relato. Donde hay un cuerpo, hay una historia. Por lo tanto, dirigir actores es una cifra más de nuestra inveterada necesidad de narrar. Así, el actor determina la narración con y a través de su cuerpo.

El cuerpo del actor es, en cierta manera, un archivo. Es un soporte con una historia concreta y con otras en potencia. Parafraseando a Pizarnik, un actor siempre expresa **lo que expresa** y además más y **otra cosa**. Y, al igual que los archivos, también tiene límites, y solo nos habla en relación con su entorno.

El arte de dirigir actores es confrontar esos límites, muchas veces usándolos a favor. Los límites fijan también el tipo de historias y de películas que pueden hacerse. Al elegir a un actor y dirigirlo, se elige un modo de contar historias, pero también se renuncia a una infinidad de otras. Las tradiciones actorales modulan las tradiciones narrativas.

La forma en que un actor se relaciona con la palabra, con el espacio y con el entorno dará lugar a distintas poéticas. No es lo mismo un texto de Eurípides en manos de un actor del 'método' que en uno brechtiano; tampoco lo es en un actor/modelo bressoniano que en uno de vodevil.

Este problema esencial de la relación entre el actor y la palabra tiene un particular desarrollo en el cine colombiano y la creación de una tradición actoral afincada en el naturalismo. En Colombia, la actuación en cine de los últimos años ha estado dominada por la figura del actor natural. Curiosamente, la noción de actor natural tiene su origen en una relación específica con la palabra y el habla. Sin embargo, en los últimos años, esta relación se ha diluido en favor del aspecto referencial del actor natural y, en ese camino, la palabra ha tendido a perder su protagonismo. Quizá ese déficit de la palabra del cine de ficción colombiano tenga que ver con una circunstancia histórica: nuestro cine ha decidido atender ciertas urgencias sociales y suele articular sus historias alrededor de la figura del trauma, entendida como aquello que nos priva de la palabra. Los personajes que difícilmente hablan o cuyo lenguaje se centra en su función deíctica ya son un rasgo notorio del cine colombiano reciente: **La sirga** (William Vega, 2012), **Oscuro animal** (Felipe Guerrero, 2016), **El canto del auricanturi** (Camila Rodríguez, 2023), **Retratos en un mar de mentiras** (Carlos Gaviria, 2010), **Tantas almas** (Nicolás Rincón, 2020), **Siembra** (Ángela Osorio y Santiago Lozano, 2016), **El vuelco del cangrejo** (Óscar Ruiz Navia, 2008), **La jauría** (Andrés Ramírez, 2022), **Violencia** (Jorge Forero, 2015), **Porfirio** (Alejandro Landes, 2011), **Madre** (2016) son películas que han explorado el drama de la pérdida de la palabra.

Fotograma de **Tantas almas** (Nicolás Rincón Guille, 2019)

Quizá sea el momento de trascender esa pérdida, y poder dar un paso hacia la reconquista de la palabra, como forma de devorar las cosas y crear un nuevo mundo. Pero antes de llegar ahí, demos unos cuantos rodeos.

Qué es un actor

El cine, hasta ahora, ha sido un arte hecho a escala humana. La óptica de las cámaras está en relación con las proporciones del cuerpo humano. Por ello es extremadamente defectuosa para captar la inmensidad del cosmos o las profundidades de la materia molecular. Todo lo que capta la cámara, lo hace en relación con el cuerpo humano. Quizá por eso es que el cine, aunque a veces reniegue de ello, siempre cuenta alguna historia.

Dos anécdotas para argumentar el punto. El cuarto episodio de **La flor** (2018), la épica película de Mariano Llinás, funciona como una puesta en abismo. Allí se cuenta la historia de un director de cine que lleva años trabajando con las mismas actrices y empieza a cansarse de ellas. Ya no le emocionan las historias, ni la presencia de las actrices, entonces crece en él una extraña pulsión antinarrativa por filmar árboles. Está fascinado con estos seres ancestrales y decide registrarlos compulsivamente. El problema es que los árboles no reflejan en la imagen la majestuosidad que transmiten al verlos en directo. El director se aboca a filmar y filmar árboles, sin conseguir el resultado esperado. Todo cambia el día en que, filmando unos lapachos en flor, por fin nota que los árboles transmiten algo cercano a lo que él ve con sus propios ojos. ¿Qué cambió? Que esta vez en el plano hay un par de personas junto al árbol, y son ellas la garantía de que los lapachos «cobren vida».

Segunda anécdota. En una conferencia dictada en 1982, llamada «Historias imposibles», Win Wenders cuenta que su ingreso en el cine nada tuvo que ver con su deseo de contar historias. Para él, el cine era un arte fotográfico, y su incursión en él fue una extensión de su trabajo como pintor. Su primera película, llamada **Silver city** (1968) era una serie de paisajes filmados en 16 mm en los que «nada pasaba», pero Wenders descubrió que el «nada pasa» es imposible de lograr cuando aparecen personas en la imagen. Mientras intentaba filmar una escena desierta en unas vías ferroviarias ocurrió lo siguiente:

Alguien irrumpió dentro de la escena desde la derecha, saltó las vías apenas a unos metros frente a la cámara, y salió por el extremo izquierdo del cuadro. Cuando él desapareció, aún más sorprendentemente, el tren retumbó dentro de la escena, también desde la derecha. (No se lo pudo escuchar al aproximarse, porque no había sonido sincronizado, sólo música). Esta pequeña

Fotograma de **La flor** (Mariano Llinás, 2018)

▶ **2** • Wenders, *Historias imposibles*, año.

'acción'—un hombre cruza las vías delante de un tren— señala el comienzo de una 'historia'. ¿Qué le ocurre al hombre? ¿Lo están persiguiendo? ¿Se quiere suicidar? ¿Por qué está tan apurado? etc., etc. Creo que fue a partir de ese momento que me convertí en un narrador.[2]

Wenders se hizo narrador en el mismo momento en que alguien se cruzó por delante de su cámara. Algo parecido sucede con el director del cuarto episodio de *La flor*. Pudo filmar con justicia el árbol cuando algo sucedió, es decir, cuando apareció alguien. Ello sugiere que cualquiera que este frente al cinematógrafo se convierte en actor porque su sola presencia se transforma en un horizonte de expectativas. Si vemos a alguien en una imagen en movimiento esta se torna interesante, e inconscientemente nos preguntamos ¿Quién es esta persona? ¿Qué hace allí? ¿Qué le está sucediendo?

Si aceptamos todo lo anterior podríamos decir que dirigir actores es un aspecto más de la labor del cineasta como narrador.

¿Podríamos decir que actuar es simplemente aparecer frente a la cámara? En esencia, sí. Pero también es cierto que el actor y el director de actores no pueden reducir su trabajo a esto. No basta con poner a alguien frente a una lente para convertir la actuación y la dirección en un arte. Estas disciplinas demandan una meticulosa construcción y un entendimiento profundo del lenguaje corporal y emocional. Cada decisión tomada, ya sea en la dirección o en la interpretación, es crucial para definir la poética cinematográfica, independientemente de si estamos frente a un actor entrenado o no.

Un arte de la palabra

Mi trayectoria como cineasta me ha llevado al convencimiento de que el cine es también un arte de la palabra.

Pirotecnia (2019), la primera película de mi hermano Federico como director y mía como productor, cuenta la historia, más o menos real, más o menos ficcional, pero verdadera, de cómo mi madre perdió su voz. También es una película sobre la aparición del cine en Colombia, y sobre nuestro eterno conflicto armado. La película finaliza cuando mi hermano, en un archivo familiar, oye a mi madre repetir su nombre: «Federico, Federico, Federico». La película hace coincidir el surgimiento del cine y la aparición de la palabra en su protagonista en el contexto de una guerra.

Pirotecnia fundó en muchos sentidos las bases de lo que haríamos en adelante. Mucho tiempo después de que hubiera finalizado su película le pregunté a mi hermano en qué creía que consistía dirigir. Me contestó: «creo que la labor de un director es crear el espacio para que aparezca la palabra». La respuesta me sorprendió. Normalmente los directores hablan de planos, de pulso narrativo, de puesta en escena, también de la luz, del montaje, de coordinar grandes equipos, de psicología, de trabajar con actores, pero rara vez hablan de la palabra, seguramente porque se cree que esta es la materia de otro arte, la literatura.

El cine suele reducirse a sus dos componentes obvios: la imagen en movimiento y el sonido, pero ello hace obviar que la palabra es tan esencial como los otros dos y tiene su propia especificidad y materialidad. La palabra pronunciada por el actor no es lo mismo que el sonido, como la palabra en pantalla tampoco puede ser reducida a imagen. Ella es un tercer elemento que siempre ha estado presente y es omitida como si fuera fantasma. «Salvo en algún cine experimental, el cine es siempre fotografía en movimiento de personas, en un

Fotograma de **Pirotecnia** (Federico Atehotúa, 2019)

espacio, en los que se escenifica el surgimiento de la palabra», aclaró mi hermano. Y tiene razón, pues uno también podría contar la historia del cine como un *agón* con la palabra. El cine ha intentado declarar su independencia de ella, pero la palabra siempre reclama su centralidad e ingresa, a veces, como el retorno de lo reprimido. El cine silente requirió de la palabra escrita. Las películas que prescinden de la palabra la evocan constantemente. Incluso aquellas que se asientan en el silencio, escenifican su ausencia. El cine mismo, si se piensa como un sueño (para usar una metáfora común venida de psicoanálisis), requiere de la elaboración de segundo grado de los propios espectadores, y ella siempre llega a través de la palabra.

Un cineasta, probablemente el más importante de la segunda mitad del siglo xx, dedicó prácticamente toda su obra a este encuentro imposible, pero constitutivo del arte del siglo xx, entre imagen y palabra. Hablo de Jean-Luc Godard; su obra son tentativas por abarcar el espacio que separa lo dicho, de lo escrito y lo visto, y este es un problema esencial pues se dirige al corazón mismo de aquello que separa lo real, de su representación y su entendimiento.

Con el tiempo he hecho mía la respuesta de mi hermano acerca de qué es dirigir, sobre todo después de hacer mi propia película.

En 2019, tras el fallecimiento de Luis Ospina, me encontré con la responsabilidad de completar un film que él había iniciado, construido enteramente con archivos, **Mudos testigos** (2023). Este proyecto cinematográfico tenía una singularidad: aunque se basaba en archivos, sería una obra de ficción. El desafío era utilizar imágenes mudas de hace un siglo para tejer una narrativa contemporánea. Así, me vi en la peculiar posición de 'dirigir' a estos archivos como si fueran actores.

A lo largo del proceso creativo de **Mudos testigos**, me di cuenta de que la palabra, aquí plasmada como texto en la pantalla, se convertía en el instrumento que guiaba las acciones y emociones de los personajes. Las imágenes originales que habíamos seleccionado tenían un tono y significado completamente distintos a los que adquirieron en el montaje final. Aunque no podíamos asignar palabras a los personajes de forma arbitraria, su simple presencia imponía ciertas limitaciones. Sin embargo, era justamente dentro de esos límites donde surgía un auténtico espacio para la invención cinematográfica.

En síntesis, mi labor como director, como había anticipado mi hermano, podía definirse como la creación de un espacio para que apareciera la palabra.

Fotograma de **Mudos testigos** (Luis Ospina y Jerónimo Atehortúa, 2023)

Por supuesto que hay películas que rehúyen a la palabra, pero siento que en esos casos las películas son el drama de una ausencia. El actor que no habla, que transita espacios en silencio, usualmente está escenificando la imposibilidad o el exceso agobiante de ella.

Planteo entonces una hipótesis: toda película secretamente es el drama de la aparición (o desaparición) de la palabra. Bien sea por la vía de exceso o del defecto, el cine plantea siempre este problema. Y en el centro de este drama siempre está el actor (de ficción o documental, no importa). Dirigir actores es pues la labor de hacer que la palabra aparezca o desaparezca con cierta calidad narrativa, tanto es así que las cualidades de una actuación siempre se miden en cómo habla o cómo calla un actor.

El cineasta colombiano y la tradición

Si la tradición es un conjunto de saberes y de técnicas que se comparte y se modifica colectivamente, me atrevería a decir que el cine colombiano ha tendido a formar una tradición alrededor de la figura del actor natural.

La expresión *actor natural* tiende a opacar la realidad de que la actuación es, en esencia, un artificio; no tiene nada de natural. Independientemente del método utilizado, actuar siempre implica crear, construir un lenguaje para lograr una interpretación convincente. Esta expresión da la impresión de que existen actores silvestres, presentes en la naturaleza como frutos o animales salvajes, que una producción simplemente recoge o descubre para su beneficio. En otras ocasiones, se les denomina *actores no profesionales*, una designación mucho más feliz y precisa pues la única diferencia entre un actor natural y un actor profesional radica en el entrenamiento formal recibido.

En todo caso en Colombia se ha preferido la interpretación naturalista y se ha optado por conseguirla a través del actor natural (y a pesar de mis objeciones seguiré usando este término porque sería necio a estas alturas pretender cambiarlo), lo cual no excluye que el naturalismo pueda alcanzarse con profesionales o que los actores naturales puedan dar otro tipo de registros actorales.

Actuar natural, esto es, ofrecer una interpretación sobria y verista, estar en el escenario o en la pantalla cómodo, como si no se actuara, es siempre producto de un arduo trabajo. Así lo testimonia el proceso por el que tiene que pasar cualquier producción para que alguien supuestamente «haga de sí mismo», y acá cabe la compleja pregunta de qué podrá significar «ser uno mismo».

¿Qué es exactamente un actor natural? Esta noción se asocia al cine de Víctor Gaviria. Fue él quien la introdujo con solvencia en la historia del cine colombiano y existe una diferencia sustancial en el modo en que él la emplea y en cómo ha sido entendida por la mayoría de los cineastas. Para Gaviria, el actor natural tiene un contenido narrativo e interpretativo que justifica la existencia del término. Para aclarar la especificidad de este término decidí hablar con él. [3]

Jerónimo Atehortúa: Me propusieron escribir un artículo sobre la dirección de actores en Colombia. Es difícil porque esto ocurre «a puerta cerrada». Así que me propuse pensar en cómo es la actuación en las películas de mis contemporáneos. Lo cierto es que hay una variedad creciente: desde la actuación casi *straub-huilletiana* en **Los conductos** (2020) de Camilo Restrepo, hasta el enfoque actoral más *cassavetiano* en **Cristina** (2021) de Hans Fresen. Pero la percepción dominante es que el cine colombiano suele trabajar con actores naturales bajo un código realista y creo que tu obra es el referente en cuanto a dirección de actores. Pero he notado diferencias claras en cómo vos ves la actuación, comparado con otros directores que también trabajan con actores naturales. Cada vez que te escucho hablar del tema hay un énfasis en la narración y las historias que traen los actores. A vos te interesa más la persona detrás del actor. En cambio, siento que para otros la ventaja de un actor natural es que ya viene con un perfil definido. Por ejemplo, si mi protagonista es un campesino del altiplano, ahorro mucho si contrato a un auténtico campesino de allí. Así que, aunque la idea del actor natural viene de tu cine, siento que otros directores no lo interpretan igual.

Víctor Gaviria: Para mí, el actor natural es un eslabón de una tradición popular. Él representa y habla por esa tradición.

JA: Esto cambia la perspectiva. Significa que el valor del actor natural no reside en su unicidad, sino en todo lo contrario. Es la voz de un proceso colectivo y social que se manifiesta a través de él.

VG: Exactamente, el actor natural es esa persona que, cuando la observo, puede «extrovertir» sus sentimientos y, al mismo tiempo, refleja cientos de aspectos de la vida social. Es algo básico en esencia. A pesar de que se han escrito novelas sobre la vida en los barrios, los barrios aún conservan una rica tradición de experiencias y formas de enfrentar distintas situaciones. Todo eso se revela a través del actor natural.

JA: Pero vamos a las definiciones. ¿En qué consiste para vos la dirección de actores?

▶ **3** • Esta conversación con Víctor Gaviria tuvo lugar el 10 de agosto de 2023 y se hizo con motivo de este artículo.

VG: Desde el inicio, mi proceso de dirección se centró en descubrir al actor natural. Al comienzo, no contaba con un método concreto, hasta que comprendí la esencialidad de la improvisación. Me atraen aquellas personas capaces de relatar su propio universo. Con **Rodrigo D. No futuro** (1989) descubrí que esos jóvenes me revelaban un mundo hasta entonces desconocido; y eso, en sí mismo, es un talento. Para mí, son verdaderos narradores. El primer paso es escuchar las historias que guardan; el segundo, es darles vida a través de la improvisación. Lo que expresaban, tanto en palabras como en acciones, me parecía de una belleza brutal. Esa contextualización mediante la improvisación desencadenaba verdades que rozaban lo divino. La improvisación se convierte en un canal para revivir sus propias experiencias. Desde las primeras sesiones, identifiqué una energía y belleza en todo lo que creábamos, todo ello alimentado por la relación entre el universo de los actores y la improvisación. El actor natural, en mi concepción, es aquel que conserva y proyecta esa autenticidad cotidiana, independientemente de la presencia de una cámara.

JA: Entonces, para vos, la naturalidad del actor no radica en un talento innato, sino en cómo logran verse auténticos ante la cámara. Ahora, aparte de eso, me gustaría entender más sobre cómo ves la improvisación en el proceso creativo.

VG: Para mí, la improvisación es una forma de dramaturgia. Cuando los actores naturales improvisan, se ponen en una situación muy parecida a la vida cotidiana. Todos, dependiendo del contexto o de quién esté presente, decidimos qué decir o qué callar. Cuando el actor natural se mete en esa situación, lo hace con una autenticidad que refleja su esencia. Y en esa espontaneidad, surgen acciones y palabras que escapan a lo predecible y lo estereotipado. Es ahí, en esos momentos genuinos, donde para mí comienza la verdadera dramaturgia, al construir secuencias y relaciones entre personajes.

JA: La categoría de *actor natural* tiene entonces una dimensión narrativa.

VG: Sí. El actor natural es ante todo un narrador y la dramaturgia surge de la puesta en situación de sus historias en una improvisación.

JA: He observado que una tendencia en el cine colombiano se centra en personajes que no hablan. De hecho, **Pirotecnia**, dirigida por mi hermano, trata precisamente sobre alguien, mi mamá, que pierde el habla. Además, la película narra el nacimiento del cine en Colombia. Mucho después comprendimos que lo que hacíamos era superponer el surgimiento del cine en nuestro país con la lucha por recuperar el habla. Tras finalizarla, mi hermano llegó

▶ **4** • Erwin Goggel, productor de **Rodrigo D. No futuro** (1989) y **La vendedora de rosas** (1998).

a una conclusión que me pareció hermosa: para un director que se considera humanista, su labor es crear un espacio para que surja la palabra. Y es curioso porque cuando alguien habla de cine normalmente se piensa en imagen y sonido, pero se olvida que la palabra es un tercer elemento que no se puede reducir a los otros dos, siendo igual de crucial. Digo esto porque noto que tus películas, en cierto modo, son también espacios para la palabra. Los actores en las películas están para hablar. Afirmaría que las frases más icónicas del cine colombiano provienen de tus obras.

VG: Es impresionante el impacto que han tenido las películas en la creación de una literatura oral. Y coincido con vos: la palabra debe manifestarse. En mi cine es esencial. Un amigo mío, Juan Fernando Martínez, filólogo, suele decirme que soy, en esencia, un director del habla. Siempre tuve ese conflicto con Goggel,[4] quien prefería menos diálogo en mis películas. Según él, el cine no es para hablar.

JA: Los actores naturales en otros directores no hablan mucho y, cuando lo hacen, sus palabras son circunstanciales. Nos falta la palabra que es también imagen, la palabra poética y de resistencia. Hay mucho de eso en tus primeras películas.

VG: En mi cine, los actores naturales son el centro precisamente por su manera de hablar. Los mejores momentos de mis películas son aquellos en los que mis personajes hablan. Las frases son como destellos de habla que perforan nuestra percepción común y nos permiten ver la realidad de una forma diferente. En esencia, intento un uso poético del lenguaje.

JA: Así que lo que buscás es ir más allá de lo que simplemente se ve y sumergirte en cómo se expresa.

VG: Exacto. Es una cuestión de profundidad y autenticidad. Es encontrar esa chispa en la palabra que ilumina toda la escena.

JA: Yo diría que, al menos en esta tradición de la palabra que estamos reivindicando, hay películas donde el silencio es una evocación de la palabra. Si no se habla es porque la película muestra el drama de la pérdida de la misma. Es lo que ocurre en **El desierto rojo** (1967) de Antonioni, y otras películas que hacen un uso poético del silencio. El problema es cuando ciertos grupos sociales quedan representados como carentes de aparato simbólico. Entonces el silencio no es una evocación, sino una reducción.

VG: A mí también me sorprende esa tendencia de convertir a los actores naturales en personajes mudos, por muy excelentes que sean las películas. Creo que es un efecto del psicologismo del cine americano.

JA: Se me ocurre que esto surge del cruce de dos tradiciones. Tengo la sensación de que muchos guionistas colombianos construyen a sus personajes en torno a la idea del trauma. En las películas de Hollywood, suelen confrontar el trauma hablando, tratando de verbalizarlo. Pero en otras tradiciones, el trauma es lo opuesto: es lo que te deja sin palabras. Y creo que en Colombia lo entendemos de esa manera. En el fondo, debe tener una relación con el momento histórico que vivimos y nuestra relación con el trauma social.

VG: Yo no puedo renunciar al habla, porque mi origen está en la poesía, y sobre todo en la de Helí Ramírez. A través de él, aprendí a valorar el lenguaje popular, lo que después denominaron *parlache*. Siempre sentí que en ese lenguaje se encontraba la esencia de mis personajes. En el cine tradicional, el guion prevalece sobre los actores. Es el guion el que determina cómo debe ser el actor. Mi proceso es diferente. Mis guiones nacen de los actores naturales; ellos son quienes influyen en la dramaturgia. En **Los olvidados** (1950) de Buñuel o **Vidas secas** (1963) de Nelson Pereira Dos Santos, quizá existía un guion, pero esas películas son inseparables de los actores naturales. Su belleza está en esos actores que portan una verdad.

JA: Me intriga que la idea de *la verdad* en la actuación sea tan recurrente. Es una palabra que también escucho a menudo en el argot actoral.

VG: Sí, creo que los actores tienen una verdad. Los actores con los que trabajo portan la verdad del desamparo. No pueden ocultarla, y es una verdad impresionante. Uno avanza en la vida intentando vivir de la mejor manera posible y muchas veces pasa por alto la cantidad de personas que viven en situación de vulnerabilidad. El cine tiene la capacidad de enfocarse en esas personas y visibilizar su realidad. Inevitablemente, cuando el cine pone el foco en estos actores, esa verdad surge.

JA: Entonces, la verdad parece ser algo del orden de lo excepcional. Lo ordinario sería aquello que encubre y oculta la verdadera naturaleza de las cosas. Lo extraordinario es lo que muestra su verdad. La verdad sería eso que rompe la realidad tal y como la percibimos, que no la reafirma. Estos actores con los que trabajás desvelan la verdad porque su presencia ante la cámara logra romper ese velo de la realidad, mostrando algo previamente oculto. Eso que se llega a ver es la verdad.

VG: La verdad es desgarro. Es lo que rompe la imagen que tenés de vos mismo, de tu ego.

JA: Hay algo de religioso en todo esto.

VG: Lo hay. Hacer una película implica dos tiempos. Uno es el tiempo lineal del rodaje que

Making of de **La vendedora de rosas** (Víctor Gaviria, 1998). Fotografía: Eduardo «La rata» Carvajal.

avanza de forma continua. El otro es el tiempo que se busca, el tiempo de lo vivido, más allá de la presencia de las cámaras. La puesta en escena actúa como un ritual para capturar ese momento. Es una forma de acceder al lugar de la verdad, ese espacio anterior, original o sagrado que alberga lo genuinamente vivido. Trabajar con actores naturales es adentrarse en la búsqueda de esas vivencias. Y alcanzar esas experiencias genuinas es encontrar la verdad.

JA: Hay una frase que creo que ilustra el asunto de la verdad para mí: «Pa que zapatos si no hay casa». Esa línea, dicha por Chinga, es uno de los momentos más brillantes del cine colombiano. ¿Cómo llegaste a ella?

VG: Mirá, esa frase no es algo que pueda surgir de un guionista. Es una verdad condensada con una poesía de la calle, vivida por un pelao que la habita. Todo el que vio esa escena la recuerda porque sabe que en ese dicho se contiene toda una vida.

JA: Es sorprendente cómo esa simple línea puede transmitir tanta verdad, ironía, violencia y belleza al mismo tiempo.

VG: Totalmente. Con los actores naturales es importante aprender a escuchar.

JA: Si alguien te ofreciera un actor colombiano formado en el Actor's Studio, por decir algo, con una gran habilidad para interpretar cualquier papel que le pidas, alguien que sin duda te haría ahorrar el esfuerzo y el tiempo que implica trabajar con actores naturales y aceleraría la producción de tus películas, ¿lo emplearías?

V: No lo haría. Para mí, el cine es un testimonio de lo realmente vivido, de esos momentos que ocurrieron en la sombra de la existencia cuando no había una cámara para capturarlos. Hacer actuar es evocar esos momentos. Si bien las películas se componen de múltiples elementos, siempre debe haber, en algún instante, un testimonio auténtico de lo vivido. El actor debe ser esa evidencia viva. Puede que mi visión sea simple, pero si en la película no hay alguien que dé fe de esos momentos, siento que la obra pierde su propósito. El cine es, en esencia, un ritual para esto.

De la actuación y la palabra como resistencia

En 1810, Von Kleist escribió un enigmático ensayo titulado «Sobre el teatro de marionetas». En esta parábola, el narrador sin nombre aprende de un bailarín una lección de nihilismo proverbial: el ser humano, con su intelecto, no puede acercarse a los dioses. Paradojas del entendimiento humano: es precisamente su inteligencia la que se convierte en su condena. Las marionetas, sin embargo, se conectan con

la gracia divina. La comprensión profunda del mundo, al parecer, está reservada para aquel que lo sabe todo o para aquel que no puede saber nada, en el medio solo hay confusión y ansiedad. En la pureza de su materia, animadas solo por las cuerdas que un maestro manipula, las marionetas establecen un vínculo directo con lo divino, como los dos extremos opuestos que se tocan. Sin interferencias, sus movimientos están impregnados de gracia, pues no existe pensamiento que los aparte de su baile, siempre elevado por una fuerza ajena.[5]

▶ **5** • Kleist, *Sobre el teatro de marionetas,* 1988.

En la era del cine, surgen momentos en los que parece que se anhela que los actores emulen a las marionetas de Von Kleist. Las polémicas recientes sobre la utilización de inteligencia artificial en el cine muestran cómo los estudios de Hollywood intentan obtener derechos sobre las imágenes de sus actores, permitiendo a las máquinas reproducirlos según las necesidades de la industria. Así, los estudios y los directores podrían gozar de la imagen de los actores, sin tener que lidiar con sus difíciles temperamentos y su carácter veleidoso. Con la tecnología de GGI avanzada y la IA, el cine corre el riesgo de convertirse en un mero pie de página en la historia de la animación, como afirma el crítico estadounidense J. Hobberman. Cuando llegue el día en que las máquinas dominen la pantalla y las interpretaciones sean el reflejo exacto de algoritmos perfectos, el cine quizá alcance un estatus celestial al perder toda humanidad.

Entre tanto es claro que el cine es sobre todo un invento humanista. Las cámaras, las luces, los decorados y el capital invertido en él tienen un propósito primordial: celebrar, capturar y reflejar la experiencia humana. La actuación es el último resguardo de esto, porque es expresión y experiencia irreductible a una secuencia lógica.

El actor no es una entidad divina, sino vida encarnada, materia en constante movimiento y resistencia. La esencia del cine radica en esa dialéctica entre el actor y el medio, en la tensión de impulsos convergiendo en la creación de una película, una obra cuyo desenlace es intrínsecamente impredecible. Y está bien que sea así. La idea de querer controlar cada aspecto de una película para obtener resultados previamente guionados tal vez solo es valiosa en el cine como máquina de explotación.

Víctor Gaviria lo entiende perfectamente, porque, antes que nada, es un humanista. Para Gaviria, un actor natural no lo es solo por poseer un «talento innato» o por una biografía que le facilite su actuación. Un actor natural es, fundamentalmente, alguien que opone resistencia, es alteridad pura, es alguien que se distancia del concepto de *marioneta*. Cuando dice que «la improvisación desencadenaba

verdades que rozaban lo divino», su visión de lo divino es en realidad terrenal.

En su *Ensayo sobre el don* (2009), Marcel Mauss nos ofrece una perspectiva alternativa de los intercambios simbólicos, regidos menos por la utilidad y más por el concepto de *sacrificio*. Las vanguardias artísticas captaron esta noción con precisión: en el arte moderno, quien más se sacrifica es quien más obtiene, y el acto supremo de sacrificio radica en la renuncia. Un nuevo cine podría beneficiarse de internalizar esta lección y aprender el valor de la renuncia. Un cineasta no es simplemente alguien que consigue plasmar todas las fantasías de su imaginación; es aquel cuya creatividad se nutre del encuentro con la realidad. No es quien moldea el mundo a la imagen de sus ideas, sino quien dialoga con el mundo para gestar algo novedoso. Optar por trabajar con actores en lugar de con marionetas puede ser una forma de renunciar al control absoluto, permitiendo al actor tener voz y voto en lugar de ser un mero instrumento en manos del director.[6]

Si el rodaje es, en efecto, una verdadera instancia de escritura debe ser porque el actor modifica la dramaturgia con lo que aporta. Al iniciar la filmación, el guion se torna casi irrelevante; ahora, lo que prima es quien está ante la cámara. Y si hay algo donde la persona brilla con riqueza y resistencia es en su palabra y en su voz distintiva.

▶ **6** • Mauss, *Ensayo sobre el don,* 2009; Groys et al., *Bajo sospecha,* 2008.

Víctor Gaviria creó un método que inició una tradición. Su influencia ha sido interpretada de muchas maneras y ha dado lugar a nuevas formas cinematográficas. Sin embargo, en esos nuevos usos se creó una tendencia en la que la cualidad narrativa del actor natural se ha visto licuada, en favor de su capacidad referencial. Del actor natural nuestro cine conserva, sobre todo, un compromiso ético con la realidad y una técnica de caracterización.

Contrario a lo que se repite, el cine de Gaviria no da voz a los que no tienen voz. La idea de «dar voz» resulta pedante y violenta, ya que presupone que el cineasta ostenta ese poder, al mismo tiempo que priva de su auténtica voz a aquellos que siempre la han tenido. La cuestión esencial no es «dar voz», sino aprender a escuchar a aquellos que históricamente no han sido escuchados. De ahí que, si la intensión del cineasta pasa por hacer perceptibles ciertas parcelas del mundo, valdría la pena empezar por dar espacio a la palabra del actor.

Si **La vendedora de rosas** y **Rodrigo D. No futuro** poseen la fuerza de un hecho cultural, es porque se erigen como espacios creados para que emerja el habla de sus protagonistas, no tanto por su contenido de realismo social. El cine de Gaviria se teje a partir

▶7• Incluir datos de la cita

de una escucha cuidadosa y atenta, como un archivista que preserva saberes, experiencias e historias. Sus películas han generado un archivo cultural de frases, momentos, situaciones, recursos poéticos y narrativos, principalmente acerca de un modo de presentarse/actuar en la pantalla.

Mi breve recorrido por la genealogía del actor natural y su relación con el habla en Colombia busca abrir el espacio a reinterpretaciones de esta tradición, en especial aquellas que buscan explorar otros usos de la palabra. Los actores naturales no tienen que limitarse a ser idénticos a sí mismos. Si hay algo profundamente político en el poder de la actuación, está en su capacidad para hacernos imaginar la alteridad. Esta es la base misma de la solidaridad y la empatía. Los cines de vanguardia nos ofrecen otros modelos por los que quizá podría derivar nuestra tradición: están los actores populares portadores de la palabra de la tradición literaria de Straub y Huillet, también aquellos que devienen en narradores de su propia épica en el cine de Pedro Costa. También están aquellos cuya palabra es ante todo una voz de humanidad incontenible, que abundan en las películas de Kiarostami, o aquellos que arrastran la furia del hambre y el sueño en el cine de Rocha. Porque cuando hablo de la palabra, estoy hablando de la necesidad de que en cada película emerja una voz para ser escuchada, y, como dice César Aira, en realidad «no necesitamos un lenguaje para vivir, pero sí necesitamos una voz para hacer saber a distancia, en la noche, que estamos vivos».[7] ▣

Bibliografía

1. **Groys Boris** et al. *Bajo Sospecha : Una Fenomenología De Los Medios*. 1a.˙ ed. Pre-Textos 2008.
2. **Hoberman J** and Alcira Bixio. *El cine después del cine: ¿qué fue del cine del siglo XXI?* ed. Paidós 2014.
3. **Kleist Heinrich von**. *Sobre El Teatro De Marionetas Y Otros Ensayos De Arte Y Filosofía*. Hiperión 1988.
4. **Mauss Marcel** et al. *Ensayo Sobre El Don : Forma Y Función Del Intercambio En Las Sociedades Arcaicas*. Katz 2009.
5. **Quignard Pascal.** (2017). *El origen de la danza*. interZona 2019.
6. **Wenders** Wim. *Historias Imposibles. Conferencia dada en un coloquio sobre técnica narrativa*

Filmografía

1. Atehortúa, Federico. **Pirotecnia** (2019)
2. Atehortúa, Jerónimo & Ospina, Luis. **Mudos testigos** (2023)
3. Gaviria, Víctor. **La vendedora de rosas** (1998)
4. Gaviria, Víctor. **Rodrigo D: no futuro** (1989)
5. Llinás, Mariano. **La flor** (2018)
6. Wenders, Wim. **Silver City** (1969)

Fotograma de **La Roya** (Juan Sebastián Mesa, 2021)

Actores naturales en el cine colombiano

Natural actors in Colombian cinema

Por Oswaldo Osorio

Palabras clave: Actores naturales, actores profesionales, actores no profesionales, no actores, realismo, *casting*, cine colombiano.

Resumen: La actuación, como uno de los elementos centrales de la expresión cinematográfica, ha tenido desde siempre la doble opción de los actores con y sin formación. De esta dicotomía se desprenden distintas gradaciones y tipos que resultan determinantes en, al menos, dos aspectos capitales del arte cinematográfico: la puesta en escena y el realismo. En el cine colombiano, desde sus inicios, han existido estas alternativas, pero luego de la irrupción de la figura de Víctor Gaviria y de que los cineastas de este siglo se apropiaran más de los códigos del cine moderno, el uso de no actores en las películas nacionales es cada vez más frecuente, lo que ha significado una profesionalización del oficio en esta línea de la creación.

Keywords: Natural actors, professional actors, non-professional actors, non-actors, realism, casting, Colombian cinema.

Abstract: Acting, as one of the central elements of cinematographic expression, has always involved trained and untrained actors. Different gradations and types arise from this dichotomy, which are determinant in at least two main aspects of cinematographic art: *mise-en-scène* and realism. Such alternatives have existed in Colombian cinema since its origins, albeit after the emergence of the figure of Victor Gaviria and the appropriation of modern cinema codes by filmmakers of this century, the use of non-actors in national films has become increasingly frequent, which has entailed a professionalization of the field of filmmaking in this line of creative work.

▶1 • Bazin, 2006

El cine nació con actores naturales. Desde la primera ficción, los Lumière utilizaron a su hermano menor para acometer la pilatuna de pisar la manguera en **El regador regado** (1985), sin importar que al final de esos célebres cincuenta segundos el joven mirara a la cámara. Claro, también se apeló a los actores de teatro, pues hasta la gran Sarah Bernhardt hizo cine, pero utilizar personas que se interpretaran a sí mismas fue una práctica habitual de las primeras décadas que, pese al nivel de profesionalización a la que han llegado los actores de cine, nunca se ha dejado de tener presente.

Su uso muchas veces ha sido por cuestiones prácticas de producción, pero la motivación esencial está asociada con el realismo. André Bazin, que sabía mucho de realismo, decía que este tipo de actores son una constante:

> *A través de todas las formas 'realistas' del cine, [que] permiten descubrir una ley cinematográfica que la escuela italiana solamente confirma y permite formular con seguridad. Ya en otra época se admiró en el cine ruso su postura decidida de recurrir a actores no profesionales, que representaban en la pantalla el papel de su vida cotidiana.*[1]

Y después del neorrealismo italiano, también ocurrió con la nueva ola francesa, el cine independiente estadounidense, el nuevo cine latinoamericano o el cine iraní, por solo mencionar los movimientos más conocidos.

Ese papel de la vida cotidiana se ha visto infinidad de veces en el cine colombiano, donde si bien es en la última década cuando se ha incrementado considerablemente su práctica, ya estaba presente desde el primer largometraje de su historia: **El drama del 15 de octubre** (1915), en el que los hermanos Di Doménico, además, también propiciaron el primer escándalo y polémica del cine nacional, justamente por contratar como actores naturales, para reconstruir el asesinato del general Rafael Uribe Uribe, a los mismísimos perpetradores del crimen. De manera que los tristemente célebres Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal fueron los primeros no actores que se interpretaron a sí mismos en una película colombiana.

No actores, naturales y no profesionales

Antes de continuar, es necesario clarificar conceptos. Se podría empezar desde lo general diciendo que una primera gran distinción es entre los actores con formación y sin formación. Los primeros son llamados también, por extensión, actores profesionales, quienes además viven de su trabajo; mientras que a los segundos se les puede conocer con distintos

Fotograma de **El drama del 15 de octubre** (Hnos Di Doménico, 1915). Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

apelativos, que en unos casos tienen diferencias y en otros no. Bazin llegó a utilizar el término de *actores ocasionales*, sin mucha repercusión en su uso, la cual sí ha tenido la de *no actores*, a quienes Carlos Sorín, que tanto los ha usado, define como actores sin ninguna experiencia.[2]

Ese término de *no actores* muchos lo emplean en oposición a los profesionales o indistintamente para hablar de los *actores naturales* y de los *no profesionales*, pero sí es posible identificar una diferencia entre estos dos últimos conceptos: el actor natural es aquel que se interpreta a sí mismo porque pertenece al universo que quiere representar la película, es un actor que, según Víctor Gaviria, tiene «una información vital y vivencial, que no es lo mismo que la libresca. [Y su] capacidad de improvisación es una forma de actuar que no pasa por las escuelas de actuación».[3] El actor no profesional, por su parte, es aquel que, sin

▶2 • Sorín, «Dirigir no-actores», 2007, p. 44.

▶3 • Gaviria, «El actor natural», 2007, p. 30.

tampoco tener formación, ni necesariamente interpretarse a sí mismo, actúa en un contexto que suele serle afín o conocido. Para continuar con Gaviria, estos dos tipos de actores se pueden ejemplificar, por un lado, con Lady Tabares, protagonista de **La vendedora de rosas** (1998), quien, como su personaje, también vendía flores en las calles de Medellín; y por otro, con Fabio Restrepo, el antagonista de **Sumas y restas** (2005), quien no era un narcotraficante, sino que trabajaba como taxista, pero conocía ese mundo por lo que ocurría en su barrio y porque su hermano pertenecía a él.

Una de las diferencias entre el actor «profesional» y el «natural» es que el primero se capacita por entrenamiento a interpretar diferentes personajes con diversos estados de ánimo, y a transmitir emociones sin sentirlas necesariamente. Al contrario, el actor «natural» por lo general se actúa a sí mismo y aunque repita frases de un guion o susurradas por el director, las emite de modo en que lo haría en su propia vida cotidiana.[4]

Incluso Robert Bresson, que siempre usó actores sin formación, hablaba de *modelos*: «Nada de actores. (Nada de dirección de actores.) Nada de papeles. (Nada de estudio de papeles.) Nada de puesta en escena. Sino el empleo de modelos, tomados de la vida. SER (modelos) en lugar de PARECER (actores)».[5] Bajo estos principios evitó siempre trabajar con actores profesionales, pues le resultaba evidente que 'actuaban', es decir, que el artificio y la mentira acompañaban su trabajo. A sus modelos, en cambio, los despojaba de todo énfasis, les pedía una interpretación sin esforzarse por exteriorizar las emociones, reclamando así del espectador otro tipo de relación con los personajes. Esa posición frente a los actores fue, sin duda, muy radical y no pocos detractores le ganaron. Aun así, resonancias de sus modelos se pueden ver en el cine de autores posteriores como Abbas Kiarostami, Aki Kaurismaki o Wes Anderson.

Un cine sin tradición actoral

En Colombia, donde nunca ha habido una industria cinematográfica, si acaso una significativa y progresiva dinamización del medio en este siglo, los actores naturales y no profesionales hicieron presencia en las pantallas desde el silente, ya fuera la hija de un amigo de los realizadores para **María** (Máximo Calvo Olmedo, 1922) o la alta sociedad de Medellín en **Bajo el cielo antioqueño** (Arturo Acevedo, 1925). Pero muy pronto, fueron actores de teatro y divas venidas del extranjero quienes más aparecieron en esas películas. Esto no cambió mucho durante los primeros años del cine sonoro, cuando una productora como la Ducrane Films, por ejemplo, incluso prefería a personalidades de la radio o compañías

▶ **4** • Ruffineli, Víctor Gaviria: *Los márgenes al centro*, 2009, p. 21.

▶ **5** • Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, 1997.

II Fotograma de **Bajo el cielo antioqueño** (Arturo Acevedo Vallarino,1925). Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

teatrales de otros países para actuar en sus cintas.

Durante la década del sesenta, cuando por fin llega la influencia del neorrealismo italiano al cine nacional y hay cierta alineación con las premisas del nuevo cine latinoamericano, tampoco es mucha la presencia de este tipo de actores. Las películas más comerciales ya trabajaban de lleno con actores de televisión, y directores como Julio Luzardo, aun haciendo un cine realista, nunca empleó actores naturales, a pesar de que decía que «El problema que uno tiene en Colombia es, en primer lugar, que uno tiene que trabajar con actores de televisión, y tienen tantas mañas que todo lo hacen igual».[6]

Únicamente el español José María Arzuaga, que tenía una cercanía al neorrealismo y vocación de hacer un cine más disruptor, tuvo alguna predilección por los actores naturales. Aun así, su protagonista de **Raíces de piedra** (1961) venía del teatro, aunque la pareja de **Pasado el meridiano** (1967) sí lo eran. En esa memorable entrevista del primer número de la revista *Ojo al cine*, Andrés Caicedo y Luis Ospina le preguntaban: «De las películas colombianas de largometraje que hemos tenido oportunidad de ver, las suyas son las que contienen un más alto nivel de actuación […] ¿Cómo los descubre?» Su respuesta, por supuesto, estuvo por la línea de lo que contestaría un Rossellini o un De Sica:

Los personajes están buscados de acuerdo a tipos, de acuerdo al físico que yo me les imagino. Por ejemplo, yo había pensado en las características del personaje femenino de ***Pasado el meridiano,*** *y me eché a la calle a buscarlo… Un día iba por la carrera séptima y vi a una mujer, y me dije: «Ese ese mi personaje», y me le fui detrás.*[7]

Sin embargo, ese «alto nivel de actuación» tenía un gran bemol, y es que todas las películas en Colombia por esa época eran dobladas, además con un doblaje ciertamente rudimentario, el cual se sentía aún más ajeno en tanto estos actores naturales eran doblados por profesionales de la radio o la televisión, incluso extranjeros con acento españolete. Los actores profesionales, al menos la mayoría de las veces, se doblaban a sí mismos, pero de todas formas ese extrañamiento que se suscitaba entre la voz y el cuerpo en aquel entonces siempre ha sido una gran mácula en la historia de la actuación en el cine colombiano.

En lo que restaba del siglo XX, entonces, en Colombia se produjo apenas un centenar de películas, aproximadamente. Esto es un promedio de tres títulos anuales. Con esas cifras es imposible que existieran actores exclusivamente de cine, por esa razón la mayoría venía

▶ **6** • Luzardo, «El cine según Luzardo», 1981, p. 8.

▶ **7** • Arzuaga, «Entrevista con José María Arzuaga», 1974, p. 59.

de la televisión o del teatro y había quienes alternaban los tres medios. Esto podría verse como una limitación para la expresión cinematográfica, así lo lamentaban y cuestionaban Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria en ese conocido ensayo donde el cine de provincia reclamaba por su identidad y por su obligada alienación con respecto a las prácticas del cine capitalino:

Los actores 'profesionales' del cine colombiano son, por regla general, los de la televisión. Actores profesionales de cine no hay. ¿Quiénes sí no los de televisión deberían tener este título? Los actores de teatro, está comprobado, aportan al cine una deformación todavía mayor. Los de televisión poseen ya un nivel aceptado de actuación, que evita riesgos y cuestionamientos […] Aunque estos conserven en sus rostros, en sus gestos, en su dicción, la clase de la que provienen —casi siempre una ávida clase media en la que la simulación es segunda naturaleza—, para el espectador su reiterada presencia va puliendo la imagen hasta hacer desaparecer de ella cualquier aspereza que amenace con el reconocimiento vivo y contradictorio de sí mismo. La imagen del actor de televisión está limpia de contradicciones. No es un espejo para nadie, pues ellos se han desencarnado. Ningún espectador puede decir: «yo soy como él», sino simplemente «yo quiero ser como él»[8]

El primer actor natural (y director)

Ya se ha hecho evidente que es inevitable la referencia de Víctor Gaviria cuando se habla de este tema. Es cierto que, como se ha visto, antes de él se habían empleado actores naturales y no profesionales en distintas producciones, no obstante, es con este cineasta antioqueño que su utilización se empieza a hacer de manera metódica y sistemática, distinta al simplismo de «salir a buscar un tipo» del que hablaba Arzuaga. Y es que trabajar con actores naturales forma parte de la concepción que del cine tiene Gaviria, incluso cuando no sabía bien por qué ni cómo debía ser.

Sus primeros cortometrajes en súper 8 fueron con niños y, como lo decía Bazin, son películas en las que un actor profesional resulta casi inconcebible. Por eso es que todo realmente empieza con **Los habitantes de la noche** (1983), un corto sobre unos jóvenes que quieren rescatar a un amigo que se encuentra en una casa de reposo, para lo cual les roban a unos celadores sus bicicletas, mientras que estos hechos son seguidos por un popular programa radial del que el filme tomó su nombre. La única certeza de este director era que no quería actores profesionales, por lo cual en esta película están las diferentes tentativas de trabajar con no actores, empezando desde los celadores, que realmente vigilaban las

▶ **8** • Álvarez y Gaviria, «El cine colombiano visto desde la provincia», 1981.

noches de Medellín, pero que solo hicieron de figurantes; pasando por el grupo de jóvenes escogidos más con la lógica del tipo; hasta el locutor del propio programa para que se interpretara a sí mismo.

En este corto encontré a mi primer actor natural, que fue Alonso Arcila. Yo fui a verlo actuar en su programa de radio, para que él me mostrara la rutina de un programa nocturno […] fui a investigar, pero yo sabía que no había otro actor. Yo lo escuchaba mucho en la noche, pues me pareció una gran personalidad. Su programa, su carisma para tratar la gente, todo eso. Yo realmente fui a pedirle que actuara, entonces creo que ese fue el primer actor natural que yo conocí, en el sentido que después aprendí eso. Que uno al principio pensaba que los actores tenían que tener una gran predisposición al actuar, a ser naturales cuando la cámara los filmaba, pero es el primer actor natural por una cosa muy sencilla, porque el hombre pertenecía al mundo del cual se iba a hablar en la película, entonces tenía toda esa información.[9]

Luego vendrían otros trabajos como **La vieja guardia** (1984), **Que pase el aserrador** (1985) y **Los músicos** (1986), en los que trabajó de acuerdo con la distinción que propone este texto, incluso más con actores no profesionales que con naturales, aunque también los había, por supuesto. El periodista y escritor Óscar Hernández, por ejemplo, desempeña diferentes roles en estos y varios de sus filmes, incluyendo el del padre del protagonista de **Rodrigo D. No futuro** (1990), película en la que desarrolla a fondo un método que ya dominaba y que cada vez se sofisticaba más, un método que empezaba por una labor de inmersión, acompañamiento y ensayos con sus actores naturales (que no tanto con los no profesionales). «Sus rodajes son largos y necesitan otra forma de producción porque están supeditados a la libertad y rebeldía de sus narradores. Pasa meses a su lado generando empatía y una amistad profunda que mantiene toda su vida».[10]

El éxito en el contexto cinéfilo de esta película —representado por su histórica participación en la selección oficial del Festival de Cannes, su particular método y su amplio reconocimiento por parte de la crítica especializada— la convirtió en un parteaguas del cine colombiano y en un referente de excepción, no solo a nivel nacional, del uso de actores naturales que, además, terminó haciendo escuela.

En sus largometrajes Gaviria optó por una libertad desconocida en el cine convencional, y cambió las reglas de uno de sus elementos más notables: la actuación. Sustituir a los actores de cine, televisión y teatro con niños, jóvenes o adultos sin experiencia actoral no es una fórmula que pueda aplicarse a todas las situaciones.[11]

▶ **9** • Gaviria, «El actor natural», 2007, p. 30.
▶ **10** • Gómez, «El cine de Latinoamérica resistencia», 2022, p. 21.

Fotograma de **Los músicos** (Víctor Gaviria, 1985)

En sus siguientes tres largometrajes continúa con la combinación entre actores naturales y no profesionales, pero, además, con una labor paralela de reflexión y racionalización de su método, representada en escritos, entrevistas, conferencias y talleres que realiza por todo el país. En este sentido, un primer aspecto que marca la diferencia con la mayoría de los directores que usan actores naturales es la incorporación de las vivencias y expresiones de sus actores al guion, que en principio es solo una idea o una anécdota, lo cual hace a partir, primero, del *casting*, y luego, del largo proceso de acercamiento, convivencia y ensayos con sus actores. «El actor natural cambia o reescribe el guion, es otro momento de la creación de la película», afirma el mismo Gaviria.[12] Por eso, la icónica línea de «Pa' qué zapatos si no hay casa» difícilmente se le hubiera

▶ **11** • Ruffineli, Víctor *Gaviria: Los márgenes al centro*, 2009, p. 24.
▶ **12** • Gaviria, «Panel: Diferencia entre actores profesionales y actores naturales», 2021.

ocurrido a un guionista, sino que surgió con natural elocuencia de las vivencias de este niño que participó en **La vendedora de rosas** (1998) y la virtud de Gaviria fue reconocer su potencia y saberla incorporar a la película.

Igual ocurre con el lenguaje, que se constituye en parte esencial de esa realidad representada y de la identidad de los personajes, en tanto la jerga y sus modismos son aceptados e incorporados con soltura y naturalidad en la puesta en escena, haciendo parte esencial de la construcción del universo y sus matices.

Hoy en día los actores naturales son casi una moda en el cine, pero estos se vuelven individuos al servicio de un guion preconcebido, en cambio, en el cine de Gaviria como quizá de ningún otro, estos actores son el guion y lo fragmentan y lo interrumpen a voluntad.[13]

Así mismo, Gaviria habla de la capacidad de improvisación como el rasgo más importante del actor natural, que por eso es una suerte de «actor documental, un testigo documental que se vuelve actor porque es capaz de improvisar, y lo interesante es que improvisa sobre ese mundo al que pertenece».[14] De igual forma, esa verosimilitud y la sólida presencia que tiene en escena es porque «uno cuenta con la base del personaje, o sea, él es el personaje, él con sus gestos, con su forma de fumar, con su forma de no hacer nada, con su forma de hablar», y esto es porque es una «persona que siempre lleva su vida a sus espaldas, como un caracol». Pero para conseguir este desempeño, Víctor Gaviria tiene claro que no debe hablar de actuación con ellos, porque al hacerlo consciente se perdería esa soltura y espontaneidad, por eso lo único que ejercita en relación con el oficio es la manera de invisibilizar la cámara. Esto lo complementa Carlos Sorín cuando dice que «lo único importante con los no actores es quitarles las naturales inhibiciones que una persona tiene de un equipo de filmación, la cámara, las luces. Eso produce en ellos ciertas tensiones».[15]

Personaje/persona

Ese actor documental, esa persona que siempre lleva su vida a cuestas, ese actor que pertenece al mundo del que habla la película definitivamente le confiere unas cualidades al acto de interpretación y representación que no es posible obtener con actores profesionales. Insistentemente los cultores de este tipo de actuación hablan de mayor realismo, más verosimilitud, credibilidad y autenticidad. Estas características son consecuencia, principalmente, de ese indivisible doble carácter de personaje/persona que tienen los actores naturales, una condición en la que necesariamente hay niveles de identificación entre lo uno y lo otro. El actor que protagoniza **La roya** (Juan Sebastián Mesa, 2022), por ejemplo, es un joven campesino del suroeste antioqueño que representa a muchos como él y fue sacado de entre todos ellos; mientras que en **Porfirio** (Alejandro Landes, 2012), fue el mismo Porfirio Ramírez quien se interpretó a sí mismo y a su historia. Igual ocurrió con el actor/personaje de Cerebro en **El vuelco del cangrejo** (Óscar Ruiz Navia, 2010).

El actor 'natural' no distingue muchas veces entre la vida cotidiana y su papel de responsabilidad artística. Se diluyen las fronteras entre el individuo y el personaje. Las emociones de la vida real confluyen con la ficción […] En algún momento Gaviria señala que estos nunca separaron la 'actuación' de sus propias vidas. Aunque decían todo aquello que el director les indicaba, lo hacían a su modo, y en vez de actuarlo, lo vivían.[16]

Esta condición de personaje/persona le confiere un carácter documental irremplazable y que conduce la película a los territorios de la hibridación. Y aquí se está hablando, más que de documentales con elementos de la ficción o puestas en escena, de ficciones que, por la naturaleza de este tipo de actores, tienen un gran componente de realidad documental, otorgada por el origen de estas personas, su coincidencia con el personaje y el material que de ellos surge espontáneamente y es incorporado al guion y a la puesta en escena. Decía Luis Ospina al respecto: «Algunos directores prefieren trabajar con actores que no sean de la televisión, sobre todo en un momento en el que las relaciones entre la ficción y el documental se están borrando. Es una tendencia del cine moderno».[17] Esa tendencia, justo por esos años en que Ospina afirmaba esto, empieza a aparecer con mayor frecuencia en el cine colombiano. Antes de eso, aparte del cine de Víctor Gaviria, solo eventualmente resultaba alguna película con actores naturales como protagonistas. Pero para esa época, se estrenan **Apocalípsur** (Javier Mejía, 2007), **PVC-1** (Spiros Stathoulopoulos, 2007), **Los viajes del viento** (Ciro Guerra, 2009), **El vuelco del cangrejo** (Óscar Ruiz Navia, 2010), **La sociedad del semáforo** (Rubén Mendoza, 2010) y **Los colores de la montaña** (Carlos César Arbeláez, 2011). De ahí en adelante, cada año se ha producido en el país un promedio de cinco películas que utilizan esta categoría de actores.

Otra cualidad del personaje, que es también persona y que lo diferencia del interpretado por un actor de formación, es que su labor y lo que proyecta en la pantalla se destaca como una experiencia individual, y así lo percibe el espectador:

Una interpretación estilizada o individualizada no depende exclusivamente del tipo de actores, aunque por lo general

▶ **13** • Gómez, «El cine de Latinoamérica resistencia», 2022, p. 21.
▶ **14** • Gaviria, «El actor natural», 2007, p. 30.
▶ **15** • Sorín, «Dirigir no-actores es como tirar la red», 2007, p. 44.

▶ **16** • Ruffineli, Víctor Gaviria: *Los márgenes al centro,* 2009, p. 23.
▶ **17** • Ospina, «Los actores naturales son más realistas», 2009.

Fotograma de la **Sociedad del semáforo** (Rubén Mendoza, 2010)

Fotograma de **Los colores de la montaña** (Carlos César Arbeláez, 2010)

los no profesionales aportan actuaciones más o menos individualizadas, pues dado su carácter, es difícil hallar réplicas de sus interpretaciones en otras películas, como sí podría ocurrir con personajes encarnados por actores de oficio.[18]

Bordwell y Thompson[19] hablan de la interpretación en estas dos dimensiones y siempre ligadas al realismo, o al menos a su percepción. «Una interpretación será más o menos individualizada y más o menos estilizada. A menudo tenemos ambas en mente cuando pensamos en una interpretación 'realista': creará un personaje único y no parecerá demasiado exagerada o contenida».

Aunque la pareja de teóricos escribía esto pensando más en la industria del cine, con sus actores profesionales y sus géneros cinematográficos, en el caso de los actores naturales, de acuerdo con lo que propone Uribe, la individualización en la actuación se logra más certeramente y con el carácter de único e irrepetible. El protagonista de **Un varón** (Fabián Hernández, 2023) o cualquier personaje de los cortometrajes de Iván D. Gaona son un claro testimonio de tal singularidad. Aunque esto no quiere decir que no haya actuaciones estilizadas con esta clase actores, y la prueba de ello es lo que ocurre con el personaje central de **Amparo** (Simón Mesa, 2022), el cual, si bien es verosímil con la individualización que le confiere la actriz, también tiene un gran componente de estilización por el tipo de realismo contenido y distante concebido por su director en la puesta en escena.

Ley de la amalgama

El imprescindible André Bazin propone esta ley que se aplica con frecuencia en el cine colombiano de la última década, un cine que cuenta con más de medio centenar de películas protagonizadas por actores naturales y no profesionales. El teórico francés propone que no es la ausencia de actores profesionales lo que caracteriza el realismo social, sino el hecho de prescindir de estrellas, porque lo cierto es que estas películas, empezando por las del neorrealismo italiano, pueden combinar los dos tipos de actores, formados y sin formación. Esta composición híbrida, para muchos directores significa una mayor riqueza y versatilidad de recursos histriónicos a su disposición, solo que la dificultad o el cuidado deben estar es en la forma en que se deben equilibrar dramatúrgicamente, así como en las estrategias utilizadas para hacerlo. De manera que, si la amalgama funciona

Da la impresión de que la adhesión de todos ellos a un guion, que sienten profundamente, y que les exige un mínimo de mentira dramática, es el origen de una especie de ósmosis entre los intérpretes. La ingenuidad técnica de unos se beneficia

▶ **18** • Uribe, *Diálogos entre ficción y no ficción*, 2017.

▶ **19** • Bordwell y Thompson, *El arte cinematográfico*, 1995, p. 164.

con la experiencia de los otros, mientras que estos se aprovechan de la autenticidad general.[20]

En Colombia, cineastas como Víctor Gaviria, Laura Mora, Simón Mesa, Rubén Mendoza, Juan Sebastián Mesa, Juan Andrés Arango o Iván D. Gaona han desarrollado su obra empleando únicamente actores naturales, mientras que hay otros como Carlos César Arbeláez, José Luis Rugeles, Ciro Guerra, Johnny Hendrix Hinestroza, Óscar Ruiz Navia o Franco Lolli que buscan esa amalgama y se sienten más cómodos con ella. Al menos conceptualmente, dicha combinación parece un proceso que le suma una dificultad más al trabajo con los actores, pues esa ósmosis no se consigue por la mera sumatoria de talentos y capacidades. Para **El vuelco del cangrejo**, por ejemplo, que tenía a sus dos principales personajes de distinta naturaleza, Ruiz Navia usó como estrategia no darles a conocer el guion:

Entonces, al suprimir la información a los actores, ellos podrían también vivir la película, pues llegaron al rodaje sin saber bien cómo iba a terminar […] cada día se preparaba la escena que iban a hacer y ellos solo sabían lo que estaba pasando en ese momento, no tenían que pensar en lo que hay antes o después, sino que tenían que concentrarse en el sentimiento y en la acción que estábamos haciendo en el presente.[21]

De la misma forma, las películas del director Franco Lolli tienen esta amalgama lograda con gran suficiencia, porque su concepción de esta va más allá de una simple estrategia en el rodaje; es más conceptual, por eso, a la pregunta sobre cómo hace para combinarlos a la hora de trabajar con ellos, responde:

Es lo mismo. Lo que hago es que trato de que los naturales actúen, sublimar la actuación de ellos para que se vuelvan actores; y que los actores profesionales dejen de actuar, hasta que se vuelvan personas, y en la mitad encontramos lo que yo creo que son mis películas, que es una forma de realismo sublimado, porque no es realismo tampoco, pues la vida no es así exactamente, eso no es documental, es una actuación de cine muy cercana a lo real. Además, no busco a los actores por lo que son como actores, sino por lo que son como personas.[22]

Evolución y especialización del oficio

Desde Vittorio de Sica buscando a sus actores tipo o Fellini poniendo a actuar de emperadores a los carpinteros de Roma, pasando por la labor pionera, integral en el proceso y reflexiva del oficio de Víctor Gaviria, hasta la profesionalización que se está presentando ahora, ha pasado mucho tiempo y cantidad de películas. Actualmente, el medio cinematográfico colombiano se encuentra en su mejor momento, por el aumento de producciones, el apoyo de las leyes de cine, las coproducciones, los fondos internacionales y un medio ambiente audiovisual en expansión gracias a las series y las plataformas de *streaming*.

En este contexto, el sistema de trabajo de cineastas como Víctor Gaviria tiene un carácter casi artesanal, sin ánimo de ser peyorativo con el uso de este término, todo lo contrario, podría verse como una labor más orgánica y consecuente con la identidad de autor el hecho de que el mismo director sea quien realiza el *casting,* la preparación de actores, los ensayos y luego su dirección. No obstante, en el cine colombiano de los últimos años todo este proceso, en la mayoría de películas, se ha especializado y codificado, en tanto que casi todas las producciones, primero, contratan a un profesional para que busque los actores y realice el *casting,* luego, cuando se tiene la selección, es posible que otro especialista realice su preparación y la realización de los ensayos, para prácticamente entregarlos al director en el rodaje, aunque con la posibilidad de que también hagan un apoyo en el set.

En la actualidad, existe una especie de red de profesionales dedicados a proveer este servicio a las distintas producciones que se realizan con actores naturales y no profesionales. Se puede determinar como punto de partida de su constitución el momento en que Fátima Toledo, la reconocida preparadora de actores brasileña, vino al país para trabajar en **La tierra y la sombra** (César Acevedo, 2015). Su trabajo contribuyó y alentó la formación y especialización de Carlos 'Fagua' Medina, en torno a quien se han formado varios profesionales y creado la mencionada red, compuesta, entre otros, por Catalina Arroyave, John Bedoya, Salim Jaller, Natalia Imery y Carlos Sandoval.[23] Este grupo de directores de *casting* y preparadores de actores está capacitado para hacer cualquiera de las dos labores, por lo que en una producción pueden hacer solo uno de los procesos, para que luego lo tome otro, o también el trabajo integral, incluyendo el acompañamiento en el rodaje si el director así lo requiere.

De manera que el medio cinematográfico está respondiendo a unos requerimientos y búsquedas expresivas que ya están muy presentes en la cinematografía nacional. Porque no se trata tanto de una moda, como lo sugería Iria Gómez, sino de una alternativa creativa que existe desde hace décadas y una necesidad determinada por distintos factores, sobre todo presentes en un país como este. Juan Andrés Arango decía sobre **La Playa D.C.** (2012) que era «una película para hacerse con actores naturales, porque es una película que habla de un tipo de personajes que no han sido explorados en el cine nacional, entonces no

▶ **20** • Bazin, *¿Qué es el cine?,* 2006, p. 295.

▶ **21** • Ruiz Navia, «La imagen que trasciende», 2010, p. 95.

▶ **22** • Lolli, «Más que realidad, busco la verdad», 2015, p. 41.

▶ **23** • Bedoya, entrevista personal, 2023.

Fotograma de **La roya** (Juan Sebastián Mesa, 2021)

hay actores profesionales que tengan el perfil preciso para desarrollar esos personajes urbanos afrocolombianos».[24] Solo habría que hacer un rápido ejercicio mental para inventariar la cantidad de personajes y universos que no han sido explorados en esta cinematografía, y así entender por qué muchos cineastas se decantan por el trabajo con actores naturales y no profesionales como el recurso ideal, incluso inevitable, para darles vida en la pantalla.

▶ **24** • Arango, 2012, p. 73.

Referencias

Álvarez, Luis Alberto y Víctor Gaviria. «El cine colombiano visto desde la provincia: Las latas en el fondo del río». *Cine* 8, Compañía de Fomento Cinematográfico (1981).

Arango, Juan Andrés. «La ciudad desde una burbuja». *Kinetoscopio* 100, Centro Colombo Americano, (2012): 71-74.

Arzuaga, Jose María. «Entrevista con José María Arzuaga». *Ojo al cine* 1, (1974): 56–63.

Bazin, André.¿Qué es el cine? Madrid: Rialp, 2006.

Bedoya, Jhon. Entrevista realizada por Oswaldo Osorio. Julio 23 de 2023.

Bordwell, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico.* Barcelona: Paidós, 1995.

Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo.* Barcelona: Ardora Ediciones, 1997.

Gaviria, Víctor. «El actor natural siempre lleva su vida a cuestas». *Kinetoscopio* 80, Centro Colombo Americano, (2007): 29-32.

Gaviria, Víctor. «Panel: Diferencia entre actores profesionales y actores naturales». *I Encuentro nacional de actores, directores y preparadores*, Escuela de Cine Gonzalo Mejía, 2021.

Gómez Cochero, I. . «El cine de Latinoamérica resistencia». En *Víctor Gaviria: Realidad, desasosiego y belleza*, compilado por Alejandro Rey y Augusto Bernal. Ciudad de México: Facultad de Cine S.C., Trilce Cinema, 2022.

Lolli, Franco. «Más que realidad, busco la verdad». *Kinetoscopio* 111, Centro Colombo Americano, (2015): 39-42.

Luzardo, Julio. «El cine según Luzardo». *Cuadernos de Cine Colombiano* 1, Cinemateca de Bogotá, (1981): 5-13.

Ospina, Luis. «Los actores naturales son más realistas». *El Tiempo*, mayo 27, 2009. https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-5287709

Ruffinelli, Jorge. *Víctor Gaviria: Los márgenes al centro.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2009.

Ruiz Navia, Óscar. «La imagen que trasciende». *Kinetoscopio* 90, Centro Colombo Americano, (2010): 93-97.

Sorín. Carlos. «Dirigir no-actores es como tirar la red». *Kinetoscopio* 80, Centro Colombo Americano, (2007): 43-45.

Uribe, Yennifer. *Diálogos entre ficción y no ficción a partir de la puesta en escena en el cine colombiano.* Medellín: Alcaldía de Medellín, 2017.

Filmografía

Acevedo Vallarino, Arturo. **Bajo el cielo antioqueño**. Colombia, 1925, 131 min.

Acevedo, César. **La tierra y la sombra**. Colombia, 2015,

Arango, Juan Andrés. **La Playa D.C.** Colombia, Francia, Brasil, 2012, 90 min.

Arbeláez, Carlos César. **Los colores de la montaña**. Colombia, 2011, 94 min.

Arzuaga, José María. **Raíces de piedra**. Colombia, 1963, 79 min.

_____. **Pasado el meridiano**. Colombia, 1967, 100 min.

Calvo Olmedo, Máximo. **María**. Colombia, 1922, 180 min.

Di Doménico, Vincenzo. **El drama del 15 de octubre**. Colombia, 1915.

Gaviria, Víctor. **Los habitantes de la noche**. Colombia, 1983, 20 min.

_____. **La vieja guardia.** Colombia, 1984, 25 min.

_____. **Que pase el aserrador**. Colombia, 1985, 52 min.

_____.**Los músicos**. Colombia, 1986, 32 min.

_____.**Rodrigo D. No futuro.** Colombia, 1990, 91 min.

_____.**La vendedora de rosas**. Colombia, 1998, 115 min.

_____.**Sumas y restas**. Colombia, 2005, 105 min.

Guerra, Ciro. **Los viajes del viento**. Colombia, 2009, 117 min.

Hernández, Fabián. **Un varón**. Colombia, 2023, 82 min.

Landes, Alejandro. **Porfirio**. Colombia, 2012, 101 min.

Lumière, Louis. **El regador regado**. Francia, 1985, 49 s.

Mejía, Javier. **Apocalípsur**. Colombia, 2007, 101 min.

Mendoza, Rubén. **La sociedad del semáforo**. Colombia, 2010, 108 min.

Mesa, Juan Sebastián. **La roya**. Colombia, 2022, 110 min.

Mesa, Simón. **Amparo**. Colombia, 2022, 95 min.

Ruiz Navia, Óscar. **El vuelco del cangrejo**. Colombia, 2010, 95 min.

Stathoulopoulos, Spiros. **PVC-1**. Colombia, 2007, 81 min.

Fotograma de **Amparo** (Simón Mesa Soto, Ocúltimo, 2021)

Reflexiones desde el hacer
El dilema ético y estético de los actores no profesionales

Fotograma de **Los reyes del mundo** (Laura Mora, 2022)

Reflexiones desde el hacer:
El dilema ético y estético de los actores no profesionales

Perspectives on the ethical and aesthetic dilemma of non-professional actors

Por: Diana Bustamante Escobar

Colaboración de Giovanna Hernández en la corrección editorial del texto

Palabras clave: Actuación, tendencia, subactuación, lenguaje, comercialización, mercado, ética, realidad social, cine, cine colombiano, cine latinoamericano

Resumen: La presencia del actor natural y del no actor dentro de la cinematografía colombiana me interpela de manera directa, desde que se avizoró un panorama no menos complejo sobre las implicaciones éticas y estéticas de esta participación que es un rasgo característico del cine latinoamericano de las últimas tres décadas. ¿Hasta dónde la realidad es inspiración o grillete y lo que se comercializa es la realidad y no su ficcionalización? ¿Cuál es la responsabilidad que nos corresponde como formadores de un discurso?, ¿qué parte se queda resonando en el espectador y cuál se diluye en la invasión de imágenes a las que se ve sometido?

Keywords: Acting, trend, underacting, language, commercialization, market, ethics, social reality, cinema, Colombian cinema, Latin American cinema

Abstract: The participation of natural and non-actors in Colombian cinematography is a question that directly concerns me, given the challenging scenario of the ethical and aesthetic implications of this participation, a characteristic feature of Latin American cinema in the last three decades. To which extent is reality an inspiration or a chain and what is commercialized is reality and not its fictionality? What is our duty as shapers of discourse? Which part remains echoing in the spectator, and which is diluted in the invasion of images to which he/she is subjected?

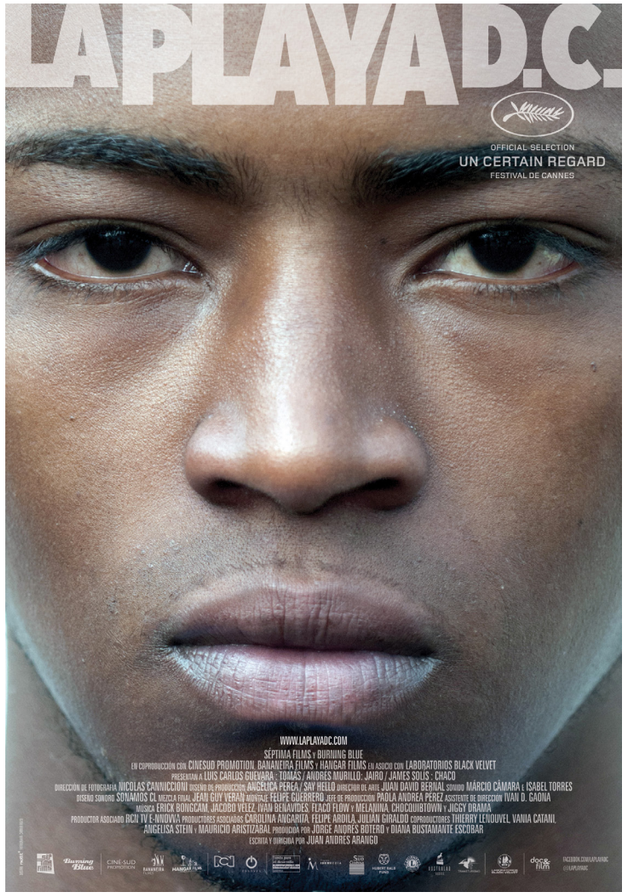
Como «obrera del cine», creadora y promotora de una cinematografía que siempre está en proceso, pero más como hacedora —palabra que prefiero porque define mejor el cine en cuanto acción, como algo fáctico, una expresión, y no como una idea o abstracción, eso tangible en lo que la representación de lo real, las ideas que de ello tenemos desempeñan un papel fundamental— me pregunto por nuestro rol en lo que respecta al efecto causado por el predominante empleo de actores naturales o no actores en el cine colombiano y latinoamericano de los últimos años, en su construcción y en los aspectos éticos y estéticos que de allí se derivan. Impactos e interrogantes que han sido transversales en mi ejercicio como cineasta y que persisten en las películas que he producido con una importante participación de actores sin formación, como Haimer Leal (Alonso) en **La tierra y la sombra** (César Acevedo, 2015), y actores naturales como Arnobio Salazar Rivas (Cerebro) en **El vuelco del cangrejo** (Óscar Ruiz Navia, 2009), Luis Carlos Guevara (Tomás), James Solís (Chaco) y Andrés Murillo (Jairo) en **La Playa D.C.** (Juan Arango, 2012), entre otras. Con este texto no pretendo sentar una posición única frente al tema, sino más bien, a la manera del cine que me interesa, plantear preguntas.

Tensiones de lo real en lo ficcional: la retroalimentación

En ese conjunto complejísimo que determina lo que podemos llamar *lo cinematográfico*, el dilema sobre la actuación y el sujeto que se filma, así como sus implicaciones en la construcción de un lenguaje son parte del corazón del debate de una cinematografía en constante tensión entre las presiones del mercado, legitimaciones foráneas y la crisis por la apropiación de dichas imágenes en los contextos locales. Desde finales de la década del 90 hemos intentado huir con especial fuerza del marco del melodrama para hacer un cine a nuestra medida, desde nuestras particularidades, con búsquedas que provocaron hasta hoy una tendencia de actuaciones naturales desdramatizadas, así como la «captura» de esa vibración de lo que la vida misma (lo real) ofrece. Pero ¿qué es la actuación natural? ¿Qué significa *naturalidad* cuando estamos hablando de una acción que en sí misma es una mímesis, una pretensión, una imitación de la realidad, bien sea fáctica o ficcionalizada y que a su vez se construye sobre una apariencia que devela algo que nos permite construir (o renovar) una idea de la realidad? Qué será entonces lo que aspiramos registrar, ayer y hoy, en el cine latinoamericano y nacional, que

hasta la actualidad transita los caminos de la actuación «naturalista», «desdramatizada», la «subactuación» y a veces hasta la «no actuación» para lograr una emoción «más verdadera» y otras tantas denominaciones que se relacionan no solamente con una forma específica de representación, sino con parte constitutiva de una cinematografía local y regional que involucra personas y personajes reales, sus vidas y contextos, haciéndoles abandonar su cotidianidad para convertirse en «ficciones» que recorren el mundo y que, en esa medida, mutan en una suerte de «personajes» del dominio público.

En este proceso hemos recurrido a tíos, amigos, vigilantes, tenderos, campesinos, habitantes de calle o transeúntes que en un segundo pasaban de ser ellos a interpretarse a sí mismos, en la mayoría de los casos, o a dejar de ser ellos para ser otras versiones de sí mismos en otros contextos, de los cuales podían tener alguna idea por experiencias previas o por anécdotas de personas cercanas, pero a los que no pertenecían de forma directa. Sus rostros cobraron más valor que las formas de representación y una multiplicidad de estrategias de actuación se abrió camino dentro de nuestro cine. Películas como **Rodrigo D. No futuro** (Víctor Gaviria, Colombia, 1990), **Mundo grúa** (Pablo Trapero, Argentina, 1999), **Batalla en el cielo** (Carlos Reygadas, México, 2005) y más de una centena de filmes



Póster de **La playa D.C.** (Juan Andrés Arango, 2012)

ahondaron en la idea del cine-monstruo de Comolli: «Lo más vivo de la energía cinematográfica circula entre los dos polos opuestos de la ficción y del documental para entrecruzarlos, entrelazar sus flujos, hacerlos rebotar el uno en el otro. Corrientes contrariadas de las que resultan bellos cine-monstruos».[1] Una idea en la que también él encuentra lo que llama la verdad ontológica del cine, muy distinta a la expuesta por Bazin, resumida de la siguiente forma por el crítico Iván Pinto:

> *Por decirlo así, es una ontología materialista: el cine no (re)produce el mundo en toda su ambigüedad, sino que ofrece de él una imagen velada, porque el cine se interpone incesantemente ante el mundo que a la vez devela. La notoria y provocadora noción que define esa cualidad de un cine que representa un mundo opaco pero visible en esa opacidad es la de cine-monstruo.*[2]

Comolli plantea una permanente tensión en el cine, como técnica y lenguaje, que genera esta *monstruosidad* que proviene del origen del cine mismo: «El cinematógrafo nació como *collage* divergente de una cabeza de Méliès en un cuerpo de Lumière. Para cumplir con este destino contrariado, en este ser abiertamente bastardo se anudan y se combaten sin jamás excluirse enteramente, la energía del espectáculo y la tensión de la escritura».[3] Esta constante tensión, según Comolli, es un llamado para que lo denominado como «real» entre a balancear o más bien a poner en crisis ese cine-espectáculo. Es ahí, en esa hibridez, donde actores naturales y profesionales, improvisación y guiones estructurados empiezan a imbricarse para generar un cine que vitalmente existe desde el cruce de lo real y lo ficcionalizado, entramado en el cual el rol de los actores naturales y no actores se vuelve punta de lanza de una corriente transversal en el continente latinoamericano.

Sin embargo, el brillo de la lanza siempre tiene una opacidad. Esa particularidad del entramado que en el tiempo y uso no ha correspondido necesariamente a una funcionalidad estética y expresiva del filme, sumada a las tendencias del mercado, nos han llevado a un lugar común en el que parecería primar el capricho y la moda (?) sobre lo verdaderamente necesario para la película, más que una propuesta estética que potencie la herramienta y no la banalice. Este hecho ha generado, entre otras, una cierta forma de representación que hoy podemos ver desgastada sin que nos hagamos mayores preguntas al respecto. Por otra parte, esta misma repetición de la forma actoral fue instalando una idea no muy precisa, más bien sí muy ambigua y que genera confusión, y es que las películas con actores naturales son más apetecidas en el circuito de festivales, presunción que hace aceptar como un hecho dado

▶ **1** • Comolli, *Ver y poder.*

▶ **2** • Pinto Veas, «Jean-Louis Comolli: Intervenciones sobre lo visible», 2008.

▶ **3** • Comolli, *Ver y poder.*

la etiqueta «películas de festivales». Paradójicamente, dicho imaginario ha sido alimentado por el doble rol de fondos y festivales europeos que apoyan y son parte constitutiva del cine tanto regional como nacional. La categoría se relaciona con la creación de un corpus significativo de películas que, apegadas a lo que se entiende como una fórmula y ya a un lugar común, incorporan de manera injustificada y casi caprichosa actores naturales o no profesionales, y no porque lo requiera la forma expresiva que demanda la película, sino porque así se imagina que «lo exige un mercado». Esto tiene numerosas consecuencias. La más preocupante, a mi modo de ver, es la enorme incidencia negativa sobre las formas de representación de dicha utilización movida por la tendencia y no por la necesidad connatural del filme, ya que conduce a un «aplanamiento» de las múltiples posibilidades expresivas en términos verbales y emocionales de nuestras películas, habilidades aparentemente técnicas que corresponderían únicamente al entrenamiento de un actor (como la memorización de diálogos y acciones o la interpretación dramática de una escena, por ejemplo), pero que no pueden ser asumidas como tal, sino más bien como las herramientas con las que contamos quienes hacemos cine y que están condicionadas por el lugar desde donde observamos a los sujetos que representamos.

Desde el 2003, año en que se inicia la Ley de Cine en Colombia, hasta la fecha se han producido 387 largometrajes de ficción[4] y, sin caer en la generalización, sí es posible determinar una tendencia, entendida esta como una cierta inclinación en la que un número mayoritario de películas comparte un rasgo común. Estas tendencias existen, sin lugar a duda, y quizás con mayor énfasis, en el cine *mainstream,* como por ejemplo el uso de actores conocidos de la televisión o la predominancia de la comedia como un contrato efectivo para alcanzar mejores resultados en taquilla; o la más reciente, la selección de buena parte del elenco con base en la cantidad de seguidores que tengan en redes sociales. Ambos casos se crean por los patrones de sus respectivos mercados, sin embargo, corresponden en mayor medida a un ideario de quienes creamos esos mercados y no al de los espectadores que se alejan cada vez más de las salas de cine, especialmente del cine local, por el escaso acceso a estos espacios en el circuito de exhibición actual.[5]

El lugar común del mercado

Es imposible pensar el cine colombiano actual sin entender el impacto de las políticas públicas que han fomentado la realización, la coproducción y la distribución cinematográfica, insertadas a su vez dentro de procesos

▶ **4** • Dato estadístico de Proimágenes Colombia, 2023

▶ **5** • El tema de la circulación será «harina» de otro *Cuaderno de Cine,* en el que se abordará con honestidad la dominación del mercado y se ofrecerán alternativas, ya que en el sistema actual no cabemos.

ampliados como los promovidos por el Programa Ibermedia,[6] los tratados bilaterales de coproducción y la incursión en mercados internacionales con una mayor circulación de las películas regionales en festivales y espacios alternativos. Estos procesos, fundamentales para la producción y la circulación, también han estimulado ciertas formas de representación —que encuentran su validación en el espectro internacional de fondos y festivales, mayoritariamente europeos— que corresponden a una forma de entender el mundo latinoamericano desde imaginarios propios, pero construidos a partir de una mirada extranjera. Vale la pena revisar la constitución de los equipos de programación de cine latinoamericano en festivales como los de Cannes, Berlín, Rotterdam, San Sebastián y otros, pues en la mayoría de los casos las decisiones recaen en programadores de nacionalidad española, con quienes, si bien es cierto, compartimos una lengua, pero estamos lejos de compartir un lenguaje en lo que respecta a la forma. Solo en la última década se han incorporado a estos equipos programadores de Argentina, Brasil o México, con poquísima participación de cinematografías distantes geográfica y culturalmente de estos centros que han dominado también la escena fílmica de la región. De igual manera, fondos vitales como Hubert Bals Fund, World Cinema Fund o Visions Sud Est, entre otros, son programas que han reforzado una idea de la identidad latinoamericana a través de las imágenes que se financian con sus ayudas. Me pregunto de manera reiterada si están en busca de una expresión fresca del cine o más bien de una reinterpretación de su cine el europeo˙ hecho desde otras latitudes o, en cualquier caso, de la constatación de las ideas que tienen ellos sobre nuestros países. Sin negar su gran aporte al desarrollo del lenguaje, la industria, el apoyo a nuevos talentos, la consolidación de carreras independientes y la posibilidad de circulación que también promueven, sí es posible ver una línea editorial que va construyendo una idea de Latinoamérica y de sus problemáticas, pero que se va quedando ahí, negando la posibilidad de imaginarnos otras formas posibles de ser y de representarnos, por ejemplo, de fantasear. ¿Cuántas películas de ciencia ficción se han apoyado con estos fondos?, más bien pocas. Películas como **Fiesta en Nibiru** (Manuel Facal, 2017) hacen parte de esas rarezas que trae el género, que no encaja dentro de los cánones internacionales, pero es, sin duda, una expresión valiosísima que como otras películas de su estilo permanecen fuera de dichos circuitos, tanto en su financiación como en su distribución, salvo en los mercados de nicho.

El interrogante acerca de la ciencia ficción me interesa, porque la idea de que lo «podemos» hacer desde este continente tiene mucho que ver también con la forma en la que somos vistos. A veces me siento como

▶ **6** • Ibermedia es un programa de estímulo a la coproducción y el codesarrollo de películas y series de ficción, documentales y de animación, realizadas en nuestra comunidad integrada por veintitrés países: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, España, Guatemala, Honduras, Italia, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

Fotograma de **Amparo** (Simón Mesa Soto, Ocúltimo, 2021)

la eterna hermana menor que lidia y batalla contra ese eterno hermano mayor que es el imaginario que tienen sobre nosotros. Por eso ahora hago películas de marcianos, un poco, como **Memoria** (2021), que fue posible gracias a todo este sistema de fondos, ayudas, etc., pero que hubiera sido imposible sin un director con una trayectoria tan sólida como la de Apichatpong Weerasethakul. Y aunque él tampoco habría podido hacer su cine, propuesto desde su país, sin el acceso a esas mismas ayudas internacionales, ha sido la excepción a la regla: un cineasta que ha conseguido desmarcarse del lugar común que también recae, de nuevo, desde el afuera sobre el ser asiático –generalizaciones bastante absurdas si se tienen en cuenta las dimensiones y la diversidad cultural de ese inmenso continente o,

para el caso, del nuestro–. Esto es como el pez que se muerde la cola: necesitamos los fondos para construir nuestra propia imagen, una imagen cuya materialización está condicionada por lo que se espera de ella misma desde afuera.

En nuestro caso particular, la cinematografía colombiana ha echado mano de su realidad, de las historias y de los personajes que la hacen singular para abrirse camino en el mercado internacional y existir en el propio, dado que la posibilidad de hacerse visible en el mercado local, en la mayoría de los casos, o bien pasa por la legitimación internacional o por la inserción dentro de los parámetros más convencionales del *mainstream*. Esa legitimación internacional proviene del mismo circuito de festivales que en los últimos treinta años se han consolidado como las grandes plataformas sin las cuales muchos artistas no existiríamos y muchos espectadores estarían privados de reconocer y atreverse a experimentar otras formas de ver y otear el mundo desde las formas que nos plantean. Este circuito es en el que arrancó **Rodrigo D. No futuro** (Víctor Gaviria, 1990) hace 33 años, y sigue siendo vital para la circulación de las películas colombianas y latinoamericanas en el mundo; allí se ha venido promoviendo de forma exponencial un común denominador y es lo que se espera del ser latinoamericano, en particular del colombiano, en cuanto a formas y temas, dejando por fuera de su línea editorial muchas otras formas de representación.

Dentro de este escenario es cada vez más común un cine con personajes, actores o no actores, de pocas palabras y gestos adustos, personajes incapaces de expresar, de verbalizar sus emociones y cuyas vidas o destinos están marcados por situaciones sociales muy complejas, adversidades propias del contexto colombiano, ante las cuales no se rebelan. Pero ¿así somos todos? No lo sé. No lo creo. Un lugar común que ha tomado fuerza en una considerable cantidad de producciones en las que prepondera el gesto frío, inánime, de escasísimos diálogos y en el que, en la mayoría de los casos, la tensión e incluso las limitadas intenciones se diluyen en la poca o nula comprensión por parte del espectador frente a lo que está tratando de decirle esa película. Acá vale la pena detenerse, porque la sustracción de la palabra, del diálogo, no era un rasgo de las películas que más han inspirado el trabajo con actores naturales dentro del cine nacional y regional. En el cine de Víctor Gaviria los personajes hablan y el lenguaje es central en su puesta en escena, como lo señala la también directora Libia Stella Gómez en la nota editorial de esta publicación:

Para Víctor el lenguaje es un gran tema dentro de sus películas, es un asunto en el que realiza una inmersión y se convierte en un método. En últimas, sus actores terminan siendo guionistas, eso comporta una profunda implicación en el universo de ellos, lo cual permite que emerja su lenguaje, cosa que no pasa con muchas otras películas.

En esa medida, el paradójico desenlace de los personajes que van perdiendo su habla nos regresa a la confusa idea de «dar voz». Una idea que ya no tiene resonancia y que se limita a dibujar con la sola presencia de los personajes sus paisajes interiores, realidades sociales y tensiones, aspectos que no pasan ni por la palabra ni el gesto ni la emoción. Personajes inermes ante su destino que recuerdan al «buen salvaje» imaginado en la Colonia, descrito por Rousseau, y que aún hoy tiene una gran influencia en dichas formas de representación. Formas que se quedaron en una capa superficial de la realidad, estilizadas de algún modo, comercializadas, y que una vez desprovistas de su complejidad quedan sin una dimensión espiritual.

Ese «buen salvaje», en la medida en que se le reduce a una suerte de ficcionalización, es lo que se imagina del otro, de lo desconocido, y ante el cual se carece de parámetros para describirlo. Es así como un gran número de películas se han acercado a sus personajes. La figura nos habla de la manera en la que esos personajes reales son expuestos, al parecer, sin una capacidad propia de agenciar sus destinos, marcados por las realidades sociales del continente. Esas mismas realidades de «interés», o que de alguna manera el mercado internacional del cine autoral considera importantes, son las que, con mayor urgencia, parecería, hay que visibilizar. Y por supuesto esto nos remite a **Agarrando pueblo** (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978), filme en el que parodian al vampirismo con el que un grupo muy robusto de películas logró desnaturalizar al sujeto filmado, al despojarlo de su complejidad e individualidad y ponerlo en escena como víctima, siempre mansa y siempre sin voz, siempre marcado por la pobreza, la inequidad y su incapacidad de acción como personaje.

Un peligroso destino nos esperaba, entonces, a los hacedores de ese cine cuando encontramos en esas mismas realidades la necesidad y la forma para sentir el pulso de nuestra cinematografía, quizás haciendo las preguntas incorrectas o cayendo, una y otra vez, en la irreflexión que no mira un contexto, un conjunto de películas que va conformando de forma inconsciente un discurso colectivo. Películas, muchas de ellas, hechas desde la más honesta intención, pero que, en el tiempo, en lo simbólico y en la construcción de un lenguaje se convierten en un aparato de pensamiento peligroso que sitúa al autor en una posición de poder muy clara frente al sujeto representado, «sin voz». Ahí está mi gran dilema. Nos lo planteamos durante la realización

Fotograma de **Nacimiento** (Martín Mejía Rugeles, 2015)

de películas como **El vuelco del cangrejo** (Óscar Ruiz Navia, 2010) o **La Playa D. C.** (Juan Andrés Arango, 2012); en esta última, por ejemplo, nos costó muchísimo tomar la decisión de doblar a una de las actrices, pues fue imposible lograr el texto de una manera fluida tanto en escena como en sesiones de doblaje posteriores; no se trataba solamente de un asunto técnico, sino de sustituir la voz de un personaje de la vida real, que se representaba a sí misma, y ahí nos encontramos enfrentados con un problema mayor. Después de mucho pensarlo e incluso de hablarlo con la intérprete, resolvimos doblar solo uno de los diálogos esenciales y prescindir del resto de las escenas, antes que doblar su voz en todas ellas. Fue una decisión ética sobre la figuración de ese individuo en la pantalla, además, una decisión de respeto hacia su propia y verdadera voz que alimentó desde su experiencia la narrativa de la película. La sustracción de la voz no es solo de manera literal, es también una sustracción espiritual; en ese sentido, películas como **Sangre** (Amat Escalante, 2006), donde desaparecen tanto las palabras como las más mínimas emociones del ser humano, son rasgos que se van convirtiendo en marcas que comparten piezas como **Siembra** (Ángela Osorio y Santiago Lozano, 2015), **Amparo** (Simón Mesa, 2021), **Nacimiento** (Martín Mejía, 2015), **El silencio del río** (Carlos Tribiño, 2015), entre otras, pero que se contraponen a ejercicios formales donde esa ausencia es una búsqueda estética, como **Gigante** (Adrián Biniez, 2009) o **La Sirga** (William Vega, 2012).

En una cinematografía como la colombiana, en la que hemos tenido historias y actores de diferentes lugares y formas de pensamiento muy diversas, es importante poner de presente que quienes las hacemos, los ideadores y los hacedores seguimos viniendo, mayoritariamente, de las mismas urbes con acceso a educación y recursos que nos hacen «dominar» el discurso cinematográfico. Y si bien la presente discusión es sobre la actuación, esta no se puede entender sin los ideadores de dichas puestas en escena. No se trata solamente de quiénes y cómo interpretan las historias, sino de dónde vienen, desde qué lugares de enunciación están siendo planteadas esas mismas historias por ser interpretadas. Reconocer en el hecho mismo que nuestra narrativa audiovisual está siendo en gran parte jalonada por personas como yo o por los directores de mayor reconocimiento nacional —con educación, medios y posibilidades— es aceptar que la mayoría de nuestro cine está permeado, aún hoy, por una mirada que concentra el poder y que, aunque ha tratado sistemáticamente de ubicarse en las historias rurales y más periféricas —con personajes que históricamente se han encontrado por fuera del centro del discurso y, por ende, del poder—, ha terminado siendo un ejercicio

de mirada externa que también requeriría confrontar el hecho de estar narrando lo desconocido, en la mayoría de los casos, así como cuestionar si podrían existir otras formas de representación que nos narren sin acudir a ese imaginario verde y natural, a esa suerte de paraíso perdido que promete la ruralidad, despojada de su complejidad, o el de la víctima, el del ideario común de una realidad catastrófica que muchos hemos vivido tangencialmente, sin dudar que la sintamos de manera intensa.

Esa tensa relación entre el lugar desde el cual nacen los discursos y las formas en las que se materializan, o mejor aún, las realidades que representan, es la que plantea, así mismo, el complejo dilema de dónde se encuentra esa línea brumosa que por momentos desdibuja lo profesional y la vida real, la vida íntima, en especial la de ese al que se le retrata, acerca de quien se narra. Dilema que atañe a la ficción con actores no profesionales y, en gran medida, al cine documental porque en ambos se origina en el lugar desde el cual nacen las ideas, en la forma en la que estas se materializan a través de esos personajes reales, en la que se fija su imagen y su vida en las películas. Pero antes y con rigor nos deberíamos preguntar ¿cómo afectará su realidad posterior la participación en un proyecto cinematográfico?

¿Nos inspira la vida real o la comercializamos?

No se trata únicamente de tomar la decisión de trabajar con actores naturales o no actores, esta también se relaciona con la elección de ciertos tipos de temas, de personas y sus vidas, que de alguna manera «vampirizamos», como lo dice Mayolo en **Agarrando pueblo**, en pro de esa idea de hacer visible lo más simple y cotidiano, lo invisible. Y claro, siempre hay que hablar de las excepciones como el cine de Franco Lolli, que en cuanto al tema que nos ocupa, los actores no profesionales marcan una diferencia con relación a los temas que aborda y, ante todo, desde el punto de vista que nos permite llegar a ellos. Sin embargo, más de treinta y tres años después de **Rodrigo D. No futuro**, nos deberíamos exigir un análisis desde otro lugar, uno en el que, por ejemplo, se cuestione la idea de «dar voz», algo tan difuso y complejo, o en el que se tenga una mayor conciencia de la incidencia de los procesos promocionales y, por supuesto, de la exposición mediática y pública que conllevan para los actores su participación en las películas.

Para poder arrojar algo de luz sobre el asunto es preciso entender que las etapas de creación de una película involucran muchos agentes y fases. No solo se reduce a la selección de un tema a tratar, también hace parte de ese complejo entramado la forma en la que las historias son llevadas a la narrativa cinematográfica, donde intervienen de manera concreta la definición del tipo de actuación y su representación, así como el o los modos de producción que las hacen viables para poder ejecutarlas hasta materializarlas en una pieza cinematográfica. Igual de importantes son las estrategias con las que estas obras se comunican y se conectan finalmente con una audiencia, empezando por los procesos de promoción y divulgación. El actor, el sujeto que se filma, también es atravesado por ese proceso, primero como inspirador, luego como sujeto representado y finalmente, quizás lo más complicado de acuerdo con mi experiencia, es el personaje por «publicitar», que es de alguna manera, un sujeto por mercadear. Esa compleja idea de *marketing* siempre deviene en un lugar que preferiríamos evitar, porque en este caso se trata de personas reales, pero, sin embargo, es lo que se hace a la hora de promover una película: se promociona o se mercadea el nombre del actor o actriz reconocida, pero también sucede en el caso de los actores naturales y no actores, que no es exactamente la persona real, sino la que se ha puesto en escena, aunque sea ella la misma.

Los actores naturales y no actores están inmersos dentro de contextos reales por fuera del ámbito actoral y al momento de estar concentrados en la narrativa ficcional adquieren el cariz de «personajes» así sea en el rol de su propia vida o en la escenificación de un personaje ficcional que encarnan, pero al cual, no en pocas oportunidades, los procesos de promoción y divulgación de las películas los hacen percibir como un sujeto «real», sujeto de promoción del cual depende en buena medida la campaña mediática y de posicionamiento en el mercado de esa película. Es en ese viaje del sujeto real al sujeto «promocionado», como parte de una ficción que surge de la realidad, donde emergen las preguntas que como cinematografía abordamos desde diferentes perspectivas, quizás con poca profundidad, en lo que se refiere a los impactos personales sobre el sujeto que se filma.

Cerebro de **El vuelco del cangrejo** es un ejemplo concreto, pues sin que esa haya sido la motivación principal «darle voz» a alguien que ya tenía una muy concreta y sólida, sí se convirtió, ulteriormente, en un motor de la película con su respectivo choque. ¿Necesitaba la comunidad de La Barra esta narrativa? ¿Necesitábamos hacer de Cerebro un vocero de su comunidad? No lo sé. Sé lo que pasó después: una sobreexposición no calculada devino en una relación entre la persona y el personaje que se tornó dificultosa, porque esos límites entre el hacer ficcional de la película y la realidad se hicieron difusos aún para nosotros mismos. Una relación que sobrepasó lo profesional y que fue llevando al personaje

Fotofija de **El vuelco del cangrejo** (Oscar Ruiz Navia,2009). Fotografo: Santiago Lozano

a esperar del equipo de la película un mayor compromiso con su vida real, con sus necesidades y con temas que estaban mucho más allá de lo que se había plasmado en el filme. El brumoso límite entre la vida profesional y la realidad del cineasta atraviesa constantemente el cine documental, que no ha sido ajeno a casos desafortunados en cuanto a esa sobreexposición mediática de sus personajes, que termina siendo nociva en su vida cotidiana, en lo real. Esa difusa línea entre lo que creemos es «dar voz» y tomarnos esa voz estuvo presente en la película desde muy temprano. La manera en que el «dar y recibir» se volvió un intercambio culposo dentro de un equipo de realización joven —la mayoría en sus veintes, en medio de una cinematografía naciente— y donde el hacer y el vivir no tenían distinción.

Cerebro fue un ser entrañable en nuestras vidas, pero luego esas presiones de lo que afuera se entiende por el mercado del cine fracturó nuestra relación. La expectativa desproporcionada que generó la película, la participación de Cerebro en algunos eventos internacionales, más una suerte de actitud paternalista de nuestra parte, nos llevó a una ruptura temporal que, incluso, creímos definitiva.

Nuestro abordaje fue abrir el espacio para que tanto la persona y Cerebro, el personaje, hicieran parte de esta narrativa, así como sucedió con otros en la película donde hay una mezcla de actores naturales con actores formados, como su protagonista Rodrigo Vélez (Daniel) o Karent Hinestroza (Jazmín). Sin embargo, en esta, mi segunda película profesional, entendimos que el problema mayor radicaba en la sobreexposición mediática de los actores no profesionales. En la rutilancia del medio, las producciones independientes, y sus actores no profesionales, se promocionan igual y en los mismos espacios donde se habla de los Óscar y de los millones de dólares que se pagan en una industria como la norteamericana. Para el espectador del común y, en especial, el espectador que hace parte de los contextos socialmente vulnerables de los que provienen buena parte de estos actores naturales y no actores de los que venimos hablando, el estar en las noticias, en las alfombras y dar entrevistas equivale a que esa persona, que ayer era su vecino, después de la película se convirtió en una estrella. En ese imaginario significa dinero, así no sea real, mucho menos en la industria nacional donde todo es tan limitado y más aún en las películas de bajo presupuesto.

La experiencia cinematográfica altera lo rutinario de quienes pasan por ella, pero su efecto se magnifica cuando la mediatización del personaje empieza a desempeñar un rol más complejo por la atracción que de alguna manera genera su vida y no su *performance* en la película. Sufre de una doble vampirización: por un lado, nosotros sustraemos de su ser la historia, la ponemos en escena y la ficcionalizamos, sin duda, pero a la hora de promocionar lo que se expone es la vida real de esa persona-personaje o su contexto o su propio drama. Es en la utilización de los actores no profesionales y no actores como piezas de *marketing* donde sucede el mayor desastre a nivel humano.

Al final, las películas pasan y los que pertenecemos a este mundo seguimos como hacedores, idealmente, pero la vida que representa cada actor natural o no actor es la única que tiene, y la alteración que se genera en ellos debería tener un cálculo medido, analizado. Películas como **La vendedora de rosas** (Víctor Gaviria,1998) y el caso más reciente, **Los reyes del mundo** (Laura Mora, 2022) ilustran de mejor manera este hecho. Sin duda alguna, al momento de realizar la película, sus hacedores están creando y tomando conciencia del entorno sobre el cual están trabajando, generalmente durante el rodaje. Pero no se previene que cuando se les expone ya no solamente en una única pantalla, sino en millares, no son tan solo unos personajes, son personas con su vida y contextos a cuestas inmersas dentro de campañas de promoción

Fotograma de **Los reyes del mundo** (Laura Mora, 2022)

hipermediatizadas, en ruedas de prensa, con instantáneos bombardeos de publicaciones en redes, entrevistas en secciones de farándula, sometidos a convertirse en parte de un imaginario que en sus contextos y comunidades está lejos de la realidad fáctica del cine que están proponiendo, y se quedan en la superficie que el mercado nos refiere. Es poco probable que esos actores naturales lleguen o llegasen a ser actores porque la capacidad del medio de absorber este tipo de registros es mínima. En Colombia podríamos hablar de unos pocos casos como el de Ramiro Meneses de **Rodrigo D. No futuro**); Anderson Ballesteros de **La virgen de los sicarios** (Barbet Schroeder, 2000); o el más reciente, Luis Felipe «Pinky» Lozano de **Los conductos** (Camilo Restrepo, 2021). A excepción de unos pocos, la realidad se reduce a que, como cualquier otro trabajador en una producción cinematográfica, puedan invertir el dinero recibido como actores, asumiendo que se les paga de manera equiparable, por horas de trabajo y tiempo invertido, a un actor novato. En resumen, sus vidas concretas, reales, no las de la pantalla, seguirán en buena medida siendo las mismas. Sin embargo, sus vecinos, familiares y su entorno en general no los verán nunca igual, a pesar de que muy probablemente no hayan visto la película en cuestión, porque sin duda fueron alcanzados por la sección de farándula de los noticieros y de las redes sociales con fotos e historias, donde ese oropel termina convirtiéndose en el mayor de los lastres.

Los creadores nos involucramos en muchos niveles con nuestros personajes, con sus contextos y formas de vida, y lo hacemos desde el objetivo que nos mueve a través de las películas. Pero las películas nos atraviesan a todos de diferentes maneras, mucho más allá de lo que vemos, tanto para los actores profesionales como los nos profesionales, en cuyo caso siguen siendo ellos, y para quienes terminar un proyecto cinematográfico y seguir adelante se convierte, en la mayoría de los casos, en un paréntesis difícil de superar. No me refiero únicamente a los casos más sensibles de actores naturales y no actores que provienen de contextos vulnerables de pobreza, violencia, marginalidad o todos a la vez, sino de contextos no relacionados con la exposición pública que, en muchos casos y sin intención, terminan convirtiéndose en una suerte de «espectacularización» de la vida real, para lo cual aspectos como el mercadeo y su inevitable mediatización cumplen un papel fundamental.

De la misma manera que inicié este artículo, lo quiero cerrar. Como hacedores de este cine, hemos sido parte del desarrollo de una cinematografía potente, que a través de una política pública constante y decidida ha permitido que busquemos y desarrollemos nuestro propio lenguaje sin que esté ligado directamente

Fotograma de **La tierra y la sombra** (César Acevedo, 2015)

a las exigencias del mercado comercial. Sin embargo, nuestro ejercicio como cineastas requiere una reflexión más profunda en relación con lo que hemos construido las últimas tres décadas, requiere hacernos más preguntas sobre los impactos que tienen cada una de nuestras decisiones estéticas en los significados de la representación, así como del proceso sociológico que viene después de la película, entendido el cine como un artefacto de pensamiento, que tiene resonancias en el ahora y en el mañana. Desde esa perspectiva, se hace necesaria una mirada más amplia y autocrítica, que nos permita como cinematografía mirarnos desde dentro pensando en superar las tendencias y los lugares comunes, y, sobre todo, en la importancia de reconocer ciertas praxis que pueden mejorarse. Ninguna imagen es impune y ninguna decisión que se toma para su realización lo es, por ello mirarnos desde adentro con sentido crítico es parte del hacer.

Filmografía

Acevedo, César. **La tierra y la sombra**. Colombia, 2015, 94 min.

Arango, Juan. **La Playa D.C.** Colombia, 2012, 90 min.

Biniez, Adrián. **Gigante**. Uruguay, Argentina, Alemania, Países Bajos, 2009, 90 min.

Escalante, Amat. **Sangre.** México, Francia, 2006, 87 min.

Facal, Manuel. **Fiesta en Nibiru**. 2017, 72 min.

Gaviria, Víctor. **La vendedora de rosas**. Colombia, 1998, 115, min.

Gaviria, Víctor. **Rodrigo D. No futuro**. Colombia, 1990, 91 min.

Lozano, Santiago y Ángela Osorio. **Siembra**. Colombia, Alemania, 2015, 82 min.

Mayolo, Calor y Luis Ospina. **Agarrando pueblo**. Colombia, 1978, 28 min.

Mejía, Martín. **Nacimiento**. Colombia, 2015, 85 min.

Mesa, Simón. **Amparo**. Colombia, Suecia, Alemania, Qatar, 2021, 95 min.

Mora, Laura. **Los reyes del mundo**. Colombia, Luxemburgo, México, Francia, Noruega, 2022, 104 min.

Restrepo, Camilo. **Los conductos**. Colombia, Francia, Brasil, 2021, 71 min.

Reygadas, Carlos. **Batalla en el cielo**. México, 2005, 98 min.

Ruiz Navia, Óscar. **El vuelco del cangrejo**. Colombia, 2009, 95 min.

Schroeder, Barbet. **La virgen de los sicarios**. Colombia, Francia, España, 2000, 98 min.

Trapero, Pablo. **Mundo grúa**. Argentina, 1999, 103 min.

Tribiño, Carlos. **El silencio del río**. Colombia, Uruguay, Francia, 2015, 79 min.

Vega, William. **La Sirga**. Colombia, Francia, México, 2012, 89 min.

Weerasethakul, Apichatpong. **Memoria.** Colombia, Tailandia, México, Francia, Alemania, Qatar, 2021, 136 min.

Referencias

Comolli, Jean-Louis. *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental.* París: Aurelia Rivera, 2007.

Pinto Veas, Iván. «Jean-Louis Comolli: Intervenciones sobre lo visible»**.** Buenos Aires, *Revista Fuga*, no. 6 (2008).

Visiones y revisiones de la diversidad en el cine y el audiovisual colombiano

Visions and revisions of diversity in Colombian cinema and audiovisuals

POR: LIBIA STELLA GÓMEZ / TRANSCRIPCIÓN: FERNANDO CAMILO GARZÓN

Palabras clave: Protagonista, *casting*, sinceridad, espontaneidad, actuación natural, emociones, equilibrio, respeto, vivencias, sueño, set, reconocimiento, memoria emotiva, vacío, gratitud, ficción, documental, discusión, encasillar, teatral, respuestas, construir, desequilibrio, estética.

Resumen: ¿Cómo hacer un estudio sobre la dirección de actores y no escuchar la voz de los actores? Imposible. Por ello, hemos querido incluir conversaciones sobre ciertas preguntas que quedan resonando después de leer los artículos que conforman este cuaderno.

¿Qué es lo que necesitan los actores de sus directores en el momento de asumir su trabajo en el set de rodaje? ¿Las necesidades de los actores naturales y los actores profesionales son las mismas? Para resolver estas preguntas invitamos a conversar a la actriz profesional Carolina Ramírez (**Niña Errante**, Rubén Mendoza, 2019) y el actor natural Dylan Felipe Ramírez (**Un varón**, Fabián Hernández, 2023).

¿Qué pasa con la vida de los que un día fueron los actores de una película y luego tienen que regresar a su realidad? Invitamos a conversar a los actores naturales Sandra Melissa Torres (**Amparo**, Simón Mesa, 2022) y Carlos Hernández (**Mateo**, María Gamboa, 2014).

¿Cuál es la postura de los actores profesionales frente a los actores naturales? Invitamos a los reconocidos actores de la Asociación Colombiana de Actores (ACA): Diana Ángel (**Karmma**, Orlando Pardo, 2006) y Julián Román (**Retratos en un mar de mentiras**, Carlos Gaviria, 2010) para darles voz en un tema que se ha discutido ampliamente, pero sobre el que aún estamos en mora de escucharlos.

Keywords: Leading character, casting, sincerity, spontaneity, natural acting, emotions, balance, respect, experiences, dream, set, recognition, emotional memory, emptiness, gratitude, fiction, documentary, discussion, categorizing, theatrical, answers, building, imbalance, aesthetics.

Abstract: How to make a study on actors' direction and not listen to their voice? It is out of the question. For this reason, it was important to include conversations about certain questions echoing after reading the articles that make up this notebook.

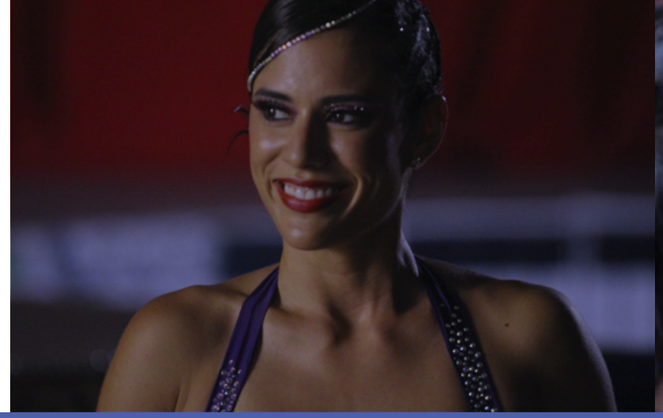
What do actors need from their directors when they take on their work on a film set? Are the needs of natural actors and professional actors the same? To resolve these questions, we invited professional actress Carolina Ramírez (**Niña Errante**, Rubén Mendoza, 2019) and natural actor Dylan Felipe Ramírez (**Un varón**, Fabián Hernández, 2023) for a conversation.

What happens to the lives of those who one day were the actors in a film and then must return to their reality? We invited natural actors Sandra Melissa Torres (Amparo, Simón Mesa, 2022) and Carlos Hernández (**Mateo**, María Gamboa, 2014) to reflect on the subject.

What is the position of professional actors regarding natural actors? We invited renowned actors from the ACA (Colombian Actors Association) Diana Ángel (**Karmma**, Orlando Pardo, 2006) and Julián Román (**Retratos en un mar de mentiras**, Carlos Gaviria, 2010) to talk about a topic that has been widely discussed, yet we are still wanting to hear from them.

Resumen:
Dylan Felipe Ramírez, protagonista de la película colombiana **Un varón** (Fabián Hernández, 2023) y Carolina Ramírez, protagonista de la película colombiana **Niña errante** (Rubén Mendoza, 2019) conversan sobre lo que un actor necesita de su director al momento de encarnar un personaje en el cine.

Palabras clave:
Actor profesional, actor natural, *casting*, memoria emotiva, preparación, escucha, comunicación, verdad del personaje.



La relación actor- director, la complicidad en el set de rodaje
Conversación con los actores Dylan Felipe Ramírez y Carolina Ramírez

POR: LIBIA STELLA GÓMEZ DÍAZ Y FERNANDO CAMILO GARZÓN

Dylan Felipe Ramírez llegó al cine por Fabián Hernández, director y guionista de **Un varón**, largometraje colombiano estrenado en salas en abril de 2023. El encuentro se produjo una tarde, después de una presentación. Además de actor, Ramírez también baila *break dance* y ese día, tras bajar del escenario, el cineasta se le acercó, se presentó y le preguntó si quería ser el protagonista de una película.

Fotograma de **Ciudad delirio** (Chus Gutiérrez, 2014)
Fotograma de **Un varón** (Fabián Hernández, Medio de Contención Producciones, 2022)

Por la sorpresa, dudó inmediatamente. Fueron segundos, pero pronto se empezó a imaginar incapaz de cumplir semejante tarea. Sí, había actuado, pero jamás frente a una cámara. Entre el temor y la emoción, y ante su propio mar de dudas, aceptó de inmediato la propuesta. Aunque no sin antes contrapreguntar si lo que le decían era en serio, más que asumiendo una broma, incrédulo por el repentino giro de acontecimientos. «¿Qué tenía para ser el protagonista de una película?», fue la pregunta específica que le hizo al director y la seguridad de la respuesta, precisamente, despejó cualquier incógnita. «Es en serio», le dijo el cineasta. Quería trabajar con él porque estaba seguro, en su cabeza, en las imágenes preconcebidas con las que soñaba el personaje, de que no había una persona diferente a Dylan Felipe Ramírez que pudiera ser **Un varón**.

La seguridad de Hernández sembró en el futuro protagonista de la película la certidumbre de que él había nacido para interpretar a Carlos, el personaje. Con las pocas peripecias que alcanzaron a contarle de la historia, pudo ver su propia vida. Y sintió entonces que no interpretaría a alguien ajeno. Más bien, se dio cuenta de que iba a interpretarse a sí mismo.

«Le dije que sí, que quería intentarlo. Empecé a sentir que esta película la había preparado desde que nací, porque todo tenía que ver con mi vida. Y por más miedo que sentí, nunca le dije que no era capaz. Al contrario, le decía hágale que eso lo sacamos adelante. Eso se lo aprendí a mi mamá, que uno nunca puede demostrar los miedos. Empezando desde lo más bajo; no se puede demostrar el miedo en la calle, ni en el vicio y menos a las personas. No hay que mostrar el miedo a las mínimas cosas y menos cuando es un bien para uno», dice Dylan Felipe Ramírez.

Pero además de verse reflejado, de sentir que representaría su propia historia, al actor lo convenció el profundo respeto que le generó Fabián Hernández. «Él es de acá de Bogotá, del centro. Viene del "Sanber", que es un lugar oscuro de esta ciudad. Él sí cruzó por acá. No fue habitante de calle, ni estuvo en las drogas, pero sabía qué significaba ser un varón en la calle». En esa especie de complicidad entre sus historias, Dylan Felipe encontró seguridad para sacar adelante «el sueño».

No hay un solo método para elegir a los actores. Los directores, que al tiempo son guionistas, es posible que estén pensando en el actor desde el momento mismo de la creación del personaje. Algunos

Fotograma de **Un varón** (Fabián Hernández, Medio de Contención Producciones, 2022)

Fotograma de **Cuando los hombres quedan solos** (Fernando Martínez, Viviana Saavedra, 2019)

directores, especialmente los que trabajan con no actores, como Víctor Gaviria, terminan de configurar al personaje con la ayuda de la vida misma, de la persona que al final terminará ejecutando el rol. Algunas veces, mientras realizan el trabajo de campo en el territorio que han elegido para narrar, encuentran al actor o la actriz, casi sin estarlo buscando. Otros hacen largos procesos y audiciones, así como algunos se sirven de las bases de datos de empresas dedicadas a buscar talentos. No hay una sola metodología, incluso puede ser el tipo o estilo de proyecto mismo el que defina el camino expedito para encontrar a los actores. La pregunta es: ¿qué es lo que espera encontrar un director en la persona que ejecutará al personaje? Por un lado, puede estar buscando sinceridad, espontaneidad o en últimas aquella persona que pueda hacer creíble al personaje. La televisión y la publicidad se paran más bien en estereotipos, el cine tiende a pasar de los estereotipos y buscar «la verdad del personaje».

Mundos paralelos: la confianza en el director

«Nunca me gané un *casting* para una película. Básicamente, he llegado a los proyectos que he hecho a punta de dedocracia. He tenido directores que me eligieron, me buscaron y me vendieron su idea. No solamente la historia, que para mí es muy importante, sobre todo, la idea del personaje», dice Carolina Ramírez, actriz con más de 20 años de carrera en cine, teatro y televisión.

A diferencia del protagonista de **Un varón**, ella llegó a la actuación desde otra orilla del mundo. Creció siendo bailarina de ballet clásico, pero una lesión le truncó el sueño de llegar más lejos. Muy joven, una vez descartada su primera opción, Carolina Ramírez empezó a estudiar para ser actriz. Sobresalió sobre todo en televisión, en una carrera ampliamente conocida por el público nacional.

Oriunda de Cali, Ramírez ha participado en cuatro largometrajes colombianos y casi una veintena de series y telenovelas. Entre las películas nacionales en las que actuó están: **Soñar no cuesta nada** (Sergio Cabrera, 2006), **Ciudad delirio** (Chus Gutiérrez, 2014), **Niña errante** (Ruben Mendoza, 2019) y **Cuando los hombres se quedan solos** (Viviana Saavedra- Fernando Martínez, 2020).

Aunque sean dos mundos paralelos, uno que parte desde la «actuación natural» y la interpretación de personajes que bien reflejan la propia vida, y otro de un camino más «formado», con años de estudio y aprendizaje dramático, ambos

Fotograma de **Un varón** (Fabián Hernández, Medio de Contención Producciones, 2022)

Fotograma de **Niña errante** (Rubén Mendoza, 2018)

actores ven la relación con el director o la directora con ciertas semejanzas. Para Carolina Ramírez también importa, más que cualquier otra cosa, la visión del cineasta. Dice ella que la claridad de la cabeza del proyecto, de esa persona que es la que primero concibe la idea y es de la cual nace la película, es fundamental. Es el primer paso para entender una historia.

«Para aceptar trabajar en una película, lo primordial es ese primer discurso que te da el director. Sabemos que el cine es de los directores. Y las películas tienen un eje fundamental, que es esa idea, el liderazgo que se desprende del director. De ahí, sale todo lo demás. Por eso, lo más importante siempre es ese primer contacto, cómo te abordan cuando quieren que estés en una película», explica la actriz.

De esa semejanza, entre los dos mundos paralelos, las posturas se dividen cuando hay que empezar el proceso creativo. En el momento de estudiar el personaje, el guion y el desarrollo dramático de una historia se abren los dos caminos distintos a partir de experiencias distintas que también dan cuenta de la importancia de las relaciones en medio del rodaje.

Por ejemplo, para Dylan Felipe Ramírez, además del reto que suponía enfrentarse a la cámara, fue fundamental crear un vínculo con su director. De hecho, más que una figura jerárquica superior, a Fabián Hernández lo ve como «un parcero».

«Después de la película nosotros mantenemos el vínculo y trabajamos juntos. Desde que estuve en el set sentí, más que mi director, que él era un amigo. De verdad eso es valioso, porque yo aprendí que cuando una persona se siente segura de mí y confía en mis capacidades, siento que ese es. No cualquiera genera una amistad en el trabajo y esa creo que fue una de las fortalezas de ese rodaje. Fabián era mucho más estudiado que yo, sabía de cine y de cosas técnicas que yo no tenía ni idea. Pero, eso no importaba. Generamos un vínculo muy bonito», cuenta el actor.

Sin embargo, para Carolina Ramírez, ese vínculo no siempre es determinante. Puede suceder, pero la construcción de un personaje, o la relación en el set, no siempre está determinada por la cercanía con el director, sino más bien con su concepción de la historia.

«Los actores profesionales no necesariamente tenemos que crear ese vínculo de confianza, aunque yo, la verdad,

Fotograma de **Un varón** (Fabián Hernández, Medio de Contención Producciones, 2022)

soy amiga de todos los directores con los que he trabajado. Es importante lo que dice Felipe, que crean en uno es clave. Que uno tenga la certeza de que lo quieren en el proyecto y que vean que uno tiene lo suficiente para hacerlo posible, que maneja las herramientas para poder lograr el personaje que le ha sido encomendado, motiva. Sin embargo, a diferencia de la televisión o del teatro, en el cine la última palabra la tiene el director. Esa relación es así y esa distancia también es relevante. Los actores somos atletas de las emociones y tenemos que estar preparados, física y mentalmente, para lo que el director necesite en el momento que necesite. Por eso, es necesario creer en el director, que es el que llega y te convence con el discurso perfecto. Es el que te da

los elementos para ejercer tu trabajo. Sabemos que rodar cine en Colombia, o en nuestros países, es rudo. Pero, si el director te convence de lo que es capaz, por lo menos ya tienes garantizado un equipo y, sobre todo, un capitán de barco en quien creer», dice Ramírez.

Si bien es necesario establecer una relación fluida en cuanto a la comunicación, no hay que perder de vista que es igualmente importante que el director mantenga una posición de liderazgo en el set. Y ser líder no es ser autoritario. Para el actor es fundamental entender por qué el personaje hace esto y no lo otro, por qué el personaje reacciona de la manera en la que lo hace y cuál es la visión que tiene el director sobre lo que el personaje debe transmitir a los espectadores. Por tanto, el actor requiere de mucha información que solo el director le puede proporcionar en el set. Cuando el actor no entiende las circunstancias por la que atraviesa el personaje no puede transmitir verdad, porque esas dudas le van a impedir desarrollar a cabalidad el rol y su falta de honestidad se transparenta en la mirada. Por tanto, cuando el director da respuestas al actor, toda esa información la debe tener clara, pero, además, debe saberla transmitir de manera clara para que el actor pueda tener los insumos que necesita para desarrollar su rol. Es decir, el director debe hacerse entender con un lenguaje claro, sencillo y comprensible por parte del actor.

Sin embargo, no todo en el set de rodaje es paz y felicidad, el set de rodaje es realmente un lugar alucinante, durante horas no pareciera que pasa nada y de repente, por unos breves minutos, mientras rodamos, todo se activa, pero, cuando parece que no pasa nada, estamos trabajando para esos breves minutos. El ideal es un set de rodaje armónico, pero pasa muchas veces que afloran las emociones, el caos, los gritos. No siempre los actores alcanzan una comunicación efectiva con su director, y aun así deben encontrar un lugar desde el cual desarrollar sus personajes. No todos los directores logran el buen clima con sus actores y haciendo de lado los problemas personales deben sacar adelante el proyecto, incluso, por encima de sus actores. En tanto esta relación actor - director, comporta una relación entre dos personas, obviamente está atravesada por la falta de armonía que puede afectar las relaciones entre los seres humanos.

Fotograma de **Ciudad delirio** (Chus Gutiérrez,2014)

Los procesos creativos

Durante el rodaje de **Un varón**, Dylan Felipe Ramírez cuenta que nunca leyó el guion. Confiaba, primero, en las indicaciones de Fabián Hernández y, segundo, en sus vivencias para hacer el personaje. Con eso, confiesa, era suficiente para que la película saliera adelante. «Tal vez nos faltó meterle más cosas al personaje. Sal y pimienta, como lo llamo. Pero, también entendí que mi director quería una película con pausas. Sin los clichés que tienen las películas colombianas. Era contar la historia de los parceros y no llevar la película al mismo contexto violento de siempre», recuerda el actor, que rememora su preparación para cada escena como un asunto extremadamente personal.

Minutos antes de que gritaran acción, Dylan Felipe pedía indicaciones. Y una vez el director se las daba, se abstraía del mundo. Se alejaba un momento del ruido para olvidarse de la cámara, para imaginar que no estaba adelante y para interiorizar cada paso, gesto, movimiento y diálogo que tenía que decir.

Construía en ese espacio el personaje, a su manera. No es que no le gustara dar su opinión y calladamente hiciera todo lo que le decían. De hecho, cuenta que aportó «cositas pequeñas». Y agrega: «Le decía a Fabián: "parcero, metámosle este picantico a la vaina". Cositas que había vivido y que sabía que, tal vez, iban a hacer que la vuelta fuera mejor. Pero, no era que yo me sentara horas y horas a leer el guion. La verdad, solo le pedía a Fabián que me diera las líneas y me las memorizaba ahí mismo, porque le entendía mucho más a él, cuando me hablaba, que cuando me ponía a leer».

Entre más cercano sentía el personaje de Carlos, más cómodo Dylan Felipe se sentía al momento de actuar. Como no leyó el guion, no sabía todos los detalles. Sin embargo, la familiaridad de la historia lo hacía estar tranquilo al momento de saltar a escena. «Entendía que la historia era como de un muchacho del centro de Bogotá, que tenía que pasar unas navidades sin su familia, una historia un poquito triste que me hizo pensar en muchos episodios de mi propia vida».

El contexto, al ser tan cercano, fue el que lo hizo revivir viejas emociones: «A veces me bajaba el ánimo tener que buscar emotividad para interpretar el personaje. Me ponía triste volver a ese pasado oscuro, porque mi vida tampoco ha sido fácil. Eso enriqueció la película, porque sacando ese pasado, podía llorar. Llegar a ese sentimiento, actuando, no es fácil. Y dolía porque me tocaba pensar en mi madre, mi familia y muchas cosas que pasan acá. Buscar esos toquecitos en mi propia vida, aunque doliera, hizo una mejor película».

Si bien es cierto que la memoria emotiva es un elemento frecuentemente utilizado por algunos actores, y que el director puede hacer uso de este recurso, su utilización es polémica. Se supone que los actores profesionales pueden retrotraer sus emociones y vivir el aquí y el ahora del personaje, cargados de sus recuerdos. Sin embargo, algunos actores con preexistencias siquiátricas han tenido serias consecuencias con esta metodología. Por otra parte, si bien, como dice Dylan, traer esos recuerdos puede hacer mejor el resultado, el mismo hecho de que el actor lo recuerde con tristeza, nos hace preguntarnos si, de cierta manera, no estamos, como directores, acudiendo a una suerte de maltrato para lograr nuestros fines. La última palabra no está dicha sobre este asunto.

Es interesante observar cómo el proceso creativo de Dylan Felipe Ramírez en **Un varón** es totalmente diferente al de Carolina Ramírez, una actriz con una formación mucho más basada en

Fotograma de **Unicornio** (Natural Arpajou, 2023)

el estudio del personaje que en la experiencia empírica de las emociones.

Para la caleña, la construcción de un personaje depende de tres elementos fundamentales: verosimilitud, hilo dramático y honestidad. Los elementos de ese proceso, primero, los analiza a partir de la lectura, íntima y personal, del guion. Según Carolina, esa es una parte fundamental del proceso creativo, pues el guion termina siendo una construcción continua: «La experiencia me ha enseñado que los guiones en cine nunca están fijos ni están cerrados, siempre hay distintas versiones, pueden llegar a ser mil. Empezando porque, desde la propuesta hasta que empiezas a rodar, puede pasar mucho tiempo. Incluso si es poco el tiempo, siempre hay una versión diferente que tiene ciertas reestructuraciones, aunque sean mínimas. Y todo empieza con la lectura del guion. Cuando lo mandan, uno lo lee en su intimidad, en su espacio seguro. Por lo general, el primer guion es larguísimo y uno dice: "no, esta película va a durar como tres horas". Pero, después, se va ajustando. Sobre todo, cuando se hace el diseño de producción, que hay muchas cosas que se limpian, muchas cosas que se refuerzan y otras que se construyen en conjunto».

Ahí, cuenta Ramírez, es fundamental el diálogo con el director, el momento de encontrarse en el set. Es algo que le ha pasado, más que nada, en los últimos tiempos. Ahora, con la experiencia de tantos años, dice que le preguntan más que antes por su opinión del personaje. Por eso, considera que debe ocupar un lugar privilegiado la comunicación entre actor y director en el proceso creativo. Es de vital importancia el convencimiento y encontrar un lugar en el que las dos partes construyen al personaje. Si bien Carolina Ramírez dice que la voz del director es la que prima en un set de rodaje, también afirma que, la experiencia le ha mostrado la importancia de su voz. Muchas veces, leído el guion, o incluso cuando ya se está rodando, la actriz dice que es crucial la libertad de expresar cosas que pueden nutrir al personaje.

«Cuando el guion ya está leído, justo en el momento previo antes de empezar a rodar, es cuando los directores escuchan mucho tu percepción porque también necesitan darse cuenta con qué tipo de actor van a trabajar, cuál es su método y cómo van a construir esa historia en conjunto. Me ha pasado en las últimas películas que he hecho, que se interesan por saber también mis aportes o desde qué lugar pienso que se

puede enriquecer el personaje», asegura la actriz.

Son dos mundos. El actor que crea desde sí (Dylan) y la actriz que crea, aunque también desde sí, del estudio detallado del método (Carolina). Uno se guía por la emoción pura, mientras la otra construye desde un análisis más profundo. Uno que requiere de preguntas y opiniones y otro que requiere de recuerdos.

Ambas visiones, sin embargo, van muy ligadas a la visión del director. Es una vía de dos direcciones que resulta crucial entender. Cada una, desde el relato de su experiencia, denota que hablamos de un trabajo de construcción colectiva. No solo por la voz del actor, y su peso, también porque la elaboración del arco dramático no depende de una sola persona o un rumbo único. La visión del director se moldea en el set, respetando su idea, pero desde el enriquecimiento colectivo.

Y pasada toda esa preparación, el rodaje de una película viene a ser un espacio fundamental al que se llega tras meses de trabajo. La realización de las escenas termina por ser el momento crucial en el que todo el cruce de experiencias deriva en la realización de la película. Bien decía Dylan Felipe Ramírez que, desde el momento en el que recibió la propuesta, ya estaba listo para rodar y entrar en el personaje. Llegar a ese momento específico para el que él, de antemano, ya se sentía preparado.

Sin embargo, advierte que, cuando recibió el papel, también empezó a estudiar todo lo que le permitiera aprender lo que significaba ser un actor, aunque más que como una preparación para él fue un reto: «A la película llegué porque quería aprender, quería meterme en la historia y en el cuento. Me interesaba saber cuál era mi papel, y obviamente lo pregunté, pero, más que prepararme de alguna forma especial, este trabajo lo tomé como un riesgo al que me lancé de cabeza. Yo soy muy arriesgado a las cosas. Sea el trabajo que sea, me gusta arriesgarme porque de eso aprendo. Con esa mentalidad llegué allá, quería hacerlo real».

Para Carolina Ramírez el set de rodaje también es ese momento decisivo. La hora del actor o de la actriz, que, cuando rueda la cámara y corre el sonido, encuentra el sentido o la respuesta a las incógnitas que le planteaba el personaje. Es una especie de inmersión, pero momentánea, luego de meses de trabajo. «Para mí el set es el momento para el cual me preparé toda mi vida. Lo injusto de lo audiovisual es que el momento es mínimo. Es mucho más lo

que esperas que el momento en el que actúas. Y cuando te toca hacerlo, toda esa energía tiene que estar ahí, guardadita, para que, cuando estés frente a la cámara, estés lo suficientemente preparada para lograr la toma», explica Carolina Ramírez.

Ese momento decisivo y de tensión del set, Dylan Felipe Ramírez lo miraba desde una perspectiva diferente, con otro ángulo de cámara. Aunque él también sentía que se había preparado toda su vida para llegar a su personaje, por supuesto no llegó ahí como un aspecto consciente. De hecho, apenas tuvo 20 días para preparar la película. Recibió la noticia y en menos de un mes ya estaba frente a la cámara. «La preparación fue muy poca. Los ensayos que tuvimos fueron grabados con celular. Habían pasado como 15 días y ya había que lanzarse al agua. Pero lo entendí rápido gracias a mi director. Fuera de la película yo era pipe, pero dentro de ella yo era Carlos. Y lo que me salvaba, o eso me dijeron después los que me vieron, es que yo tenía un magnetismo frente a la cámara, como que la atraía. Me lo decían, que cuando empezaba la película lo que la gente decía era: "a ver qué hace ese actor"».

Para Carolina Ramírez ese momento definitivo también es una especie de carrera contra el tiempo. Lo entiende así por el lugar del que viene y por eso nunca despreció la preparación previa del personaje. Al contrario, lo entendió como algo crucial durante toda su carrera. Carolina Ramírez empezó en la televisión, que tenía ritmos de grabación intensos, pero con margen. Sin embargo, cuando pasó al cine, descubrió otro mundo. Los presupuestos eran más apretados, había que aprovechar cada centímetro de rollo, cada rayo de luz y cada instante que podía significar una fortuna. Por eso, su experiencia en el cine se forjó con la idea, anterior al mundo digital contemporáneo, de que al set era obligatorio llegar preparado. Ante el repiqueteo de la cámara, el «tac tac tac» constante, el miedo al error le hizo entender que cada segundo contaba.

«La primera película que hice la hicimos en 35 milímetros. No podíamos desperdiciar nada. Esta era digital nos ha permitido ser más laxos y poder equivocarnos más, o poder corregir. Pero, en la época en que no se corregía, era muy diferente. Cuando lo que quedó grabado quedó y, si acaso, porque el presupuesto se pasó, tenías dos tomas más y para de contar, era una presión tremenda. Más con el nerviosismo que implicaba saber que cada fotograma

Fotograma de **Un varón** (Fabián Hernández, Medio de Contención Producciones, 2022)

costaba una fortuna. Por eso, había que prepararse y ensayar siempre para, precisamente, para no perder tiempo en el set», explica Carolina Ramírez, que además asegura que de esas primeras experiencias nació su obsesión por estudiar milimétricamente cada aspecto de los personajes que después encarnó en su carrera.

En la visión de ambos mundos nunca hay que perder de vista la diferencia de los dos caminos. Mientras Dylan Ramírez se encontró un día de lleno con la actuación en un largometraje, que necesitaba de sus vivencias para darle peso al personaje, Carolina Ramírez llegó a la actuación tras otro andar. Esa preparación de los personajes y esa voz para construirlos de la mano con el equipo de producción también llegó con el paso del tiempo.

Hace poco, revela Carolina Ramírez, sintió que lo vivido a lo largo de su vida le permitió dar una postura firme en medio de un desacuerdo que tuvo en un rodaje. Era la resolución del conflicto de su personaje, una mujer que había sufrido una violación, y al final de la película tenía un desenlace que no sentía acorde a las vivencias de la historia que había vivido esa mujer. «Hablé con la directora y le dije que me costaba ver cómo este personaje resolvía y se sanaba tan pronto de una violación tan fuerte. Entonces llegamos a un consenso. Ella me dijo: "sí, ¿sabés que tenés razón? De pronto no nos vayamos directamente a una violación, vamos a un suceso de abuso". Obviamente, el abuso también es complejo, pero es más fácil la resolución. Sacar a ese personaje del trauma que genera una violación y todo el tiempo que toma salir de ahí, creo que necesitábamos hacer una segunda y tercera parte para poder sacar a ese personaje de ahí. Por eso es importante hacerse preguntas como: ¿a dónde quiere llegar el director con esa historia? ¿Hay cosas que no entiendo? ¿Por qué quiere llegar a ese lugar?».

Dado que la construcción del personaje es un triángulo de tres puntas, en la que intervienen tanto el guionista, como el director y el actor, para el director es muy importante el aporte que hace el actor; es con su cuerpo, su voz, su gestualidad, sus modos y su manera de caminar como se concreta al personaje. Obviamente, no hay que desconocer que existen directores de hierro que establecen un trabajo con el actor del tipo Geppetto – Pinocho y tratan a los actores como el muñeco moldeado por su criterio, pero el ideal sería aprender a escuchar los aportes de los actores

Fotograma de **Niña errante** (Rubén Mendoza, 2018)

y establecer un punto intermedio en el que ambas visiones tengan lugar.

No fue algo que le pasara a Dylan Ramírez. Más por su empirismo en la actuación que por otra cosa: «Fabián siempre fue muy claro conmigo porque me pedía específicamente lo que necesitaba. Por eso no leí el guion, porque desde que hicimos el primer ensayo mi director me indicaba todo lo que había que hacer. Respeto mucho el oficio y el trabajo de los actores. Sé que para actuar hay que estudiar mucho y eso es algo que admiro. Pero, mi relación con la actuación fluía más cuando yo escuchaba más a mi director. Le metí cosas mías, experiencias propias que le añadían picantico, pero más que nada entendí, desde el principio, que me debía dejar guiar para que la película saliera mejor».

Al respecto, Carolina Ramírez explica que: «también es bueno entender cuál es la película del director. La película es de él, no es de los actores. El personaje tampoco es tuyo, es del director y de su película. Pero, cuando nos montamos en ese tren, todo el equipo de trabajo para una película es para darle vida a la idea de un director, la relación cambia. Es muy diferente a la televisión o el teatro,

acá los tiempos exigen una dinámica diferente».

Ambos métodos creativos suponen un quiebre, aunque al final dependen de la visión que el director tiene de su propia película. Por eso, las etapas comunicativas en la relación entre el director y el actor son fundamentales a la hora de crear un personaje, desde la idea original, el suministro de información al actor, hasta la fluidez que se genera en el set de rodaje. La confianza, esa especie de complicidad entre las dos partes, es la garantía para conseguir la fuerza que les da vida a los personajes.

La unión de los mundos, el trabajo del director

La presión de un set de rodaje puede ser enorme. Los tiempos, el presupuesto, la calidad del producto y la tranquilidad del ambiente de trabajo dependen, en buena medida, del trabajo del director y su equipo de asistentes. Si primero hablábamos del convencimiento, de la fortaleza de una idea que después se ejecuta en conjunto, escuchando al otro y construyendo de forma coral, también, más tarde, en el momento de grabar, la fuerza de quien dirige, de quien busca plasmar su idea en el rodaje, es crucial.

Esa habilidad para cohesionar y saber guiar el esfuerzo de todas las partes que conforman el proyecto es lo que, finalmente, le da forma a una película. Y es importante que todas las personas del equipo, a partir del ejemplo del director, lo apliquen a sus procesos personales. «Para mí es muy importante tener el mejor ambiente en el set. Que todos se la lleven bien y que haya un buen flujo de energía. Ese aspecto, por ejemplo, es crucial: la regulación de la energía, porque eso te permite estar tranquila y, al saber y tener muy claro cuál es tu plan de rodaje, todos los pasos que debes seguir dentro del set de rodaje fluyen como deben fluir», explica Carolina Ramírez.

El set de rodaje también debe convertirse en un espacio seguro. Un lugar en el que, finalmente, la cámara está captando emociones que después se proyectarán en una pantalla para cautivar a un espectador. El set de rodaje, de cierta manera, es una realidad paralela en la que te caes inmersa durante un tiempo. Y el mundo exterior desaparece, mientras creas un mundo nuevo en la pantalla.

Son emociones que no son sencillas de materializar y el director, tras un largo trabajo de comunicación con un equipo de trabajo, debe generar la confianza

suficiente para que esos sentimientos afloren en la película. Cuando Dylan Felipe Ramírez cuenta que tenía que llorar porque lo exigía la trama, encontró en su director la confianza suficiente para hurgar en sus adentros y generar una emoción que después se reflejó en la película. No son situaciones sencillas. «Hay escenas, tres o cuatro por película, que uno sabe que son muy importantes. Cada escena tiene su relevancia, claro, pero hay tres o cuatro que tienen un peso específico. Y tú necesitas haber generado una confianza especial con el director, en medio de ese contexto de presión que es un set, para que esas emociones salgan genuinas. Cuando Dylan, por ejemplo, habla de lo que le costó llorar cuando se lo exigía su historia y el personaje, lo entiendo. Esas escenas dan un *cagazo* impresionante porque uno se pregunta todo el tiempo si lo hará bien, si será capaz o si se verá verosímil. Y para superar ese miedo, hay que tener confianza en el que está al lado para lanzarse», explica Carolina Ramírez.

Con el tiempo, la técnica también pule esos miedos. Por supuesto, el trabajo y la preparación de los personajes son métodos para superar esas barreras. Pero, en la vivencia primaria del set, cuando, en el caso de actores como Dylan Felipe Ramírez, la experiencia es, sobre todo, empírica, el trabajo previo del director es una pieza fundamental. Y nunca, ni siquiera con un actor o una actriz con muchos años de trayectoria, la labor de la dirección en una película deja de requerir un alto grado de preparación.

El director siempre debe buscar la felicidad de su equipo, entender las personas con las que trabaja, sus personalidades y su historia. Lo recuerda Dylan Felipe Ramírez: «Lo que me hacía sentir tranquilo al momento de hacer la película era que me trataran como igual. Cuando llegué había asistentes del equipo que me preguntaban todo el tiempo si yo quería algo, si necesitaba cosas y eso me molestaba porque no me gustaba que me persiguieran. Yo les decía que estaba bien y que estuvieran tranquilas, que en el momento en el que yo necesitara algo les iba a decir».

«Lo más importante, con el equipo, era el respeto. Siempre intenté manejarme así, creando un buen ambiente y entendiendo que no todo era trabajo. Yo también soy una persona de ambiente y me gusta reírme de vez en cuando», agrega Dylan Ramírez. Una película puede cambiar un destino.

Lo define de la siguiente manera el actor de **Un varón**: «De la película yo aprendí mucho. Entendí que tenía que estudiar, que tenía que organizarme, porque sí me gustaría seguir. Me encantaría volver a actuar porque siento que tengo mucho de lo que se necesita para ser actor. Me falta mucho, obviamente, pero sí pude al menos escarbar un granito de arena para meterme más allá y entender que yo también podía hacer parte de este tipo de cosas. Es una esperanza para mí, estoy motivado, pero consciente de que tiene que pasar lo que tiene que pasar. Es el destino. Esperemos que sea bueno».

En el caso de Carolina Ramírez, como ella lo dijo en esta conversación, la actuación, en cine o televisión, puede ser el norte y la aspiración de toda una vida. Pero, también, y es el caso de Dylan Ramírez, puede cambiar una vida. Y todo depende de esa experiencia del set. Feliz, desesperante o traumática. Depende, en buena medida, de la relación y la comunicación del director con las personas que tiene bajo su manto.

Esa tarde, en medio de su presentación, cuando Fabián Hernández lo buscó para hacer su película, Dylan no entendía lo que significaría para su vida protagonizar un largometraje. Pero, el set le reveló una pasión hasta entonces oculta, la respuesta a las dudas que nunca encontró, ni siquiera en Dios.

«No me crié con mis padres. Nunca tuve un vínculo familiar. Siempre estuve en mis navidades en la calle, solo. Siempre he dicho que para poder sostener algo tienes que trabajar o estudiar, pero nunca me llegó esa motivación para terminar mis estudios. Nunca nadie me motivó, nunca nadie me dijo que quería ver mis tareas. Nunca hubo esa motivación para que yo pudiera salir adelante. Estaba entre la calle y los centros correccionales. No por robar, porque nunca me gustaron esas cosas, nunca me gustó hacerle daño a la gente, a pesar de la humildad que siempre he tenido. Siempre pensaba que no había una salida y llegué a hablar con Dios y decirle: "¿dónde está? ¿Si de verdad usted existe, papá, qué pasa conmigo?". Siempre pidiéndole que me explicara por qué me tocó esta vida, por qué no pude salir adelante, por qué tengo un papá en la tumba y porque tengo una mamá en la cárcel».

Y ante las dudas, en el arte y el cine estaba la respuesta: «Ahí, después de todo un trabajo que hice por cambiar, por hacer otras cosas, llegó la película. Y sentí que fue como una recompensa. Después de la película sentí la motivación que necesitaba para seguir adelante.

Fotograma de **Un varón** (Fabián Hernández, Medio de Contención Producciones, 2022)

En la vida uno está solo, no cuenta con nadie. Para salir adelante, uno tiene que ser uno mismo. Sin motivación de nadie... Nunca la tuve. Eso me enseñó la película, que tengo que tener esa fuerza. Todavía tengo contacto con mi mamá, habló con ella y la voy a visitar al Buen Pastor. Me quedó eso también, aprender a perdonar y a seguir. Ahora, quiero estudiar y seguir actuando. Si me preguntan qué quiero hacer, este es mi sueño». ■

Resumen:
¿Qué sucede con los actores naturales después de un rodaje? Carlos Hernández, protagonista de la película **Mateo** (María Gamboa, 2014), y Sandra Melissa Torres, protagonista de la película **Amparo** (Simón Mesa, 2022), cuentan cómo el cine les cambió la vida.

Palabras clave:
Ilusión, audicionar, el camino del arte, el set de rodaje, actores naturales, comunidades artísticas, equipo de producción, rodaje, inseguridad, curiosidad, la realidad.

Sandra y Carlos: después de la película
Conversación con los actores Sandra Melissa Torres y Carlos Hernández

AUTORES: LIBIA STELLA GÓMEZ Y FERNANDO CAMILO GARZÓN

A Carlos Hernández le gustó el cine desde muy temprano. Era un niño cuando se enamoró de la pantalla en su natal San Vicente de Chucurí, un pueblo cercano a Barrancabermeja en Santander. Allí, empezó a soñar con la ilusión, para aquel entonces imperceptible, de que tal vez algún día estaría ahí, en el recuerdo de una cámara. «Sería mentira decir que no me lo imaginaba. Era tal vez un sueño muy remoto, que jamás creí posible», recuerda Hernández.

Fotograma de **Amparo** (Simón Mesa Soto, Ocúltimo, 2021)
Fotograma de **Mateo** (María Gamboa, 2014)

Muchos años después, durante el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, en el Teatro Heredia, donde se estrenó oficialmente la película **Mateo** (2018), de la directora María Gamboa Jaramillo y que fue protagonizada por él, Carlos Hernández sintió una extraña añoranza cuando se vio en la inmensidad de una pantalla de cine. Lo invadió el recuerdo de esos años precoces en los que descubrió el arte y el miedo le heló el cuerpo al ver ante tantas personas una figura que nunca proyectó posible: la suya.

Todo empezó por coincidencia. Lo considera una fortuna, un azar del «universo» que lo puso en el momento justo, con rumbo a un destino insospechado. A María Gamboa la conoció años antes del rodaje de **Mateo**, cuando la directora viajaba por todo el Magdalena Medio buscando grupos teatrales y procesos culturales en la región. En su periplo, Gamboa se reunía con actores y gestores, hablaba con ellos y les mostraba películas. Los acercaba al cine.

«En San Vicente de Chucurí ya teníamos una cultura cinéfila. En nuestro grupo de teatro teníamos un espacio que era el Cine Club Cervantes, dirigido por un poeta que era parte de nuestro proyecto cultural en el pueblo. Allá llegó María. Nos trajo un par de películas para que las viéramos y comentáramos sobre ellas. Ella estaba empezando un proyecto y, aunque ya estaba buscando grupos que la pudieran ayudar a contar la historia que quería rodar, todavía faltaba mucho tiempo para que se hiciera realidad», recuerda Carlos Hernández.

Por aquel entonces, no sentía ilusión por la promesa de que iban a hacer un largometraje. En realidad, Carlos había llegado al cineclub por la cercanía con el grupo de teatro. Y porque le gustaba mucho el cine, desde que era niño. Participó del taller con la directora porque le pareció interesante la propuesta. No esperaba nada más, no se imaginó ningún futuro posible. Simplemente, fue feliz hablando de las películas que veían.

María Gamboa se fue de San Vicente de Chucurí y no volvería en mucho tiempo, por lo que la ilusión de su película, con el paso de los meses, cada vez se hizo más difusa. Incluso, los que entusiasmados soñaban con el proyecto, poco a poco olvidaron el cuento y siguieron con su vida. Carlos fue uno de esos. Él también dejó atrás su pueblo y se mudó a Bogotá, con la esperanza de estudiar arte dramático. En el grupo de teatro cultivó la pasión por la actuación y se fue a la capital persiguiendo la ilusión de la dramaturgia, aunque el anhelo no duró casi nada porque jamás pudo entrar

Fotogramas de **Mateo** (María Gamboa, 2014)

a la universidad. Y en un pestañeo, con la cabeza gacha y el espíritu vencido, volvió a su hogar con el peso de la incertidumbre sobre su destino.

Entre la tristeza del sueño perdido, la desazón de lo vivido y la falta de dinero, a Carlos Hernández se le ocurrió hacer empanadas. La idea se la trajo de Bogotá, después de trabajar en un restaurante en el que aprendió a prepararlas, y se la propuso a un amigo. Fue un éxito, a pesar de que al principio la gente del pueblo no les compraba. «Esas empanadas las veían como las empanadas del mismísimo diablo. Lo que pasa es que la gente en el pueblo, como pasa en toda Colombia, es muy conservadora y religiosa. No nos querían porque nosotros éramos los teatreros. Vestíamos siempre de negro, teníamos el pelo largo y a veces hasta tirábamos fuego por la boca en desfiles y caravanas. El error fue que dijimos que las empanadas las hacíamos nosotros y eso a la gente la espantaba. Debimos decir, más bien, que las hacían nuestras mamás porque ahí sí, desde el principio, todo el mundo nos hubiera comprado».

Pero a pesar del comienzo difícil, poco a poco el negocio empezó a florecer. Y en medio del momentáneo fulgor de las empanadas, de la nada, un día a San Vicente de Chucurí llegó la noticia de un *casting* que estaban haciendo en Barranca. Era María Gamboa, que estaba buscando actores y teatreros para su película. Los mismos con los que se había reunido a lo largo de todo el Magdalena Medio. Dichosos, sus amigos empezaron a hacer maletas. El sueño de la película se hacía realidad, pero Carlos, escéptico por las secuelas de su fracaso en Bogotá, les dijo que no iba a ir, que no iba a dejar todo tirado por ir a perseguir otra vez el mismo sueño. Le insistieron, pero les respondió tajante: «Si no pude en Bogotá, si no logré entrar a estudiar en la Universidad, mucho menos voy a poder acá en una película de verdad. Hermano, allá necesitan gente talentosa, ¿para qué voy a ir allá a perder mi tiempo?».

Pero, una noche antes de que todos partieran, acostado en la cama y con los ojos clavados en el techo buscando en la inmensidad de sus propios vacíos, pensando en los planes que sus amigos una y otra vez le han dicho que harían una vez llegaran a Barrancabermeja, Carlos Hernández entendió que debía ir. Partieron, en el bus de la madrugada, ocho chucureños con el sueño de actuar en una película.

«Al llegar al *casting*, nos dijeron que lo que estaban buscando era a los amigos

Fotograma de **Mateo** (María Gamboa, 2014)

de Mateo, el personaje principal de la película. La audición era para encontrar el grupo de sus amigos de infancia, lo que me pareció bien pues yo había ido sin ninguna pretensión más que la de acompañar a mis compañeros y no quedarme solo en el pueblo», recuerda Carlos Hernández.

Terminada la audición, los chucureños partieron de Barranca sin ninguna certeza. Hernández se olvidó al instante de la película. Iba a ser una anécdota más, de no ser porque al mes le llegó la noticia de que lo estaban buscando. Se lo dijo un amigo, en una especie de teléfono roto que rodó por todo el pueblo y cuyo único mensaje era: «llame a este número, que lo necesitan». No había más información.

La intriga lo llevó a hacerlo de inmediato y ahí fue cuando, al otro lado de la línea, le dijeron que lo llamaban para que viniera otra vez a Barranca, para un segundo *casting*. La producción de la película corría con todos los gastos del viaje con tal de que llegara lo más rápido que fuera posible, así que, en un abrir y cerrar de ojos, Carlos Hernández ya estaba otra vez audicionando en el puerto petrolero de Colombia.

Creyó que otra vez estaban buscando a los amigos del personaje principal, pero al finalizar toda la prueba fue cuando vino a enterarse de que en realidad la audición era para Mateo. «Si en 15 días no lo llamamos es porque el personaje lo hará alguien más», fue la despedida que le dieron a Carlos, que partió a San Vicente de Chucurí, esta vez sí, con una ansiedad que parecía comerle el estómago. Como no tenía celular, dio el número de su mamá. Y durante los 15 días de plazo, estuvo desvelado en las noches esperando una llamada que se perdió entre las madrugadas y las horas de los sueños aplazados. Al mes, la esperanza se había desvanecido y por eso el día que lo llamó María Gamboa para decirle que el papel era suyo, entre el sopor de la noticia, las noches en vela, el anhelo de su vida —que hasta entonces desconocía—, ni siquiera dio las gracias a las felicitaciones de la directora. Colgó la llamada, en una especie de trance, sin saber que sería Mateo ni que iba a protagonizar una película.

«Estar ahí fue como un sueño, efímero. Una oportunidad única y valiosa. Vi con otros ojos el mundo y entendí, por la curiosidad que me despertaba el set de rodaje y todo lo que rodeaba a la directora y a la cámara, por qué siempre me gustó el cine», dice Carlos Hernández hoy, varios años después del rodaje de la película, un largometraje que le cambió la vida en muchos sentidos. No solo por la respuesta que le dio a sus dudas, sobre si debía seguir en el camino del arte, también porque modificó las dinámicas de su pueblo, su relación con sus vecinos, con el grupo de teatro y consigo mismo. Un trabajo de meses que permanecerá en el tiempo y que, una vez grabado, le dejó secuelas. Lo que pasa en una película con los actores naturales una vez baja la marea.

Del sueño al vacío de la realidad

Hay una anécdota excelente de la película argentina **El perro** (2004), dirigida por Carlos Sorín, quien un día decidió ofrecerle a Juan Villegas, el dueño del parqueadero en el que el director argentino guardaba todos los días su carro, un papel en una película que estaba haciendo.

«Un día me preguntó si yo lavaba autos, además de estacionarlos. Le respondí que sí y ofrecí lavar el suyo, pero me respondió que lo dejáramos para otro día. Sonrió y se fue. Pero una hora después volvió y me preguntó si me gustaría trabajar en una película. Acepté y a partir de ese momento me quedé pensando:

"qué bueno, cómo será verse en el cine, qué papel iré a tener". Después de un mes y medio sin novedades, le pregunté: "Dígame, don Sorín: ¿sigue la propuesta de hacer la película?". Me dijo que sí y participé de un par de *castings*, hasta que me confirmaron que iba a ser el protagonista»: contó Villegas al periódico *La Nación* de Argentina en una entrevista concedida en octubre de 2004, mes en el que, por aquel entonces, esta película ya se exhibía en salas tras haberse paseado por el mundo en festivales como San Sebastián (España) o Toronto.

Tras el éxito de la película, Villegas se volvió la «figura» de su cuadra. «La gente que me reconoce, me saluda. Sobre todo, en el barrio. Mi carnicero, que había visto la cola antes del estreno, un día me dijo: "Vi a un hombre muy parecido a vos en el cine". Lo dejé con la duda un rato, hasta que le dije que efectivamente era yo. Sucedieron varias cosas de ese estilo», le dijo también el actor a *La Nación*.

Una de las cosas que le sucedió a Villegas es que, después de que pasó el tiempo y terminó la película, la gente venía y le preguntaba por qué seguía cuidando y lavando carros si era una estrella del cine argentino. Y sin agachar la cabeza ni lamentarse, respondía que esa era su vida. Lo otro fue un sueño, decía. Fue momentáneo, tenía que seguir adelante.

« "La película le gustó mucho a la gente, lo que me hace sentir muy bien. En resumen, la experiencia fue espectacular. A veces me parece un sueño". Empiezan a llegar más autos y la entrevista termina. El hombre de hablar pausado y eterna sonrisa se pierde otra vez entre las sombras, de vuelta a su trabajo de cada día», así finaliza el artículo de La Nación.

Para los actores naturales llegar a una película, como le sucedió a Carlos Hernández en **Mateo**, es una casualidad. Es inesperado, un quiebre en su cotidianidad. Rompe, muchas veces, la rutina. Vuelca sobre ellos una atención que jamás sospecharon y deja unas secuelas imborrables en el tiempo.

Son muchos los caminos que pueden llevar a un director a decidirse por el camino del «cine de realidad», como lo llama Víctor Gaviria. Algunos, como María Gamboa, terminan marcados por un trabajo previo en el que tienen contacto con las comunidades. Otros, como Gaviria, tienen una inquietud que los lleva a ahondar en estos contextos. Hay quienes

Fotograma de **Amparo** (Simón Mesa Soto, Ocúltimo, 2021)

también, hay que decirlo, se dejan llevar por una tendencia en el cine colombiano que, siendo apreciado, especialmente por la mirada eurocentrista, en sus historias de desigualdad y exclusión, creen que ese es el mejor camino para llegar a conseguir financiación en fondos y selección de festivales, sobre todo europeos.

Hace unos años, cuando estaba *ad portas* de rodar mi película **Ella** (2015) me hice esa pregunta cuando tomaba la decisión sobre los actores que ejecutarían los personajes: ¿cómo podía abordar esa realidad de manera sincera? Pese a que yo había crecido en un entorno en el que esa realidad no me era ajena, pese a que el inquilinato de mis personajes

Fotofija de **Ella** (Libia Stella Gómez,2015) Fotografía: Mateo Bernal

Alcides y Georgina era realmente el inquilinato de mi abuela, sacado de mis recuerdos, y pese a que había adelantado una juiciosa investigación sobre Ciudad Bolívar y las problemáticas que aquejaban a sus habitantes en la cotidianidad, me afanaba caer en la falta de sinceridad. Entonces, al final, decidí que algunos de los actores debían salir de la comunidad misma. Me acerqué a los realizadores del Festival de Cine y Video Comunitario Ojo al Sancocho, no sólo en búsqueda de los actores, también de lograr que el proceso de esa película significara para ellos algo más que ir allí y utilizar su entorno como locaciones. Buscaba que la comunidad hiciera suya la película y participara, aprovechando la ocasión, para fortalecer los procesos de enseñanza en audiovisual que ese colectivo artístico venía desarrollando desde hace años.

Buscábamos una niña que trajera la historia de ese barrio, para quien las circunstancias de una vida dura no fueran solamente una ocasión, sino la oportunidad de visibilizar toda una problemática de las mujeres. El futuro de las niñas en un barrio signado por las carencias. Así que, después de hacer varios *castings* en los colegios de Ciudad Bolívar, finalmente encontramos a Daysy Marulanda, quien ejecutó el papel de la niña quinceañera Guiselle, Daysy hacía parte del colectivo Ojo al Sancocho y su escuela de cine comunitario.

La historia de Carlos Hernández, el protagonista de Mateo, está ligada también a estos procesos comunitarios. Grupos culturales con años de trabajo en la creación de procesos artísticos que terminan derivando en oportunidades como las que vivió el actor santandereano. Pero, no significa que el proceso siempre suceda en el mismo orden. Puede haber ocasiones en las que las coincidencias son todavía mayores.

***

Sandra Melissa Torres vive en el barrio Enciso de Medellín. Junto a su esposo, con quien tiene dos hijos, tiene un negocio de venta de tapetes, sofás y colchones. También, en 2022, fue la ganadora del Premio a la Mejor Actriz Revelación en la semana de la crítica del Festival de Cannes, pese a que, antes de ser la protagonista de **Amparo** (2022), nunca había actuado en su vida.

Llegó a la película, del director Simón Mesa, porque un día, caminando por su barrio con su hijo, tarde para una reunión a la que la había convocado un sobrino, vio a un muchacho con una cámara. Le llamó la atención que era un

Fotograma de **Amparo** (Simón Mesa Soto, Ocúltimo, 2021)

aparato muy grande y pensó que tal vez a ese joven le podía pasar algo. Se acercó para advertirle, pero, confiesa Sandra Melissa, «yo tengo un problema y es que me acerco demasiado a las personas». Cuando la vio al lado, el hombre saltó del susto, temiendo, dice ella, que lo fueran a robar. Y como se dio cuenta de su pánico, «como pa' disimular», le dijo al muchacho que tranquilo, que su nombre era Sandra Melissa Torres y que se le acercó porque le dio curiosidad verlo con esa cámara. Que imaginó tal vez, por qué no, que él podía ser una persona del Gobierno, de esos que ofrecen ayuda de mejoramiento de vivienda en los barrios. «Entonces, imagináte que vos seas uno de esos que ofrecen uno de esos proyectos y yo me lo pierda por no preguntar —le dijo Sandra Melissa—. Me inventé cualquier cosa para pasar la vergüenza de haberle metido semejante susto».

Pero no, le dijo recuperando todavía el aliento, no venía del Gobierno, él era parte de una película. Y estaban buscando en el barrio a «Amparo», una actriz que iba a ser la protagonista de un largometraje. Una que se parece mucho a usted, le dijo también. «¿Amparo? No

la conozco», le respondió Sandra Melissa. «Pero voy a una reunión donde hay muchas mujeres, a lo mejor allá encuentra a la tal Amparo que se le perdió». El muchacho de la cámara soltó la carcajada y le explicó que no se le había perdido nadie, que estaba buscando una «actriz natural». Una como ella.

Le contó que estaba haciendo un *casting* y ella, aunque no tenía ni idea de lo que eso significaba, le preguntó que si podía hacerlo. «¡Claro! Pero, ¿cuántos años tiene?», le dijo. Ella respondió que 29, lo cual era un problema porque en el guion Amparo tenía 33. «Ay, pero deme la oportunidad», le pidió Sandra Melissa. Y le insistió hasta que lo convenció. «Está bien, yo le hago la prueba, pero no le garantizo que se vaya a quedar con el papel», fue la condición con la que los dos acordaron hacer la grabación, inconscientes de que en ese momento Amparo aparecería ante la cámara.

«Yo me siento muy agradecida con todo el equipo que hizo "Amparo". Con el director, con el elenco, con todos. Antes me conocían mi mamá y mi papá. Y no es que necesite que me conozca nadie, pero es muy bonito saber que uno hizo una película. Que quedó ese registro. Poder decirles a mis nietos, yo que voy a ser abuela, mire que la que está en la pantalla es su abuela», dice Sandra Melissa Torres.

Al principio, cuando el papel era suyo, aunque no sabía, la invitaron a conocer el equipo de rodaje. Ella no quería ir. De solo saber la noticia, ya se había arrepentido. Le daba miedo, también, pero dice que sacaba la excusa de que el rodaje era muy lejos como para caminar y que le tocaba pagar el bus, lo que le parecía insólito. Fueron su mamá y su esposo los que le dijeron que nada perdía con ir. A lo mejor, era una buena oportunidad, que por lo menos pasara a ver qué era.

La convencieron. Emprendió camino y cuando llegó vio «un mundo de gente». Todos desconocidos. Se sintió completamente ajena. Pensó en devolverse, pero la vieron y todos empezaron a aplaudir. Bien al fondo de toda la concurrencia vio la única cara conocida, lo distinguía del *casting*, y pasando como una foránea entre el efusivo tumulto llegó hasta el que le dio la noticia, el director, Simón Mesa: «Felicitaciones, te ganaste el papel. Eres Amparo».

La alegría fue inmediata. No entendía totalmente qué significaba, pero la hacía

Fotograma de **Amparo** (Simón Mesa Soto, Ocúltimo, 2021)

feliz. Le entregaron el guion con la misión de que se lo estudiara muy bien y ella hizo caso. A rajatabla, al pie de la letra, de hecho. Tanto que en un punto ya no le veía rostro a la gente sino letras. Caminaba por el barrio y veía en las fachadas de las casas las frases que se tenía que aprender de la película. Dice que se obsesionó, por el miedo de hacerlo mal, con el rodaje, una etapa irrepetible en su vida.

«Estaba super feliz, se sentía muy bueno. Me llevaban a todos lados, estaban pendientes de mí y me cuidaban mucho porque Simón siempre estaba muy preocupado porque yo estuviera bien. En el set, me sentía super importante. Yo soy mamá y la vida mía ha sido un poco dura. Siempre he servido; que mi esposo, mi hijo, mi mamá, mis hermanos, el vecino. Siempre yo he dado, he atendido. Y también he recibido. Pero, algo así,

como que estuvieran pendientes todo el tiempo de mí, que yo fuera como el centro de atención, era increíble. Se sentía muy rico», cuenta Torres.

No todo fue idílico. Le quedó marcada una vez en la que el equipo de rodaje convocó una reunión cerrada, entre unos pocos, para conocerse mejor. Era un entorno de confianza en el que cada uno contó una historia muy personal. Sandra Melissa dudó de participar. Tenía miedo de contar su experiencia, pero se decidió a hacerlo porque sintió confianza. Y fue un espacio bonito en el que sintió una conexión especial con el equipo. El problema vino después, el día de una escena complicada, en la que ella no lograba llorar.

El tiempo apremiaba y la toma no salía. Alguien del equipo de producción se le acercó y le dijo: «¿Te acuerdas de eso que nos contaste la otra vez? ¿Cómo te sentiste ese día? ¿Recuerdas lo que pasó?». La cara se le puso roja de inmediato y el cuerpo le empezó a temblar. No pudo contener las lágrimas, pero más por la rabia de sentirse traicionada. «Me dio fue piedra e impotencia, ¿por qué tenía que traer eso ahí, si yo se lo había contado en confianza? ¿Si sabía que me dolía, por qué lo hizo?», recuerda Sandra Melissa, que mientras narra la historia empieza a llorar como lo hizo ese día. Reviviendo la actuación en la misma anécdota.

«En el momento yo tenía rabia, ¿cómo me hacían eso? Pero, ya después entendí que era necesario hacerlo para poder mostrar el sentimiento bien. En realidad, no tanto mostrar, sino que la gente, cuando viera la película, sintiera lo mismo que sentía el personaje. Pero yo no lo entendía en el momento y me dolió mucho», explica Torres.

Muchas veces en el rodaje de la película, Sandra Melissa confiesa que quiso renunciar porque se sentía incapaz de cumplir. Creía que no era suficientemente buena para la tarea, pero la confianza que depositó en ella el director, la cercanía, hizo que siguiera adelante, a pesar de sus propias dudas.

Como una vez en una escena que tenía que actuar con una niña. Sandra Melissa, obsesionada con el guion, se sabía los diálogos de pe a pa. Pero, en el ensayo, el director le pedía que no alargara tanto el final de las frases. Algo común en las conversaciones coloquiales. «Mateo, no Mateoooooo». Y entre indicaciones y enseñanzas, se le «enredó la pita». Las líneas del libreto, tan estudiadas e interiorizadas, se le borraron de la memoria. Y al cuarto error, frente a todo el set, la niña le hizo el reclamo: «¡Ay no!

¿Otra vez? No, mija. Apréndaselo, yo el mío ya me lo sé». Se sintió como un puño en todo el vientre. «Simón, ¿puedo ir un momento al baño?», preguntó Sandra. Y allá, sola, se permitió sentirse insegura. Lloró y casi no puede parar, a pesar de que le advirtieron que tratara de no demorarse porque estaban contra el tiempo. Pero, ante la tristeza y la impotencia, salió a dar la cara. «No puedo. Perdónenme. No soy capaz», les dijo a todos los del rodaje, sintiendo que ahí se acabaría la película. Desde el primer día se había sentido apta para la labor, talentosa, buena. Pero, la inseguridad afloró al pensar que esa niña, esa mujer tan pequeña, había sido capaz de lograr lo que ella, mucho más grande y experimentada, no había podido.

Sin embargo, contrario a todo lo que imaginó en cuestión de minutos, la realidad no era tan fatal. Por supuesto que nada había acabado. Todo lo contrario. Al unísono, el equipo entero le dio valor. La apoyaron cuando ella esperaba que la juzgaran. «Por eso yo quiero tanto a ese equipo y estoy tan agradecida con ellos. Con todos, el director, el productor y todo el elenco. Todos me dieron fuerza. Así no supiera o lo hiciera mal, ellos me dieron la confianza. Ese día, por ejemplo, todos me decían: "¡Tranquila! Usted es una tesa. Usted puede. No se preocupe que eso es normal que pase". Me dieron tanta seguridad que, desde ese momento, me la creí. Desde ese día, todo me comenzó a salir fluido».

El set de rodaje tiene esas dos caras, el claroscuro. Es un sueño, como aseguraba Juan Villegas, el protagonista de la película de Sorín, El perro. Un sueño que queda para siempre como legado en una pantalla. La esencia del cine está en ese breve momento de fantasía del set, en el que se forja el lazo de los que hacemos películas. Carlos Hernández, el protagonista de **Mateo**, por ejemplo, de su experiencia también recuerda ese lugar como un momento único. Especialmente porque ahí, al entender cómo se hacía una película, se enamoró del andamiaje y del quehacer del cine.

Vivía detrás de la directora, María Gamboa. Miraba la cámara y la estudiaba. Tomaba notas de todo. Preguntaba al fotógrafo, al sonidista y al escenógrafo. Conversaba y resolvía con el equipo todo tipo de inquietudes. Era un niño en un parque de diversiones, curioso ante un mundo de repente revelado.

Se sentía afortunado de estar ahí. Y aunque a veces dudaba de su capacidad para interpretar el personaje, también desgastado física y mentalmente

por las largas y continuas jornadas que suponen hacer una película, estaba demasiado fascinado con el rodaje como para hacer caso a sus inseguridades, la voz que en su cabeza hacía retumbar los mismos miedos que lo hicieron abandonar su sueño de ser actor en Bogotá.

El problema es que, tras el sueño, llegó el vacío. Como le sucedió a Villegas, la imaginación, ese lugar maravilloso de contrastes que también vivió Sandra Melissa Torres en **Amparo**, se acabó cuando tuvo que volver a la realidad.

Dice Carlos Hernández: «Es una vaina muy bella hacer cine. Cuando se acabó el rodaje, como que salí del sueño y fui consciente de lo que acababa de hacer. Fue muy raro eso, darme cuenta también de lo que sucedió y que yo fui parte de todo eso. Un día estaba rodeado de gente, de cámaras, de actores y de cineastas. Todos estaban pendientes de mí. Y al otro día, cuando todo se acabó, no quedaba nadie. Fue un vacío total. Un día era la estrella de la cinematografía en San Vicente de Chucurí, la estrella de la vereda, y con el tiempo, simplemente, dejé de serlo. La reflexión vino mucho después del momento que dijeron: "ya, esto se acabó. Es la última escena, la despedida". Todo volvió a la normalidad y ahí fue que me di cuenta de lo que sucedió. Después, pude dimensionar lo que eso significó para mi vida».

Dolió, durante un tiempo, el sentir que un día tenía lo que ni siquiera había soñado y al otro se había esfumado. «¿Qué pasó chino, por qué no está grabando más películas?», le preguntaban todo el tiempo en el pueblo. Durante meses se sintió responsable por no haber podido conseguir otro papel. Si ya había hecho una, ¿por qué costaba tanto hacer otra? ¿Por qué no lo llamaba nadie más? ¿Tan mal lo había hecho? Las preguntas, las responsabilidades que se cargaba, lastimaban. Incluso, nadie le daba trabajo. Como había hecho una película, todos lo consideraban una estrella y a muchos les daba miedo que les cobrara un dineral por cualquier trabajo.

Costó, sobre todo mucho tiempo, reencausar el rumbo. Volver a poner el norte. Pero, mientras todo volvía a estar en orden, Carlos Hernández empezó a comprender la herencia que le había dejado la película. La inquietud de contar historias. Más que de actuarlas, de realizarlas. Con el pasar de los meses, mientras seguía adelante, cultivó el sentido de gratitud con la película. Lejos del rencor, tal vez por haberse quedado

Fotograma de **Mateo** (María Gamboa, 2014)

solo en el vacío de la realidad, se sentía agradecido por la repentina oportunidad de haber dejado un legado suyo en un largometraje. Sobre todo, eso lo entendió aquel día del Teatro Heredia, la noche en la que se vio por primera vez en la gran pantalla.

Una película, después

Para Carlos Hernández, después de **Mateo**, todo cambió. Sí, por el vacío y la incógnita de lo que seguía, pero también porque el pueblo empezó a mirar su proceso cultural con otros ojos: «En el pueblo empezó a haber un reconocimiento también por el proceso teatral que se llevaba. Antes de la película simplemente éramos unos drogadictos, satánicos, marihuaneros, homosexuales por hacer teatro y tener el pelo largo. Pero, ya después de empezar a trabajar en una película, y que la gente empezó a ver que habíamos escalado ciertas posibilidades, empezaron también a reconocernos como habitantes de ese municipio».

El cine empezó a significar también otras cosas. Un día entendió que la obsesión con volver a actuar, más allá de que con el tiempo volvieron a llamarlo de algunas producciones, no era lo que él quería perseguir en la vida. Su sueño, después de **Mateo**, era ser cineasta. Durante un tiempo estudió en la Escuela Nacional de Cine, pero por cuestiones económicas tuvo que retirarse y volver, en su constante errancia, a su pueblo. Sin embargo, siguió estudiando (Comunicación Social, enfocada al audiovisual) y ya está cerca de acabar su carrera universitaria.

El teatro no lo dejó, pero lo hace cuando puede. O cuando sale trabajo. Hace poco, con la Comisión de la Verdad, participó en una obra teatral de Juan Carlos Moyano y Misael Torres titulada: *La resurrección de los condenados*[1], un montaje que «a partir de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, construye una metáfora escénica del conflicto armado interno», según explica la Comisión. El papel de Carlos era el de Aureliano Segundo.

Carlos Hernández ahora, más que en cualquier otra cosa, trabaja en su proyecto audiovisual, haciendo talleres de cine y fotografía por todo el Magdalena Medio, con el sueño de pensar a San Vicente de Chucurí desde la imagen: «Quiero empezar a generar un laboratorio audiovisual. Este es un territorio que tiene todo por contar. Tiene una serranía, que es la Serranía de los Yariguíes, que es un espacio que está inexplorado audiovisualmente. Hay muchas historias que contar. Es un lugar al que lo afectó la violencia tremendamente y me gustaría poder crear esas memorias del territorio y de la gente. De los habitantes y su relación con esta tierra».

Una película después, Carlos Hernández cambió la visión que tenía de su propio mundo. Algo que también le pasó a Sandra Melissa Torres, la protagonista de **Amparo**. Durante el rodaje, recuerda, en el barrio se crearon muchos chismes. Ella, reservada, prefería no contar en qué andaba, pero los vecinos, que la veían irse muy temprano en carros ajenos y llegar tarde todos los días, empezaron a hablar. Decían que se le estaba escapando al marido, que llevaba una doble vida y que tenía un amante.

Cansada de las habladurías, cuando un día le preguntaron, contó. Les dijo que

1 • https://www.comisiondelaverdad.co/la-resurreccion-de-los-condenados

Fotograma de **Amparo** (Simón Mesa Soto, Ocúltimo, 2021)

estaba haciendo una película. La vecindad, incrédula, se le burló del cuento. «¿Cuándo sale? ¿Se puede ver por Caracol o RCN?», preguntaron. Les dijo que no, que era una película que salía en salas de cine, pero la respuesta fue tomada como una burla, una excusa barata, pues: ¿cómo podía hacer una película que no pudiera verse por televisión nacional y sí en cines? ¡Si ella no era ninguna actriz de Hollywood! Le dio tanta rabia el juzgamiento de sus vecinos, que se prometió a sí misma no volver a hablar de la película con nadie, a no ser que fuera una persona de confianza. Los demás se tragarían sus palabras.

Y llegó el día. Fue en una noche en la que acompañó a su esposo a jugar billar. Abstraída del mundo, Sandra Melissa se olvidó de todo. Hasta donde pudo, porque cuando se dio cuenta tenía el celular repleto de llamadas perdidas de «don Reimundo y todo el mundo». Resultó que sí había salido en la televisión, en las noticias. Y los vecinos, ahí sí, empezaron a llamarla. Ahora, le creían. Incluso, aparecieron primos que hasta entonces no conocía. De la nada, la protagonista de **Amparo** se había vuelto una gran estrella.

Periodistas iban y venían. Sobre todo, después de que ganó el premio en Francia, en la semana de la crítica del Festival de Cannes. Con la fama volvieron los rumores al barrio. «Que si se había ganado el baloto», le preguntaban. Otros decían que ella estaba firmando contratos millonarios en países extranjeros, que se la iba a comer la fama. Un día, en una entrevista, una periodista le dijo que, seguramente, llegarían a ofrecerle mucha plata para hacer otra película, que le había llegado la información. Pero le advirtió que ella estaba para cosas más grandes y que tenía que esperar a una verdadera oportunidad de oro. Con todo el mundo hablando, la prensa en la puerta de la casa, familiares extraños que nunca había visto y advertencias de futuros trabajos que tenía que rechazar, pero que ni siquiera le habían propuesto, Sandra Melissa Torres se creyó el cuento: sí, era una estrella.

Al menos durante unos meses. Porque cuando los contratos nunca llegaron, la prensa empezó a sacar otros titulares y la familia se empezó a desaparecer, Sandra Melissa Torres entendió lo mismo que entendieron los otros, que todo había sido como un sueño. «Yo me quedé feliz esperando. Pero, tanto esperé que, en un punto, entendí que no podía seguir viviendo en una fantasía. Que la vida, después de la película, seguía

Fotograma de **Amparo** (Simón Mesa Soto, Ocúltimo, 2021)

porque, hasta el sol de hoy, pasaron los meses y nunca llegó nada».

Asegura que, en realidad, siempre estuvo aterrizada. Nunca espero algo extra a cambio. Se sentía muy agradecida con la producción de Amparo por darle la oportunidad. «Ellos hubieran podido, en su película, poner a alguien famoso, ¿no? Pero, le dieron la oportunidad a una persona que nada tenía que ver con el cine, ni con el teatro; a una ama de casa, una mujer de barrio».

Ha pasado, en tiempos recientes, por ejemplo, en películas como **Los reyes del mundo** (2022), de Laura Mora, que ha habido críticas a los largometrajes que usan actores naturales por las consecuencias, e incluso los derechos de imagen, que tiene sobre las personas que utilizan. Sin embargo, tanto

Carlos Hernández como Sandra Melissa Torres dicen que no tuvieron crítica alguna en ese sentido hacia las producciones en las que participaron.

Para el protagonista de Mateo: «Lo que pasa es que, si las expectativas de la gente son muy altas, ahí ya entran en juego otras cosas. Es la responsabilidad de cada uno, de cómo asume su vida o le echa la responsabilidad a los demás. A veces, también, hay problemas de seguridad que ya involucran otros asuntos. En eso no me meto. Por mi parte, al contrario, en mi experiencia con la peli, estoy infinitamente agradecido por haberme permitido estar ahí, por ser parte de ese tipo de proyectos. Para mí significó cualquier infinidad de aprendizajes. Quizás uno se siente abandonado, después de la película, pero es una cuestión de uno mismo, de los vínculos que uno generó. Ese abandono pasa por lo que dije, porque un día uno está grabando y al otro ya no hay nada, todo desaparece. Pero, eso ya es una cuestión puramente personal».

Para la protagonista de **Amparo**: «El director y el productor de la película están haciendo un trabajo. Seguramente sí se están beneficiando de los derechos de imagen, pero, en mi caso, desde el principio fui consciente de que la película era de ellos. Era algo que ellos habían luchado y en lo que habían invertido. Es un proceso muy largo que en algún momento se les tenía que retribuir. Y como sabía que era de ellos, desde el principio supe que a mí simplemente me pagaron por mi papel. Tenía un trabajo que hacer. Lo hice y listo».

Durante un tiempo, Sandra Melissa Torres quiso seguir ligada a la actuación o estudiar algo relacionado. Pero desistió de la idea porque le parecía un esfuerzo vano y extremadamente costoso. Prefirió volver a su vida de antes de la película. La casa, su familia y el negocio con su esposo. Dice que con suerte algún día volverá a tener la oportunidad.

Por supuesto, ella tampoco, como Carlos Hernández, soñaba con estar en una pantalla. Y el día en el que se vio sintió pánico real de verse tan imperfecta ante la mirada de muchos. Sentada en aquella sala atestada de gente, solo atinaba a taparse la cara y, entre los dedos, mirar la reacción de los espectadores. El silencio la angustiaba, estaba hastiada de tanta quietud y, por momentos, en esa primera función, sintió que perdía el conocimiento. Cuando salieron los créditos, se dio cuenta de que ni siquiera había visto la película. Pero, cuando esperaba críticas, solo recibió felicitaciones. Se le acercaban madres y niños, llorando a agradecerle. Y hombres, ya bien grandes y también llorando, a recalcar su papel extraordinario. Todos se habían maravillado con su papel. Todos, menos ella, que solo había visto sus imperfecciones. Así que la segunda vez, ignorándose a sí misma y a sus propias angustias, se olvidó de todo. Se divirtió en la sala como si en la película no estuviera ella y en esos ojos honestos, los que no buscaban cualquier error en la pantalla, encontró el relato más puro de su propia imagen. Un legado, un instante de su vida guardado en imágenes, que atesoró desde aquel entonces como el más preciado de su vida. ▣

Fotograma de **Mateo** (María Gamboa, 2014)

Resumen:
Hace unos años la Asociación Colombiana de Actores (ACA) puso sobre la mesa una discusión que pretendía la profesionalización de los actores que participaran en las películas colombianas. Esa discusión fue acallada rápidamente; esta conversación pretende darle voz a los actores y a sus puntos de vista con respecto a un tema sobre el que no nos permitimos hablar.

Palabras clave:
Actores naturales, no actores, ficción, documental, pornomiseria, profesionalización del actor, discusión, memoria emotiva, oficio, director, respuestas, lenguajes, arte.

Diana Ángel y Julián Román Hablan sobre los actores naturales
Puntadas para una discusión futura

POR LIBIA STELLA GÓMEZ Y FERNANDO CAMILO GARZÓN

Julián Román ya estaba ahí cuando entré al café. Lo vi al fondo, esperando en una mesa. Aunque llegué a la hora exacta de la cita, él estaba desde antes. No me vio porque estaba chateando con Diana Ángel, que también estaba citada a la conversación, pero se confundió de café y había terminado en otro lado. Julián hacía de guía, explicándole cuál era el lugar correcto. Nos saludamos, cuando me vio llegar a la mesa, y en lo que Diana nos encontraba, empezamos a hablar de la vida.

Diana Ángel. Fotografía: Gabriel Carvajal.
Julián Román. Archivo personal.

Nos conocimos hace muchos años, cuando su papá, Edgardo Román, protagonizó **La historia del baúl rosado** (2005), la ópera prima con la que me lancé a hacer cine. Por aquel entonces, Julián Román era un joven actor que sonaba con fuerza por su papel de Byron Beltrán en **Francisco el matemático** (1999-2004), telenovela en la que, precisamente, se conoció con Diana Ángel. Pasaron los años, las películas, las novelas y las series, y todavía, casi 20 años después de conocernos, apenas hemos podido coincidir por un fugaz momento en el set de rodaje. Empezamos hablando de eso, es el reclamo que siempre le hago, hablamos de los proyectos de cada uno, las películas que están andando y las ideas a futuro. En alguna, le dije: «tendrás que estar conmigo, seguro». Nos une el recuerdo de Edgardo, «el actor continuidad», el apodo que él mismo se ponía y la anécdota que siempre recordamos.

Al rato, apareció Diana. Y entre el afán que traía, y las disculpas por la tardanza, nos contó de las luchas de la Asociación Colombiana de Actores (ACA). Justo venía de uno de los canales grandes, discutiendo en nombre de ACA la regulación de los horarios en los sets de rodaje. A ella, que ha tomado parte activa en la discusión, le molesta la postura de casi todos los sectores del audiovisual. Eso le comenta a Julián, que también está metido de lleno con la asociación, y comparte la rabia por la terquedad de los «dueños del negocio». No me sorprendió, y se lo dije, pues si había alguien al que le enfurecían esos atropellos y peleaba por los derechos de los actores, ese era su papá, Edgardo. Y ante ese recuerdo siempre presente, Julián, que cuando habla es de los que tiene la carcajada entre dicho y boca, soltó la risa y dijo: «Si... mi papá era un caso».

No había mucho tiempo para charlas, así que saqué la grabadora, les pedí a los dos, por si las moscas, que me ayudaran a revisar que sí estaba grabando y tras la afirmación unísona, comenzamos.

—¿Está grabando? — pregunté.

—Grabando— dijo Diana —todo lo que diga podrá ser usado en su contra...

—Otra vez... —le respondió Julián, como siempre, sin poder contener la risa.

Bueno —dije como llamando al orden, antes de soltar mi discurso—. Les conté que me habían dado un honor «que uno casi nunca tiene, o por lo menos yo», de ser la editora de la próxima edición de Cuadernos de Cine Colombiano. El tema es la dirección de actores. No es gratis, porque desde hace casi 20 años

Fotograma de **La historia del baúl rosado** (Libia Stella Gómez Díaz, 2005). Fotografía: Juan Antonio Monsalve.

soy profesora de Dirección de Actores de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional.

—Aceptada la invitación— seguí mi anécdota— le propuse a la Cinemateca: ¿por qué no hacemos de esta edición un debate sobre los actores naturales? Si ustedes se dan cuenta, la gran mayoría de las películas que financia el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) son con actores naturales. Entonces uno se pregunta: ¿Por qué pasa?. ¿Puede ser que, como la mayoría de los jurados son europeos, nos siguen viendo a los Latinoamericanos con la idea de exotismo y *pornomiseria*? ¿Será que la mayoría de las películas que tienen actores naturales son las que reciben los estímulos? O será que ahora, como son esas las películas que enganchan en festivales, en fondos europeos o en el FDC, ¿los cineastas empezamos a cogerlo como un modo para poder conseguir financiación, enganchar y poder hacer cine? Si es así, puede ser problemático para nuestra cinematografía, más allá de entender que muchas de esas películas evidencian realidades sociales muy fuertes que han sido experimentadas por las personas que les dan vida a esos personajes. Ahí, por ejemplo, le doy la razón a Víctor Gaviria, que dice que, muchas veces, donde se debería hacer un documental se termina haciendo una ficción porque es muy peligroso hacer un documental, y es menos riesgoso, para todos, hacer una ficción. Ahí, tal vez.

»Sin embargo, hay una cosa que me parece que se quedó entre el tintero hace unos años y es que ACA propuso un cambio en las reglas del juego. Pidieron que se incluyera que los proyectos que fueran premiados tuvieran actores profesionales. Esa vez, pasaron una propuesta de cómo serían seleccionados esos actores o cuál sería el criterio para que se pudiera decidir que un actor es un actor profesional. Eso tuvo demasiados opositores, entre esos yo, porque eso se mete directamente con la libertad del director— dije, mientras Diana soltó la risa.

—Una «burbuja creativa», la llamaron ustedes en ese momento...—me recordó.

—Y claro, porque tampoco se puede coartar la libertad del director de elegir sus actores— seguí mi explicación—.

«El Estado no puede reglamentar restringiendo ese tipo de libertades creativas, debe procurar que ese tipo de cosas no se den», les dije aclarando que me parecía que es un tema que tiene tanto de largo como de ancho. Y que, en el camino de esa discusión, se despachó

Making of de **Del otro lado del jardín** (Daniel Posada,2022)

rápidamente la pretensión de los actores. No se les escuchó en su molestia, muy válida, sobre su oficio. «"¿Qué vamos a hacer los que nos formamos para esto?", decían ustedes. "Nosotros, los que estudiamos en una escuela para ser actores, ¿qué pasa con nosotros en esta industria?"... De eso es de lo que quiero que hablemos».

—¿Tenemos cuántas horas? — soltó Diana Ángel— ¿dónde vamos a dormir? — quebrando la solemnidad del discurso pronunciado.

—No es una entrevista— dije también mientras me reía— es una conversación, así que adelante el que quiera empezar...

***

El primero en hablar fue Julián Román.

—¡Es que son tantos temas en uno! Por ejemplo, hablabas de la línea entre la ficción y el documental. A mí me parece que las películas que dicen que tienen «actores naturales» son manoseadas, tanto en lo documental como en la ficción. ¡Y no

cumplen ninguna de las dos! Por ejemplo, cuando veo **La vendedora de rosas** (Víctor Gaviria, 1998) siempre quedo con la duda: ¿hasta dónde es ficción y hasta dónde realmente es documental? Escuchaba, el otro día, las anécdotas de Erwin Göggel diciendo que, para hacer la película, a los actores los tenían ahí con bóxer y con bazuco para hacer las escenas. Eso no tiene nada que ver con la actuación. Es atroz, es horrible y es doloroso. ¡Y más que los defiendan! O que utilicen palabras como *actores naturales*. Siempre hablamos de lo mismo: eso no existe. Es como que agarres mañana al señor de la esquina y le digas: «¿Quieres ser director natural? Ven, dirígeme esta película».

—O como decirle a cualquiera que vaya por la calle: «¿Quiere ser cardiólogo natural?» — acotó Diana Ángel.

—¡Claro! — siguió Román — Tú coges a ese señor y lo pones al frente de un *crew* y llega el primero y le dice: «¿Dónde pongo la cámara?» Y este le responde: «¿Qué cámara?» ¡Es un desastre! Entonces todo eso es una falacia. Cuando hablan de este tema les encanta el término «actores naturales», pero a ellos, de alguna manera, los preparan; les dan talleres, les enseñan que es una cámara, que un micrófono de solapa no lo pueden golpear. Entonces ya ahí, en teoría, dejarían de ser naturales y ya tendrían cierta formación para poder trabajar en un set.

» Cuando existió el problema con el sindicato, una de las conversaciones que más me dolió, porque nos sacaron de taquito, fue que nosotros pusimos en el debate la necesidad de profesionalizar la actuación. Y aparte dijimos que queríamos defender a estas personas que llaman como actores naturales, pero que los tratan como extras artificiales; les pagan menos, trabajan más y, después de la película, suerte. Entonces nosotros lo que decíamos en el sindicato es: ¿quieres trabajar con tu actor natural? Listo, llámalo. Pero, le vas a pagar lo que vale un actor profesional y las cuatro semanas lo vas a tratar como un actor profesional; solo va a trabajar 12 horas, le vas a tener un sitio para que descanse en el set y le vas a poner un transporte. Y eso les pareció terrible. Entonces nosotros también decíamos: ¿Cuál es el tema? ¿Realmente el tema sí es de fondo? ¿O lo que les molesta son los actores profesionales, lo que exige un actor profesional?

» Y podemos pasar a otro tema. Tú, que eres directora— me dijo—, no hay nada más jodido que un actor profesional: te propone, te cuestiona, te pregunta...

—Pero a mí eso me encanta— lo interrumpí antes de que siguiera.

—¡Claro! — aunque esta vez no soltó su acostumbrada risa. Estaba más serio— A ti, pero hay otros directores a los que no. Voy a poner un ejemplo— volvió a tomar impulso Julián Román— en una película necesitaban un zapatero. No querían un actor y entonces llamaron a un zapatero real. Simple, le dijeron: «haga un zapato». El tipo vino e hizo un zapato y ya. Fácil, quedó. ¿Ese es el trabajo de un director? El riesgo de un director debería ser lograr que un tipo que nunca hizo zapatos en su vida, al momento de rodar la escena, logre dejarte con la duda: «¿y este hace zapatos o no hace zapatos?». O si necesitas un músico, por poner otro ejemplo, que uno diga: «¿este toca piano o no? ¡Qué actor tan hijueputa!»

» Cuando empezamos a tener estas discusiones tuve la posibilidad de tener un foro en Medellín con Ciro Guerra y le dije que él era un «perezoso». Se lo dije porque yo como director, que no lo soy, me puedo conseguir un director de fotografía que sea impresionante, que me ponga la cámara y me haga las luces una maravilla. ¡Queda precioso! ¿Pero trabajar con actores? Le dije: usted coge un indígena y le indica: «sea indígena». Eso es documental, y está muy bien, pero no tiene nada que ver con la actuación. Eso sí, lo vendes con el discurso de que usas actores naturales porque es que un actor profesional nunca te va a dar eso. «¿Qué es lo que quieres?», le decía. «¿Por qué no trabajas? ¿Por qué no abres un *casting*? ¿O tú crees que Robert De Niro, cuando hizo **Taxi Driver**, era taxista en Nueva York? ¿Que era asesino cuando hizo Travis, que era un psicópata cuando hizo la película?». O sea, que a Scorsese le tocaba conseguirse un actor natural que manejara un taxi y fuera un asesino. Ahí empieza la discusión y siempre termina en lo mismo: «ustedes nos quieren quitar nuestra burbuja creativa».

—«¡Ustedes quieren acabar con el Fondo!», eso es lo que nos dicen— agregó Diana.

—¡Jamás! — dice Julián Román, resaltando con ahínco cada frase— Lo que queremos es que entiendan que la industria, en el mundo, también se nutre de los actores. Le escuché una vez a Dago García que pasa una vaina muy rara acá en Colombia y es que, en todo el mundo, las películas viven de sus superestrellas, pero en Colombia huimos de ellas. Tú vas a ver la película de Tom Cruise. El público no sabe quién produce o quién es el fotógrafo, sabe quién es

Fotograma de la serie **A grito herido** (Klych López, Amazon Studios, 2022)

la estrella, el actor, que es el que vende. Pero acá hemos hecho todo lo posible para que eso no pase. Acá, al actor que medio le empieza a ir bien lo consideramos un actor que jode. Vienen los fondos, vienen los dineros: hay plata para la grúa, hay plata para traer al fotógrafo chino ganador del Mico de Pekín, que cobra USD 50.000 por venir, pero solo hay COP 500.000 para el actor.

» Y hay una última cosa, que también me da mucha rabia, y es que los directores empiezan siempre con el mismo discurso: «esto es un trabajo también social, estamos ayudando a las comunidades»... ¿Qué pasó con los del **Abrazo de la serpiente** (Ciro Guerra, 2015)?

— ¡Y con los muchachos de los de **Los reyes del mundo** (Laura Mora, 2022)!— agregó Diana.

—Por supuesto— dijo Román mientras afirmaba con la cabeza, como aprobando la interrupción—. Es que eso me molesta más. Porque bueno, haga lo de los «actores naturales», pero hágalo haciendo un trabajo bueno. Pero no, después de la película los dejan tirados. No es justo. Y menos que se escuden en su discurso de que nosotros queremos arruinar el trabajo de los directores. Esto es una labor que con Diana y muchos otros actores venimos adelantando desde hace años, mucho antes incluso de que se creara la ACA. Por ejemplo, hoy en día nosotros trabajamos con Ramiro Meneses, que fue un «actor natural», o eso pretendían que fuera, y él cuenta lo mismo que acabo de decir. «Me hicieron talleres, me enseñaron qué era una cámara, qué era un lente 15, 25, 35, 80». Es una falacia decir que son «naturales». Hoy en día él es director, actor, productor, tiene una carrera y una formación, pero por iniciativa de él. ¿Y el resto de **Rodrigo D. No futuro** (Víctor Gaviria, 1990) dónde está?

—Muertos... otros en la cárcel— respondió Diana Ángel.

—Me acuerdo de que esa vez Ciro me dijo— retomó Julián Román— que las únicas películas colombianas con gran reconocimiento, «así le duela Julián», me dijo, son con actores naturales. Y yo le dije que me parecía una falta de respeto pasar por encima de Francisco Norden y **Cóndores no entierran todos los días** (1984). «Es una falta de respeto pasar por encima de **La estrategia del caracol** (Sergio Cabrera, 1993). Usted no puede decir eso, el cine antes de usted era muy buen cine», le respondí. ¿Cóndores? Es un peliculón, y ahí no hay ni un solo actor natural. Todos vienen del teatro y tienen un *power* tremendo. **La estrategia del caracol**, esas escenas de Vicky cuando mata al marido...

—Ese es el actor— acotó Diana Ángel.

—¿Qué me pasa a mí con los actores naturales? — tomó impulso Julián Román— Que a los diez minutos de película ya me aburrí. Porque sí, tú ves los primeros planos y dices qué presencia. Dices: claro, es que ese es su entorno. Y te metes en el cuento. Pero a los diez minutos ves la misma cara, el mismo tono, no hay expresividad, no hay manejo de escena, no hay nada. Divina, en blanco y negro, preciosa. Una fotografía increíble y el resto: ¡qué aburrido! Por eso las ponen en cine y duran 15 días.

—Pero eso es lo que les gusta a los europeos— le dije yo, interpelada por el éxito que han tenido estas películas en el mercado internacional. Preguntando

Hay que matar a treplev (Juan Bilis, 2023). Coproducción entre Combo-Compañía Bogotana de Teatro y Salva al Gato Teatro

también por qué estas realidades fascinan a los europeos, pero acá pasan desapercibidas. Ahí, contestó Diana Ángel.

—Sí, pero eso tiene que ver con la manera en la que esas preguntas se le presentan al público— respondió— ¿Dónde ubicamos el oficio del actor? Hay muy pocos, contados con las manos, que uno dice que arrancan desde un lugar natural. Nosotros decidimos decirle, a eso que llaman «actor natural», no actor, porque es lo que son.

» ¿Cuántas personas se puede comprobar que realmente viven de ese oficio? Antes de empezar, yo era estudiante de música en la ASAB (La Academia Superior de Artes de Bogotá de la Universidad Distrital) y de repente empecé a entender que lo que más me movía la fibra era actuar. De alguna manera, también tuve un momento en mi naturalidad y mi exploración primaria. Julián, por ejemplo, también habrá tenido un momento de exploración natural, más allá de que venía con esa tradición de sus papás, pero hubo algo que le hizo despertar esa vocación para inclinarse por el oficio. Entonces, ¿en dónde ponemos este oficio? Los no actores que llegan por ese lado «natural», después, ¿realmente van a poder sobrevivir viviendo de este oficio? Ahí están los problemas de los que hablamos una y otra vez. ¿Dónde están esos niños de **Los reyes del mundo**? Amenazados de muerte, porque siguen su vida. Y los que llegan a ser profesionales son contados con la mano.

» Desde que empezamos a pelear porque estos temas entraran en la Ley del Actor, sabíamos que se iba a abrir el debate. Pero es que esa era otra herida abierta, que nunca hablábamos entre actores. Hablan con todo el mundo del presupuesto y del plan de rodaje, pero los actores son el último eslabón en la cadena, cuando en realidad son los que ponen la cara. Si te pregunto cuál es tu película favorita, seguro me vas a hablar de una de un actor maravilloso que te gusta. En Hollywood, uno se sienta a ver los Óscar o los premios del sindicato de actores. Uno se sienta a ver las películas después de que se ganaron todos los premios porque uno quiere ver a Matthew McConaughey vuelto mierda y todo flacucho en Dallas Buyers Club. Como actriz yo digo, yo quiero ser como ese man. Quiero lograr ese nivel actoral. Pero acá cogen al adicto del cartucho, no al actor. ¿En dónde está el eslabón? ¿En dónde está esa cadena que nos separa? ¿En dónde está esa discusión?

—Hablando de ese asunto del oficio— ahora interrumpí yo— para esta edición

de Cuadernos de Cine Colombiano, hablé con una actriz natural. Me contó una anécdota en el set de rodaje en la que una vez, en una reunión privada dentro del set, todos habían contado una anécdota dolorosa. Ella no quería contarla, pero sintió que era un espacio seguro. Y cuenta que le dijeron que eso no iba a salir de ahí. Y fue así hasta el día en el que le tocó llorar en una escena y, como no fue capaz, alguien de la producción le recordó la historia.

— La memoria emotiva— replicó Diana Ángel.

—Si. Y le dolió mucho. Dice que ya no le importa, hoy en día. Pero que en ese momento le dio mucha rabia que algo tan doloroso para ella, que les había contado con plena confianza, lo contaran en el set de rodaje como si nada.

—Volvemos al tema del oficio y la escuela— volvió a tomar la palabra Diana Ángel—. Sé que a veces nos han criticado por pretender profesionalizar. «¿Si yo tengo un cartón soy más actriz que otra que no lo tiene?», nos reclaman. No, no es eso. El tema es que también hay unos lenguajes que vienen desarrollándose a lo largo de la historia, desde Grecia. Todo tiene un fondo: ¿De dónde viene la cámara? ¿Desde cuándo viene la dirección? Nosotros también tenemos grandes exponentes del teatro, que se estudian. Repasamos una y otra vez los textos y la técnica, para desbaratarla, para volver a hacerla o no. A mí no me gusta la memoria emotiva precisamente por eso, porque no puedo matar a mi abuela en cada escena. Necesito que en serio el texto y el personaje me llene, tengo otro método. Por eso hay un lenguaje. Por eso hay universidades graduando gente. O sea, tenemos más de 15 universidades a nivel nacional graduando actores. Entonces si no, ¿para qué? Cómo le puedes decir a un estudiante de la Javeriana, que paga 15 millones de pesos el semestre para ser actor, que es un oficiante cualquiera. Que lo que está estudiando lo puede hacer mejor el portero de su casa. Para eso se estudia, para eso hay unos métodos, para eso hay un lenguaje que se tiene que entender y que uno tiene que comunicar. Uno lo va aprendiendo a lo largo de este oficio cuando uno decide hacer esto. Yo sí quiero saber qué significa la creación del personaje, qué significa la memoria emotiva, qué significa cada parte de este engranaje. No le podemos pasar por encima a algo que se estudia.

«Nos pasa a todos», le respondí. Y les conté de las incontables veces que se me han acercado personas a decirme

Fotograma de **Retratos en un mar de mentiras** (Carlos Gaviria, 2010)

que escribieron un guion. «Yo también soy guionista», me han dicho tantas veces. «¿Y de dónde? ¿A qué te dedicas?», recuerdo que pregunté una vez. «Hago estadística... Pero veo mucho cine», me respondió Julián.

— Es que ahí está el asunto, Libia— replicó Diana Ángel—. Yo, por ejemplo, me siento incapaz de escribir un guion. Incapaz porque mi oficio no es ese. Yo soy actriz. Es una falta de respeto con el oficio. Y nuestra profesión es lo que realmente nos está defendiendo ahora para poder entablar estas discusiones. Uno ve unas producciones impresionantes a nivel mundial en las plataformas, con unos actores los verracos. Ahora, uno ve los grandes actores haciendo esas series. Es una vaina de lo que te transmite el actor y lo que no te transmiten esos no actores, que uno termina diciendo, pero qué jartera. Hasta el de reparto, hasta la persona que atiende la caja debería ser un actor.

— Yo trabajé con Fabio Restrepo, el actor de **Sumas y restas** (Víctor Gaviria, 2004)— se animó Román—, y recuerdo que él me contaba de su interés por actuar. Le gustaba mucho, pero después de la película siempre hacía lo mismo. No me parece mal, lo que hacía lo hacía muy bien, pero recuerdo que él me contaba que siempre que lo llamaban a actuar era para el mismo papel, de traqueto. Él me decía: «A mí esto me gusta, me apasiona, pero me llegó ya muy grande. Y cuando quiero hacer otras cosas, siento que ya no tengo las herramientas». No podía construir otros personajes porque nunca lo estudió. «Tengo un problema de dicción porque hablo paisa y por más que lo intento no me sale otro acento», me contaba. Llegó un momento en que la actuación para él se volvió monótona.

—Obvio, porque quedó encasillado— dijo Diana Ángel.

A lo que yo respondí: «Pero, además de su formación, que claramente es un factor, no hay que olvidar que la actuación es un asunto de dirección».

—Por supuesto— nos dijo Julián Román— es que es el centro del asunto. Hablo desde mi lado, como actor: el director es fundamental. Cuando uno llega al set, uno es el que está más sensible porque ante todo el equipo es minoría. El ego está en tensión. Uno está expuesto y si no hay un acompañamiento del director, uno queda solo. Antes de cada proyecto, lo primero que pregunto es: ¿quién va a dirigir? Necesito un director que esté ahí. Por eso, entre varias cosas, estos chicos no actores me angustian. Que les escupan en la cara, que los violenten, que los abandonen. Si eso es actuar, yo no quiero actuar.

—Tiene que ver también con la relación de poder entre el actor y el director. ¿Hay directores que le temen a los actores? — le pregunté.

— O es miedo o es pereza. Me encanta usar la palabra filigrana porque siento que eso es el arte. Si no quisiera actuar con nadie más, me dedico a hacer monólogos. Pero no, acá hay que trabajar con el director, con el guionista, con el productor, con los otros actores, con los de arte, con todo el mundo. Siento que lo que pasa con la mayoría de los directores es que les da pereza y que les falta sensibilidad. No les gusta confrontar a otro ser que vive del arte. Cuando a mí me llega un guion tengo una imagen de la película diferente de la del director... siempre. Por eso, me gusta trabajar con directores que me digan: «por ahí no es». Como actor, no tengo la visión de director. Tengo la visión de actor, de personaje en la historia. El director tiene la imagen de todos los personajes y me puede decir: «no me sirve tu propuesta, porque yo lo que quiero es llevar a todos estos personajes a esto». Eso es difícil y les da mucha pereza. El trabajo de mesa es jodidísimo. Vuelvo a la charla que tuve con Ciro Guerra. Yo le decía, «para usted debe ser terrorífico que un actor le haga una pregunta y que le cuestione todo lo que usted armó en cuatro años de película. Y que usted diga: "ay jueputa, sí. Tiene razón". Lo entiendo, debe ser difícil, muy difícil, manejar eso y por eso le tiene tanto miedo a los actores».

—¿Saben en qué se ve mucho el trabajo del director? — preguntó Diana Ángel— En el acercamiento al lenguaje, por ejemplo. Acá en Colombia pasa una cosa, pasa que como venimos también de actuar en el teatro, porque creo que también el teatro nos ha forjado como actores muy diferentes también del audiovisual, pienso que también cometen un error cuando dicen: «ay, es que esos actores de teatro no pueden hacer televisión». Son lenguajes muy distintos y uno sabe que el director también lo tiene que llevar a uno al lenguaje, porque uno de actor realmente es un peón.

» En mi caso, siempre digo que sé hacer caso porque yo soy una persona que al director le tiene que hacer caso. La cuestión es que el director siempre debe tener respuestas. Un director que da respuestas, con ese es con el que me parece una chimba trabajar. Como también lo es el que te permite cuestionarlo. Por eso el trabajo de mesa es tan importante. Uno tiene que sentarse y leer los guiones, por más perfectos que sean, porque pueden tener fisuras. Se

Hay que matar a treplev (Juan Bilis, 2023). Coproducción entre Combo-Compañía Bogotana de Teatro y Salva al Gato Teatro

les puede escapar una cosa en la continuidad. Es un trabajo de todo el equipo en pro de que cada uno no quede mal. «¿Esta palabra la diría un personaje? Si es una persona de la calle no diría pluscuamperfecto. No, esa persona diría, es que eso es una gonorrea». En esas conversaciones, esos cuestionamientos y esas preguntas uno va construyendo esa filigrana de la que habla Julián. Y hay que saber que el director es la guía, el director es el piloto de ese avión. El director debe tener clarísima la época, el arte y el norte de la historia. Siento que ahí, cuando se les cuestiona a los directores, no están acostumbrados a ese tipo de cosas. Y no sé si viene de la escuela, eso me lo podrás contestar

tú. Siento que hay escuelas de cine que hacen un montón de trabajo a nivel de cámara, de las cosas técnicas, pero realmente no preparan a sus estudiantes para dirigir actores.

— Recuerdo una situación que nos pasó con ACA— dijo, a propósito, Julián Román— y es que una vez nos llegó una denuncia de la Universidad Javeriana. Nos enviaron unos audios en una clase para directores de cine en los que se escucha que el maestro, que no me acuerdo quién era, les decía a sus alumnos: «Cuando hagan su primer proyecto no se les ocurra llamar a actores profesionales porque los van a cuestionar, les van a querer cambiar el guion, les van a exigir los planos». Cuando nos llegó eso, fuimos a la Javeriana como sindicato a reclamar. Me acuerdo de que la respuesta fue como: «nosotros no nos podemos meter en las clases del maestro». Entonces nosotros dijimos: «ah, bueno, entonces nosotros vamos a hacer una campaña y vamos a hablar con los actores para que se retiren. ¿Para qué siguen estudiando y pagando millones si acá están enseñando que los actores profesionales no sirven para nada?».

» En Colombia, y no entiendo por qué, cada vez crece con más fuerza la fobia contra los actores. Diana hablaba antes de los lenguajes. Y me encantó ese tema porque acá cogieron una maña de decir: «¡Es que es muy teatral!». ¿De cuándo a acá lo teatral es malo? ¿Por qué decirle a un actor que *teatral* es *estás muy mal*? Cuando debería ser lo contrario: ¡qué piropo! Eso es decirle a un actor o a una actriz que viene de una formación. Una cosa es algo sobreactuado y otra cosa es ser mal actor. Actuar es un arte. Y el arte debe estar lo más alejado de la realidad posible. Por eso es tan contundente cuando el arte, entre más se aleja de la realidad, más se acerca a ella. Cuando el arte menos se parece a la vida, más la cuestiona, más te golpea.

— ¿Y entonces por qué ese cine que explota nuestra realidad en la imagen cunde con éxito en tantos círculos del cine? — le pregunté.

— Cuando fuimos al Festival de Berlín con **Retratos en un mar de mentiras** (Carlos Gaviria, 2010) — dijo Román, alertando primero que iba a contar una anécdota—, después de la ceremonia de premiación, una jurado, ellos acostumbrados a recibir películas con actores naturales, se me acercó con un traductor y me dijo muy sorprendida: «¿Tú eres actor profesional? Pensaba que eras actor natural». Y yo, más sorprendido todavía por el comentario, le respondí: «Es que no todo es así...». Ella no lo podía creer. Casi sin aire me decía:

«Yo creí que todo era real. Creía que todo eso les había pasado de verdad». Pero casi sin palabras. Ella estaba en *shock*. Claro, esa fue una de las primeras veces que empecé a hilar todo: a ellos lo que les encanta es esa pornomiseria. Ese morbito de: «Si a ella la violaron, la violaron de verdad. Y por eso lo está haciendo, por eso está actuando».

—¡Claro! Y piensan: «y yo vivo en un estado de bienestar en el que no me toca vivir eso»— dije.

— «Y me conmueve lo que estoy viendo». Y quiero que todos vean como lloro y me conmoví de lo que pasó en la pantalla. Una vez se lo escuche a Dago García: en Estados Unidos tienen el cine del espectáculo y Hollywood; en Europa, el cine arte y el cine de autor. ¿Nosotros qué? «La pornomierda». Eso es lo que para ellos producimos. Una vez lo hablaba con un productor. Me decía: «Julián, tengo cinco películas: una de suspenso, una de comedia, una historia increíble de amor, de un colombiano que se enamora de una venezolana. Pero, en los festivales la que me piden, la que seleccionan, es una que tengo de un guerrillero que llega a la ciudad y vive una y mil tragedias».

—¿Por qué seguimos en esas dinámicas? Porque creen que, a pesar de estas discusiones, enfocándonos en los actores, la brecha en vez de cerrarse aumenta.

— Lo que siento es que siempre les molestó que abriéramos esta discusión— intervino Diana Ángel—. Lo que molestó realmente era que los actores dijeran: «¿por qué nunca nos tienen en cuenta para nada? Hablémoslo, porque de verdad esto se está convirtiendo en un tema difícil». Es algo que tiene que cambiar, para empezar, desde el debate. Tienen que haber mesas de concertación y de diálogo, que nos permitan pensar otra relación de los actores con el cine. Una especie de prueba y error. Con los canales llevamos meses discutiendo acuerdos que nos beneficien a todos. Y siento que todavía hay baches, por eso seguimos pidiendo que nos sentemos a replantear esos acuerdos. Y eso tiene que pasar también en el cine.

» No pienso que esté mal también involucrar las estéticas. Si un director decide usar no actores, es válido. Pero ¿de qué manera las podemos llevar a un punto equilibrado? Lo que está sucediendo es que ya está comprobado que los fondos y los premios no se van sino para esas películas que defienden esas estéticas. ¿Está mal? ¿Es desequilibrado o injusto? Las leyes también están para concertarlas y hay que empezar a

Fotofija de **Hasta que te conocí** (Álvaro Curiel; Rigoberto Castañeda; Alfonso Pineda Ulloa; Alejandro Aimetta, 2016)

modificarlas. Cuando dijeron que iban a tumbar la Ley de Cine, ACA no apoyó esa lucha porque es que a nosotros ni siquiera nos tienen en cuenta en este debate. ¿Por qué vamos a apoyar una vaina en la que ni siquiera me tienen en cuenta? ¿Ustedes quieren su cine sin actores profesionales? Pues háganlo. Pero nosotros por qué vamos a defender una industria que ni siquiera considera nuestra opinión, que ni siquiera nos permite velar porque se nos garanticen unas condiciones mínimas. Dicen que no servimos para nada, no entramos en el debate, no somos parte de la discusión.

» Que nos sentemos a hablar de esto significa que las cosas han empezado a cambiar, porque son asuntos que se han ido cayendo por su propio peso y eso es maravilloso. Debíamos tener, en algún momento, una discusión sobre esto. ACA y los actores profesionales queremos que se hable de esto: ¿hasta dónde vamos a desconocer el oficio del actor? ¿Hasta dónde vamos a desconocer que mundialmente se están haciendo unas ficciones absolutamente impecables? No me digan a mí que una actriz en Colombia no es capaz de actuar como una drogadicta, como lo hace, por poner un solo ejemplo, Zendaya en **Euphoria**. No sigamos sacando esas excusas. No nos escudemos en eso y vámonos más allá, vámonos a lo legal. Está la Ley del Cine, está la plata: ¿cómo podemos modificar esto para que no crean que nosotros lo que queremos hacer es acabar con las leyes? Para nada. Lo que queremos plantear es: ¿qué es lo que sucede realmente con el escalafón de estos dineros?, ¿para dónde se van?, ¿por qué razón al actor es al que más le arrancan todo, cuando de verdad lo que necesitamos es subir la calidad de las producciones?

***

Hablamos durante horas, nos fuimos a otros temas de los que también trata esta publicación; hablamos del *casting*, hablamos del oficio y hablamos de películas. La conversación concluyó en un punto, como era inevitable. La discusión, claramente, aún no está zanjada. Queda mucho camino. Tendríamos, en este medio, que ampliar la capacidad de escucha y aprender a tender puentes que nos permitan mirar la visión de cada uno, sin cerrarse, sin esgrimir siempre como un escudo, que la preservación de la Ley de Cine, que tanto nos beneficia a todos, es la causa que no nos permite a todos caber en una industria en la que todos estamos llamados a participar. Esta conversación deja planteadas las puntadas de una discusión futura, que estamos obligados a dar. ▣

Póster de la serie **Clave de sol** (Canal Trece, filmawa, 2021)

Perfiles de los autores

Libia Stella Gómez

Es realizadora de cine y televisión, magíster en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura, candidata a doctora del Doctorado en Arte y Arquitectura y docente de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia y de Artes Visuales en la Pontificia Universidad Javeriana. Es guionista y directora de las películas de largometraje de ficción **La historia del baúl rosado** (2005), **Ella** (2015), **Un tal Alonso Quijano** (2020) y **Coraje** (2023). Es investigadora y directora del largometraje documental **Arista Son** (2011). Dirige los seriados y largometrajes **El rastro** (2021) y **Los caídos** (2023). Es guionista del largometraje animado **Por un plato de sopa** (2023) y de la segunda temporada de la serie **Érase una voz,** temporada 2 (2022) de RTVC Play. Es directora de voces y coguionista del pódcast de la serie *Gravedad 1*, temporada 2, de Señal Colombia (2021). Es también guionista de la serie **Anímate a la verdad**, de la Comisión de la Verdad (2022).

Jerónimo Atehortúa

Director, productor y guionista de cine. Se graduó de la Universidad del Cine y tiene un MFA de film.factory. Autor del libro *Los cines por venir*, editado en Colombia, España y Argentina. Produjo películas como **Pirotecnia** (2019) y **Como el cielo después de llover** (2021). Su ópera prima, **Mudos testigos** (2023), codirigida con Luis Ospina, se estrenó en el International Film Festival Rotterdam (IFFR) y ha ganado múltiples premios en festivales internacionales. Su más reciente proyecto **Accidentes de la historia** (película-*performance*) fue estrenado en DocLisboa 2023. Como investigador y ponente, ha participado en paneles en instituciones como el MoMA (CMAP Transversal Orientations), Cátedra Bergman de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Universidad del Valle y el Instituto Caro y Cuervo.

Diana Bustamante Escobar

Cineasta y programadora, estudió Cine en la Universidad Nacional de Colombia. Se ha caracterizado por apoyar autores cuya visión y voz explore nuevas perspectivas, como **El vuelco del cangrejo** de Oscar Ruiz-Navia (Cannes, 2009) y **La tierra y la sombra** de César Acevedo (Cámara de Oro, Cannes, 2015), entre otros doce largometrajes. En 2021 produjo la película **Memoria** del director Apichatpong Weerasethakul (competencia Oficial Cannes 2021, Premio del Jurado). Del 2014 al 2018 fue directora artística y programadora principal del Festival Internacional de Cine de Cartagena (FICCI). Como curadora ha colaborado en espacios como la Cinemateca de Bogotá, el Festival de Cine Francés, el Instituto Goethe y el Festival de Cine de Biarritz, entre otros. En 2022 estrenó **Nuestra película**, su primer largometraje documental, que ha sido parte de diversas competencias y secciones en DOCNYC, Zinebi, Bafici, Toulouse y Ficunam, entre otros.

Juan Pablo Félix

Es director de cine y teatro, graduado de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, con un MFA en Dirección de Teatro de la Universidad de Columbia en Nueva York gracias a una Beca Fulbright. Ha trabajado como director de *casting*, entrenador de actores para series de televisión y películas con estrenos en festivales como Cannes, San Sebastián, Toronto y Venecia. En teatro, ha realizado montajes tanto clásicos como contemporáneos. A nivel académico, ha desarrollado un método innovador para la dirección de actores en pantalla. Su conocido taller de interpretación/dirección ha ganado resonancia internacional en Estados Unidos y Latinoamérica. Igualmente ha sido profesor asociado de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá y docente invitado de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba) y del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Arizona (EE.UU.).

Oswaldo Osorio

Comunicador social-periodista, historiador, magíster en Historia del Arte, doctor en Artes, investigador y profesor de la Universidad de Antioquia. Crítico de cine, director de la Muestra Experimental Vartex, programador del Festival de Cine de Jardín, curador del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), director de la Escuela de Crítica de Cine de Medellín y autor de varios libros sobre cine colombiano. Fundador del portal www.cinefagos.net y editor de la revista de cine colombiano Canaguaro.

Fabio Rubiano Orjuela

Dramaturgo, director y actor. Junto a Marcela Valencia fundó en 1985 el Teatro Petra. Licenciado en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Estudió dos años en la Escuela Superior de Teatro de Bogotá y seis en el Taller de Investigación Teatral de Santiago García. Ha dirigido y escrito más de treinta obras de las cuales cuatro han sido Premio Nacional de Dramaturgia. Se destacan recientemente: *Una banda sonora*, *25 cosas*, *Historia de una oveja*, *Yo no estoy loca* (Unipersonal de Marcela Valencia), *Labio de liebre*, y *El interrogatorio*. Sus obras han sido montadas en Chile, Estados Unidos, Taiwán, España, Francia, México, Uruguay, Perú y Eslovenia. Estas han sido traducidas al inglés, francés, alemán, portugués, turco, chino, croata y esloveno, y programadas en más de cincuenta festivales de Europa, Sur América, Centro América, México y Estados Unidos. Actualmente adelanta con Teatro Petra dos estrenos para 2024, y las temporadas y gira nacional e internacional 2024 de *Historia de una oveja, Yo no estoy loca*, y *Labio de liebre*. Continúa también la circulación de la novela gráfica de *Labio de liebre* (editorial Planeta), y de *Teatro en contra —11 obras de Fabio Rubiano—* (editorial Mulato), y la programación de la sala de Teatro Petra 2024-2025, así como un proyecto cinematográfico a partir de su obra *Dos hermanas*.

Silueta a partir del fotograma de **Ella**
(Libia Stella Gómez, 2015)

Estos **Cuadernos de cine** se terminaron de editar en marzo de 2024 en la ciudad de Bogotá

ombiano

CINEMATECA DE BOGOTÁ

cuadernos de cine colombiano

- PRESENTACIÓN
  Los intérpretes y la representación
  María Claudia Parias
  Ricardo Cantor Bossa
- EDITORA INVITADA
  La dirección de actores, una materia que no se puede enseñar
  Libia Stella Gómez
- ARTÍCULOS
  - Actuación en cine y teatro
    Fabio Rubiano
  - *Casting* contra *casting*
    Juan Pablo Félix Torres
  - El actor y la palabra: algunas notas sobre la dirección de actores
    Jerónimo Atehortúa
  - Actores naturales en el cine colombiano
    Oswaldo Osorio
  - Reflexiones desde el hacer: El dilema ético y estético de los actores no profesionales
    Diana Bustamante Escobar
- ENTREVISTAS
  Visiones y revisiones de la diversidad en el cine y el audiovisual colombiano
  Libia Stella Gómez
  Fernando Camilo Garzón
  - La relación actor- director, la complicidad en el set de rodaje. Conversación con los actores Dylan Felipe Ramírez y Carolina Ramírez
  - Sandra y Carlos: después de la película - Conversación con los actores Sandra Melissa Torres y Carlos Hernández
  - Diana Ángel y Julián Román hablan sobre los actores naturales. Puntadas para una discusión futura.

CINEMATECA DE BOGOTÁ · ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C. · INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES IDARTES · BOGOTÁ

Apoya · COLOMBIA POTENCIA DE LA VIDA · Culturas

ISSN 1692-6609