

PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



Dirección de actores en el cine peruano de ficción 2000-2022

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Comunicación

Audiovisual que presenta:

***Valeri Milushka Hernani Valderrama***

Asesora:

***Orietta Maria Del Pilar Marquina Vega***

Lima, 2023

## Informe de Similitud

Yo, **Orietta Maria Del Pilar Marquina Vega**, docente de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada **Dirección de actores en el cine peruano de ficción 2000-2022**, de la autora **Valeri Milushka Hernani Valderrama**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 5 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 11/07/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 11 de julio del 2023

Apellidos y nombres de la asesora: <b>Marquina Vega, Orietta Maria Del Pilar</b>	
DNI: <b>08717493</b>	
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0001-6019-8934">https://orcid.org/0000-0001-6019-8934</a>	

## RESUMEN

Desde inicios del siglo hasta la actualidad, en el Perú, se viene desarrollando un incremento de la creación y producción cinematográfica, así como de su consumo nacional y alcance internacional. Frente a ello, la dirección de actores es un área determinante en la representación de los universos ficticios de las películas de ficción del cine peruano. Por lo que consideramos urgente explorar el tema de manera práctica y teórica. Este trabajo se alinea en esa dirección, ya que propone generar un primer registro académico de la dirección de actores en el cine peruano para dar pie a nuevos cuestionamientos y conversaciones. Así, en un futuro, se crearán métodos de dirección de actores en cine aplicables a la realidad de las producciones peruanas. Esta investigación cualitativa analiza las características que asume la dirección de actores en las películas peruanas de ficción producidas entre 2000 - 2022 según el tipo de producción del cine peruano. El objetivo se alcanza a través del desarrollo de un análisis comparativo de la información recogida en las entrevistas semiestructuradas hechas a directores y directoras de cine peruano. Se concluye que la dirección de actores en las películas peruanas de ficción, producidas entre 2000 - 2022, según el tipo de producción del cine peruano, en términos generales, responde a las demandas y circunstancias económicas y artísticas de la producción.

**Palabras clave:** Cine peruano, dirección de actores, cine de ficción, actuación cinematográfica

## ABSTRACT

From the beginning of the century to the present, in Peru, an increase in cinematographic creation and production has been developing, as well as its national consumption and international reach. Faced with this, the direction of actors is a determining area in the representation of the fictional universes of fictional films of Peruvian cinema. Therefore, it is urgent to explore the subject practically and theoretically. This work is aligned in that direction since it proposes to generate the first academic record of the direction of actors in Peruvian cinema to give rise to new questions and conversations. Thus, in the future, methods of directing actors in cinema applicable to the reality of Peruvian productions will be created. This qualitative research analyzes the characteristics assumed by the direction of actors in Peruvian fiction films produced between 2000 - 2022 according to the type of production of Peruvian cinema. The objective is achieved by developing a comparative analysis of the information collected in the semi-structured interviews made to Peruvian film directors and directors. It is concluded that the direction of actors in Peruvian fiction films produced between 2000 - 2022, according to the type of production of Peruvian cinema, in general terms, responds to the demands and economic and artistic circumstances of the production.

Keywords: Peruvian cinema, directing actors, fiction cinema, film acting

## AGRADECIMIENTOS

A Orietta, por la paciencia, la confianza y la amistad.

A Jesús, por las pláticas sobre teatro y Brando.

A Dafne, por enseñarme a ver un cine más honesto.

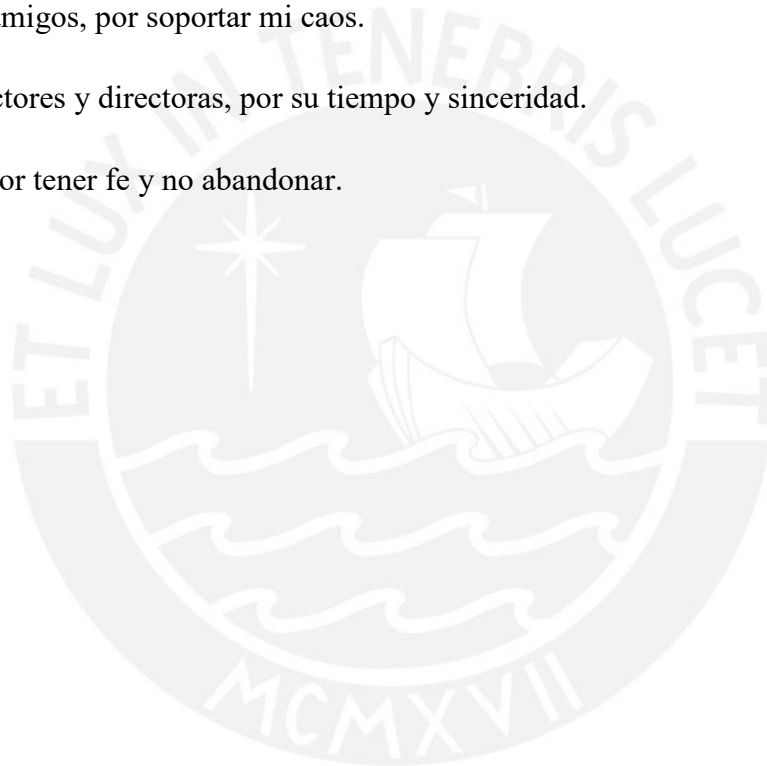
A Rocio y Karla, por creer en mis locuras.

A mi hermana y a mi abuela, por inspirarme a seguir aprendiendo.

A mis padres y amigos, por soportar mi caos.

A todos los directores y directoras, por su tiempo y sinceridad.

Y a mí misma, por tener fe y no abandonar.



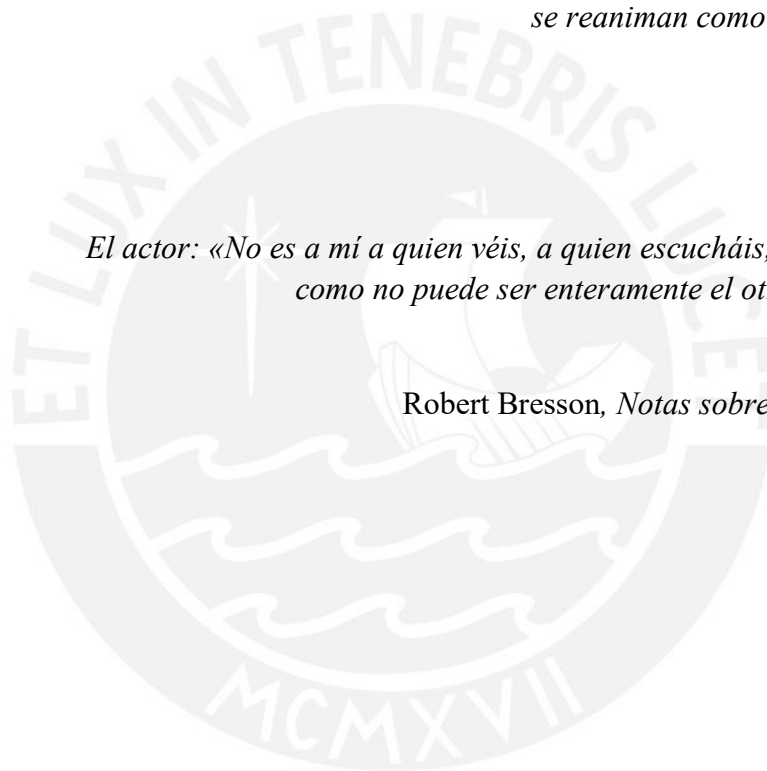
*De dos muertes y tres nacimientos.*

*Mi film nace primero en mi cabeza, muere en el papel, lo resucitan las personas vivas y los objetos reales que utilizo, que mueren en el celuloide pero que, colocados en un cierto orden y proyectados sobre una pantalla, se reaniman como flores en el agua.*

*Actuación.*

*El actor: «No es a mí a quien véis, a quien escucháis, es al otro». Pero como no puede ser enteramente el otro, no es ese otro.*

Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*



## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>1. CAPÍTULO 1: PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>3</b>
1.1. Presentación y delimitación del tema y justificación .....	3
1.1.1. Pregunta de investigación e hipótesis.....	7
1.2. Objetivos de la investigación.....	8
1.3. Diseño metodológico.....	8
1.3.1. Enfoque metodológico, tipo y alcance de investigación.....	8
1.3.2. Método de investigación, categorías y unidades de análisis.....	9
1.3.3. Técnica e instrumentos para el recojo de la información.....	11
1.3.4. Técnica e instrumentos para el análisis de la información.....	12
1.3.5. Aspectos éticos de la investigación.....	13
<b>CAPÍTULO 2: LA DIRECCIÓN DE ACTORES EN EL CINE.....</b>	<b>14</b>
2.1. ¿Cómo surge la dirección de actores dentro de la dirección escénica?.....	14
2.1.1. André Antoine, Konstantin Stanislavski y Bertolt Brecht.....	15
2.1.2. Lev Kuleshov y Sergei Eisentein.....	19
2.1.3. Del actor para público al actor para cámara.....	21
2.2. ¿Qué es la dirección de actores en el cine?.....	23
2.2.1. Elementos configurantes.....	28
2.2.1.1. Tipo de actor.....	29
2.2.1.2. Técnicas y métodos de dirección de actores.....	30
2.2.1.2.1. El <i>Actor's studio</i> y Hollywood.....	31
2.2.1.2.2. Algunos casos en Latinoamérica.....	33
2.2.1.3. Relación entre director y actor.....	35
2.2.2. Momentos de trabajo.....	38

2.2.2.1. <i>Casting</i> .....	39
2.2.2.2. Ensayos.....	41
2.2.2.3. Grabación.....	42
<b>CAPÍTULO 3: CINE PERUANO DE FICCIÓN: 2000-2022</b> .....	<b>45</b>
3.1. Antecedentes del Cine peruano antes del 2000: Escuela de Cusco, Robles Godoy, Ley 19327 y Lombardi.....	46
3.2. ¿Qué es el cine peruano de ficción: 2000-2022?.....	56
3.2.1. Cine estatal de autor.....	56
3.2.2. Cine comercial de géneros.....	61
3.2.3. Cine independiente de experimentación.....	66
<b>CAPÍTULO 4: Características que asume la dirección de actores en las películas peruanas de ficción, producidas entre 2000- 2022, según el tipo de producción del cine peruano</b> .....	<b>71</b>
4.1. Características de la dirección de actores en las producciones de ficción del cine peruano estatal de autor producidas entre 2000- 2022.....	71
4.1.1. <i>Casting</i> en el cine peruano estatal de autor producido entre 2000-2022.....	73
4.1.1.1. Tipo de actor.....	73
4.1.1.2. Técnicas y métodos de dirección de actores .....	81
4.1.1.3. Relación entre director y actor.....	86
4.1.2. Ensayos en el cine peruano estatal de autor producido entre 2000-2022.....	90
4.1.2.1. Tipo de actor.....	91
4.1.2.2. Técnicas y métodos de dirección de actores.....	95
4.1.2.3. Relación entre director y actor.....	100
4.1.3. Grabaciones en el cine peruano estatal de autor producido entre 2000-2022.....	102
4.1.3.1. Tipo de actor.....	103
4.1.3.2. Técnicas y métodos de dirección de actores.....	105
4.1.3.3. Relación entre director y actor.....	108



4.2.	Características de la dirección de actores en las producciones de ficción del cine peruano comercial de géneros producidas entre 2000- 2022.....	111
4.2.1.	<i> Casting</i> en el cine peruano comercial de géneros producidos entre 2000-2022.....	113
4.2.1.1.	Tipo de actor.....	113
4.2.1.2.	Técnicas y métodos de dirección de actores.....	120
4.2.1.3.	Relación entre director y actor.....	129
4.2.2.	Ensayos en el cine peruano comercial de géneros producidos entre 2000-2022.....	131
4.2.2.1.	Tipo de actor.....	132
4.2.2.2.	Técnicas y métodos de dirección de actores.....	135
4.2.2.3.	Relación entre director y actor.....	143
4.2.3.	Grabación en el cine peruano comercial de géneros producidos entre 2000-2022.....	146
4.2.3.1.	Tipo de actor.....	146
4.2.3.2.	Técnicas y métodos de dirección de actores.....	148
4.2.3.3.	Relación entre director y actor.....	151
4.3.	Características de la dirección de actores en las producciones de ficción del cine peruano independiente de experimentación producidas entre 2000-2022.....	156
4.3.1.	<i> Casting</i> en el cine peruano independiente de experimentación producido entre 2000-2022.....	157
4.3.1.1.	Tipo de actor y relación entre director y actor .....	158
4.3.1.2.	Técnicas y métodos de dirección de actores.....	164
4.3.2.	Ensayos en el cine peruano independiente de experimentación producido entre 2000-2022.....	169
4.3.2.1.	Tipo de actor y relación entre director y actor .....	169
4.3.2.2.	Técnicas y métodos de dirección de actores.....	173
4.3.3.	Grabación en el cine peruano independiente de experimentación entre 2000-2022.....	184
4.3.3.1.	Tipo de actor.....	185

4.3.3.2. Técnicas y métodos de dirección.....	188
4.3.3.3. Relación entre director y actor.....	191
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>195</b>
<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>205</b>
<b>APÉNDICES Y ANEXOS .....</b>	<b>213</b>
APÉNDICE #1: Guía de entrevista.....	213
APÉNDICE #2: Muestra de matriz de análisis.....	215
APÉNDICE #3: Películas de ficción del cine estatal de autor peruano.....	216
APÉNDICE #4: Películas de ficción del cine peruano comercial de géneros.....	217
APÉNDICE #5: Películas de ficción del cine peruano independiente de experimentación .....	219
APÉNDICE #6- Entrevista a Daniel Vega.....	220
APÉNDICE #7- Entrevista a Fernando Villarán.....	232
APÉNDICE #8- Entrevista a Henry Vallejo.....	240
APÉNDICE #9- Entrevista a Ricardo Maldonado.....	253
APÉNDICE #10- Entrevista a Ani Alva Helfer.....	263
APÉNDICE #11- Entrevista a Daniel Nuñez.....	272
APÉNDICE #12- Entrevista a Dorian Fernández Moris.....	281
APÉNDICE #13- Entrevista a Enrique Méndez.....	292
APÉNDICE #14- Entrevista a Eduardo Quispe.....	303
APÉNDICE #15- Entrevista a Tilsa Otta.....	317
ANEXO #1 - Requisitos técnicos de las multisalas comerciales.....	325

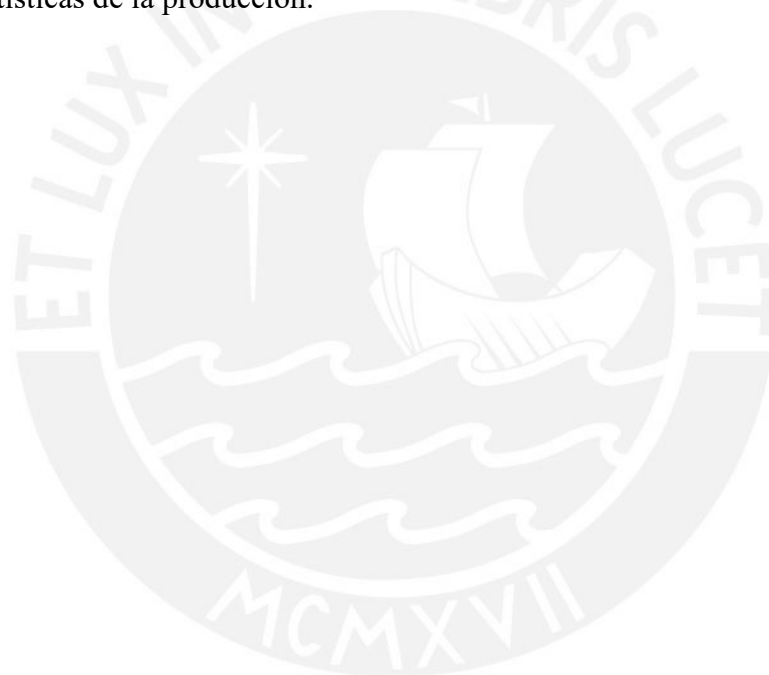
## INTRODUCCIÓN

La presente investigación analiza las características que asume la dirección de actores en las películas peruanas de ficción, producidas entre 2000- 2022, según el tipo de producción del cine peruano. La dirección de actores en el cine, primera variable de la investigación, consiste en elegir a los actores y, buscando plasmar el *sentido de la verdad* en cada actor, lograr unificar las actuaciones de actores con las propuestas artísticas del equipo técnico con el fin de causar un *efecto de realidad* lo más sólido posible. La dirección de actores en el cine tiene dos subcategorías: los elementos configurantes y los momentos de trabajo. La primera incluye a los tipos de actores, técnicas y métodos de dirección de actores y la relación entre director y actor. La segunda identifica tres momentos de trabajo entre el director y los actores que son el *casting*, los ensayos y las grabaciones.

El cine peruano de ficción, segunda variable de la investigación, es comprendido como aquel objeto estético que, a través de imagen y sonido, construye una realidad imaginaria que busca tener *credibilidad* para lograr un mayor o menor *efecto de realidad* en el espectador. El cine de ficción peruano cuenta con tres subcategorías que se identifican según las demandas y circunstancias económicas y artísticas de las producciones: cine estatal de autor, cine comercial de géneros y cine independiente de experimentación.

Esta investigación caracteriza la dirección de actores, comprendida en cuanto a sus elementos y momentos, a través de los testimonios de directores de los tres tipos de producción del cine peruano de ficción producido entre 2000 y 2022. En el primer capítulo, se plantea y delimita el problema de investigación, realizando las preguntas de investigación y desarrollando su respectiva hipótesis, objetivos y diseño metodológico. Luego, en el segundo capítulo, se hace una conceptualización de la dirección de actores en el cine en la que se desarrollan definiciones y momentos históricos relevantes, que parten del arte teatral y cinematográfico, para su

construcción conceptual profunda y compleja. En el tercer capítulo, se establece un breve antecedente histórico-regional sobre el cine peruano y se hace una categorización de los diferentes tipos de producciones cinematográficas de cine peruano de ficción: cine estatal de autor, cine comercial de géneros y cine independiente de experimentación. Finalmente, en el cuarto capítulo, se hace el análisis de los testimonios obtenidos para realizar un contraste con el marco teórico de la investigación. Por medio de este análisis, se concluye que la dirección de actores en las películas peruanas de ficción, producidas entre 2000 - 2022, según el tipo de producción del cine peruano, en términos generales, responde a las demandas y circunstancias económicas y artísticas de la producción.



# CAPÍTULO 1

## PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

### 1.1. Presentación y delimitación del tema y justificación

Joseph Von Sternberg despreciaba al actor. Creía que este era un *vil instrumento* que estaba al servicio de un director sin el que no valdría nada. Para Von Sternberg, los actores son seres exhibicionistas que buscan saciar su vanidad preocupados por su aspecto y su afición por los aplausos (Nacache, 2006). Durante la época del cine sin sonido, los directores preferían que los actores de sus películas de ficción exageraran gestos y expresiones faciales para mostrar los sentimientos de los personajes representados. Sin embargo, con la inclusión del sonido en el cine, todo cambia. Muchas de las grandes figuras que vendían miles de entradas en el cine mudo tenían serios problemas al hablar. Entonces, nace la inquietud por saber cómo entrenar un nuevo tipo de actor carente de esos defectos (Barr, 2002).

Hasta antes de 1930, se había pensado poco en las cualidades o técnicas que la dirección de actores y la actuación en el cine requerían. Con la posibilidad de escuchar voces, efectos, ambientes, etc., junto con la tardía llegada del naturalismo<sup>1</sup> a los Estados Unidos, se empieza a demandar y proponer un cine más cercano a la realidad. Es en este momento, que la actuación en el cine se empieza a orientar hacia una representación naturalista, por lo que busca reconocer ese algo intangible y esencial de la psicología y el comportamiento humano. Como resultado de esto, el *casting*, como proceso de selección de actores, se vuelve más complejo que el

---

<sup>1</sup> Es un movimiento artístico que rompe con las formas de representación anteriores a él, como el romanticismo, y se basa en la observación objetiva y científica para hablar desde las condiciones sociales y biológicas del ser humano en el arte. Su mayor representante fue Émile Zola, para quien el “naturalismo en las letras es, igualmente, el regreso a la naturaleza y al hombre, es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción exacta de lo que existe.” (Zola, 1988, p. 98)

encontrar gente atractiva. Los directores buscan actores que no solo calcen con la idea que tenían del físico del personaje, sino actores capaces de impostar la voz correctamente, lograr poses o movimientos menos exagerados que en las películas mudas y que puedan cantar en el caso de los musicales.

Al poco tiempo, en 1931, nace el *Group Theater*, fundado por Harold Clurman, Cheryl Crawford y Lee Strasberg, y conformado por actores, directores y escritores como Elia Kazan, Robert Lewis, Stella Adler, entre otros. Aquel es el primer grupo de formación actoral que propone una capacitación especial en Estados Unidos basada en el método de Konstantin Stanislavski, desarrollado a mediados de 1930 en Rusia. Diez años después, se disuelve, pero en 1947, directores de aquella agrupación fundan *The Actor's Studio*<sup>2</sup> con el fin de seguir desarrollando lo que ellos denominaron como el Método. Aquí se logra que la primera metodología actoral que propone Stanislavski para el actor de teatro, se traslade al cine.

A inicios de los años 50, un solo actor inicia una revolución interpretativa: Marlon Brando encarna a Kowalski en el filme *Un tranvía llamado deseo* dirigida por Elia Kazan. El actor norteamericano, alumno de Stella Adler y de *The Actor's Studio*, desata la búsqueda del realismo y simplicidad en los estilos de actuación en el cine. De esta manera, logra que el Método se popularice en la industria norteamericana. A partir de Brando, y del entendimiento de que el actor completa la *verdad* en el cine, nacen nuevas escuelas<sup>3</sup> en todo Estados Unidos que se preocupan por el entrenamiento del actor para la cámara y por el entrenamiento del director para guiar actores.

---

<sup>2</sup> Asociación gratuita y voluntaria de artistas, actores, directores y escritores, que desarrollan sus habilidades en un espacio de experimentación partiendo de *El método* propuesto por Lee Strasberg. Actualmente, sus directores son Ellen Burstyn, Alec Baldwin y Al Pacino. (The actor's Studio, 2022)

<sup>3</sup> Entre los directores y maestros más destacados están Judith Weston, Uta Hagen, Sanford Miesner, Stella Adler y otros, cuyos métodos y técnicas son usados en diversas partes del mundo. Esto gracias a que sus alumnos aparecerían en las películas más populares de la industria más grande del cine: la hollywoodense.

Debido a su gran industria, en Estados Unidos se ha desarrollado una mayor cantidad de escuelas de preparación de actores para cine y TV que en otras partes del mundo. Los directores y preparadores norteamericanos proponen sus propias técnicas según las demandas del cine para el que trabajan. Es decir, un cine de ficción clásico estructurado en *tres actos*<sup>4</sup> donde el actor supone ser la pieza fundamental para el éxito de la película.

Por su parte, en Latinoamérica, desde hace algunas décadas, se proponen nuevas formas de contar narrativas propias de los espacios locales en crisis con presupuestos alternativos e incluyendo en su *casting* a actores no profesionales o actores poco conocidos para representar lo más fielmente posible sus historias. Este *nuevo cine latinoamericano*<sup>5</sup>, que ha sido validado repetidamente por la crítica europea, aún no logra consolidarse como industria. Por lo que la investigación sobre las diferentes áreas artísticas en el cine y su desarrollo, entre ellas la dirección de actores, ha sido limitada. Sin embargo, actualmente, existen algunos preparadores y directores latinoamericanos quienes han desarrollado sus propios métodos desde las experiencias y demandas del *nuevo cine latinoamericano*, como son los casos de Victor Gaviria en Colombia, Norma Angeleri en Argentina y Fátima Toledo en Brasil.

En el Perú, por el contrario, no se ha encontrado una sistematización de métodos y técnicas propuestos por directores de cine, maestros o preparadores de actores de cine peruano. Es por esto que la presente investigación busca generar un primer registro académico con el fin de conocer la realidad de la dirección de actores dentro del cine peruano de ficción. La finalidad

---

<sup>4</sup> Orden aristotélico de sucesos en una película denominado también el *paradigma*. Syd Field (2002) propone el Acto I o Planteamiento, el Acto II o Confrontación y el Acto III o Resolución.

<sup>5</sup> El *nuevo cine latinoamericano* se entiende como un devenir histórico que tiene dos momentos. El primero se da desde 1960 hasta finales del siglo XX. En este lapso de tiempo, se producen películas que se concentraron en hacer visibles las urgencias de los países latinoamericanos ante las diferentes crisis políticas dictatoriales (Deleuze, 1982; Ciancio, 2010). Mientras que, en el segundo momento, en el siglo XXI, ya con la transición a la democracia neoliberal y masificación de las TICs en Latinoamérica, las directoras y los directores dejan de lado las miradas militantes para hablar desde lo individual (Wyngaard, 2016).

es brindar una orientación, a quien la lea, durante el ejercicio cinematográfico o dar un punto de partida para que se siga investigando esta área del cine en el Perú.

Asimismo, en Latinoamérica, el interés de la investigación cinematográfica se ha concentrado en el cine en cuanto a lenguaje y relato visual y sonoro; mientras que el trabajo del director con el actor ha sido visto desde una mirada principalmente descriptiva. Es importante, también, sistematizar las experiencias habidas, contrastarlas con experiencias de otros países y, con ayuda de los avances teóricos existentes sobre el tema, desarrollar enfoques metodológicos y teóricos que aporten a la realidad Latinoamericana y del Perú. Esta tesis da pie a nuevos cuestionamientos y conversaciones sobre el tema para, en un futuro, proponer métodos de dirección de actores en cine aplicables a la realidad de las producciones peruanas, así como se ha logrado en algunos países latinoamericanos. Además, es una ayuda para los actores interesados en participar en cine, pues conocerían las herramientas y formas de relacionarse que los directores peruanos emplean al dirigir actores.

Para Bedoya (2015) y Bustamante (2018), desde inicios del siglo XXI, el cine peruano sufre una serie de cambios debido a diversos factores. Entre ellos, encontramos el abaratamiento de las TICs, la llegada de la internet, la apertura de nuevos festivales de cine, la inversión del Estado peruano en producción cinematográfica, entre otros. Esto repercute en las formas de desarrollo, producción, distribución y exhibición del cine peruano. Además, y con relación a aquellos factores, los directores y directoras del cine peruano emplean formas contemporáneas o experimentales de contar historias a través de miradas, en su mayoría, personales. Algunos de sus filmes han logrado obtener reconocimiento y validación en festivales internacionales, así como una mayor asistencia del público peruano en sus estrenos en salas comerciales nacionales. Tomando en cuenta lo mencionado por los autores, esta investigación trabaja con base en la producción del cine peruano de ficción comprendida dentro de los años 2000 y 2022, cuyos



directores hayan crecido con el cambio a las nuevas tecnologías, es decir, que tengan entre 55 y 25 años de edad<sup>6</sup>, y que hayan dirigido al menos dos películas de ficción con actores.

En un principio, pensamos utilizar el término nuevo cine peruano, empleado por King (1994) y Bustamante (2018), para agrupar a los filmes que han sufrido cambios en cuando a sus formas de producción, distribución y exhibición. Sin embargo, a lo largo del tiempo, el término nuevo hace referencia más precisamente a los movimientos cinematográficos que se oponen a las estéticas hegemónicas y formas de producción de las industrias de sus propios países, como sucede en el caso de la *nouvelle vague* de Francia. Por lo que preferimos abrir el estudio al campo de cine peruano que coincida con ciertas características económicas y artísticas.

### 1.1.1. Pregunta de investigación e hipótesis

La presente investigación busca responder a la pregunta: ¿Qué características adopta la dirección de actores en las películas peruanas de ficción, producidas entre el 2000 y el 2022, según el tipo de producción del cine peruano?

La hipótesis de investigación plantea que la dirección de actores en las películas peruanas de ficción, producidas entre 2000 - 2022, según el tipo de producción del cine peruano, en términos generales, responde a las demandas y circunstancias económicas y artísticas de la producción.

La dimensión económica les permite elegir a actores profesionales reconocidos o actores no profesionales, tener el tiempo suficiente de *casting*, ensayos y grabaciones y contratar o no a un preparador de actores y director de *casting*. Mientras que la dimensión artística le permite al

---

<sup>6</sup> Se le considera parte a los cineastas peruanos de la segunda generación —nacidos en la década de los años 70—, tercera generación —nacidos en la década de los años 80— y hasta cuarta generación —nacidos en la década de los años 90 (Carrasco, 2015).

director elegir y guiar a sus actores con el fin de lograr una representación más fiel y una unidad en la actuación en la película.

## **1.2. Objetivos de la investigación**

El objetivo general de la tesis es analizar las características que asume la dirección de actores en las películas peruanas de ficción, producidas entre 2000 - 2022, según el tipo de producción del cine peruano. Para esto, los objetivos específicos son los siguientes:

1. Caracterizar la dirección de actores en las producciones de ficción del cine peruano estatal de autor producidas entre 2000- 2022
2. Caracterizar la dirección de actores en las producciones de ficción del cine peruano comercial de géneros producidas entre 2000- 2022
3. Caracterizar la dirección de actores en las producciones de ficción del cine peruano independiente de experimentación producidas entre 2000- 2022

## **1.3. Diseño metodológico**

### **1.3.1. Enfoque metodológico, tipo y alcance de investigación**

La presente investigación implica conocer de manera profunda las experiencias que los directores del *cine peruano* de ficción tienen dentro de la dirección de actores durante la concepción de sus obras. Estas parten de una realidad subjetiva, dinámica y compuesta por multiplicidad de contextos. El enfoque cualitativo permite analizar de manera profunda y reflexiva los significados subjetivos que son parte de las realidades estudiadas. Además, posibilita abarcar de manera extensa y detallada el tema y sirve para confirmar o negar lo presupuesto desde las teorías propuestas en el marco teórico.

Esta investigación se desarrolla a partir de la obtención de datos desde lo empírico. Es decir, la información a analizar proviene de la realidad, dado que serán los directores de dicho cine los que proporcionen la información. Ello facilita entender relaciones y características esenciales en el “comportamiento real del objeto de estudio” (Rojas et al. 2018, p. 239). Este estudio es exploratorio porque se desprende de un tema poco abordado en el campo de las comunicaciones en el Perú. Sirve para introducirnos a una problemática poco conocida, rastrear nuevos problemas, establecer conceptos y proponer afirmaciones para investigaciones futuras (Hernández et al., 2014).

### **1.3.2. Método de investigación, categorías y unidades de análisis**

El cine peruano es un campo complejo conformado por diversas áreas y actores que se encuentra en crecimiento y maduración. Estudiar un tema como la dirección de actores aporta al entendimiento de este campo. El método de investigación se da a partir del estudio de casos. Este propone el análisis y observación de la singularidad y complejidad de un caso determinado con el fin de entender su actividad en situaciones importantes (Stake, 1998). En esta ocasión, se estudia el caso de la dirección de actores en las películas peruanas de ficción, producidas entre 2000- 2022, según el tipo de producción del cine peruano. Los cuales serían cine estatal de autor, cine comercial de géneros y cine independiente de experimentación.

En el cine peruano, se pueden identificar tres tipos de producciones cinematográficas de ficción según sus características económicas y artísticas. En primer lugar, están las películas peruanas que cuentan historias personales hechas con altos estándares de producción gracias a los estímulos económicos del Estado. El cine estatal de autor logra acceder a diversos festivales internacionales de cine que le otorgan validación y reconocimiento. En segundo lugar, encontramos al cine comercial de géneros que tiene como referente las narrativas clásicas del

cine Hollywoodense, así como su *star system* actoral. Si bien este tipo de películas han sido producidas desde años anteriores; desde el 2013, con el estreno de *¡Asu mare!*, su producción y consumo en salas nacionales se han incrementado. En tercer lugar, encontramos a los filmes producidos con recursos propios que experimentan con el lenguaje cinematográfico y cuyo circuito de distribución es alternativo y creado por los mismos directores o gestores interesados en este tipo de cine. El cine independiente de experimentación nace gracias a las facilidades que da la popularización de la internet en el país y el acceso a las nuevas tecnologías en casa.

Es un estudio de casos colectivos, ya que se abordan varios casos en simultáneo que coinciden en la misma problemática pero desde distintos sujetos de estudio (Stake, 1998). Busca comprender el caso y no generalizar a toda la población que, en esta investigación, sería el cine peruano de ficción producido del 2000 al 2022. Consideramos que el cine peruano de ficción es un caso de estudio porque su producción es aquello que enmarca a la cinematografía peruana del siglo XXI, es la de mayor consumo por el público peruano, de mayor reconocimiento internacional y de mayor experimentación.

Las categorías de estudio son dos: producciones del cine peruano de ficción y la dirección de actores (ver tabla # 1).

Tabla #1 – Categorías y subcategorías de estudio

CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	DIMENSIONES
Producciones de cine peruano de ficción	Producciones de Cine estatal de autor	Económico
		Artístico
	Producciones de Cine Comercial de géneros	Económico
		Artístico
	Producciones de Cine independiente de experimentación	Económico

		Artístico
Dirección de actores en el cine	Elementos configurantes	Tipo de actor
		Técnicas y métodos
		Relación entre director y actor
	Momentos de trabajo	<i>Casting</i>
		Ensayos
		Grabación

En la investigación, se trabaja con los directores cuyas películas fueron producidas entre 2000 y 2022. Asimismo, como criterios de inclusión para estos directores definimos que deben haber dirigido al menos dos películas de ficción durante los años 2000 y 2022 y que estas hayan implicado un trabajo con actores, profesionales o no profesionales. Y como último criterio, deben tener entre 55 y 25 años de edad. Esto implica que han tenido un contacto con las nuevas tecnologías y experimentan con nuevas formas personales de contar historias. Se entrevista a los siguientes directores por cada tipo de cine: Daniel Vega, Fernando Villarán y Henry Vallejo en cine estatal de autor; Ricardo Maldonado, Ani Alva Helfer, Dorian Fernández-Moris y Daniel Nuñez en cine comercial de géneros, y Enrique Méndez, Eduardo Quispe y Tilsa Otta en cine independiente de experimentación.

### 1.3.3. Técnica e instrumentos para el recojo de la información

La técnica para el recojo de la información es la entrevista semiestructurada con el fin de conversar e intercambiar información entre los directores del cine peruano de ficción y la investigadora. Esta técnica para el recojo de la información fue elegida debido a que el

problema de estudio se basa en las experiencias previas de los directores de cine, es decir, no es observable (Hernandez et al., 2014). Se tiene como instrumento una guía de preguntas, pero la investigadora es libre de agregar nuevos cuestionamientos, en cualquier momento, para obtener más información o precisar conceptos (Hernandez et al., 2014). La validación del instrumento se hace a través de la aplicación del piloto de una entrevista con el director de cine Héctor Galvez. Luego de esta, se realizan modificaciones para un mejor acercamiento a la experiencia de los directores con la dirección de actores en el cine.

### 1.3.4. Técnica e instrumentos para el análisis de la información

Después de haber obtenido la información, esta se descompone y se identifican partes relevantes y se descubren relaciones entre ellas (Gil et al., 1999). Primero, se hace una selección de datos con el fin de identificar nuevas ideas y aclarar conceptos según los fines de la investigación (Strauss y Corbin, 2008) para el que se usa la siguiente tabla<sup>7</sup>:

	TIPO DE PRODUCCIÓN DEL CINE PERUANO PRODUCIDO ENTRE EL 2000 Y 2022								
	<i>Casting</i>			Ensayo			Rodaje		
	Director 1	Director 2	Director 3	Director 1	Director 2	Director 3	Director 1	Director 2	Director 3
Tipo de actor	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art
Técnicas y métodos	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art

<sup>7</sup> Revisar apéndice #2.

Relación entre director y actor	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art	Eco/Art
---------------------------------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

Luego, hacemos una comparación entre las ideas principales extraídas de la tabla con el fin de encontrar similitudes y diferencias entre las experiencias de los directores dentro de cada tipo de producción y entre tipo y tipo de producción del cine peruano.

### 1.3.5. Aspectos éticos de la investigación

Debido a que las unidades de análisis de esta investigación son personas, se toman en cuenta los procesos relacionados con la ética de la investigación siguiendo las normas del Comité de ética para la investigación del Vicerrectorado de la PUCP. Antes de cada entrevista, los directores son informados sobre los objetivos de la investigación, los alcances de su participación y se deja en claro la confidencialidad sobre sus declaraciones. Ellos firman un documento de consentimiento informado con el fin de tener por escrito la autorización de los directores para usar las entrevistas en la tesis. Esta investigación respeta la autoría y propiedad intelectual de los autores.

## CAPÍTULO 2

### LA DIRECCIÓN DE ACTORES EN EL CINE

El director general de cine tiene la compleja tarea de componer y unificar las demás direcciones artísticas del equipo técnico. Usualmente, las áreas de fotografía, arte, sonido y edición son delegadas a otras personas quienes no son el director general, aunque ha habido casos excepcionales en los que los directores generales de largometrajes de ficción toman lugar, también, en otras áreas. Sin embargo, hay un tipo de dirección que es muy complejo de delegar a otra persona, esta es la dirección de actores. Si bien un equipo técnico puede contar con un director de *casting* o un preparador de actores, el trabajo con el actor siempre queda en manos del director o directora general durante las grabaciones. Ello muestra la complejidad y la relevancia de esta labor en la dirección general de la película.

El capítulo se divide en dos partes. En la primera, explicamos hechos históricos fundamentales en la dirección de actores en el cine. Para esto, tomamos en cuenta a la dirección escénica teatral y su unión con las condiciones del cine y cómo ambas generan una dirección actoral cinematográfica. Luego, hacemos una conceptualización de aquellos conceptos indispensables para entender la dirección de actores en el cine. Dentro de esta parte, desarrollamos los elementos centrales que configuran a la dirección de actores en la práctica y, finalmente, definimos los tres momentos en los que el director se encuentra y trabaja con el actor durante la producción cinematográfica.

#### **2.1. ¿Cómo surge la dirección de actores dentro de la dirección escénica?**

La dirección de actores no es propia ni única del cine. Esta se relaciona con la dirección escénica, que es, en el teatro, la instancia encargada de articular las demás áreas artísticas.



A diferencia del cine, en el teatro, la dirección escénica depende fundamentalmente del trabajo con el actor, por lo que el entrenamiento, los métodos y técnicas empleados se han desarrollado con mayor profundidad en este campo. Es importante tomar en cuenta algunas definiciones que vienen de la dirección escénica con el fin de comprender no solo sus inicios, sino su complejidad y evolución; por lo que, en esta parte, exponemos estos métodos y técnicas para, luego, adentrarnos en su influencia en la experiencia cinematográfica.

### **2.1.1. André Antoine, Konstantin Stanislavski y Bertolt Brecht**

En esta sección, revisaremos las propuestas respecto a la dirección actoral de directores de teatro fundamentales como André Antoine, Konstantin Stanislavski y Bertolt Brecht. André Antoine, considerado el primer director moderno de teatro, influenciado por la corriente naturalista, comprendería que “la profesión del actor y el complacer al público habían extinguido toda sencillez, vida y naturalidad tanto en el dirigir como en el actuar” (Ceballos, 1992, p. 43). Para el director francés, la falta de naturalidad reside principalmente en las gestualidades exageradas llenas de convenciones y jactancia, el uso de los objetos falsos como ornamento y el uso de la luz sin sentido dramático que predomina en la escena teatral de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. En búsqueda de una construcción más natural de la ficción teatral, Antoine exige la preparación del director para que este pueda lograr ser un guía realmente involucrado con el actor y que propusiera una visión en conjunto con todo el equipo creador de la puesta en escena.

Sin embargo, no es hasta Konstantin Stanislavski que se desarrollan el primer método y técnicas para el entrenamiento y preparación del actor en teatro. Aquellos van evolucionando con el pasar de los años, hasta su muerte y, además, influyen a muchos directores que crean nuevos métodos tanto en teatro como en cine. La tesis principal de Stanislavski, con respecto al trabajo

del actor, es *buscar la verdad del personaje*. Esto quiere decir que hay que encontrar las motivaciones y circunstancias básicas o esenciales que definen la acción del personaje. Para ello, propone hacer un análisis profundo del texto dramático con el fin de que el actor encuentre *pistas* sobre las necesidades y carencias del personaje y así acercarse a él y a su objetivo más genuinamente (Urraza, 2012). Por lo que sus técnicas y métodos se centran en el análisis del universo interior de los personajes de adentro hacia afuera.

Al igual que Stanislavski, el director ruso Zajava considera que el director no necesita ser dramaturgo, compositor o escenógrafo, ni tampoco ser maestro en técnicas dramáticas, sino que debe “poseer un conocimiento más profundo y comprensivo de las manifestaciones de la vida en que se basa la estructura dramática que cualquier integrante de la compañía de actores”. (Ceballos, 1992, p. 18) Esto hace referencia a que, en primer lugar, el director debe ser perceptivo para darse cuenta cuándo los actores no interpretan con verdad y, en segundo lugar, debe poseer una sensibilidad humana para reconocer las emociones del actor y su equipo y poder construir un ambiente seguro para su arte.

Sin embargo, el popular sistema de Stanislavski es reconocido, erróneamente, como “una herramienta de trabajo actoral que se fundamenta en la reproducción de estados de ánimo, teniendo como base a la memoria emocional” (Saura, 2006, p.1). Esa apreciación se hace muy conocida debido a que el método del maestro ruso influencia a nuevos grupos de formación actoral en Estados Unidos. Ellos adoptan sus postulados iniciales sobre el trabajo del actor con base en la memoria emotiva, descuidando así el sistema de las acciones físicas y la imaginación. Y, precisamente, esta adaptación del sistema desarrollado por Stanislavski en escuelas de formación actoral neoyorkinas crea variaciones complejas sobre el desarrollo del sistema mismo, en tanto que su proliferación no fue realizada por el mismo maestro.

Lo conocido es que, en 1922, el Teatro de Arte de Moscú, dirigido por Stanislavski, hace una gira al país norteamericano para presentar sus obras. Al regresar, dos de sus integrantes, Richard Boleslavsky y Maria Ouspenskaya, se quedan en New York y fundan el *American Laboratory Theatre* donde enseñan las técnicas de Stanislavski (Saura, 2006). Entre los asistentes a los talleres de las técnicas rusas, se encontrarían Lee Strasberg, Robert Lewis, Stella Adler, Harold Clurman, Clifford Odets, Cheryl Crawford, entre otros, quienes crean el *Group Theater* años más tarde. Este grupo se dedica a estudiar y enseñar las técnicas de preparación actoral de Stanislavski, haciéndolas populares en Estados Unidos.

Era la “primera vez que se encontraban con un sistema para construir personajes, es decir, un conjunto de reglas, razonamientos y ejercicios, que de forma casi científica, guiaban a los actores en el impreciso camino de la creación de personajes, un camino dejado hasta entonces en manos de la intuición y de algo tan inasible como la inspiración momentánea”. (Saura, 2006, p. 2).

Durante esos años, el cine norteamericano va creciendo y, pronto, la invención de la televisión y la inclusión del sonido en el cine ponen en urgencia un trabajo más elaborado con los actores. Es por eso que los integrantes del *Group Theater*, luego, toman caminos separados. Todos parten de las enseñanzas de Stanislavski, pero, años después, desarrollan sus propias propuestas basándose en sus experiencias y necesidades (Schreiber, 2005). Dichas necesidades responden a su entorno: las demandas de los medios artísticos y las carencias y faltas de los actores experimentados pero sin preparación.

Sin embargo, el *Group Theatre*, como lo dice su propio nombre, se enfoca exclusivamente en el trabajo teatral. No es sino hasta 1947, varios años después de la disolución del *Group Theatre*, que se crea el primer espacio interesado en abordar el trabajo del actor en el cine. Elia Kazan, Cheryl Crawford y Robert Lewis dan origen al *Actor's Studio*: una asociación gratuita y voluntaria de artistas, actores, directores y escritores, que desarrollan sus habilidades en un

espacio de experimentación (The actor's Studio, 2022). Posteriormente, Lee Strasberg se une al *Actor's Studio* y logra popularizar *El método*, que es una interpretación del sistema de Stanislavsky, gracias a que varios de los actores que participan en la asociación lograron reconocimiento en películas de Hollywood. Entre los más destacados está Marlon Brando, quien a inicios de los años 50, inicia una revolución interpretativa al encarnar a Kowalski en el filme *Un tranvía llamado deseo* (1951). El actor norteamericano, alumno del *Actor's Studio* y también de Stella Adler (ex integrante del Group Theater), desata la búsqueda del realismo y simplicidad en los estilos de actuación en el cine. A partir de Brando, ambas escuelas se popularizan en la industria norteamericana. Y debido a la comprensión de que el actor completa la *verdad* en el cine, nacen nuevas escuelas en todo Estados Unidos que se preocupan por el entrenamiento del actor para la cámara y por el entrenamiento del director para guiar a actores.

Los postulados teatrales influyen en el desarrollo del cine norteamericano y europeo en cuanto a métodos de dirección, preparación del actor y la comprensión misma del ejercicio audiovisual. En ese sentido, se debe señalar que Konstantin Stanislavski no fue el único maestro de teatro influyente en la dirección cinematográfica, sino también lo fue el dramaturgo y director alemán Bertolt Brecht. Sus propuestas distintivas como el *efecto distanciador*<sup>8</sup> y la *observación directa de la realidad* son tomadas en cuenta por directores de la *Nouvelle Vague*<sup>9</sup> y algunos directores de cine más contemporáneos como Lars von Trier o Woddy Allen (Urraza, 2020).

---

<sup>8</sup> Es un proceso empleado por Brecht en las obras de ficción para lograr la interrupción de la identificación del espectador con los personajes de la obra. Esto con el fin de impactarle y obligarle a repensar la realidad de su contexto (Brecht, 2004).

<sup>9</sup> Denominación que se utilizó para designar a un grupo de cineastas franceses, cuya “libertad formal, en parte proveniente de su primario amateurismo y de la escasez de presupuesto, busca romper los límites de la narrativa convencional, ofreciendo un original, experimental (y bastante cargante en ocasiones) tratamiento a la estructura argumental, escenario y tiempo e incidiendo en los aspectos íntimos y/o psicológicos de sus personajes desde posiciones veristas, espontáneas, improvisadas, adornando en, no pocas ocasiones, sus historias con diversas referencias culturales. Los proyectos se conceptúan dentro de la teoría de autor, siendo la perspectiva global de la obra y el estilo de la misma, producto de la visión personal de su director-guionista (hasta la aparición de esta *nueva ola* la figura del director no era tan esencial en las revisiones críticas).” (AlohaCríticón, 2023)

Ambas propuestas, por ejemplo, se relacionan con los recursos estéticos como *jump cuts*, la interrupción de la continuidad en la narrativa o el rompimiento de la cuarta pared.

En el teatro de Brecht, desarrollado en las décadas de 1930 y 1940, la dirección escénica tiene una función principalmente dialéctica porque da cuenta de las situaciones políticas, esquemáticas, convencionales sin proponer una solución aleccionadora (Ceballos, 1992). Para el director alemán, el resultado de las actuaciones debe estar pensado, desde los ensayos, a través de una postura reveladora a la sociedad que incomode al espectador sin dar una resolución que la consuele. Lo que hace Brecht es tomar en cuenta e incorporar una posición política al momento de desarrollar sus obras teatrales. Esto quiere decir que el director, de manera consciente, puede recurrir a herramientas de dirección de actores que le ayuden a construir posturas en una obra, sea cinematográfica o teatral.

### **2.1.2. Lev Kuleshov y Sergei Eisenstein**

Durante los años 30, época crucial para el desarrollo del cine político en Europa, Lev Kuleshov y Sergei Eisenstein, dos de los más importantes cineastas de la época, demuestran interés por el desarrollo del trabajo con el actor en el cine. En esta sección, vemos cómo se adaptan algunas técnicas de la dirección actoral teatral al lenguaje cinematográfico. Por lo que tomaremos como punto de partida las experiencias de Lev Kuleshov y Sergei Eisenstein.

Para Kuleshov, es importante que el actor sea comprendido rápidamente por el espectador utilizando determinados gestos. De esta manera, el trabajo para lograr construir al personaje se vuelve “una cuestión de construcción y de síntesis”. (Nacache, 2006, pp. 45-46). Esto quiere decir que el director no debe hacer pasar al actor por un proceso exhaustivo emocional que parte de la razón, sino buscar en sus rasgos físicos con el fin de que el público reconozca las

emociones<sup>10</sup> más fácilmente. Por ese motivo, para Kuleshov, debe existir un tipo de actor formado específicamente para el cine. No es necesario el talento de un actor de teatro, sino la facultad de dominar *poses* de uno de cine. Es así que Kuleshov forma un taller experimental, que tendría a alumnos como Pudovkin y Boris Barnet, en el que trabaja en paralelo con las teorías y métodos de Stanislavski pero adaptándolo al lenguaje cinematográfico. Sin embargo, el principal aporte de Kuleshov con respecto a la relevancia del actor en el cine es la creación del *Efecto Kuleshov*. Este es un fenómeno de montaje en el cine que muestra que la yuxtaposición de imágenes tiene una influencia en la comprensión semántica de lo que aparece en una escena. El efecto Kuleshov cambia la comprensión del trabajo del actor en el cine pues, aquel debe hacerse consciente que, durante la grabación, es responsable de mantener la continuidad narrativa entre plano y plano. Esto quiere decir que el actor debe recordar cómo inicia y finaliza su actuación en cada plano con el fin de que se logre una actuación sin saltos o errores de continuidad. Así, el significado de sus gestos y movimientos podrán ser comprendidos de manera fluida por el espectador.

Más adelante, Serguéi Eisenstein propone una tipología para clasificar a los actores, que la articula con la unión de la actuación y el montaje, que plantea Kuleshov en su denominado *efecto Kuleshov*. Esta tipología es “lo que en la tradición fisionómica atribuye efectos de significación a la mera apariencia física.” (Nacache, 2006, p. 49). Eisenstein la usa para designar a los actores al ser elegidos y que el director debe aprender a reconocer. Para él, la educación del actor, no es relevante<sup>11</sup>. Eisenstein sostiene que el director no debe esperar un

---

<sup>10</sup> Kuleshov da un ejemplo concreto para comprender su propuesta. Para él, la actuación de un actor de teatro que interpreta a un obrero no será natural ni realista por el simple hecho de que ese actor no ha experimentado las vivencias de un obrero (Nacache, 2006). De ahí que profundizar emocionalmente en vivencias que el actor no ha experimentado es en vano.

<sup>11</sup> Eisenstein se basa en el trabajo con los actores no profesionales o, también llamados, naturales y aparta al actor profesional debido a que su rostro posee “la superficie demasiado maleable y carente de resistencia orgánica” (Nacache, 2006)

encuentro entre el personaje ficticio y el actor que lo interpretará, sino que debe “hacer coincidir minuciosamente la imagen virtual y la imagen real, de forma que se produzca un intercambio progresivo entre ambas.” (Nacache, 2006, pp. 49-50). Lo que quiere decir que la fisicalidad de los actores es lo que hace posible la construcción y la impresión deseadas del aspecto de los personajes de la historia en el cine.

### **2.1.3. Del actor para público al actor para cámara**

Los primeros productos cinematográficos son registros visuales de pocos minutos. No tienen cortes por edición y parten de lo documental. Los actores de teatro popular y de espectáculos, acostumbrados a actuar en circunstancias desfavorables y hasta denigrantes, pueden desempeñarse sin problemas ni interrupciones en estos filmes cortos (Mauro, 2016). Pero con el pasar de los años, la duración de las películas se extiende hasta convertirse en largometrajes que cuentan historias narrativas más dramáticas y extensas. En estas, se necesita a un actor capaz de interpretar personajes con complejidad y distintas tonalidades. Ya no basta con tener habilidad y resistencia físicas para realizar actuaciones exageradas; sino que el actor, ahora, debe expresar gestos que logren comunicar emociones (Mauro, 2016). Esto resulta atractivo para los actores de teatro cultos, educados para declamar textos dramáticos largos (Mauro, 2016).

El traslado del actor de teatro al cine no significa el traslado del mismo tipo de desenvolvimiento al actuar. En el teatro, es el espectador quien recibe directamente la información dada por la actuación del actor; mientras que, en el cine, es la cámara la que la registra y enmarca. El aparato cinematográfico reduce la distancia entre espectador y actor, por lo que el actor ya no necesita impostar la voz ni hacer gestos ni movimientos grandes o exagerados. Esto quiere decir que el espectador ya no recibe información directa del cuerpo y voz del actor mismo, sino que, ahora,

lo hace a través de una pantalla mediada por una cámara. Esta situación denota una compleja presencia del actor en el cine. Este se convierte en un cuerpo ilusorio. Lo que quiere decir que el actor,

en cualquier momento, puede separarse de su voz o recibir una voz prestada; en cualquier momento, el encuadre puede aislar fragmentos, la línea del cuadro puede cortar la curva de los hombros, ampliar inesperadamente una mirada, una sonrisa, el montaje puede articular planos de escala variable en combinaciones efímeras. (Nacache, 2006, p. 18)

En ese sentido, en el cine, la presencia física del actor se torna virtual y es la cámara, el medio que enmarca su interpretación. Por lo que el trabajo del actor, en el cine, debe tomar en cuenta dos condiciones para cumplir su función narrativa. La primera se relaciona con la continuidad que debe haber de la actuación entre plano y plano, entre escena y escena, a pesar de que la grabación no siga un orden narrativo lineal. Así como lo propuso Kuleshov, esta condición de la actuación en el cine parte del montaje y sus posibilidades de construir narrativas. Esto quiere decir que los gestos, movimientos, expresiones y objetos que aparecen entre plano y plano deben estar relacionados de manera que, al unirse en la etapa de montaje, el espectador pueda comprender las emociones por las que estaban atravesando los personajes en la historia (Mauro, 2016). La segunda consideración es que el actor debe tener la capacidad emocional y física para repetir, la cantidad necesaria de veces, la acción, el gesto y la emoción hasta que el director se sienta satisfecho. Esto implica una nueva forma de concebir la actuación cinematográfica, pues los gestos de los actores se determinan por relaciones de causa-efecto y la facilidad de ser comprendidos por el espectador (Mauro, 2016).

Todo lo mencionado anteriormente muestra el panorama de las primeras profundizaciones y conceptualizaciones de la dirección de actores en la dirección escénica y su introducción en la dirección general de cine. Recapitulando las ideas más importantes, el director escénico es un



guía realmente involucrado con el actor, que a través de su sensibilidad humana y artística, busca construir veracidad en las interpretaciones de los actores con el fin de que logre una visión en conjunto con las demás áreas involucradas en la puesta en escena. A partir de esto, se dan los primeros acercamientos de directores de cine con el trabajo con el actor. Aquellos se orientan, principalmente, a entender las posibilidades de significación que la aparición del actor genera entre plano y plano, la relevancia de la naturalidad a través del gesto preciso y la importancia de la coincidencia física entre la imagen ficticia, que tiene el director sobre el personaje, y la imagen real del actor. Esto resulta en el traslado de las técnicas y métodos actorales del teatro al cine para lograr un desarrollo más complejo y profundo del acercamiento del actor con su personaje. Finalmente, Mauro (2016) menciona que los principales requerimientos para el actor en el cine son la actuación para la cámara en ausencia de un público, la virtualización del cuerpo del actor y la capacidad de repetición no cronológica de su actuación. Esto da cuenta de las complejas diferencias entre el trabajo del actor en el teatro y el cine. De allí que, en esta investigación se entiende que la dirección escénica es un punto de partida para la dirección de actores en el cine, pero, a medida que este se va desarrollando tanto tecnológica como artísticamente, la dirección de actores se consolida como una función propia del cine dentro de la dirección general.

## **2.2. ¿Qué es la dirección de actores en el cine?**

Para Urraza (2012), la dirección de actores en el cine implica un *juego* a cargo del director, seguido por el actor. Aquel debe tener en claro a qué y cómo quiere jugar y debe guiar a sus actores y actrices a que jueguen como él desee, haciendo que todos evolucionen tanto individual como colectivamente de manera articulada. Lo más importante es que todos los actores jueguen el mismo juego que está proponiendo el director para así lograr un trabajo cinematográfico más

redondo y unificado con interpretaciones adecuadas para la película (Urza, 2012). Dicho de otra manera, el director se encarga de articular las actuaciones no solo de actor con actor, sino también de actores con las propuestas artísticas de todo el equipo para tener una película con una narrativa más sólida.

Si bien jugar tiene múltiples definiciones, Urza nos invita a pensar en lo lúdico y lo estratégico que implica jugar un juego. Habría que preguntarnos si este juego, que es básicamente el proceso creador del director con el actor, es un juego en el que el actor y el director compiten entre ellos o si ambos están en el mismo equipo y deben construir algo juntos. Probablemente, sea esto último. Gómez (2016) menciona que el trabajo del director con el actor depende mucho de la relación humana entre ambos. Para mantener un espacio colaborativo y hacer que el actor interprete su papel ante la cámara, lo más próximo a la propuesta del director, este debe ser sumamente observador y estratégico. Algunas de sus estrategias para *jugar bien este juego* parten de saber técnicas y métodos de actuación para poder realizar un *casting*, preparar y guiar a sus actores. Esto se da con el fin de acoplar al actor al universo de la ficción y que su trabajo contribuya con la articulación del todo.

Partiendo de lo mencionado por Urza (2012), podemos decir que el actor contribuye a la credibilidad del universo del filme. Según Michael Rabiger (1993), “la *credibilidad* de una película no surge de su técnica cinematográfica, sino de lo creíble que sea la presencia humana que está en pantalla” (p. 329). Para el autor, el lenguaje audiovisual facilita un medio en el que se cuenta una historia, y mientras estas técnicas y decisiones audiovisuales sean pulcras, el espectador se concentrará en la decisiva presencia humana, es decir, la actuación del actor. Entonces, la credibilidad en una película nace de la articulación de todas las propuestas artísticas dentro de ella para formar un universo ficticio lo más real posible, a partir del trabajo con el actor.

Para comprender cómo es que esta credibilidad se asocia y se completa con el trabajo del actor en el cine, primero definiremos qué es la credibilidad en el audiovisual. Según Bravi (2018), para que un producto comunicacional, en este caso una película de ficción, produzca credibilidad al ser visto, es necesario que “se establezca un vínculo de identificación entre las representaciones o marcos [de interpretación] propuestos por el medio y los marcos individuales de cada sujeto” (p. 22). Esto quiere decir que como el espectador no tiene la posibilidad de corroborar o presenciar directamente lo que ve en la pantalla, opta por otorgar credibilidad a los discursos que le resultan familiares o que se acercan a la comprensión de su entorno. Así, los espectadores también pueden encontrar credibilidad en las relaciones sociales o morales de los personajes de ese universo ficticio y llegar a creer en el universo de las películas de ciencia ficción o animación que usan, muchas veces, personajes con distinta fisicalidad a la de los humanos. Bravi (2018) agrega, además, que la confianza que le damos a un relato se da gracias a las experiencias previas y a la familiaridad que tenemos los espectadores con lo que se muestra en aquel relato. Es decir, que creemos en algo que tiene relación con las formas con las que interpretamos y ordenamos al mundo y la proximidad con las representaciones de cada uno.

Entonces, según lo mencionado por Bravi (2018), el actor debe proponer interpretaciones, nacidas o no de sus propias experiencias, que logren ser reconocidas por el espectador como algo familiar para que el producto comunicacional tenga mayor o menor credibilidad. En este sentido y con respecto al trabajo del actor, Stanislavski (2007) propone dos conceptos indesligables: la *fe* y el *sentido de la verdad*. La fe viene a ser la capacidad de creer en las circunstancias que plantea la obra escrita sobre el personaje a interpretar. Stanislavski la compara con la creencia religiosa. Y de acuerdo a ese creer en las circunstancias, es que las acciones del actor van a denotarse como verdaderas en escena. Pero la actuación solo se entiende como verdadera cuando la mirada del público la válida como tal. Esta fe de la que

habla Stanislavski se da tanto en el actor, al interpretar a su personaje, como en el público al ver la actuación de dicho actor en escena (Stanislavski y Saura, 2007). El actor deposita su fe en las creencias que ha podido leer y entender a partir de las circunstancias de la obra escrita y cómo la traslada a la ejecución de ciertas acciones dentro de la película. Pero es el público quien va a entregarle al actor y a la obra en general el sentido de la verdad. Es una respuesta dialógica entre el actor y el público en la que ambos entran en esta suspensión de lo real, porque ambos saben que lo que están haciendo y viendo es una mentira. Pero deciden creer y depositan su fe en lo que está sucediendo. Entonces, las acciones del actor, mientras más cercanas a las creencias del público, van a denotar este sentido de verdad.

Jean-Pierre Oudart usa las expresiones *efecto de realidad* y *efecto de lo real* para reflexionar sobre dos características asociadas a la lectura de la imagen en el cine: el creer y el saber. El efecto de realidad hace referencia al efecto provocado en el espectador al ver una imagen representativa, película, cuadro, fotografía, etc., que contiene un grupo de señales de analogía con las circunstancias que conoce. Esto invita al espectador a creer en la “idea de que existe un catálogo de reglas representativas que permiten evocar, imitándola, la percepción natural.” (Aumont, 1992, p. 117) Esto quiere decir que, según la imagen en movimiento en el cine respete las convenciones naturales e históricas, el efecto de realidad se podrá obtener con mayor o menor seguridad. Cuando el espectador ha sufrido esta reacción psicológica del efecto de realidad lo suficientemente fuerte, sucede el efecto de lo real. Este “induce un *juicio de existencia* sobre las figuras de la representación, y les asigna un referente en lo real” (Aumont, 1992, p. 117). En otras palabras, el espectador no cree que lo que ve es real, pero sí que ha existido o ha podido existir, y le otorga la condición de lo real. Oudart no hace referencia a la ilusión, sino a la asignación de referentes de lo real en la imagen.

El sentido de la verdad y la fe de Stanislavski (2007) hacen referencia a la posibilidad del actor de depositar verdad al interpretar su papel y a la posibilidad tanto del público como del actor de creer que lo que está pasando, en el escenario, podría ser verdad. Stanislavski desarrolla términos que describen los procesos en la actuación teatral. Estos aplican, también, a la actuación en el cine. Sin embargo, debemos tomar en consideración que, en este, la actuación es mediada por lo audiovisual. Es en esta dimensión, donde el trabajo del actor se vuelve imagen, que sucede lo argumentado por Jean-Pierre Oudart. Al unirse junto con las demás propuestas artísticas, la película, como producto final, causa un efecto de realidad en el público. Su fuerza depende de la unidad de las propuestas y, sobre todo, de la veracidad provocada por la actuación del actor.

Después de explicar las dos condiciones fundamentales de la representación del actor en el cine, definimos algunos conceptos que parten de la actuación cinematográfica y que sirven, en este trabajo, para poder formar una conceptualización de la dirección de actores y comprender sus elementos configuradores. Estos conceptos son la *situación de actuación*, la *acción actoral* y la *actuación*.

La situación de actuación es aquel momento en el que el actor es reconocido como tal (Mauro, 2016). Es decir, que no importa la procedencia o educación de la persona que interpreta para ser validada como actor, sino que es la mirada de un otro lo que la valida como tal. La acción actoral es definida como “el desempeño del actor en situación de actuación” (Mauro, 2016). La acción actoral solo ocurre cuando el actor está interpretando ante la cámara, es decir, cuando acontece el acto físico de actuar en su presente. Y la actuación es el todo de la interpretación del actor “a partir de la manipulación del material obtenido en la *situación de actuación*” (Mauro, 2016). Es decir, en el cine, la acción actoral se da mientras la cámara registra, pero la

actuación, que llegará a los ojos y oídos del espectador, pasa por la selección de tomas y postproducción en manos del director.

Articulando lo señalado por los autores mencionados, se podría decir, entonces, que la dirección de actores, dentro de la dirección general de cine, consiste en elegir y guiar al actor en su búsqueda de la verdad del personaje. El fin de esto es articular las actuaciones de actores con las propuestas artísticas del equipo técnico y así lograr un efecto de realidad lo más sólido posible en el público.

A partir de esta definición, la dirección de actores en cine sucede en tres momentos distintos de la producción cinematográfica: el *casting*, los ensayos y la grabación. Estos son momentos en los que el director y el actor se encuentran para trabajar. Transversal a estos momentos, encontramos elementos configurantes: el tipo de actor, las técnicas y métodos de dirección de actores y la relación entre el director y el actor. Los cuales son importantes para poder ahondar en las consideraciones tanto artísticas como económicas que el director tiene durante el trabajo con el actor.

### **2.2.1. Elementos configurantes**

En esta sección, se explican los elementos fundamentales que participan y modelan el trabajo de la dirección de actores en el cine. En primer lugar, hablamos de los tipos de actores que existen en el cine: los actores profesionales y los no profesionales. En segundo lugar, revisamos rápidamente las técnicas y métodos de dirección de actores más conocidos en Hollywood y Latinoamérica. Y, en tercer lugar, ahondamos en la relación entre director y actor. Tomamos en cuenta este último elemento, ya que consideramos que el trabajo interpersonal es lo que

marca la diferencia entre la dirección de actores y las demás áreas artísticas que componen la película.

### **2.2.1.1. Tipo de actor**

El primer elemento configurante, en el que se basa el trabajo de la dirección de actores, es el actor. Para esto, tomamos en cuenta la conceptualización de Mauro (2016) sobre la situación de actuación: la persona que interpreta a un personaje, sin importar su educación previa, es validada como actor o actriz gracias a la mirada de un otro, quien lo reconoce como tal. En ese sentido, se han reconocido dos tipos de actores en el cine: los *actores profesionales* y los *actores no profesionales*.

Los actores profesionales son quienes han recibido educación académica y/o práctica con el fin de preparar sus capacidades interpretativas para realizaciones teatrales y audiovisuales (Gómez et al, 2018). Debido a su educación actoral, están preparados para aprender largos textos, saber lidiar con emociones en escena, tener procesos introspectivos, comprender con mayor rapidez las indicaciones del director y proponer interpretaciones alternativas. Este tipo de actor suele aparecer en películas con mayores presupuestos y con desarrollo dramático complejo.

Los actores no profesionales, también llamados no actores o actores naturales, son aquellos que no han recibido educación académica ni práctica para ser actores, pero son elegidos para participar en filmes debido a que guardan una semejanza natural con el personaje que representan (Gómez et al, 2018). No existe una regla para la elección de los intérpretes en las películas. Sin embargo, el uso de los actores no profesionales se ha vuelto más constante en producciones autorales e independientes que en las producciones con altos presupuestos y

comerciales en las que se prioriza el trabajo con los actores profesionales debido a su rapidez y versatilidad para interpretar diversos géneros cinematográficos.

Para fines de la investigación, planteamos dos tipos de actores según su origen académico y práctico. Sin embargo, existen casos intermedios como actores que provienen de otras artes escénicas o actores que han estudiado en talleres cortos. Asimismo, existen otras condiciones para la identificación de los actores como la popularidad y la fisicalidad. En casos como estos, su categorización dicotómica puede resultar inexacta. La precisión de estas características es importante para que el director pueda elegir las técnicas y métodos adecuados de dirección de actores para guiar al actor en la búsqueda de la verdad de su personaje.

#### **2.2.1.2. Técnicas y métodos de dirección de actores**

Las técnicas y métodos componen la parte estratégica del *juego* al que se refiere Urraza (2012) cuando define la dirección de actores en el cine. Para el investigador español, lo ideal es que los directores tengan su propio método o técnica para guiar a sus actores, sean estos actores profesionales o no profesionales (Urraza, 2012). Es determinante, durante todo el proceso del trabajo con el actor, saber cómo acercarse a él, cuidando de su sensibilidad y logrando un desarrollo que favorezca a la visión del director. Para lograr aquello, es necesario que el director tenga en claro el estilo de actuación que quiere para su película y para cada personaje, así como tener en cuenta variedad de técnicas actorales que enriquecen sus procesos artísticos y le ayuden a lograr una actuación más precisa y unificada. Si bien existen muchas técnicas y métodos de preparación y dirección de actores alrededor del mundo; para esta investigación, priorizamos los de mayor popularidad en el cine y los más destacados en la región latinoamérica. En la primera subsección de las *Técnicas y métodos de dirección de actores*, se tomará en cuenta a los pedagogos y creadores de las técnicas y métodos más populares de Norteamérica y, en la



segunda subsección, a pedagogos y creadores de métodos que han sido reconocidos en los últimos años en Latinoamérica.

#### 2.2.1.2.1. El *Actor's studio* y Hollywood

Existen muchos métodos de preparación para el actor de cine, pero los que logran mayor popularidad alrededor del mundo son —como se menciona anteriormente—los de Norteamérica. Entre ellos, destacan las técnicas de Lee Strasberg (1901-1982), Stella Adler (1901-1992) y Sanford Meiner (1905-1997). Los tres (actores, directores y maestros estadounidenses exintegrantes del *Group Theater*) proponen sus propias interpretaciones del sistema Stanislavski adaptadas al contexto norteamericano.

Solo Stella Adler logra tener contacto con Stanislavsky en París en 1934 poco antes de que él falleciera. En este encuentro de dos semanas, Adler estudia las técnicas del maestro ruso renovadas y reinterpretadas por él mismo. De manera que profundiza en el trabajo del actor con la imaginación para enfocar su concentración en la acción, que es aquello que moviliza al personaje de manera interna y externa (Urraza, 2012). Al retornar a Nueva York, Adler transmite a sus compañeros las nuevas teorías y técnicas renovadas de Stanislavsky y su rechazo por el uso de la *memoria emocional* como técnica de actuación, la misma que Lee Stragberg toma como punto de partida para sus propios métodos. Debido a esto, crece el debate entre el resto de los exmiembros del *Group Theater* y Lee Strasberg, por lo que poco tiempo después, éste último es apartado (Saura, 2006).

En 1949, Lee Strasberg ingresa como docente al *Actor's Studio*. En este, participan, como alumnos, Marlon Brandon, Paul Newman, Marilyn Monroe, entre otros actores y actrices que alcanzan mucha popularidad durante los años 50. Con ello, Strasberg y su método de

preparación actoral conocido como *El método* logran aceptación y fama. Strasberg centra su trabajo en la búsqueda de vivencias pasadas del actor para poder construir al personaje de la historia. Una diferencia fundamental de este nuevo planteamiento con lo propuesto por Stanislavski es que Strasberg se basa en el recuerdo vivido y el maestro ruso en la imaginación (Urraza, 2012). Eso quiere decir que el actor debe recurrir a experiencias vividas para acercarse a la verdad de su personaje.

Al igual que Strasberg, Sanford Miesner también participa del *Group Theater*, como actor, hasta su disolución y, años más tarde, es uno de los primeros profesores convocados para preparar actores en el *Actor's Studio*. Gracias a los cuestionamientos que previamente trae Adler al *Group Theater* en 1934, Meisner pone en duda lo aprendido y desarrolla sus propias técnicas que derivan de las técnicas y métodos de Stanislavsky, Lee Strasberg y Stella Adler (Urraza, 2012). Miesner, quien se apoya en el realismo psicológico, diseña ejercicios de repetición con el fin de eliminar la intelectualidad en el trabajo del actor y tener como resultado la reacción orgánica. Sus dos principios básicos son “No hacer nada salvo que suceda algo que me provoque hacerlo” y “Lo que haces no depende de ti; depende de la otra persona” (Meisner y Longwell, 1987, p. 34).

En síntesis, las técnicas desarrolladas por estos tres personajes parten de un mismo método, el de Stanislavski, pero cada uno centra su atención en puntos distintos orientados desde sus propias demandas, intereses y experiencias. Stella Adler se centra en el trabajo del actor con la imaginación y la acción. Lee Strasberg centra su trabajo en la búsqueda de vivencias pasadas del actor. Sanford Meisner busca la reacción orgánica del actor utilizando la repetición con el fin de eliminar la intelectualidad en el trabajo del actor. Los tres se sitúan en un espacio y tiempo en el que el cine norteamericano está posicionándose como una de las industrias de cine más grandes del mundo. Se trata de un cine industrial que depende del trabajo del actor debido a

que narra a través de las estructuras dramáticas en las que el actor es el encargado de hacer viva la historia. En ese contexto, el *Actor's Studio* significa el más trascendental paso para la creación de técnicas o métodos de actuación para la dirección y preparación del actor para la cámara en Estados Unidos.

#### 2.2.1.2.2 Algunos casos en Latinoamérica

En Latinoamérica, durante las últimas décadas, también se desarrollan técnicas y métodos para el entrenamiento y dirección de los actores en el cine y la televisión. Entre los preparadores de actores más reconocidos de Latinoamérica, podemos mencionar a tres: Fátima Toledo, Víctor Gaviria y Norma Angeleri. La primera es la brasileña Fátima Toledo, quien ha entrenado a actores en decenas de películas latinoamericanas, entre ellas *Ciudad de dios* (2002). El trabajo de Fátima Toledo se basa en la observación de las cualidades de los actores. Para ella, es importante saber cómo se sienten los intérpretes y si su estado natural se asemeja al del personaje de la historia. A partir de la comprensión sobre el *status quo* del actor, Fátima Toledo y el director pueden trabajar con su estado contrario y así complejizar al personaje (Gómez et al., 2018). La maestra brasileña basa su trabajo en la *bioenergética*, una técnica del psicoanálisis que consiste en reconocer las emociones reprimidas que crean tensión en el cuerpo y que bloquean las funciones esenciales (amor, sexualidad, relajación, etc) para lograr conectar nuevamente con ellas (Studio Fátima Toledo, 2022). Fátima Toledo ha sistematizado su propio método para formar actores profesionales en su *Studio Fátima Toledo*. Sin embargo, su trabajo en el cine empieza y sigue siendo, principalmente, como preparadora de actores no profesionales. El encuentro constante con el *actor no profesional* ha moldeado sus búsquedas y necesidades y, en consecuencia, a su método de preparación actoral.

En segundo lugar, encontramos al colombiano Víctor Gaviria. Influenciado por el neorrealismo italiano, Gaviria utiliza actores no profesionales y ambientes realistas en todos sus filmes para representar la cotidianidad de los espacios en Medellín (Gómez et al., 2018). El director colombiano busca personas oriundas de los espacios que retrata en sus películas y, con base en sus experiencias, elige lo más cercano a los personajes que tiene en mente. En el caso de *Rodrigo D. No futuro* (1990), el director colombiano convivió y entrevistó a varios jóvenes en Medellín y, a partir de toda la investigación realizada, creó el guion del largometraje (Gómez et al., 2018). Víctor Gaviria parte del acercamiento documental con los actores para representar historias fieles a las realidades de los espacios de sus películas. Es uno de los primeros directores colombianos que concibe un cine de autor que muestra algunas de las realidades colombianas, en el que la elección y trabajo con los actores es la columna vertebral de sus filmes.

La tercera es la actriz, directora y maestra argentina Norma Angeleri, quien desarrolla su propio método de preparación para el actor de cine desde el concepto de *la neutralidad*. Sus ejercicios se enfocan en la desaparición de la exageración y la búsqueda de gestos auténticos a partir del pensamiento propuesto por el subtexto del guion. Angeleri se basa en lo propuesto por el pedagogo y actor de teatro argentino Raúl Serrano y los directores franceses, de teatro, Jacques Lecoq, y de cine, Jean Renoir (Fundación Telefónica Movistar Ecuador, 2020). A diferencia de Gaviria y Toledo, el trabajo de Norma Angeleri es principalmente con actores profesionales y directores de cine<sup>12</sup>. Es decir, trabaja con personas con educación artística o sensibilidad desarrollada para representar a personajes ficticiales.

---

<sup>12</sup> Ha trabajado con directores de cine como Fernando Trueba, James Ivory, Walter Salles, Eugenio Zanetti, Lucía Puenzo, Albertina Carri, entre otros.

Tanto Fátima Toledo como Víctor Gaviria coinciden en que la construcción de la interpretación de los actores debe partir de lo que las personas *les pueden dar*. Desde un acercamiento casi documental, ambos usan las experiencias previas y formas de ser de los actores para crear a los personajes de las películas en las que trabajan. En cambio, el trabajo de Norma Angeleri se enfoca en la *neutralidad* y el subtexto, lo que implica que el actor debe tener conciencia de sus tensiones, sus gestos y su cuerpo, conciencia que usualmente los actores no profesionales no tienen desarrollada. Sin embargo, los métodos no están hechos específicamente para un determinado tipo de actor, sino que su desarrollo guarda relación con los estilos y decisiones creativas, simbólicas y económicas del cine en sus determinados contextos, es decir, países. El cine de latinoamérica, campo en el que los tres se desempeñan, prioriza las estéticas naturalistas y realistas. Por lo que existe una coincidencia entre los métodos de los tres directores y es que sus búsquedas se orientan a que el actor logre un registro que aporte a este tipo de estéticas. Su objetivo es lograr que el actor deje de lado las exageraciones y tensiones propias y, de manera consciente, pueda llegar a un registro naturalista.

### **2.2.1.3. Relación entre director y actor**

El tercer elemento configurante a considerar dentro de la dirección de actores es la relación entre el director y el actor, algo intangible que depende de las relaciones humanas. Hablamos de este como un elemento específico y que, además, es un tema transversal que acompaña al director y al actor durante los momentos de trabajo. En ese sentido, la relación entre actor y director, condicionada por su comunicación, es importante ya que de ella depende el resultado final de las actuaciones.

La relación con el actor está orientada a obtener un resultado que cumpla con las expectativas del director y su visión de la actuación para la película. Esto quiere decir que los directores

pueden recurrir a diversas formas de acercamiento y comunicación con los actores para lograr el estado emocional del personaje. Si bien no existe una técnica o método específico que enseñe a los directores a relacionarse con el actor, muchos directores, entre ellos Elia Kazan y Stanley Kubrick, narran sus experiencias y dan recomendaciones a tomar en cuenta sobre el acercamiento del director con los actores. Algunas posturas pueden ser más radicales que otras, pero todas ayudan a comprender la complejidad y riqueza del trabajo de la dirección de actores. Llevando al plano cinematográfico lo mencionado por Zajava anteriormente, son dos los puntos importantes que moldean la relación del director con el actor. En primer lugar, está la sensibilidad que el director tiene para hablar el lenguaje del actor y poder darse cuenta de sus carencias y posibilidades. En segundo lugar, está el reconocimiento que realiza el director de las características del actor y de su equipo técnico para poder construir un ambiente seguro durante la producción de la película.

El primer punto hace referencia a que el director debe observar detalladamente al actor durante su trabajo para identificar sus características con el fin de desarrollar más sus habilidades y trabajar en sus carencias. Así, el director puede plantearle preguntas, situaciones o incógnitas que hagan que el actor llegue al resultado deseado (Urraza, 2012). Aquí el director debe estar preparado para, a través de técnicas, llevar al actor a un estado de relajación y soltar sus facultades creativas. Luego, debe saber estimularlo e inspirarlo y, principalmente, esforzarse por hacer parecer que el actor no está actuando (Urraza, 2012). Esta primera dimensión de la relación entre director y actor hace alusión al entendimiento del director sobre el comportamiento humano de sus personajes y de sus actores. Así, al compararlos, usa estrategias para que la acción actoral de sus actores resulte en el comportamiento que imagina de sus personajes.

El segundo punto mencionado por Zajava se orienta, en cambio, al reconocimiento de factores emocionales del actor durante el trabajo con el director. Gómez (2016) considera que, si surgen problemas de carácter emocional entre el actor y el director y su equipo, es el director quien debe saber cómo llevar esa situación, ya que el estado anímico de los actores supedita el trabajo del director. Para la directora colombiana, es importante mantener un ambiente colaborativo apartado de emociones negativas, puesto que podrían complicar el desarrollo de las actuaciones. Sin embargo, existen directores que emplean el malestar emocional y físico para causar una sensación específica en los actores y que esta se pueda transmitir en la pantalla. Uno de los casos más conocidos es el del director norteamericano Stanley Kubrick, quien, por su perfección obsesiva, hace que los actores repitan las escenas hasta más de cien veces con el fin de lograr el estado de ánimo adecuado de los actores y la perfección del encuadre. Durante el rodaje de *El resplandor* (1980), Kubrick ordenaría a todo su equipo que trataran despectivamente a la actriz Shelley Duvall, quien interpreta a Wendy Torrance en la película (Play Cine, 2019). Esto con el fin de que la actriz llegara al estado emocional del personaje: uno completamente decaído e inseguro. En la misma línea y un poco antes que Kubrick, Elia Kazan pone en enemistad a dos de sus actores con el fin de crear un ambiente tenso que se sintiera de manera natural al momento de grabar. En *Viva Zapata!* (1952), Marlon Brando y Anthony Queen, quienes interpretan a dos hermanos con una relación muy tensa, serían engañados por el director, quien creaba y compartía rumores de uno sobre el otro durante las grabaciones (Kazan, 2009). En suma, los directores usan distintas estrategias de manipulación emocional que, finalmente, impactan en los actores quienes se encuentran en un espacio de vulnerabilidad y cuyo trabajo es expresivo y de naturaleza creativa. El desenvolvimiento del actor durante su acción actoral no solo depende de lo practicado en los ensayos, sino también de las circunstancias emocionales en las que se encuentran.

Se podría decir, entonces, que la dirección de actores es un trabajo que parte de las relaciones humanas. Es importante entenderlas para saber representarlas y moldearlas. Por un lado, es necesario reconocer las posibilidades de los actores y usar técnicas y métodos para depositar verdad en las interpretaciones. Por otro lado, es crucial saber apoyarse en las relaciones humanas con el fin de crear una atmósfera y clima de trabajo que ayude a construir la acción actoral que la actuación de la película necesita. Todo esto, finalmente, tiene como objetivo principal lograr un efecto de realidad sólido para el público.

### **2.2.2. Momentos de trabajo**

Transversal a los elementos de la dirección de actores anteriormente mencionados, existen momentos de trabajo ya establecidos entre el actor y el director y el equipo técnico que coinciden entre los diferentes tipos de producciones cinematográficas. Se trata de tres momentos que hacen referencia a las situaciones pautadas dentro de la producción en la que el actor y el director se encuentran para trabajar en la dirección de actores. En estos momentos, el director toma en cuenta el tipo de actor con el que trabaja, los métodos y técnicas de dirección que emplea estratégicamente y su relación con el actor con el fin de que este logre encontrar la verdad del personaje y esta sea transmitida en su acción actoral. Y que, en la unión con las otras áreas creativas del filme, resulte una película con un efecto de realidad sólido y unificado.

Para Gómez (2016), estos encuentros con el actor consisten en “*casting*, selección de actores, primera entrevista, trabajo de mesa colectivo, pruebas de vestuario y maquillaje, ensayos (combinados o no con planimetría), reunión de amigos y rodaje.” (p. 95). Su propuesta consiste en una lista detallada de los encuentros entre los actores y el director y su equipo durante la producción de la película. A diferencia de Gómez (2016), Abdyel Quinteros (2016), divide el trabajo con el actor en dos etapas: una, la preproducción en el que el *casting* y la preparación



física y vocal son puntos importantes en la agenda y, dos, la producción que consiste en la lectura del guion, construcción del personaje y manejo de emociones en la escena. Este autor parte de las etapas de producción de una película, es decir, preproducción, producción y postproducción, para hablar de los procesos entre el actor y el director. Mientras que para Discépolo (2010), la dirección de actores se divide en *casting*, ensayos y rodaje, haciendo énfasis en el *casting* y los ensayos como aquellas etapas que determinan el resultado final de las interpretaciones. Finalmente, distintos autores como Rabiger (1993) y Seger y Whetmore (2004) coinciden en que son tres los pasos que forman parte de la dirección de actores: el *casting* o reparto, el ensayo o desarrollo y la grabación o rodaje.

Para el presente trabajo, el *casting*, los ensayos y la grabación son momentos indispensables en los que el director general y su equipo encargado del área tienen la posibilidad de construir la película que visionan a partir del encuentro y trabajo con los actores. Estos tres momentos toman a la dirección de actores como eje principal (Discepola, 2010; Rabiger, 1993; Seger y Whetmore, 2004) y no a la producción general (Quinteros, 2016) ni a los puntos específicos de encuentro con el actor y el director y el equipo (Gómez, 2016). Esto quiere decir que en el *casting*, los ensayos y la grabación, el director se concentra específicamente en trabajo con el actor y no con las otras áreas artísticas del filme.

### **2.2.2.1. Casting**

Adyel Quinteros (2016) define al *casting* como un proceso determinante en el que se eligen a actores talentosos y con las experiencias necesarias para interpretar al personaje. Aquellos pueden ser tanto actores profesionales como no profesionales. Y el director debe usar herramientas y ejercicios que ayuden al actor a desenvolverse y demostrar sus habilidades. Existen diversos recursos para probar a un actor durante el *casting*. Por ejemplo, se puede: uno,

darle una escena al actor y pedirle que lo analice y que haga su propia propuesta. Dos, pedirle al actor que estudie el perfil del personaje previamente y haga una entrevista. Tres, que el actor improvise según la información previa brindada por el director y que haga una lectura interpretativa. Cuatro, hacerle pruebas de canto o baile si el papel lo requiere, entre otras (Quinteros, 2016). Estos ejercicios ayudan a que el actor pueda desenvolverse de diversas maneras en el primer acercamiento a su personaje y que el director pueda observar, analizar, comparar y decidir.

Asimismo, para Quinteros (2016), la elección del actor depende, como en la *tipología* de Eisenstein, de si su imagen cumple con la imagen virtual que tiene el director sobre el personaje. Esta coincidencia debe ser no solo con respecto a la apariencia física, sino, también, al carácter o sensaciones que el director se imagina del personaje. En la misma línea, Discépola (2010) resalta que, en el *casting*, se busca a actores que *sintonicen* en el trabajo con el director. En este momento, es imprescindible saber “con claridad qué es lo que se está buscando, no necesariamente en *fisic du rol*<sup>13</sup>, pero sí en la imagen interna del personaje, y estar abierto y receptivo para detectarlo cuando aparece” (p.8). Si el director sabe lo que quiere en su filme, podrá ser sensible al tipo de registro y desempeño del actor cuando lo vea durante el *casting* y estará abierto a desarrollar y pulir la actuación en el momento siguiente de los ensayos.

En algunos casos, en los que se cuenta con mayor presupuesto, la producción cinematográfica contrata a un director de *casting* con el fin de que este haga un primer filtro y facilite el trabajo del director (Discépola, 2010). Para una película en la que el actor es el protagonista de la historia, el *casting* es determinante, por lo que podría ser considerado el momento más importante en la dirección de actores. Si bien la elección de los actores usualmente se le acredita

---

<sup>13</sup> Del francés: El papel de acuerdo a su figura

al director, puesto que se le considera una decisión creativa; existen casos en los que la producción decide el elenco final. Estas son películas en las que la presencia de determinados actores es determinante para la comercialización del filme.

#### 2.2.2.2. Ensayos

El ensayo es el momento crucial en el que el actor tiene la posibilidad de conectar con su personaje y comprender lo que está sucediendo en la vida interior del mismo (Sergey y Whetmore, 2004). También, es el momento en el que el director puede construir una relación más íntima y de confianza con sus actores, lo que favorecerá en el siguiente momento de rodaje. Los ensayos empiezan desde la elección final del *casting* hasta antes del inicio de la grabación.

Rabiger (1993) señala que “si se renuncia a los ensayos previos a la interpretación en las películas, se renuncia al desarrollo y, por tanto, a la profundización” (p. 73). Es decir, el director estaría perdiendo la oportunidad de lograr que el actor *crea* en las circunstancias expuestas en el guion para entregar verdad en su acción actoral. Existen varias formas de lograr esta profundización del personaje. Gómez (2016) menciona dos de las más empleadas en cine y televisión. En primer lugar, el trabajo de mesa con los actores. Este hace referencia a un encuentro colectivo con el guion en el que, gracias a la lectura dramatizada, nacen preguntas, cuestionamientos y discusiones con respecto al texto y a las características, urgencias y emociones de los personajes que cada actor va a interpretar. En ese momento, es esencial hablar del subtexto del guion, pues es lo que genera complejidad y enriquece la película (Gómez, 2016). En segundo lugar, luego del trabajo de mesa, está el repaso por escenas con los actores. En estos, el director tiene la posibilidad de ahondar y moldear las interpretaciones cómo él prefiera. Aquí, son priorizadas las escenas con mayor fuerza e importancia dramática en la historia del filme. Si bien Gómez (2016) ejemplifica dos maneras de trabajo, existen muchas

otras, puesto que los ensayos son el momento en el que el director hace uso de los métodos y técnicas que conoce para lograr acercar al actor a la verdad del personaje.

Algunos directores, como Gómez (2016), consideran que es mejor no ensayar todas las escenas arduamente porque se corre el riesgo de perder la espontaneidad tan necesaria en el cine. Esto puede darse por diversos motivos: falta de presupuesto, falta de tiempo, decisiones artísticas, entre otras. En este sentido, Quinteros (2016) menciona que si bien no todos los directores de cine ensayan con sus actores, la mayoría hace trabajo de mesa o lectura de guion. Finalmente, agregan que los ensayos son aún más efectivos si se realizan en la locación en la que será grabada y con la iluminación, vestuario y utilería que se utilizará finalmente.

### **2.2.2.3. Grabación**

El momento de la grabación involucra no solo al actor y al director, sino a todo el equipo técnico de rodaje y a aquellas circunstancias que afecten al actor y su desenvolvimiento durante la acción actoral. Se espera que el actor llegue a la filmación preparado gracias a la profundización hecha sobre su personaje durante los ensayos. “Una vez que los ensayos han culminado con éxito, el actor tiene algo a lo que aferrarse cuando se encuentra junto con el resto de miembros del equipo a punto de rodar” (Seger y Whetmore, 2004, p. 155). También se espera que, en el caso de las películas con guiones dialogados, el actor tenga aprendido los diálogos de su personaje. Pues, de no ser así, ocurrirían errores en la grabación. De manera que el trabajo del director reside en dar las últimas y determinantes indicaciones antes de grabar. El objetivo es lograr un desenvolvimiento ideal durante la acción actoral del actor para perfeccionarla junto con el trabajo de cámara.

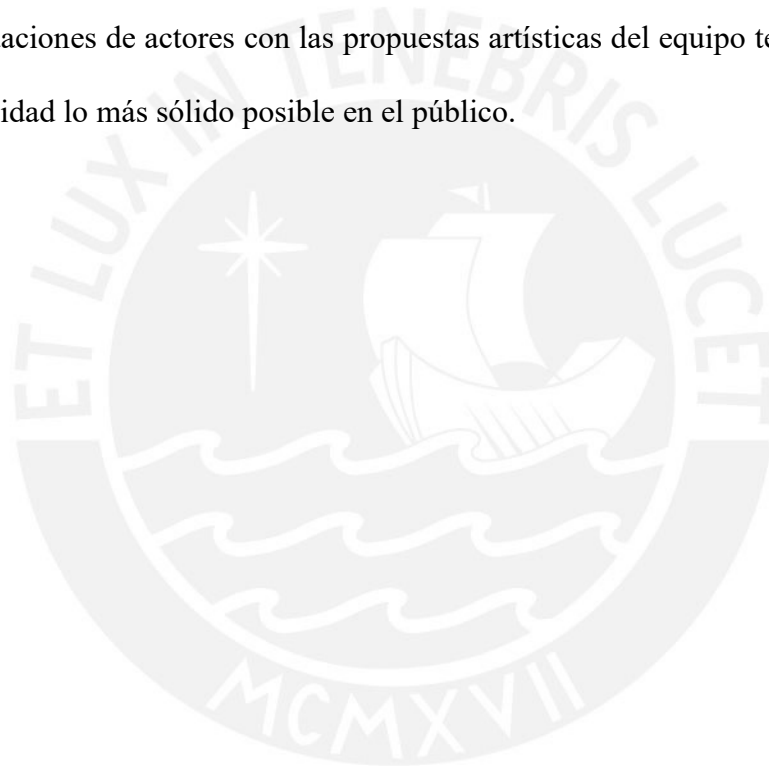
Asimismo, en este momento, el director usa estratégicamente las relaciones emocionales entre los actores y el equipo. Esto con el fin de que todo lo ensayado anteriormente, se desenvuelva con la mayor fluidez posible en un ambiente colaborativo y creativo. Discépola (2010) sostiene que hay ciertos puntos a considerar durante las grabaciones como lograr la calma y el respeto entre todo el equipo, tener un tiempo con los actores por si surgen preguntas o problemas, ser claro con las indicaciones y hacer sentir seguro al actor, tener presente el trabajo previo durante los ensayos y tener disposición a realizar cambios por si surge algo inesperado durante el rodaje.

En síntesis, la dirección de actores en el cine es un fenómeno complejo compuesto por elementos configurantes y momentos de trabajo. Los elementos configurantes incluyen al tipo de actor, las técnicas y métodos de dirección y la relación entre director y actor. El primero hace referencia a la identificación y elección del tipo de actor que satisfaga las expectativas del director. Estas pueden deberse a consideraciones económicas o artísticas. El segundo elemento, las técnicas y métodos de dirección, son herramientas que el director posee según su educación y experiencia previa, que emplea con el actor con el fin de guiarlo hacia una profundización sobre su personaje. El tercer elemento hace referencia al reconocimiento de las emociones dentro de la relación personal con el actor. Así, el director puede usarla de manera que crea una atmósfera o clima de trabajo que ayude a construir la acción actoral que la actuación de la película necesita.

Los momentos de trabajo son tres. El primero es el *casting*. Este es un proceso determinante de búsqueda de actores que tengan las experiencias necesarias para interpretar a los personajes de la película y que sintonicen en el trabajo con el director. El segundo es los ensayos. Es el momento crucial en el que el director guía al actor a conectar con su personaje y comprender sus procesos, al mismo tiempo que logran una relación más íntima y de confianza entre ambos. El tercer y último momento es la grabación. Aquí, el director se concentra en dar las últimas y

determinantes indicaciones para lograr la *acción actoral* ideal del actor y usar las relaciones entre los actores y el equipo a su favor.

Los elementos configurantes de la dirección de actores son transversales y se pueden encontrar durante los momentos del *casting*, los ensayos y la grabación. Su uso va a depender de las consideraciones económicas y artísticas del director sobre su película. Estas decisiones pueden variar según el tipo de producción cinematográfica que se está haciendo, sin embargo, el fin de la dirección de actores, con respecto al filme, siempre será uno solo: desarrollar, unificar y articular las actuaciones de actores con las propuestas artísticas del equipo técnico para lograr un efecto de realidad lo más sólido posible en el público.



## CAPÍTULO 3

### CINE PERUANO DE FICCIÓN: 2000-2022

El presente capítulo tiene como objetivo hacer una caracterización de los diferentes tipos de producción de ficción del cine peruano realizadas durante los años 2000 y 2022. Para esto, el capítulo se divide en dos partes. En la primera, hacemos un recuento de los hitos más importantes sobre la creación cinematográfica en el Perú antes del 2000: La escuela de Cusco, Robles Godoy, Ley 19327 y Lombardi. En la segunda parte, caracterizamos los tres tipos de producción cinematográfica que identificamos para fines de esta investigación: cine estatal de autor, cine comercial de géneros y cine independiente de experimentación. Para esta caracterización, tomamos en cuenta los aspectos económicos y artísticos en las producciones cinematográficas.

Si bien los antecedentes nos sirven para comprender el contexto y las influencias tanto estéticas como económicas del campo del cine peruano, debemos hacer una pequeña conceptualización de lo que, para esta tesis, comprende el cine de ficción. Según Pozuelo (2010), lo ficcional afecta al arte en los aspectos ontológico, pragmático, retórico y de teoría de los géneros. Lo ontológico hace referencia a su misma naturaleza; lo pragmático, a la forma en cómo se emite y cómo se recibe; lo retórico, a la organización del texto y la teoría de los géneros, a la línea límite con lo autobiográfico. Al construir estos aspectos dentro del cine, desde la visión del artista, las películas de ficción se vuelven objetos estéticos. Para Videla (2006), este sería el primer estatuto en el estudio de las artes ficcionales.

[...] “la ficción reside en *un tertium entre la verdad y la mentira*. Para Sarmiento, ese *tertium* que es la ficción se concreta en la obra poética: “La obra literaria no miente, simplemente compone una realidad imaginaria, dándole forma poética a una particular visión del mundo (Sarmiento, 1999, p. 39)” (Videla, 2006, p. 19).

Esto quiere decir que la ficción, aquello que se encuentra entre la verdad y la mentira, se define en lo poético, que es lo que construye una realidad imaginaria. Para Videla (2006), la construcción de una realidad imaginaria significa *representar*. Y esta, en el cine, es clave para la construcción de la credibilidad. Como mencionamos en el anterior capítulo, según Bravi (2018), para que una película tenga credibilidad, es necesario que el espectador logre vincular las representaciones de la imagen y sonido con aquello que le resulte familiar o cercano a la comprensión de su entorno. Este efecto provocado, que denominamos *efecto de realidad* (Aumont, 1992), se logra en mayor o menor medida según una imagen respete las convenciones naturales e históricas para ser identificadas por el espectador.

Tomando en cuenta los conceptos anteriormente explicados, el cine de ficción es comprendido como aquel objeto estético que, a través de imagen y sonido, construye una realidad imaginaria, también llamada representación, que busca tener credibilidad para lograr un mayor o menor efecto de realidad en el espectador.

Con lo explicado, pasamos a nombrar los hitos más importantes que han aportado al desarrollo del cine peruano de ficción antes del año 2000. Son eventos que propician cambios en el campo del cine peruano de ese entonces y que se relacionan con nuevas estéticas, formas de producción y alcance internacional. Con estos, nos referimos a la Escuela de Cusco, Armando Robles Godoy, la Ley de cine 19327 y Francisco Lombardi.

### **3.1. Antecedentes del Cine peruano antes del 2000: Escuela de Cusco, Robles Godoy, Ley 19327 y Lombardi**

Desde los años 60 hasta la actualidad, Latinoamérica sufre cambios económicos, sociales y políticos que moldean la esfera cultural-artística de la región. El Perú no es un caso ajeno. Como menciona León (2016), el Perú es uno de los países cuyo cine se orienta a crear políticas y



estéticas nuevas ausentes debido a su falta de industria y políticas culturales nacionales. En esta parte, detallamos hitos en el cine nacional, desde los años 60 hasta el 2000, que marcan un antecedente importante para la producción del cine peruano.

En diciembre de 1955, un grupo de intelectuales y profesionales del Cusco inaugura el *Foto cine Club del Cusco*: un proyecto que buscaría exhibir películas de calidad de manera permanente, así como fomentar los estudios sobre cine y la inversión en producciones cinematográficas en la región (Bedoya, 2009). La primera película producida por esta asociación de intelectuales cusqueños es *Corpus del Cusco* de Manuel Chambi López (1924-1987), hijo del fotógrafo Martín Chambi. Desde ahí hasta la filmación de *Kukulí*, en 1961, se llevan a cabo aproximadamente 16 producciones filmicas dirigidas por Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama, César Villanueva y Manuel Chambi. En su mayoría, son cintas documentales de corte etnográfico que dan a conocer una realidad ausente en el cine, buscando reivindicar la figura indígena. Los intérpretes de los filmes son personas nativas de los lugares grabados o, incluso, protagonistas de las historias reales que los directores representan a través del registro audiovisual, sea en documental o ficción.

Varias de estas cintas logran ser difundidas internacionalmente y obtienen premios en festivales europeos. De esta manera, son vistas y reconocidas por diferentes críticos y pensadores de la región. Entre ellos, se encuentra el historiador francés Georges Sadoul quien publica un texto, en la revista *Les Lettres Française*, en el que denomina *Ecole de Cusco* al conjunto de películas producidas por los directores del *Foto cine Club del Cusco*, presentadas en Europa (Bedoya, 2009). Sin embargo, para Bedoya (2009), la producción de los cineastas cusqueños no está acompañada de postulados articulados o manifiestos, por lo que difícilmente puede ser considerada una escuela cinematográfica.

Tres décadas después del éxito de la literatura indigenista, la incorporación del universo andino al cine se hace en forma de descubrimiento, contemplación y celebración. Ninguno de los directores es “indio al 70 o 100%” (Bedoya, 2009, p. 136), sino profesionales indígenas, pero urbanos. Algunos de ellos son egresados de centros educativos en Lima y la mayoría están constituidos en la vida cultural de Cusco.

En 1961, se estrena el largometraje de ficción *Kukuli*, dirigido por Figueroa, Nishiyama y Villanueva. Interpretada por la actriz Judith Figueroa, *Kukuli* es el primer largometraje peruano dialogado en quechua y exhibido en varios festivales europeos. Con índole nacionalista y andino, la película tiene una clara influencia del cine occidental: “encuadres estáticos, cargados con intensidad lírica, apreciando el paisaje o creando homologías” (Bedoya, 2009, p. 138). Es por el uso de estos recursos estéticos occidentales, que se aplican para *mirar* lo andino, que el filme llega a ser reconocido en Europa.

*Kukuli* marca un antes y después para la llamada *Escuela de Cusco*. El éxito de la película de mirada burguesa-europea hace que algunos intelectuales, como José María Arguedas, detecten una visión falseada y criterio racista del filme (Bedoya, 2009). Este nuevo uso de recursos estéticos, divide a la *Escuela de Cusco* en cuanto a sus formas de hacer cine: por un lado, la mirada de reivindicación del mundo andino en la imagen, como inicia, y, por el otro, la búsqueda de narrativas y estéticas que permitan lograr nuevos y más grandes alcances.

A pesar del reconocimiento internacional logrado por la llamada *Escuela de Cusco*, sus películas no alcanzarían los estándares de producción de los filmes realizados en países con un mercado cinematográfico desarrollado. Sin embargo, años después, hacia mitad de los años sesenta, suceden dos hitos que introducen nuevas formas de producir cine en el Perú y que aspiran a un trabajo profesional/industrial: el cine de Armando Robles Godoy y la Ley 19327 para el fomento de la industria cinematográfica nacional.

Nacido en Nueva York y educado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Armando Robles Godoy inicia su carrera como cineasta a inicios de los años sesenta con tres cortometrajes registrados en 16 milímetros y a color. En 1966, dirige el largometraje de ficción *En la selva no hay estrellas* en co producción con Argentina y un presupuesto de setenta y cinco mil dólares (Bedoya, 2009). Las formas de producir de Robles Godoy significan la introducción de un cine con acabado industrial diferente a la realización artesanal de las películas peruanas de esos años.

Además de buscar nuevos estándares de producción cinematográfica, Robles Godoy tiene una clara intención de comunicar a través de una mirada personal y marcar un estilo filmico reconocible con óptimos acabados técnicos. Esto debido a que el cineasta y crítico de cine es afín a las experiencias de la modernidad lo que puede evidenciarse en sus películas con clara influencia de directores como Orson Welles, Resnais y Antonioni (Bedoya, 2009).

*En la selva no hay estrellas* perfiló la tensión entre las exigencias narrativas tradicionales y las ambiciones de “modernidad”, presente en toda la obra del director. Por un lado, está el escritor que lleva a la ficción episodios de su experiencia personal y por el otro el cineasta “moderno” que busca el elemento “específico” constituyente de ese “lenguaje misterioso” del cine que, para Robles Godoy, está más cerca de la música que de la literatura. [...] Para él, la especificidad filmica se halla en la temporalidad quebrada y el montaje asincrónico, alternativo al modelo de la continuidad narrativa clásica. (Bedoya, 2009, p. 160).

El cine de Robles Godoy marca un importante antecedente para las siguientes generaciones de cineastas peruanos. Abre la posibilidad de contar relatos íntimos basados en experiencias propias, a través de recursos audiovisuales modernos asociados a un cine actualizado y con

intenciones de experimentación. Todo esto producido de manera profesional y con acabados industriales (Bedoya, 2009).

En este mundo de personajes emblemáticos, los actores de *La muralla verde* lucían como presencias físicas distantes con sus cuerpos perdiendo consistencia en favor del efecto visual. La carnalidad erótica proclamada aparecía atenuada, difuminada, acaso disuelta, por el tratamiento filmico [...] Lo mismo ocurría con los diálogos de frases sonoras y contenido conceptuoso e importante, pronunciados desde las fronteras del encuadre, con los actores de espaldas, o provenientes de un indefinido espacio en off. (Bedoya, 2009, p. 162).

Su propuesta moderna se ve incluida en todas las áreas creativas del filme, en la que la dirección de actores juega un papel fundamental en el estilo del director. Robles Godoy usa al actor como ornamento que acompaña a la narración audiovisual. Pone su cuerpo y voz de manera consciente y favorable a la creación de sensaciones audiovisuales. Robles Godoy abre la posibilidad de experimentar no solo con el lenguaje cinematográfico, sino también con las posibilidades del actor en la imagen.

Hacia 1967, la Sociedad Peruana de Cinematografía<sup>14</sup>, de la que Armando Robles Godoy era miembro, inicia el proyecto de la Ley de cine<sup>15</sup>. Tiempo después, Robles Godoy se reúne personalmente con Juan Velasco Alvarado para proponerle el proyecto de ley. Luego de conversaciones con el presidente y un trabajo en conjunto con el ministro de Industria, Turismo e Integración, Jimenez de Lucio, se promulga, en 1972, la ley 19327 de “Promoción a la

---

<sup>14</sup> Fue creada en 1967 y participaron casi 120 trabajadores del gremio cinematográfico, entre ellos estuvieron Luis Figueroa y Manuel Chambi. (Bedoya, 2009)

<sup>15</sup> En la creación de esta ley, se ven implicados técnicos y equipo de producción de cine. Entre ellos se encuentra Armando Robles Godoy. Presentan la propuesta de ley al congreso, sin embargo, esta no tuvo alcance alguno debido a que a los dos días, el 3 de octubre de 1968, Juan Velasco Alvarado da un golpe de Estado (Bedoya, 2009).

industria cinematográfica” (Ledgard, 2018). Esta ley logra que haya incentivos tributarios y un sistema de exhibición obligatoria para los cortometrajes y largometrajes, en salas comerciales, que cumplieran con los requisitos dados por una comisión reguladora de la ley (Bedoya, 2009).

[...] el cine debía alcanzar los niveles de la producción de manufacturas, creándose una industria filmica con capacidad para satisfacer la demanda interna del mercado. Al mismo tiempo, debía convertirse en una actividad de exportación destinada a difundir la forma de vida e idiosincrasia de los peruanos. (Bedoya, 2009, p. 164)

La finalidad de la ley era que la obligatoriedad de exhibición de cortometrajes lograra rentabilidad para las productoras realizadoras y que, luego, pudieran hacer largometrajes.

El fomento de la producción se diseñó en torno a la aplicación de incentivos tributarios. El Estado renunció al impuesto que gravaba las entradas cinematográficas en favor de los productores nacionales. Así, si una empresa productora exhibía un cortometraje, que debía acompañar en forma obligatoria la proyección comercial de toda película extranjera, era beneficiada con el equivalente al 25% del impuesto que gravaba el valor de la entrada. En cambio, si exhibía un largometraje, el productor recibía el equivalente al íntegro del impuesto. (Bedoya, 1997, p. 34)

Años después de ser aplicada la ley, hay una desbordada producción de cortometrajes que, si bien por un lado, algunos autores se esmeran en producir obras de corte personal y artístico; por otro, un gran número de productoras, de corte publicitario, recurren a las características demandadas por el Estado para poder ser financiadas y exhibidas (Ledgard, 2018). A pesar del aprovechamiento de algunas productoras con el fin de lucrar y no de desarrollar contenidos artísticos, la aplicación de la ley 19327 significa un incremento de producción y trabajo para el sector cinematográfico que se detiene progresivamente con su abolición en el gobierno de Morales Bermúdez.

Sin embargo, aquello no es lo único que genera la reducción de la producción nacional y el fin de muchas productoras nacidas durante la vigencia de la ley 19327. Hacia finales de los años 80, la asistencia a salas disminuye notablemente debido a diversos factores como la hiperinflación, la inseguridad ciudadana, el menoscabo de las salas, la piratería y más (Bedoya, 2015, p. 57). Sin una ley ni políticas culturales que respalden la producción cinematográfica y una inestabilidad económica que dificulte el consumo de lo propio, se desvanece el sueño de tener una industria filmica.

Con el campo abierto y sin políticas que controlen la oferta de producciones hollywoodenses, el cine peruano deja de lado lo personal y se asienta en dos tipos de narrativas: la del “*mainstream* cinematográfico internacional o norteamericano” y la del “entretenimiento popular burlesco de sabor y jerga local” (Protzel, 2007, p. 122). Las producciones cinematográficas en el Perú se ven moldeadas por las estéticas y narraciones dramáticas clásicas, características del cine hollywoodense. Aquellas son usadas para contar historias populares nacionales en la pantalla grande.

A pesar de la abolición de la ley, un grupo de directores y productores supo aprovechar los beneficios de aquella a través de la experimentación y desarrollo de su propio lenguaje. Entre ellos, destaca el caso de Francisco Lombardi. Tacneño de nacimiento, Lombardi empieza su interés por el cine con la publicación de una revista sobre crítica cinematográfica llamada *Cine Estudio* cuando apenas estaba en el colegio. En esa misma línea y años después publica, continuamente, en *Hablemos de cine*<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Revista con influencia de *Cahiers du Cinéma*.

Hacia 1967, y luego de haber cursado un año en estudios universitarios en derecho, Lombardi viaja a Argentina para formarse en realización cinematográfica en el Instituto de Cine de la Universidad del Litoral, en Santa Fe, donde Fernando Birri<sup>17</sup> es el encargado de la carrera (Bedoya, 1997). Aquí, Lombardi encuentra una educación cinematográfica orientada a la producción de documentales con contenido social y político, un tipo de cine ajeno a sus intereses. Su inclinación por el séptimo arte no emanaba de un compromiso político, sino que se orientaba a las posibilidades dramáticas y narrativas. En Perú y con el impulso de la ley de cine, Lombardi dirige más de diez cortometrajes y, a finales de los años 70, sus primeros largometrajes *Muerte al amanecer* (1977), *Cuentos inmorales* (1978) y *Muerte de un magnate* (1981). Desde ese momento, Lombardi<sup>18</sup> se posiciona como el director peruano que más desarrolla una escritura tradicional, es decir, la del cine narrativo y representativo (Bedoya, 1997).

Cada una de esas películas fue el hito de una trayectoria que decantó convenciones, signos, modos de establecer conflictos entre los personajes, siempre manteniéndose dentro de los marcos de un cine narrativo, dramático, representativo. Lo que le permitió abrir un terreno común de entendimiento con los espectadores, que convirtieron a algunas de sus películas en notables sucesos de boletería. (Bedoya, 1997, p. 40)

En los años 80 y 90, Lombardi dirige películas como *La ciudad y los perros* (1985), *La boca del lobo* (1988), *Sin compasión* (1994) y *Bajo la piel* (1996), que logran en mayor o menor medida captar la atención del público y, a la vez, le permiten desarrollarse creativamente como

---

<sup>17</sup> Fernando Birri es el director del reconocido cortometraje *Tire Dié* (1960) y largometraje *Los Inundados* (1962) y es considerado el padre del nuevo cine latinoamericano. Formó parte de los fundadores de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños de Cuba, en la que fue director entre 1986 y 1991 (Moura, 2006).

<sup>18</sup> Así como muchos de los directores iniciados durante la ley nombrada, Lombardi parte de un cine frágil y carente de referentes. Esto sucede debido a que la mayoría de películas producidas antes de 1970 desaparecieron. Asimismo, la tecnología precaria y artesanal empleada previamente resulta sin vigencia debido a la permisión de la entrada de nuevas tecnologías cinematográficas al país (Bedoya, 1997).

director de cine. No es sino hasta la producción de *No se lo digas a nadie* (1998) y *Pantaleón y las visitadoras* (1999), adaptaciones de novelas de los reconocidos escritores peruanos Jaime Bayly y Mario Vargas Llosa respectivamente, que Lombardi consigue producir “un cine de impecable acabado formal apoyado en *valores agregados* como salvoconducto para su difusión internacional” (Bedoya, 2009, p. 229). Para Bedoya (2009), dentro de estos valores agregados, estarían la inclusión de “*estrellas* de la televisión como protagonistas; historias capaces de asegurar un tratamiento fílmico aplicado pero vistoso y ligero; adaptaciones de las novelas más populares de escritores conocidos.” (p. 229) Lombardi logra que actores profesionales populares desarrollen sus habilidades y alcancen registros complejos para los personajes de sus películas. Al mismo tiempo, como director, prospera en la técnica cinematográfica con el fin de que el tratamiento audiovisual sea comprensible y creativo para el público.

Si bien Lombardi no desafía ni experimenta con el lenguaje audiovisual, es el primer director de cine peruano que aplica, de manera eficiente, recursos narrativos tradicionales para contar historias nacionales. Estas logran ser bien recibidas por el público peruano y, en menor medida, por el extranjero. El director coloca, en las carteleras nacionales, un cine de fácil acceso para el público peruano, acostumbrado a películas taquilleras norteamericanas, y de tratamiento creativo llamativo para festivales en el extranjero.

En síntesis, en esta parte del capítulo, desarrollamos los hitos históricos principales del cine peruano desde 1960 hasta 2000. En primer lugar, encontramos al cine producido por la denominada *Escuela de Cusco*. Este grupo de críticos y cineastas cusqueños con educación universitaria urbana realiza, en su mayoría, documentales de corte etnográfico con el fin de dar a conocer la realidad indígena en el cine. Varios de estos filmes son reconocidos por la crítica europea. Luego, a finales de los años 60, Armando Robles Godoy introduce un cine con acabado industrial diferente a la realización artesanal de las películas peruanas previas. El



director tiene una clara intención de comunicar a través de una mirada personal, influenciado por estéticas modernas, con lo que marca un estilo filmico reconocible. Esta es una propuesta que no se había dado nunca antes en la historia del cine peruano. Asimismo, es Robles Godoy quien, junto a la Sociedad Peruana de Cinematografía, desarrolla el proyecto de la Ley de cine. Años después, en 1972, se promulga la ley 19327 de Promoción a la industria cinematográfica que asegura la exhibición de manera obligatoria de cortometrajes peruanos en salas de cine y, más tarde, impulsa la realización de largometrajes. Esta ley es aprovechada tanto por cineastas interesados en el desarrollo del arte cinematográfico como por productoras de corte publicitario. Como consecuencia de ello, Francisco Lombardi tiene las herramientas y recursos necesarios para desarrollar una estética y narrativa tradicional para contar historias nacionales y que estas producciones sean aceptadas por el público peruano y el extranjero. Lombardi significa un acercamiento a las narrativas convencionales usadas por el cine norteamericano, pero aplicadas de manera pulcra al cine peruano.

Bedoya (1997, 2009, 2015), quien ha hecho el registro más detallado de la historia del cine peruano, argumenta que estos sucesos históricos mencionados anteriormente son olvidados por las nuevas generaciones de cineastas. Esto implica que sus estéticas e historias no son tomadas en cuenta como referentes para la realización de nuevos filmes. Sin embargo, ciertos temas y urgencias nacionales son contados en distintas formas y se repiten en las películas peruanas a través de los años. De esta manera, el cine peruano, a través de los años, “debe interpretarse en términos de rupturas y continuidades con respecto al pasado” (King, 1994, p. 281). En la siguiente parte del presente capítulo, hacemos una caracterización de las producciones cinematográficas peruanas que nos ayuda a encontrar esos encuentros y desencuentros en la historia del cine peruano.

### 3.2. ¿Qué es el cine peruano de ficción: 2000-2022?

Para Bedoya (2015), los cambios que ha tenido el cine en nuestro país son, posiblemente, efecto de la llegada de las tecnologías digitales a los espacios domésticos que posibilitan la creación y práctica audiovisual con bajos presupuestos en sectores sociales donde antes no se podía, así como la búsqueda de nuevos espacios de distribución. Esto tiene un alcance en tres puntos importantes: en primer lugar, los gastos para la producción cinematográfica son menos costosos y de fácil acceso a la gente, lo que permite la generación de oficio para los cineastas nacionales. En segundo lugar, la concepción del cine cambia, es decir, se valora al producto cinematográfico no por sus estándares de producción costosos y pulcros, sino por su contenido y lo audaz de su creación. En tercer lugar, las películas ya no son exhibidas solo en salas comerciales, sino en festivales nacionales o internacionales, centros culturales, ciclos de cine y en plataformas digitales.

Los temas que se desarrollan en las películas del cine peruano hecho entre el 2000 y 2022 abordan problemáticas políticas y sociales. Sin embargo, su tratamiento es reformulado con respecto al cine de los años sesenta y setenta, es decir, desaparecen “los acentos militantes, el *tercermundismo* y las representaciones de *masas*” (Bedoya, 2015, p. 71-72). Estas producciones cinematográficas, hechas entre 2000 y 2022, cuentan desde lo personal y lo cotidiano dejando de lado la mirada etnográfica. Según la información recogida, identificamos tres tipos de producciones cinematográficas que integran el cine peruano de ficción: cine estatal de autor, cine comercial de géneros y cine independiente de experimentación.

#### 3.2.1. Cine estatal de autor

Para el crítico argentino de cine Eduardo Antín, alias Quintín, el cine peruano inicia con *Días de Santiago* (2004) del director Josué Méndez (Carrasco, 2019). Estrenada en el *International*

*Film Festival Rotterdam* (IFFR), *Días de Santiago* (2004) significa la introducción de un tipo de producción cinematográfica personal y con buenos acabados industriales y que, además, logra ser reconocida por los más importantes festivales europeos y latinoamericanos.

Pocos años después, *La teta asustada* (2009), segunda película de Claudia Llosa, se hace ganadora de los laureles en los festivales de cine más importantes del mundo. Al año siguiente, es nominada a los Premios *Oscars* de la *Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas* en Estados Unidos, convirtiéndose en la primera y, hasta ahora, única película peruana en ser nominada a los premios. Este suceso capta el interés del público peruano, logrando que miles de personas asistan a las multisalas a ver el filme. No obstante, la audiencia nacional, acostumbrada a las producciones norteamericanas multimillonarias con imágenes espectaculares y grandiosos efectos, termina siendo decepcionada por la película de Llosa. Sin embargo, esto no evita que los siguientes filmes de corte personal se coloquen en exhibición en multisalas a nivel nacional.

En el cine estatal de autor, se encuentran aquellas producciones que aspiran a competir en festivales internacionales y, al mismo tiempo, buscan ser exhibidas en las multisalas comerciales<sup>19</sup> del país (Bustamante, 2018). Los festivales internacionales se realizan por pocos días y, usualmente, las películas tienen una o dos funciones. Además, usualmente, las producciones no reciben una retribución económica. En cambio, su exhibición en salas comerciales permite que la película sea vista por un mayor número de personas y, por lo tanto, obtiene una retribución económica. Sin embargo, los filmes del cine estatal de autor permanecen por tiempo limitado en las multisalas y son pocos los casos que han logrado mantenerse por más de dos semanas. Entre estos, están *Wiñaypacha* (2017), *Retablo* (2017) y

---

<sup>19</sup> Ver Anexo 1 sobre los requisitos técnicos de las multisalas comerciales en Perú.

*Willaq Pirqa, el cine de mi pueblo* (2022). En la misma línea, durante los últimos años y debido a su alcance, las plataformas *streaming* han sido el espacio final de distribución de este tipo de películas.

Para Bedoya (2015), existen ciertas cualidades estéticas que “permiten perfilar su integración en los circuitos de distribución de alcances globales” (p. 55). Muchos de los cineastas buscan inscribir su arte en determinadas vertientes del cine de autor, acercándose a la representación realista tradicional. El fin de esta estrategia es ser exhibido en “salas de *arte y ensayo* de todo el mundo, pero también a través de los canales de difusión audiovisuales en diversas plataformas y soportes” (Bedoya, 2015, p. 55).

Debido a los estándares y requerimientos para poder ser exhibidos en festivales internacionales, multisalas nacionales y plataformas *streaming*, este tipo de producciones requiere de una gran inversión. Son financiadas, en su mayoría, por la entidad del Estado peruano encargada de los estímulos para proyectos de artes y culturas. Desde el 2015 hasta la actualidad, el Ministerio de Cultura del Perú mantiene activa la Dirección Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO) cuyo objetivo principal es “diseñar, proponer, promover y ejecutar las políticas, planes, estrategias y normas para el desarrollo y promoción de la industria audiovisual, fonográfica y de los nuevos medios” (DAFO, 2022). Sin embargo, antes de la creación de la DAFO, existieron DICINE y CONACINE<sup>20</sup>, encargados de otorgar apoyo económico a las películas peruanas en cuestiones de producción.

---

<sup>20</sup> El Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE) “fue el organismo descentralizado y autónomo en el ámbito del Ministerio de Cultura, creado por la Ley de Cine N° 26370 y en funcionamiento desde 1994 hasta 2011. Era un órgano conformado mayoritariamente por representantes del sector cinematográfico, en concurrencia con representantes del Ministerio de Cultura, con facultades para proyectar y ejecutar políticas destinadas a la promoción de la producción cinematográfica nacional. Funcionaba como entidad representativa oficial de la cinematografía peruana a nivel nacional e internacional, y como espacio impulsor de la articulación entre el sector y la gestión estatal.” (Latinno, 2023)

Además del financiamiento propuesto por el Estado, existen otras entidades internacionales que otorgan apoyos económicos y acompañamientos para etapas de desarrollo, producción, postproducción y distribución de películas peruanas y latinoamericanas. Creados hacia inicio del siglo XXI, las principales instituciones internacionales de financiamiento son la fundación Hubert Vals, asociada al Festival de cine de Rotterdam; el World Cinema Fund del Festival de Berlín; el programa Ibermedia; “Cine en construcción” del Festival de San Sebastián, entre otros (Bedoya, 2015). Estas entidades, al igual que la DAFO, establecen ciertos estándares de producción y preferencia temática. De ahí que las películas peruanas, desde los años setenta, se piensen teniendo en cuenta “las fórmulas de la coproducción con países diversos” (Bedoya, 2015, p. 54). Esto no solo afecta a las formas económicas de producción, sino a sus formas estéticas y procesos artísticos.

Es una fórmula de “nicho”, minoritaria, que Quandt (2000) describe como modelada para el circuito de festivales de cine y de salas de arte y que se perfila con la inclusión de un repertorio inamovible de recursos: un tono “de quietud y reticencia”; narrativas oblicuas y ritmos lentos; un aura de “inexplicada angustia”; largos travelines o paneos sobre paisajes despoblados; prolongados seguimientos, cámara en mano, de caminantes solitarios; lentos dollies hacia puertas o ventanas que encuentran la naturaleza; diseños materialista de sonido; privilegio de la imaginería inspirada en la obra de Andrei Tarkovski (Bedoya. 2015, p. 67).

Son obras propias que se cuentan a través de escrituras singulares, en las que los directores tienen casi total control creativo sobre sus proyectos y procesos. En este tipo de producciones, al lidiar con los concursos de financiamiento del Estado peruano y otras instituciones del mundo, los directores moldean los tiempos de sus procesos artísticos para cumplir con los *deadlines* de las postulaciones y entregas parciales y finales de los concursos, cuando han sido

ganadores. Esto quiere decir que sus procesos artísticos se ven moldeados por tiempos ajenos a los procesos orgánicos de cada director.

Este es el tipo de producción cinematográfica, en el Perú, que más involucra la inversión y, por tanto, validación del Estado. De aquí que, asociados y dependientes de la aprobación del Estado, sus películas encajen en lo que Rosen denomina *cine estatal* o *cine nacional*. La búsqueda de

la construcción de la nación como una masa unificada de personas en relación con el estado y con sus poderes, ha sido el fundamento y/o el objetivo del concepto de aquellos que se proponen construir un cine nacional dentro de sus actividades cinematográficas. (Utrera, 2005, p. 84-85)

Las producciones de este tipo de cine prefieren trabajar con actores desconocidos para el público, en algunos casos actores no profesionales, que signifiquen para la película una fiel representación sin impostación teatral o poses televisivas. Buscan que el registro actoral sea lo más neutro posible como en la mayoría de sus referencias cinematográficas. Sus principales influencias serían el cine de Robert Bresson, Jim Jarmush, Aki Kaurismaki, Theo Angelopoulos, Claire Denis, Jane Campion, Bela Tarr, Emir Kusturica, Tony Gatlif o Abdellatif Kechiche, entre otros<sup>21</sup> (Bedoya, 2015).

Encontramos dos subdivisiones en esta categoría debido a que hay rasgos distintivos unas de las otras. Por un lado, aquellos largometrajes que cuentan historias propias siguiendo un modelo narrativo tres actos y formas de representación universales con actores profesionales (Bedoya, 2015). En estos, los personajes son creados con el fin de que el espectador se identifique fácil y rápidamente con ellos. En este grupo de producciones se encuentran *Yawar Wanka* (2014) de

---

<sup>21</sup> “Los cineastas acceden a estos títulos a través del extenso mercado informal de video y DVD que opera en Lima y otras ciudades del Perú” (Bedoya, 2015, p. 67).

Jackeline Rivero, *Viejos amigos* (2014) de Fernando Villarán, *Rocanrol 68* (2013) de Gonzalo Benavente y *Como en el cine* (2015) de Gonzalo Ladines. Estas producciones se exhiben tanto en festivales, principalmente nacionales, como en salas comerciales o, en algunos casos regionales, hacen giras en diversas partes del Perú.

Por otro lado, encontramos a las películas que no siguen necesariamente las líneas narrativas convencionales o tres actos, experimentan con el lenguaje audiovisual y, en su mayoría, incluyen actores no profesionales. Algunas de las películas más destacadas de este tipo de cine son *Días de Santiago* (2004) de Josué Méndez, *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa, *Paraíso* (2009) de Héctor Gálvez, *El mudo* (2013) de Daniel y Diego Vega, *Chicama* (2013) de Omar Forero, *Wiñaypacha* (2017) de Oscar Catacora y *Manco Capac* (2020) de Henry Vallejo.

### 3.2.2. Cine comercial de géneros

No es sino hasta el 2013, con el estreno de *¡Asu mare!* (2013) de Ricardo Maldonado, que el cine peruano tiene un alcance y éxito masivo nunca antes visto dentro del país (Bedoya, 2015). La película producida por *Tondero Films* es vista por 3 millones 985 mil asistentes que ocuparon el 76% de taquilla en las multisalas en el 2013 (Morcos, 2015). La comedia, que retrata la vida del actor peruano Carlos Alcántara, apertura la aceptación del público al cine peruano y, por ende, la rentabilidad de la producción nacional estrenada en salas comerciales<sup>22</sup>.

Asimismo, y anterior al estreno de *¡Asu mare!* (2013), se producen largometrajes en distintas regiones del país que logran ser vistos por grandes cantidades de personas. Nos referimos a parte de las películas hechas en el marco del denominado *cine regional* (Bustamante y Luna,

---

<sup>22</sup> Jhon Campos (2019) menciona que “desde entonces se estrenan por año decenas de películas comerciales con distinta suerte en la taquilla, aunque cinematográficamente tan descartables como el título del 2013 que dio origen a este fenómeno” (p. 55).

2017). Uno de los principales representantes de este tipo de producciones es Flaviano Quispe que, con sus largometrajes de ficción *El abigeo* (2001) y *El huerfanito* (2004), logra miles de asistentes en diferentes lugares del Perú a los que el director llevaba su película mediante giras que podían durar semanas o meses.

Pensadas con referencia en las ficciones narrativas clásicas producidas en Hollywood y los programas humorísticos de la televisión nacional, este tipo de cine prioriza las historias de narrativa cerrada, tres actos, con desarrollo casual y elementos populares fáciles de entender (Bedoya, 2015). La finalidad del uso de estos recursos, propios del cine representativo comercial, es generar una rápida identificación con los personajes, sus formas de hablar y gestualizar, así como familiarizarse con los ambientes y espacios (Bedoya, 2015). Estas películas, que transitan entre el cine de géneros como la comedia, el terror o el thriller, son hechas con bajo acabado y una dirección de arte proveniente de la publicidad.

Dentro de este tipo de producciones, hemos podido distinguir dos vertientes. El cine comercial de alto presupuesto, usualmente limeño, elige al *casting* regido por la popularidad de los actores en el mundo del espectáculo o la televisión sin importar su educación actuarial (Bedoya, 2015). Esto incluye a cantantes, participantes de *reality shows*, presentadores de TV, modelos, los denominados *influencers*, *youtubers* y personas reconocidas en diversas redes sociales. Sin embargo, esto no deja de lado a actores preparados profesionalmente y que, además, han logrado gran popularidad en la televisión peruana y medios digitales como Carlos Alcántara, Gisela Ponce de León, Miguel Issa, Patricia Barreto, Giovanni Ciccía, Jimena Lindo, entre otros.

El cine comercial de bajo presupuesto, mayormente regional, elige al *casting* regido por la accesibilidad de los actores. Estos suelen ser amigos o familiares del equipo técnico que logran adaptarse a los tiempos de grabación de la película, la cual puede llegar a extenderse por meses



o, en algunos casos, años. En este tipo de producciones, el *casting* es usado como una estrategia de financiamiento. Convocan *castings* que, al mismo tiempo, son talleres de actuación con la promesa de que los mejores alumnos serán actores en las películas. De esta manera, los directores obtienen una fuente de ingreso para la realización de sus filmes (Bustamante y Luna, 2017). Sin embargo, existen casos como el de *El misterio del Kharisiri* (2004) de Henry Vallejo donde los personajes principales son interpretados por actores profesionales. Estos sí son retribuidos económicamente con base en los límites presupuestales de la producción.

A diferencia del cine comercial de alto presupuesto, muchos de los cineastas regionales no trabajan con un guion literario con diálogos y escenas completas. Emplean como guía, más bien, “un argumento de unas cuantas páginas junto a esbozos de diálogos y situaciones principales” (Bustamante y Luna, 2017, p. 36). Esto debido a que muchos de ellos no han sido instruidos en materia de guion cinematográfico o cuidan el tratamiento de su película para que ningún otro director les plagie.

En ambas vertientes del cine comercial de géneros, encontramos directores que han iniciado su quehacer cinematográfico como actores<sup>23</sup>. En el caso de las producciones de alto presupuesto, encontramos a Bruno Ascenso, Giovanni Ciccía, Aldo Miyashiro, Adolfo Aguilar, entre otros, quienes iniciaron como actores de televisión, teatro y cine y presentadores de televisión. En el caso de las producciones de bajo presupuesto, encontramos a Percy Pacco, Flaviano Quispe, Daniel Nuñez, Óscar Gonzales, entre otros, quienes han colaborado como actores en películas de directores quienes, luego, eran incluidos como actores en sus propias películas (Bustamante y Luna, 2017).

---

<sup>23</sup> “al estilo de cineastas célebres como Charles Chaplin, Buster Keaton, John Ford, Orson Welles, Ingmar Bergman o Elia Kazan. A semejanza del cine clásico norteamericano, pueden encontrarse algunas genealogías o linajes de cineastas-actores” (Bustamante y Luna, 2017, p. 32).

Si bien el cine comercial de géneros tiene como objetivo principal ser visto masivamente con el fin de recuperar su inversión y recaudar la mayor cantidad de ganancias posible, ambas vertientes tienen diferencias en cuanto a su distribución. El primero, cine comercial de géneros de alto presupuesto, es exhibido en salas comerciales, por lo que posee los estándares técnicos mínimos que los complejos multisalas exigen<sup>24</sup>. En estos filmes, la empresa que produce es más determinante que quien dirige (Bustamante, 2015). Ya que, desde un inicio, están pensados como productos de entretenimiento para ser consumidos por las masas, son los productores los encargados de hacerlos rentables. Asimismo, hacen una gran inversión en publicidad: aparecen en portadas de diarios y tabloides y son anunciados en programas de radio y televisión (Bedoya, 2015) con el fin de tener mayor visibilidad.

Otro punto a tomar en consideración en este tipo de cine es que su exhibición es manejada por distribuidoras que representan a las *majors*<sup>25</sup> (Bedoya, 2015). Es decir que las empresas encargadas de generar relaciones y acuerdos comerciales con las salas de cine para exhibir películas comerciales hollywoodenses, como las sagas de *Spiderman*, *El señor de los anillos*, *Harry Potter* y demás; son las mismas que distribuyen cine comercial de alto presupuesto. Por eso mismo, la conceptualización y producción de este tipo de filmes se hace en conjunto con los distribuidores para asegurar su éxito comercial en el Perú.

La exhibición de la segunda vertiente, cine comercial de géneros bajo presupuesto, se realiza a través de giras propiciadas por los mismos directores y directoras de las películas. Dentro de este grupo, son muy pocas las películas que llegan a estrenarse en salas comerciales a nivel nacional.

---

<sup>24</sup> Ver Anexo 1.

<sup>25</sup> Grupo reducido de estudios cinematográficos que dominan la industria del cine norteamericano. Por ejemplo, Columbia Pictures, 20th Century-Fox, Warner Bros y Paramount Pictures.

La exhibición se realiza primero en las ciudades principales y luego en las de menor tamaño, hasta llegar a poblados pequeños. El área de distribución se amplía después a las regiones vecinas e incluso a las más lejanas, aunque esto ya depende del empeño de cada cineasta, que tiene que viajar personalmente con la matriz de su película para evitar la piratería (Bustamante y Luna, 2017, p. 43).

Con el fin de que más personas se acerquen a ver sus películas, se usa publicidad, en radio, televisión, *flyers* y perifoneos, en los espacios cercanos al lugar donde se exhibe la película.

En el caso de las películas de alto presupuesto, los tiempos de grabación son, usualmente, de 20 a 30 días y son financiadas por empresas nacionales y transnacionales privadas, así como inversión propia de la empresa productora. Entre las más destacadas productoras se encuentran Tondero Films, Big Bang Films y AV Films. Algunos ejemplos de este tipo de filmes son *¡Asu mare!* (2013) de Ricardo Maldonado, *No me digas solterona* (2018) de Ani Alva Helfer, *A los cuarenta* (2014) de Bruno Azcenso, *Cementerio General* (2013) de Dorian Fernández-Moris, *Locos de amor* (2016) de Frank Pérez-Garland, *Once machos* (2017) de Aldo Miyashiro, *Aj Zombies* (2019) de Daniel Martín Rodríguez, entre otros.

En el caso de las películas de bajo presupuesto, los tiempos de grabación varían según el acceso al presupuesto. Los rodajes duran desde 3 semanas hasta 3 años o más (Bustamante y Luna, 2017). A diferencia del primero, estas producciones son financiadas por los mismos directores de las películas, quienes son pequeños empresarios dedicados al rubro audiovisual u otros. Usualmente, sus familiares desempeñan cargos dentro del equipo técnico y juegan varios roles<sup>26</sup>. Tiene pocos auspicios o “canjes” publicitarios por parte de empresas privadas o

---

<sup>26</sup> “La informalidad con la que trabajan los cineastas tiene consecuencias laborales, comerciales y artísticas. Por ser amigos o familiares, los actores y los técnicos que participan en la producción de una película regional, salvo excepciones, no reciben retribución económica o apenas se les da una cantidad “simbólica”, con cargo a que esta se incremente luego del estreno del filme y de acuerdo a las ganancias que se generen. Estos acuerdos (verbales)

religiosas y, en pocos casos, tienen aportes económicos del Ministerio de Cultura (Bustamante y Luna, 2017). Algunos ejemplos del tipo de filmes de este tipo de filmes son *El huorfanito* (2004) de Flaviano Quispe Chaiña, *El misterio del Kharisiri* (2005) de Henry Vallejo, *Qarqacha, el demonio del incesto* (2002) de Mélinton Eusebio Ordaya, *Sufrimiento de madre* (2009) de Daniel Nuñez Durán, *El sendero del chulo* (2007) de Oscar Catacora, entre otros (Bustamante y Luna, 2017).

### 3.2.3. Cine independiente de experimentación

Mientras el cine estatal de autor empieza a tener llegada internacional y el público peruano se interesa en el cine comercial de géneros protagonizado por actores populares, la experimentación, a través del video digital, se desarrolla silenciosamente en espacios alternativos independientes, primero, en Lima y, luego, en otras regiones del país.

El término *cine independiente* tiene su origen en el marco del cine estadounidense, donde existe una industria hegemónica (Campos, 2019): es un cine que nace “por oposición a otro que, supuesta o realmente, no lo es” (León-Frias, 2012, p. 6). Lo independiente norteamericano hace referencia a películas que no cuentan con grandes sumas de dinero, al nivel de Hollywood, y que proponen nuevas formas de contar historias de manera no hegemónica. Al ser producidas en Estados Unidos, se crean en espacios con mayor acceso a equipo técnico audiovisual de última gama, profesionales experimentados y educación cinematográfica.

Para León (2012), todo el cine peruano consiste en producciones económicamente independientes, ya que el país no posee una industria cinematográfica como la norteamericana.

---

han provocado no pocos conflictos, de todo calibre, desde rompimientos amicales hasta procesos judiciales que han durado años” (Bustamante y Luna, 2017, p. 35).

Sin embargo, es importante recordar que no todos los filmes peruanos ponen en quiebre<sup>27</sup> la hegemonía estética del cine comercial internacional, principalmente hollywoodense. Es decir, de aquellas películas de narrativas convencionales que buscan ser consumidas masivamente y retribuidas económicamente en salas comerciales y plataformas *streaming*.

En el Perú, las primeras producciones de cine independiente de experimentación son *Detrás del mar* (2005) de Raúl del Busto y *I* (2008) de Eduardo Quispe. Ambas películas, registradas en digital, fueron distribuidas en festivales de cine nacionales e internacionales y, años después, al finalizar su etapa de distribución, subidas a la plataforma *Youtube*.

Sus propuestas están alejadísimas de lo hecho hasta ahora en estas tierras, son arriesgados por lo experimental y lo artístico. Su independencia va más allá del autofinanciamiento: es un modo de ser y hacer, una *filosofistilo* de vida, una certeza de hacer el cine en el que creen, en satisfacer una necesidad expresiva, de crear, de decir algo nuevo, de la forma más novedosa y por qué no, personal posible (Quispe, 2010)

En este tipo de producciones cinematográficas, los directores tienen total control creativo sobre sus filmes y procesos artísticos. En el cine independiente de experimentación, hay un “*retorno a lo básico*” (Bedoya, 2015, p. 62), que proviene de lo *punk*. Esto invita a que los cineastas construyan y piensen el cine desde la experimentación con el lenguaje audiovisual y la destrucción de las estructuras. Por lo que la duración de este tipo de producciones es indefinida, pueden ser cortometrajes de un minuto o menos hasta largos de tres horas o más, y no se marcan líneas definidas entre la ficción y la no ficción. Asimismo, y con el fin de representar fielmente sus visiones artísticas, prefieren trabajar con actores no profesionales desconocidos. En varios

---

<sup>27</sup> Según Canclini (2009), “las transgresiones suponen la existencia de estructuras que oprimen y narrativas que las justifican. Pocos artistas logran diferenciarse de las escenas “públicas” donde los grupúsculos y las bandas que mantienen un poder, financiero, económico o religioso, trabajan confundiendo el misterio y la simulación. [...] el arte enfrenta una “localización incierta”, una nueva relación entre el espacio y la producción artística, en la que el arte es producido y circula a través de un rango cambiante de lo corporal, lo electrónico, y otros medios.” (p.1)

casos, por temas de presupuesto y comodidad, los personajes son encarnados por amigos cercanos o parte del equipo técnico de la película.

Este tipo de producciones usa con mayor frecuencia relatos íntimos y experiencias privadas en sus narraciones, haciendo más evidente lo autorreferencial y la autoficción. Esto tiene una relación directa con las nuevas sensibilidades contemporáneas como, por ejemplo, la “exposición de las intimidades a través de las redes sociales” (Bedoya, 2015, p.71).

Para Bustamante (2018), quién prefiere usar el término *cine independiente limeño*, este grupo de películas tienen un estilo moderno o experimental y que, usualmente, no cumplen los estándares técnicos, pero, en la mayoría de casos, tampoco aspiran a alcanzarlos. Cuentan con bajo presupuesto y son registradas con sus propios instrumentos. No cuentan con fondos de apoyo económico estatal para las etapas de desarrollo ni producción, ya que priorizan su autonomía artística en ambos momentos. Sin embargo, han habido casos como los de *El antifaz* (2015) de Enrique Méndez, *Antonia en la vida* (2022) de Natalia Rojas Gamarra o *El espacio entre las cosas* (2013) de Raúl del Busto en los que los filmes han recibido estímulos económicos del Estado en la etapa de postproducción o distribución.

Contrario a lo que propone Bustamante (2018), para Bedoya (2015) este cine no se reduce solo a los filmes limeños. Estos vienen siendo producidos desde 1996 en varias partes del país y cada vez con mayor frecuencia. Sobre todo en regiones andinas y costeras como La Libertad, Arequipa, Ayacucho, Puno y Cajamarca. Se ha descentralizado su producción debido a la accesibilidad de equipos de registro y edición audiovisual y la ausencia de exigencias técnicas y paradigmas estéticos, abriéndose a la experimentación total.

Es un cine entre amigos o conocidos con ideales cinematográficos similares que no recibe retribución económica o, en reducidos casos, muy poca. Por su naturaleza, los tiempos de grabación son pausados, es decir, graban durante fines de semana o en los días en los que todo

el equipo técnico, quienes son un grupo pequeño, está disponible. Las películas son exhibidas en festivales de cine nacionales e internacionales, cine clubes o salas alternativas y son pocas las que llegan a tener un estreno comercial. Gran parte de estas producciones pasan a plataformas en internet (Bustamante, 2018). Además, han logrado crear sus propios circuitos de exhibición valiéndose de las nuevas tecnologías y la apertura del Estado para financiar y realizar festivales de cine de vanguardia.

Algunas de las películas más destacadas de este tipo de cine son *I* (2008) de Eduardo Quispe Alarcón, *Una semana con pocas muertes* (2013) de Farid Rodríguez, *Detrás del mar* (2005) de Raúl del Busto, *Vale la pena vivir* (2014) de Tilsa Otta, *Videofilia* (2015) de Juan Daniel F. Molero y *La ciudad distante* (2019) de Paola Vela.

De acuerdo a la información descrita, podemos caracterizar a cada tipo de cine peruano de la siguiente manera. El cine estatal de autor agrupa a películas hechas con acabados industriales que son financiadas por el Estado peruano y, algunos casos, por otras entidades internacionales. A partir de estéticas occidentales, cuentan historias personales de los mismos directores y apuntan a estrenarse tanto en festivales internacionales como en salas comerciales dentro del país. El cine comercial de géneros agrupa a películas cuyo objetivo principal es ser comercializadas dentro del país. El presupuesto de este tipo de filmes varía, según la región peruana; sin embargo, todas son financiadas por productoras y empresas privadas. En el caso de las películas regionales, parte de su financiamiento proviene de familiares y actividades que realizan para la película. A través de narrativas clásicas, cuentan historias que se ubican, principalmente, en la comedia y el terror. El cine independiente de experimentación agrupa a películas hechas con bajos estándares de producción. Generalmente, graban con sus propios equipos audiovisuales y el equipo técnico se conforma por amigos del director. Los filmes de este tipo de cine pueden tener diversas duraciones, desde un minuto hasta más de 4 horas, y son exhibidas en festivales de cine y plataformas digitales. Usan estéticas experimentales y buscan

poner en quiebre la hegemonía estética del cine comercial internacional, principalmente hollywoodense.

Desde el estreno de *Días de Santiago*, en 2004, hasta el cierre de esta investigación, 2023, el mercado cinematográfico en el Perú ha sufrido inconstancias en cuanto a su producción y consumo. Actualmente, el cine peruano se aferra a la idea de la producción cinematográfica como industria y no para la creación de políticas culturales o educativas. Asimismo, no ha transgredido las fronteras del cine con otras artes. El cine peruano, como menciona Mónica Delgado (2020, párr. 1), a pesar de su experimentación, se encuentra “enfascado aún en fórmulas tanto comerciales como festivaleras, donde las voces y estilos propios escasean”.

Finalmente, tomando en cuenta lo anterior explicado, consideramos que sí es posible hablar de un cine peruano. La definición de un cine nacional se ha transformado, y se seguirá transformando, a través del tiempo<sup>28</sup>. Ya no hace referencia a ese cine con ideales políticos. Ahora, es “un cine que alberga múltiples representaciones sobre los *otros* y sobre *nosotros propios*” (Bedoya, 2015, p. 72). Está compuesto por cineastas de distinta procedencia, educación y lenguas que representan en sus películas a terceros y, también, a ellos mismos. Todo esto a través de la búsqueda de sus propios lenguajes cinematográficos, apropiándose de las nuevas tecnologías de registro y edición audiovisual.

---

<sup>28</sup> “Hall plantea pensar las identidades culturales, [...] como puntos de identificación o suturas inestables que son siempre contruidos dentro de los discursos de la historia y la cultura, no una esencia fija y trascendental que existe de forma ajena a ellas. En este sentido, Hall propone situar al cine no como un espejo de segundo orden que refleja una identidad cultural ya existente, sino como una forma de representación que es capaz de constituirnos como nuevos tipos de sujetos, construir puntos de identificación [...] se ha producido una desestabilización del concepto de “cine nacional” entendido como un aparato cultural monolítico que “contiene la idea de que un cuerpo particular de películas comparte una identidad única y coherente, lo que se produce a costa de la subordinación de otras identidades posibles” (Bedoya, 2015, p. 72).



## CAPÍTULO 4

### **Características que asume la dirección de actores en las películas peruanas de ficción, producidas entre 2000-2022, según el tipo de producción del cine peruano**

Este capítulo presenta el análisis de las entrevistas realizadas a diez directores del *cine peruano* de ficción. Relacionamos sus testimonios con la teoría expuesta en los capítulos anteriores, con el fin de resolver la pregunta de investigación. El capítulo se divide en tres partes, es decir, una por cada tipo de producción del cine peruano de ficción. Dentro de estas, hay tres secciones en las que consideramos los momentos de trabajo de la dirección de actores: *casting*, ensayos y grabación. Y, en subsecciones, dividimos según los tres elementos configurantes de la dirección de actores: tipo de actor, técnicas y métodos de dirección de actores y relación entre director y actor.

#### **4.1. Características de la dirección de actores en las producciones de ficción del cine peruano estatal de autor producidas entre 2000- 2022**

Esta parte busca caracterizar la dirección de actores en las producciones de ficción del cine peruano estatal de autor producidas entre 2000- 2022, de acuerdo a los condicionamientos e influencias de las demandas y circunstancias económicas y artísticas de la producción de cada película, según los testimonios de tres directores peruanos: Daniel Vega, Fernando Villarán y Henry Vallejo. Estas características se presentan de manera diferenciada por los tres momentos de trabajo entre director y actor: *casting*, ensayos y grabación. Dentro de cada momento analizamos los elementos configurantes de la dirección de actores que hemos definido en el marco de esta investigación: tipo de actor, métodos y técnicas de dirección de actores y relación entre el director y el actor.

Daniel Vega (DV), a quien de ahora en adelante menciono como Daniel simplemente, ha escrito y dirigido, junto a su hermano Diego Vega, las películas de ficción *Interior bajo izquierda* (2008), *Octubre* (2010), *El mudo* (2013) y *La bronca* (2019). Estas son incluidas como ejemplo dentro las producciones del cine estatal de autor (ver apéndice #3). Asimismo, Daniel ha participado como director en *Intercambiadas* (2019) y *Busco novia* (2022), producidas por Tondero Films, misma productora de *¡Asu Mare!* (2013). Estas son incluidas como ejemplo dentro las producciones del cine comercial de géneros (ver apéndice #4). La entrevista completa se encuentra en el apéndice #6.

Fernando Villarán (FV), a quien de ahora en adelante menciono como Fernando simplemente, ha escrito y dirigido las películas de ficción *Viejos amigos* (2014) y *Viejas amigas* (por estrenar en 2023<sup>29</sup>). Estas son incluidas como ejemplo dentro las producciones del cine estatal de autor (ver apéndice #3). Asimismo, Fernando participa como director en *Guerrero* (2016) y *Papá Youtuber* (2019). La primera es producida por Tondero Films y la segunda, por Funny Games, productora del director. Estas son incluidas como ejemplo dentro las producciones del cine comercial de géneros (ver apéndice #4). La entrevista completa se encuentra en el apéndice #7.

Henry Vallejo (HV), a quien de ahora en adelante menciono como Henry simplemente, ha escrito y dirigido las películas de ficción *El misterio del Kharisiri* (2005) y *Manco Cápac* (2020). La primera es incluida como ejemplo dentro las producciones del cine comercial de géneros (ver apéndice #4). Mientras que la segunda es incluida como ejemplo dentro las producciones del cine estatal de autor (ver apéndice #3). Ambas películas son producidas por

---

<sup>29</sup> Durante la entrevista, Fernando Villarán se refirió a esta película por iniciativa propia. *Viejas amigas* es un largometraje de ficción que cuenta con el financiamiento de la DAFO y que relata una historia personal, similar a *Viejos amigos*. Esta película fue grabada en 2022 y será entrenada en el 2023. Su fecha de estreno no altera las características de la composición de la muestra de películas del 2000 al 2022 tomadas en cuenta para la tesis.

Pioneros producciones, productora del director, y el equipo técnico está integrado por sus familiares. La entrevista completa se encuentra en el apéndice #8.

#### **4.1.1. *Casting* en el cine peruano estatal de autor producido entre 2000-2022**

El *casting* es un proceso determinante en la búsqueda de actores que tengan las experiencias necesarias para interpretar a los personajes de la película, tal que sintonicen en el trabajo con el director. Dentro de este momento, analizamos los elementos configurantes de la dirección de actores que hemos definido en el marco de esta investigación: tipo de actor, técnicas y métodos de dirección de actores y relación entre el director y el actor. Cada uno se caracteriza de diferente manera según los factores económicos y artísticos con el que se desarrolla la película de cada director. Finalmente, este momento termina con la elección de los actores.

##### **4.1.1.1. Tipo de actor**

Durante el primer momento de la dirección de actores, es decir, el *casting*, los directores toman en cuenta el tipo de actor que prefieren que encarne a los personajes de sus películas: actores profesionales o actores no profesionales. Cada tipo de actor ofrece posibilidades y limitaciones al trabajo con el director. Por un lado, los actores profesionales son educados para desarrollarse en proyectos de interpretación más complejos. Esto quiere decir que podrían aprender textos extensos y dramáticos, complejizar a su personaje, así como tener procesos introspectivos más fuertes. Por otro lado, los actores no profesionales, en cambio, no cuentan con educación actoral previa y son, principalmente, elegidos por guardar una semejanza natural con el personaje que representan.

La elección entre un tipo u otro depende de las preferencias del director. En los casos entrevistados para esta investigación, los directores reconocen la diferencia entre ambos tipos de actores, pero agregan características específicas como requisitos adicionales al momento de buscar un actor durante el *casting*, de manera que complejizan sus búsquedas y elecciones.

Entre los entrevistados, estas características específicas sobre el tipo de actor durante el *casting* son la popularidad y experiencia del actor, los referentes estéticos y las convocatorias de actores. Finalmente, podríamos decir que este momento, que termina con la elección de los actores, es influenciado por diferentes factores artísticos y económicos. Factores que, además, también moldean los demás momentos de la dirección de actores.

El primer factor a considerar, sobre el tipo de actor en el momento del *casting*, es la popularidad y experiencia del actor. Entendemos a la primera como la aceptación y validación que tiene un actor por parte del público y medios de comunicación masivos. Mientras que la segunda hace referencia al bagaje actoral y a la experiencia de vida del actor que ayuda a la construcción de su personaje. Cada una guarda relación con factores económicos y artísticos de los filmes de los directores.

Para Daniel Vega, quien codirige sus películas autorales con su hermano Diego Vega, el *casting* es un proceso muy riguroso en el que no aparta a ningún tipo de actor debido a su educación o bagaje actoral. Lo importante para él es que sean actores poco o nada populares. Asimismo, Daniel considera que la gestualidad del rostro del actor es aquello que aporta a la construcción de la veracidad en la película.

DV: El mudo [personaje de la película], por ejemplo, es una persona que nadie conocía.

Ese es Fernando Basilio, quien era trujillano y había tenido un papel muy pequeño en *Chicama*. Me parece que era lo único que había hecho. En el caso de *La bronca*, Rodrigo [actor protagonista de *La Bronca*] recién estaba haciéndose conocido porque era de

teatro. Y el chico [personaje de la película] era un chico que nunca en su vida había actuado, Jorge. [...] Para nosotros [refiriéndose a él y su hermano Diego Vega], lo que transmiten los rostros es tan importante como la forma de actuar.

El principal objetivo de Daniel, al momento de realizar el *casting*, es la búsqueda de rostros que logren transmitir verdad con solo verlos. Por este motivo, es que prioriza a los actores poco populares, pues el espectador que vea el filme asignará referentes de lo real en la imagen con mayor facilidad. Es decir, la presencia del actor será pieza fundamental, en la película, para que suceda el efecto de realidad. Adicionalmente, relacionado a esto, hay que tener en cuenta que las películas de cine estatal de autor de Daniel Vega apuntan a ser reconocidas por festivales internacionales. Estos festivales, además de exigir ciertos requisitos técnicos, tienen preferencias por ciertas cualidades estéticas orientadas a un cine de representación realista tradicional (Bedoya, 2015), en el que la elección de actores no populares es eje fundamental.

Por su parte, para Fernando Villarán, la capacidad actoral es lo más importante al momento de hacer *casting*. Él espera que los actores tengan la suficiente experiencia para desenvolverse frente a la cámara y aportar en la construcción de la veracidad en la película.

FV: [...] en el caso de *Viejos amigos*, la capacidad actoral no estaba en juego, sino lo que me podía dar cada actor en relación a cada personaje.

El actor profesional, al tener herramientas de construcción actoral, facilita los procesos del director en su ópera prima, la cual aborda una temática compleja como lo es la vejez y la muerte. Al no tener la suficiente experiencia de vida sobre estos temas, Fernando prefiere trabajar con actores experimentados con el fin de que el filme se complejice a través de las mismas vivencias de los actores.

FV: Y pasó que, en ambos casos [*Viejos amigos* y *Viejas Amigas*], lo enriquecieron. Porque, bueno, finalmente en el caso de *Viejos amigos*, yo no tenía 80 años cuando la

escribí, entonces, un poco, las anécdotas, las historias, el *feeling* que podían tener sobre la vejez y la muerte era muy distinto.

En cambio, tanto en *El misterio del Kharisiri* como en *Manco Cápac*, Henry Vallejo no tiene preferencia por ningún tipo de actor en específico. Su búsqueda se orienta hacia encontrar a alguien con la capacidad y habilidad de encarnar a un personaje. Esto quiere decir que no importa la educación o experiencia profesional del actor, sino su inteligencia y sensibilidad para comprender los procesos de actuación para cine.

HV: Es decir, tampoco hay que cerrarse a que solamente las personas con estudios o con experiencia pueden llevar la responsabilidad artística de un personaje; entonces, bueno, hay que ir sondeando poco a poco. Y, claro, eso por hablar de la cuestión del talento.

El talento en la dirección de actores, característica fundamental para Henry, hace referencia a la capacidad de comprender y desempeñar ciertas funciones que aporten a la actuación del actor. Así, podemos interpretar que Henry busca personas con una sensibilidad para comprender la conducta humana y, además, aprendan rápidamente sobre las poses, gestos y movimientos para la cámara. Podemos decir, entonces, que Henry, en el *casting*, busca a personas que le permitan ser entrenadas en el arte de la actuación cinematográfica.

Desde el factor artístico, encontramos que las películas autorales de Daniel Vega tienen como referentes estéticos al cine de Adrián Biniez, Jean-Pierre y Luc Dardenne y Robert Bresson. Estos son filmes con estéticas naturalistas o realistas, en los que la presencia del actor juega un papel fundamental en el desarrollo del estilo de la película. Este es un cine que toma elementos del documental y los incorpora en las narrativas de la ficción (Bedoya, 2015). Así, la elección de actores no populares brinda al espectador la posibilidad de acercarse al filme mediante una estética realista. Es por esto que, debido a sus intereses artísticos, Daniel no siempre limita sus búsquedas en el *casting* a un solo tipo de actor.

DV: De hecho, para *El mudo* hicimos [refiriéndose a él y su hermano Diego Vega] *casting* a no actores para ver lo que hubiese. Nunca cerramos la puerta, porque puede llegar alguna persona que nos dé lo que queremos.

En algunos casos, la decisión artística de hacer coincidir fielmente la imagen del actor con la imagen mental que se tiene del personaje, puede hacer que la duración del *casting* sea extensa.

DV: Cada una [refiriéndose a *El mudo* y *La bronca*] tuvo un tiempo de *casting* de entre 6 y 7 meses.

Sin embargo, esta posibilidad de extender el momento del *casting* demanda la concurrencia de otros factores como el económico. Por ejemplo, recordemos que tanto *El mudo* como *La bronca* cuentan con financiamiento del Estado, así como del programa Ibermedia. Este tipo de apoyos económicos permiten que sus búsquedas se complejicen, tomen más tiempo y puedan costear los gastos del proceso de *casting*.

Por su lado, las películas autorales de Fernando tienen como referentes estéticos a las comedias dramáticas con narrativas clásicas. Estas requieren de registros variados en la *actuación*. Por lo que, para Fernando, el trabajo con *actores profesionales* es indispensable, ya que estos tienen la capacidad de movilizarse en amplios rangos actorales.

FV: Yo creo que un buen actor tiene la capacidad de moverse en cualquier género. Creo que no es que tenga que ser particularmente gracioso. Y, lo que he tratado de hacer con los guiones que he escrito, es que la situación sea graciosa para el espectador. Pero no es que el personaje tenga que hacer algún chiste o nada de más o generar una actuación cómica [...] Lo bacán es que, claro, hay escenas, en las comedias que he escrito, muy dramáticas, que pasan de pronto a la comedia. Entonces, los actores deben tener la capacidad de moverse en los géneros.

En su experiencia como director y guionista, Fernando percibe que la complejidad de los cambios emocionales y dramáticos del texto no son problema para los actores con versatilidad

y experiencia. Así, la presencia humana, es decir el elenco, es determinante para la construcción del universo ficticio del filme.

FV: En realidad, el 60% de la película se basa en escoger bien el *casting*. Si escoges bien y están vivos los personajes, así grabes mal, no importa.

Por su lado, para Henry Vallejo, las formas estéticas de sus películas no influyen en la elección de sus actores. En su primera película, *El misterio del Kharisiri*, el *casting* se lleva a cabo de manera rápida y por intuición. Esto debido a que es su primera película producida de manera autofinanciada. En cambio, en su filme *Manco Cápac*, Henry prioriza los detalles artísticos en la dirección de actores y, por ende, la unidad del universo ficticio.

HV: No, en realidad. En la primera película, claramente queríamos ganar un poco de dinero, así que era todo por instinto y más rápido, pero ya en la segunda película, queríamos hacer una película que tenga más dedicación, es decir, que se vean los detalles de los personajes y preocuparnos en que salga bien la película hasta donde sea posible.

Similar a Henry, Fernando también hace referencia al uso de la intuición en sus procesos de dirección. Por ejemplo, para sus tres personajes principales en *Viejos amigos*, Fernando no realiza una convocatoria pública, sino que hace una búsqueda personal de los actores que podrían calzar con la imagen mental que tiene de sus personajes.

FV: En ese caso, me guío mucho por mi intuición y, ahí, empiezo a dibujar qué actor podría ser para cada uno de los personajes.

Esta forma de elegir a los actores agiliza el momento del *casting*. Buscar entre actores experimentados es buscar entre actores con cierta popularidad y recorrido artístico que facilitan el trabajo del director y aseguran audiencia, por lo que la selección de Fernando se limita a los actores que él conoce o ha visto en películas, novelas u otros medios de comunicación. No hace el trabajo exhausto de conocer a otros actores, pues confía en el éxito y flexibilidad actuarial que



intuitiva o racionalmente encuentra en los actores profesionales que ya conoce. Asimismo, la popularidad de los actores también le asegura a Fernando que su película sea vista en las multisalas comerciales. Es decir, que ello tiene un posible beneficio económico adicional. Si bien *Viejos amigos* relata una historia personal y es financiada por el Estado peruano, se orienta, principalmente, a ser consumida masivamente en las salas de cine en el Perú. La popularidad y experiencia del actor favorece su rápida comprensión por el espectador.

FV: [...] yo no me puse en el lugar de un director que quería presentar su película en el Festival de Berlín, sino como un espectador promedio con una película la cual me gustaría yo mismo pagar la entrada [...]

En el caso de *Manco Cápac*, Henry Vallejo prioriza su búsqueda artística en la dirección de actores, haciendo que el *casting* esté abierto tanto para actores profesionales como no profesionales. Para esto, se traslada personalmente a otras regiones del Perú, cercanas a Puno, con el fin de encontrar al actor que posea las aptitudes para encarnar al personaje. Sin embargo, esta elección en el momento del *casting* se ralentiza y se elevan sus costos de realización.

HV: [...] en mi primer largo, *El Misterio del Kharisiri*, sí hicimos *casting* para seleccionar. Claro que fue un *casting* solamente en el sur del país, en varias ciudades de Cusco, Arequipa, Puno, Juliaca [...] Y, entonces, tuvimos que recurrir a algunos actores de Lima y también a actores que estuvieran de paso en Puno. Entonces, así se ha ido ampliando y en *Manco Cápac*, tuvimos actores extranjeros: había un francés, un mexicano, que de casualidad estaban de paso y llegaron a estar en la película (claro, previamente haciéndoles una prueba). Y, claro, esa película se hizo, digamos, tratando de abrir la mente lo más posible, porque claro, estábamos convencidos de que el talento está en cualquier parte del mundo, ¿no?

Daniel Vega, en cambio, no hace comentarios específicos sobre las convocatorias en los *castings* para sus películas, ya que él no es el encargado de hacer el primer filtro, sino un director de *casting*.

DV: Los que hicieron el *casting* [refiriéndose al director de *casting*], que son las personas que consiguieron a las personas. O sea, yo contrato a alguien que haga *casting* en el sentido que consiga la gente, pero el *casting persé*, o sea probar al actor y grabarlo, lo hacemos mi hermano y yo [...]

En lo que se refiere al tipo de actor durante el momento del *casting*, vemos que los directores toman en cuenta los diversos factores entre los que destacan: popularidad, experiencia y talento del actor y referentes estéticos cinematográficos. Sobre la popularidad y experiencia del actor, los directores tienen preferencias distintas. Daniel prioriza trabajar con actores poco o nada populares. Fernando, en cambio, prefiere a los actores profesionales que, a su vez, son reconocidos por el público peruano. Henry no hace una distinción entre actores populares o experimentados, para él, lo importante es el talento y la capacidad del actor de encarnar al personaje. Estas preferencias con respecto al actor están relacionadas a las demandas y circunstancias artísticas de este tipo de cine. La búsqueda de actores poco conocidos es clave, en el caso de las películas autorales de Daniel y Henry, para la representación de estéticas realistas. Mientras que, para Fernando, los actores profesionales y populares le aseguran un trabajo profundo sobre los personajes y ayudan a que la película sea aceptada por el público peruano en salas comerciales. Finalmente, la búsqueda de los actores con estas características específicas repercute en la forma de hacer convocatorias para el *casting*. Para la búsqueda de actores profesionales populares, Fernando Villarán no hace una convocatoria pública. Limita su búsqueda a actores que ha visto anteriormente en medios de comunicación. Por el contrario, Henry abre sus convocatorias de *casting* de manera pública y en varias regiones del país. Con

respecto a las demandas y circunstancias económicas, al ser películas financiadas por el Estado y estímulos nacionales e internacionales, cuentan con el presupuesto suficiente para contratar a cualquier tipo de actor. Así, tienen más libertad de elección en el momento del *casting*.

#### 4.1.1.2. Técnicas y métodos de dirección de actores

Las técnicas y métodos de dirección de actores empleadas en el momento de *casting*, de las producciones de cine estatal de autor, tienen dos características principales. Una es la contratación de profesionales como el director de *casting*, quien es el encargado de facilitarle el trabajo al director para la elección del actor. La otra se relaciona con las habilidades y herramientas que los directores usan para identificar las cualidades de los actores y conseguir actuaciones lo más cercanas posible a lo que ellos imaginan de la película.

En *El mudo*, de Daniel Vega, el director de *casting* es el encargado de hacer un primer *filtro* que consiste en seleccionar a los actores que tienen un perfil parecido al de los personajes. Luego, son citados a una primera reunión presencial con los directores. En este encuentro, los actores interpretan una escena, previa y estratégicamente seleccionada, sin ninguna aclaración por parte de los directores. Según Daniel, esto se hace con el objetivo de saber qué es lo que los actores han sentido y percibido al leer la escena. A continuación, los directores dan indicaciones y explican el filme para volver a *pasar* el texto. Finalmente, hacen un tercer intento, con alguna variante o improvisación, con el fin de medir su rango actoral. De este *casting*, quedan tres actores finalistas a quienes se les vuelve a convocar para una última prueba. Se les da más escenas y, esta vez, películas de referencia con el objeto de que los actores empiecen a acercar sus actuaciones a un registro para la cámara. El *casting* finaliza con la elección de Fernando Basilio, actor quien encarna al personaje protagonista de *El mudo*.

DV: [...] en el caso de *El mudo*, Coco Tito, se llama José Luis Tito Villafuerte, fue el director de *casting*. Él era quien nos conseguía la gente en una oficina que contratamos. La gente llegaba, entonces nosotros le enviamos previamente escenas donde íbamos a hacer el *casting*. Entonces, cuando leen las escenas, nosotros lo primero que hacemos es grabarlo, de acuerdo con la interpretación que han tenido ellos únicamente leyendo la escena y nosotros no les explicamos nada, porque queremos saber qué han sentido y percibido; esa es la primera parte. En la segunda, ya nos sentamos y le explicamos las ideas que nosotros tenemos acerca de la escena, de qué trata la película, cómo nos gusta y hacemos una segunda pasada. Y, la tercera pasada es buscar una variante de lo que nosotros tenemos, la idea, para ver que tenga rango el actor. Y, si por algo tenemos dudas o lo que sea, en base a lo que ha escuchado, hacemos que el actor improvise, a ver qué nos da. Ese es todo el proceso que hacemos respecto al *casting*. Entonces, al final, quedaron tres finalistas y, a esos tres finalistas, les hicimos un segundo llamado donde les dimos más escenas y me parece que también les dimos películas de referencia. No me acuerdo bien. Pero bueno, hicimos un segundo *callback*, porque era tan importante el mudo [personaje protagonista de la película] que queríamos decidir bien. Pedimos más escenas, les dimos más tiempo de preparación para que lleguen y hacer un nuevo *casting* para nosotros.

Para *La Bronca*, Daniel Vega trabaja con Beto Benites, director de *casting* de varias películas de cine estatal de autor y de cine comercial de géneros, quien tiene una metodología particular para el desarrollo del *casting*. Además de entrevistar a los actores, Benites les hace preguntas sorpresivas e incómodas con el fin de conocer sus reacciones más naturales. El *casting* es registrado en audio y video y, luego, enviado a los directores Daniel y Diego Vega, para que puedan revisarlos y elegir a los actores con quienes quieran hacer un *casting* presencial.

DV: En el caso de *La bronca*, el *casting* fue dirigido por Beto Benites. Lo que hacía primero era como entrevistas-*casting*. Él sentaba a los actores y les empezaba a preguntar. Como él ya sabía de qué trataba la película, sabía de qué iba a hablar. Él le hacía entrevistas a los actores y les hacía preguntas incómodas. O sea, de repente estaba tranquilo y les preguntaba cosas incómodas; por ejemplo, algo así como “¿Oe y tú te metes coca?”. Todo esto para ver cómo reaccionaban, qué contaban de sus vidas, era algo así como para ponerlos en aprietos, pero eran aparentemente conversaciones entre dos personas. Ese fue el método que utilizó Beto y nosotros veíamos esas entrevistas. Nosotros, a partir de esas entrevistas, decidimos a quién llamamos.

En el caso de las películas autorales de Daniel, la contratación del director de *casting* se debe a factores tanto artísticos como económicos. En cuanto a lo artístico, el director de *casting* funciona como una extensión del proceso creativo del director. Ya que, colabora en la búsqueda de actores que ayuden en la construcción del código de la película. En cuanto a lo económico, el director de *casting* recibe una retribución económica, la cual proviene del financiamiento estatal e internacional que ha conseguido la producción previo al inicio del *casting*.

Para *Viejo Amigos*, Fernando hace la elección de su elenco sin hacer pruebas de lectura o cámara a los actores que convoca, ya que confía en la larga trayectoria de cada uno. Sin embargo, para los personajes no protagonistas de sus películas del cine estatal de autor y los personajes, en general, de las películas de cine comercial de géneros que dirige (*Guerrero* y *Papá Youtuber*); Fernando cuenta con un director de *casting*. En pocas excepciones, cuando no queda convencido al 100% de las capacidades del actor, pide hacer alguna escena piloto para tomar una decisión final.

FV: En el caso de *Viejos amigos*, no hice *casting* con los personajes principales; yo desde un inicio pensé en Carlos Gassols para uno de los personajes. Luego, pensé en otro personaje, en Ricardo Blume. Hablé con él y ni siquiera le dije para hacer *casting*,

conocía bastante su trayectoria, así como la trayectoria de Carlos también. [...] Sí, siempre trabajo con un director de *casting* en todas las películas. Si bien es cierto, tengo una idea de qué actores; a veces, uno quiere salir un poco del espacio en el cual se mueve y empujar otras alternativas. Es bueno, también, conversar con alguien sobre lo que opinamos, sobre lo que queremos del personaje, que te presenten propuestas es interesante. [...] En el caso de, sobre todo, un personaje, sí, más allá de la primera entrevista, sí necesitamos que haga un trabajo piloto, porque no estábamos seguros.

Similar a Daniel, en las películas de Fernando, el director de *casting* funciona como una mente más que aporta al proceso de creación del filme. Aquí, el director de *casting* tiene mayor injerencia en la selección de los personajes secundarios. Ya que el mayor interés del director está sobre los personajes protagonistas y estos son elegidos, por Fernando, previamente.

Henry Vallejo hace el *casting* de manera personal y presencial. Si bien las películas se desarrollan, principalmente en Puno, Henry considera, por distintos motivos y circunstancias, ampliar su búsqueda en diversos territorios en el Perú.

HV: En *El Misterio del Kharisiri*, sí hicimos *casting* para seleccionar, claro que fue un *casting* solamente en el sur del país, en varias ciudades de Cusco, Arequipa, Puno, Juliaca; en el segundo largo, *Manco Cápac*, también. La diferencia es que ampliamos un poco el territorio o los territorios porque no conseguíamos cubrir el elenco total, ya sea porque se había agotado en algún momento, digamos, el *stock* de actores o gente que podía hacer algún papel y entonces, tuvimos que recurrir a algunos actores de Lima y también a actores que estuvieran de paso en Puno.

Para realizar el *casting*, va acompañado de un asistente de producción y solicita un espacio céntrico en las ciudades en las que hace convocatoria (Arequipa, Cusco y más), con el fin de que la gente pueda llegar fácilmente al *casting*. Luego de realizar un primer filtro, selecciona a doce o quince personas y las invita a un taller de preparación actoral para cine en Puno y Juliaca.

Durante estos talleres, Henry trabaja la relajación y concentración, para luego entrar a la memoria sensorial. Los ejercicios de relajación y concentración buscan que el actor se haga consciente de sus tensiones personales y esté preparado para encarnar al personaje. Asimismo, Henry complementa con ejercicios de *memoria afectiva*, técnica asociada al método de Lee Strasberg.

HV: [...] desde la relajación, concentración, hay muchos ejercicios de relajación y concentración y después entrábamos a través de la memoria sensorial: ejercicios de memoria sensorial. Ahí, partíamos recién con la actuación. También, hacíamos ejercicios de memoria afectiva, todo lo que requiere el método de Lee Strasberg.

Luego de finalizado el taller de preparación, Henry hace pruebas de cámara con los actores como parte de una última evaluación. Para esto, les da como referencia la actuación de algún actor en una película y le pide imitarlo. Después de esta prueba, finalmente, el actor es elegido. Durante este momento, Henry consulta con sus hermanos, quienes son socios y parte del equipo técnico de sus películas, sobre la elección de actores para el filme. Considera que sus opiniones aportan a la construcción del filme y que son bastante cercanas a las de él.

El caso de *Manco Cápac* es particular. Usualmente, la preparación del actor se da durante los ensayos, cuando el director ya tiene un elenco elegido. Sin embargo, Henry invierte el proceso dándole un lugar importante durante el *casting*. Aquí, las circunstancias económicas posibilitan que Henry satisfaga sus necesidades artísticas y de exploración.

Con respecto a las técnicas y métodos de dirección de actores durante el *casting*, podemos encontrar características similares. La primera es la contratación de un director de *casting* quien funciona como un primer filtro de los actores, quienes podrían encarnar a los personajes protagonistas y no protagonistas del filme. Este, además, forma parte del proceso creativo, ya que aporta a la construcción del universo ficcional. La segunda coincidencia es que los

directores, al momento de encontrarse presencialmente con los actores, usan distintas herramientas para poder identificar las cualidades de los actores y conseguir actuaciones lo más cercanas posible a lo que ellos imaginan de la película. Daniel y Henry priorizan las actuaciones de estilo naturalista, por lo que le brindan a los actores referentes cinematográficos, con el fin de que estos puedan reconocer el registro e imitarlo. Solo Fernando se enfoca en la capacidad dramática de los actores. Esto se debe a que sus películas son cómicas, lo que exige actores con oficio que comprendan rápidamente el código y ritmo de la película. De esta subsección, podemos deducir que las demandas y circunstancias económicas de las películas posibilitan un trabajo más extenso y detallista en momento del *casting*. Esto con el fin de que los directores satisfagan sus necesidades artísticas.

#### **4.1.1.3. Relación entre director y actor**

La relación entre el director y el actor durante el momento del *casting* se define, principalmente, en la sensibilidad que el director tiene para acercarse, comprender y hacerse comprender por el actor. También, debe poder reconocer las características tanto del actor como de su equipo técnico para crear ambientes seguros en el momento de trabajo. La relación entre actor y director en el momento del *casting*, de las producciones de cine estatal de autor, tiene como características principales las coincidencias naturales entre el actor y personaje y la intuición de los directores.

Si bien, en el caso de *La Bronca*, de Daniel Vega, el rostro del actor es una de las principales consideraciones para seleccionar a quien encarnaría al personaje de su película, hay otros factores que moldearon sus decisiones: las experiencias personales y los estados emocionales del actor parecidos a los del personaje de la historia. El actor Rodrigo Sánchez Patiño, además de tener un físico parecido a la persona en la que los directores se inspiraron para contar *La*



*Bronca*, había vivido experiencias en Canadá muy similares a las de su personaje en la película. Era, como en la historia del filme, un peruano buscando futuro en Canadá. Asimismo, Jorge Guerra, actor no profesional, es elegido debido a que los directores percibieron en él una rabia particular del personaje que representa en *La Bronca*. Estas particularidades son encontradas y utilizadas, estratégicamente, por el director, para la caracterización del personaje final. Daniel tiene la sensibilidad para poder acercarse y reconocer las características de los actores que ayudarían, finalmente, a enriquecer las actuaciones.

DN: [...] Sánchez Patiño [actor en *La bronca*], que también fue uno que llamamos, [es un] actor súper natural. A él, lo elegimos por dos razones, una, porque físicamente es muy parecido a la persona en que nos inspiramos y, dos, porque llegó a contarnos que había vivido en Canadá. Es decir, la historia que estamos contando en *La bronca*, él la había vivido y conocía quién era Bob Montoya [...] Jorge [actor en *La bronca*] tenía dentro lo que el personaje necesitaba. Tenía como una rabia adentro. Me contó que una vez participó en un corto, pero igual él nunca había estudiado actuación. Y eso era bueno, porque no tenía los vicios, tenía naturalidad.

Además de tomar en consideración las capacidades y experiencia del actor, la elección final de sus actores es guiada por la intuición. Daniel le denomina así a la sensibilidad y capacidad de reconocimiento de sensaciones que puede dar el actor. Esto quiere decir que la intuición le permite, al director, percibir algo que no es ni físico ni comprobable, sino que pasa al plano de lo sensible y lo artístico. Daniel, también, es consciente de que aquello podría generar un error en el *casting*.

DV: [...] nos mandamos por la intuición, porque uno toma un poco las decisiones así, uno no está completamente seguro. De hecho, uno puede cometer un gran error en el *casting* y malograr una película.

Similar a Daniel, Henry hace un énfasis en el uso de la intuición como primera herramienta de dirección cuando no se tiene ningún tipo de educación o experiencia previa. Considera que es una sensibilidad propia del humano que guarda relación con la sabiduría.

HV: Te estaba contando que, a esta profesora Marketa, cuando le mostré mi película [*El misterio del Kharisiri*], le conté que lo había hecho por intuición, sin ninguna formación. Y dijo: “Bueno, está bien dirigir por intuición, pues así es como muchos directores empiezan. Porque la intuición es sabiduría”. Y uno tiene que aprender a confiar en su intuición. Eso es lo que me acuerdo y tiene mucha razón. Tenía mucha razón que es así. No desconfiar de nuestra intuición porque se tiene esa sabiduría. Todo ser humano tiene esa intuición, no solo para el arte, sino para muchas cosas que te pueden pasar en la vida y confiar, nada más, en tu propia intuición.

Ambos directores, también, son conscientes de que seguir a su intuición es una decisión complicada. Pues esta no se fundamenta en ningún tipo de información verificable. Por el contrario, es una sensación interna que les hace diferenciar entre lo correcto y lo incorrecto para sus proyectos cinematográficos.

Asimismo, debido a ser proyectos de naturaleza artística y personal, la emoción e ilusión son estados que el director debe aprender a controlar sobre sí mismo en las decisiones que tome durante el *casting*. Henry hace una autocrítica con respecto a esto. Considera que no es recomendable ilusionarse con los actores cuando recién se les conoce, ya que uno no sabe si el actor será lo suficientemente comprometido, responsable o interesado en el cine como para mantenerse constante en el proyecto.

HV: [...] yo aprendí que no es recomendable ilusionarse ni encantarse por la primera vista. “¿Ves a este actor? Sí, él es o ella es”, qué sé yo, porque no sabes con quién estás tratando. No sabes si te va a fallar y si es responsable, si realmente le interesa el cine o va a tener tiempo, o solamente está curioseando.

Esto se relaciona con las experiencias frustradas en el desarrollo de su película *Manco Cápac*, en la que la duración del *casting* fue de varios años, de manera interrumpida, debido a que el primer actor que se eligió como personaje principal viajó al exterior cuando ya había iniciado el rodaje del filme.

Fernando Villarán, por su parte, no hace comentarios sobre la relación entre director y el actor durante el momento del *casting*.

Con respecto a la relación entre actor y director durante el *casting*, podemos encontrar características similares. La primera es la búsqueda de las coincidencias naturales entre el actor y personaje. Aquí, el director ahonda en la vida personal del actor con el fin de encontrar similitudes entre él y su personaje. Esto le servirá, durante el ensayo, para construir un personaje desde la experiencia misma. Sin embargo, esto no segrega a actores profesionales que puedan alcanzar un registro natural como este tipo de cine demanda. En ese sentido, y como segunda característica, la intuición es considerada por los directores como herramienta determinante para la elección final de un actor.

Según la información desarrollada, el momento del *casting* en el cine estatal de autor, se caracteriza por las siguientes cualidades. En primer lugar, en lo que se refiere al tipo de actor, los directores toman en cuenta diversos factores, entre los que destacan: popularidad y experiencia del actor, referentes cinematográficos y convocatorias de actores. Las preferencias de Daniel y Henry por actores no populares se deben a que buscan que la presencia del actor aporte al estilo naturalista de sus filmes. Esto guarda una estrecha relación con los referentes cinematográficos de los directores para hacer el filme y que, luego, son empleados para la preparación del actor en el *casting*. Fernando, en cambio, es consciente de que sus comedias exigen un registro y ritmos actorales complicados que serán mejor desarrollados por actores profesionales o con experiencia. Todo esto tiene un efecto en las convocatorias de *casting*.

Daniel y Henry abren sus convocatorias a público general. Por el contrario, Fernando hace una búsqueda cerrada para los personajes protagonistas y una búsqueda abierta para los personajes secundarios. En segundo lugar, en lo que se refiere a las técnicas y métodos de dirección de actores, los directores toman en cuenta diversos factores, entre los que destacan: trabajo con el director de *casting* y herramientas para poder identificar las cualidades de los actores. El director de *casting* funciona como un primer filtro de los actores. Él acelera el trabajo del director y ayuda en la construcción del código actoral del filme, ya que sus elecciones aportan creativamente al *casting*. Tanto el director de *casting* como el director usan distintas herramientas para acercarse a los actores. Estas, principalmente, tienen como objetivo buscar la actuación natural del actor. En tercer lugar, y con respecto a la relación entre actor y director, los directores toman en cuenta diversos factores, entre los que destacan: la búsqueda de las coincidencias naturales entre el actor y personaje y la intuición. Debido al estilo naturalista de las películas, los directores buscan que exista una coincidencia entre las experiencias reales del actor y las del personaje. El fin de esto es que puedan usar esos recuerdos durante el ensayo y la grabación. Asimismo, agregan que la intuición es tomada en cuenta para definir la elección final de los actores.

En el momento del *casting*, las demandas y circunstancias económicas permiten que los directores se tomen el tiempo necesario para realizar el *casting* y poder encontrar al actor ideal que encarne a los personajes de sus películas. Asimismo, sobre todo en el caso de Henry, usan diversas herramientas y técnicas de dirección de actores para acercarse a los actores en este momento.

#### **4.1.2. Ensayos en el cine peruano estatal de autor producido entre 2000-2022**

Los ensayos son el momento que se inicia después de la elección final de los actores para el elenco de la película. Este es el momento en el que el director guía al actor a conectar con su

personaje. Es determinante porque, en él, ambos construyen una relación más íntima y de confianza. Transversal a este momento, encontramos a los elementos configurantes de la dirección de actores: el tipo de actor, las técnicas y métodos de dirección y la relación entre actor y director. Cada uno se caracteriza de diferente manera según los factores económicos y artísticos con los que se desarrolla la producción cinematográfica.

#### **4.1.2.1. Tipo de actor**

Durante el segundo momento de la dirección de actores, es decir, los ensayos, los directores toman en cuenta las cualidades del tipo de actor que han elegido para saber cómo guiarlos hacia su personaje. Existen dos tipos: actores profesionales y actores no profesionales. Cada tipo de actor ofrece posibilidades y limitaciones en el trabajo con el director. En este tipo de cine, los directores sí plantean una diferencia clara entre ambos tipos de actores. Además, agregan consideraciones específicas que moldea su dirección durante los ensayos. Estas son los tiempos, las experiencias y el registro o código actoral. En esta subsección, solo están considerados Fernando Villarán y Henry Vallejo. Daniel Vega no tiene comentarios sobre el tipo de actor durante los ensayos.

Fernando Villarán considera que existe una diferencia fundamental entre actores profesionales y actores no profesionales al momento de ensayar. Para él, los actores no profesionales cuentan con una frescura muy particular, pero no tienen las herramientas para profundizar y llegar a estados emocionales complejos. Además, el poco tiempo para ensayos con el que cuenta este tipo de producciones, dificulta profundizar en el desarrollo del personaje. Por el contrario, según Fernando, es más fácil trabajar con actores profesionales, pues tienen herramientas que aceleran procesos y permiten obtener trabajos dramáticos más complejos.

FV: Creo que muchos de los actores no profesionales tienen una frescura muy particular, pero si tú quieres llevarlos a estados emocionales más complejos y diversos, que tengan que salir, no tienen las herramientas para, a veces, lograrlo. Además, tenemos muy poco tiempo para trabajar en ensayos, en cambio, con un actor profesional es como andar con un carro de carrera, puedes llevarlo a 40 kilómetros por hora, pero puedes acelerar hasta 250. Con un actor no profesional, el carro va a 100 en sus máximas capacidades, tratando de hacer una analogía.

Recordemos que las películas de cine estatal de autor que Fernando dirige, son comedias dramáticas. Eso quiere decir que contienen una estructura dramática aristotélica y que, por su naturaleza cómica, requieren de actores con conciencia del registro y ritmo de la película. Por lo que debemos entender la analogía dentro de ese escenario. A diferencia del cine de Daniel y Henry, Fernando no busca un estilo neorrealista, sino generar un código dramático-cómico en todos los actores para unificar sus actuaciones.

Asimismo, Fernando considera que, dentro de los actores profesionales, se pueden encontrar diferencias. Y al identificarlas, cuando surgen dificultades, dependiendo de las experiencias del actor, busca generar situaciones que le ayuden a encontrar a su personaje.

FV: Por ejemplo, te cuento una anécdota. Con Enrique Victoria [personaje protagonista de *Viejos Amigos*], no encontrábamos el personaje. Él no tenía formación actoral de escuela, entonces, le dije: “Oye, Enrique, vámonos a este bar en el Callao”. Era un bar que yo conocía, que a partir de este, saqué a los personajes de *Viejos Amigos*. Luego de ir al bar, tomarnos unas cervezas y conversar, él empezó a aparecer de pronto con la voz, con el entorno y la cadencia del personaje *chalaco*, digamos, del que estábamos hablando. Eso no hubiera funcionado con Ricardo ni con Carlos. Sino, también, las herramientas que he tratado de utilizar es por dónde vienen los actores, pero no son las

mismas. Con los niños, no trabajo así. También, de repente, saco más mi lado histriónico, para generar situaciones.

Fernando logra encontrar sus propios métodos para poder profundizar en la construcción del personaje según las vivencias que distinguen a sus actores entre ellos mismos. Estos pueden ser actores profesionales educados en escuelas reconocidas o actores con mucha experiencia pero sin educación académica. Esto implica una sensibilidad de parte de Fernando, así como una consciencia de su propia forma de ser y relacionarse con los demás. Como menciona, con un niño, él puede mostrar su lado lúdico e histriónico para ayudarlo a construir su personaje, y con un hombre mayor, puede acercarse como un amigo.

Por el contrario, Henry Vallejo no establece una diferencia entre actores profesionales y actores no profesionales durante los ensayos. Para él, lo importante es la observación de las características y posibilidades del actor durante su desenvolvimiento en la escena. Desde el *casting*, pero con mayor fuerza durante los ensayos, busca la compatibilidad de elementos entre el personaje y el actor y si esta compatibilidad es verosímil.

HV: Sí, una cuestión más por intuición, es decir, tratando de ver hasta dónde se puede alcanzar un grado de realidad. Es, simplemente, intentando sin ningún método, simplemente a partir de la observación. Desde el *casting*, veo cómo abordan la escena, a ver si te entregan algo de verdad con el personaje y hasta donde fuera posible que sea creíble, entonces, así nos guiamos. Pero ya cuando hay técnica, se los puede pulir mejor, ¿no? Y, entonces, en *Manco Cápac* hemos continuado con lo mismo, pero ya con algunas herramientas [...] concretas.

Nuevamente, Henry hace mención de la importancia de intuición en sus procesos como director. Esta le sirve para la observación de las posibilidades del actor y su *compatibilidad* con el personaje. De manera que puede reconocer a qué emociones recurrir cuando el actor se encuentra en un proceso de construcción del personaje que va a encarnar durante los rodajes.

Asimismo, agrega que el tiempo de los ensayos varía mucho según las capacidades de los actores. Sin embargo, con voluntad y trabajo, cada uno puede lograr un desarrollo actoral efectivo.

VH: ¿cuánto le toma o cuánto le ha tomado a tus actores y actrices encarnar al personaje que tú te imaginabas?

HV: Bueno, depende mucho de las personas. Hay actores que rápido captan todo y al día siguiente están listos para filmar. En otros casos, hay que construir porque no tienen experiencia o no tienen suficiente talento. Me ha tocado trabajar con actores que no tienen buena memoria y no mucho talento, pero gracias a su voluntad, sí es posible lograr cosas.

Si bien Henry no hace una diferencia entre la preparación del actor profesional y el actor no profesional, sus dos películas, *El misterio del Kharisiri* y *Manco Cápac*, requieren registros distintos y, por lo tanto, elecciones distintas. La primera es una película de suspenso dramático que exige cierto código actoral y dramatismo en las actuaciones. Por lo que sus dos protagonistas son actores profesionales (Bustamante y Luna, 2017), que fueron dirigidos, como él menciona, a partir de la intuición, pero que ya contaban con un bagaje actoral previo al filme. A diferencia de *Manco Cápac*, película dramática, que necesitaba un código de muy poco dramatismo, pues la propuesta era realista. Aquí, los actores no profesionales son priorizados.

Con respecto al tipo de actor durante el momento de la grabación, podemos encontrar como consideraciones similares a los tiempos, las experiencias y el registro o cogido actoral. Con respecto al tiempo de ensayos, ambos consideran que los actores necesitan distintos tiempos para lograr el desarrollo de sus actuaciones. Fernando marca una diferencia entre el actor profesional y el no profesional. Mientras que Henry, lo hace según las capacidades del actor y no según su educación o bagaje actoral. Asimismo, se fijan en las experiencias previas del actor, con el fin de abordar sus dificultades y virtudes. Fernando se enfoca en las experiencias



profesionales de sus actores, mientras que Henry en las experiencias personales con el fin de encontrar esa realidad que es importante para la estética de su filme. Finalmente, hay una coincidencia con respecto al registro o código actoral en las películas y que guardan relación con la estética que los directores prefieren en sus filmes. Para películas con mayor dramatismo como la comedia, en el caso de *Viejos amigos*, y el suspenso, en el caso de *El misterio del Kharisiri* (identificada como cine peruano comercial de géneros); los actores profesionales son elegidos debido a su rápida comprensión de aquellos códigos. A diferencia de *Manco Capac*, cuyo estilo realista demanda un registro bajo en dramatismo, por lo que un actor no profesional es ideal. Las consideraciones y diferencias entre los tipos de actores encontradas por los directores surgen a partir de las demandas artísticas del filme. Ellos deben estar atentos a estas diferencias para, luego, emplear las herramientas y técnicas adecuadas, durante el momento de los ensayos, con el fin de lograr la profundización y construcción de sus personajes.

#### **4.1.2.2. Técnicas y métodos de dirección de actores**

Las técnicas y métodos de dirección de actores empleadas en el momento de los ensayos, de las producciones de cine estatal de autor, tienen tres coincidencias principales. Estas son el uso de referentes cinematográficos, el uso de las vivencias del actor y la búsqueda por generar colectividad y ejercitar la memoria sensorial.

Durante los ensayos, Daniel Vega considera importante que el actor entienda el nivel de *contención* que se necesita en sus películas. En este sentido, contener hace referencia a la represión de emociones o impulsos en el lenguaje corporal y gestual del actor. Es un subtexto que complejiza al personaje y que, sobre todo, lo hace más parecido al espectador. Nuevamente, el objetivo principal para Daniel Vega se relaciona con sus necesidades artísticas.

DV: Eso me pareció increíble, que digan que aquí no actúa, porque [el actor] entendió el nivel de contención que necesitamos y nos gusta.

En cuanto a las técnicas y métodos durante el momento de ensayo, Daniel Vega usa al cine como una herramienta y referencia de actuación para que los actores reconozcan el registro actoral y energía.

DV: [...] le dimos tres películas [a Fernando Basilio] que fueron *Gigante* de Adrián Biniez, *Rosetta* de los Dardenne y me parece que *El dinero* de Bresson. En cada una, su forma de actuar o el tono o la actuación son distintas, pero nuestra manera es una forma de ver un naturalismo distinto en cada película.

Esta es una técnica que emplea también Henry Vallejo, en su taller de preparación actoral durante el *casting*, y que tiene el mismo objetivo: darle al actor un referente de actuación cinematográfica para que aquel, con sus vivencias y bagaje actoral, cree una versión que le otorgue veracidad al personaje. Sin embargo, no solo el director es quien plantea herramientas para la construcción del personaje, también lo hace el actor. Por ejemplo, en *La Bronca*, el actor Rodrigo Palacios entrevista a personas con características vinculadas a Bob Montoya, personaje que encarna, con el fin de poder entender sus motivaciones y personalidad.

DV: [...] lo que hizo Rodrigo Palacios, que me parece muy bien porque es un actor muy disciplinado, es hacer las entrevistas sabiendo de dónde venía el personaje. Él entrevistó a gente vinculada al personaje para construir el personaje.

Daniel usa el término *tono actoral* para referirse a “el ADN de la película”. El tono es comprendido como el “carácter o modo particular de la expresión y del estilo de un texto según el asunto que trata o el estado de ánimo que pretende reflejar” (RAE, s.f., definición 5). Aquel tono sería, para Daniel, el dramatismo que genera la unidad de las actuaciones en el filme. En ese sentido, el tono actoral no se encuentra solamente en las indicaciones del director con respecto a la película, sino que son incluidas en el texto escrito, es decir, el guion.

VH: ¿Cómo le llegas a transmitir eso [el tono] al actor?

DV: Eso [el tono] está en el guion. Por ejemplo, tú leías el texto y ahí salía “Bob está con sus vendedores y está hablando esto, parece un actor en escena”. Entonces, él ya entiende que esto es como una performance de Bob, o sea, ya el guion lo está guiando. Ahora, si no estuviera ese tipo de indicación en el guion, se lo dirías. Pero claro, de igual manera, ese texto que está en el guion, cada actor te lo puede interpretar de alguna manera distinta.

Daniel considera al guion como base de la construcción del actor con respecto a su personaje en el filme. Es la misma escritura la que le da sensaciones y caminos al actor para complejizar su actuación en cada escena. Así, podemos deducir que el texto escrito es fundamental para la dirección de actores en las películas de cine estatal de autor de Daniel Vega.

Por su lado, los métodos de Fernando Villarán, durante el momento del ensayo, se basan en usar las vivencias de sus actores para la construcción del personaje.

FV: Los métodos tienen que ver con que yo trato de recoger, digamos, qué es lo que le va a funcionar a él, sus herramientas, para poder utilizarlas. Las vivencias son parte un poco de este bagaje que tiene. Es como motorizarme demasiado, porque esas vivencias también son parte de las herramientas o instrumentos que pueden traer. Con eso trato de utilizar su paleta de colores para poder construir el personaje.

Similar a Strasberg, Fernando toma en consideración las vivencias del actor, como persona, para la profundización de su personaje. Así, la misma vida del actor se vuelve una herramienta para la construcción de la verdad en el filme.

FV: [...] hacer que conozcan bien quién es el personaje, cuáles son las relaciones entre los personajes que se dan la película, cuál es el objetivo y cuál es el viaje de su personaje en toda la historia.

VH: O sea, tus ensayos consistían principalmente en el diálogo, es decir, en ahondar en el texto y el subtexto del guion.

FV: Exactamente y también consta en recibir todas las preguntas que puedan tener, porque yo, el día que grabemos, no voy a tener tiempo para responderle todas las dudas, así que suéltense todas las preguntas.

Similar a Daniel, y debido a que la comedia depende mucho del diálogo, el guion es la base del trabajo del actor. Su análisis es lo que brinda la mayor cantidad de información a la que el actor y el director deben prestar atención para profundizar en las circunstancias y desarrollar la personalidad del personaje. En ese sentido, en los ensayos, Fernando Villarán trabaja principalmente el diálogo, el subtexto y las motivaciones. Se preocupa por hacer que los actores conozcan bien a los personajes, sus relaciones y sus objetivos.

A diferencia de Daniel y Fernando, Henry emplea diferentes ejercicios que se dirigen a distintos objetivos: generar colectividad, mejorar la confianza entre director y actor y ejercitar la memoria sensorial.

HV: [...] cuando es un grupo grande se pueden hacer dinámicas de sincronización de sonidos. Empiezan a decir algunas palabras y luego sincronizarlas con los otros actores o juegos como, recuerdo este, hay uno muy interesante que se llama *El asesino*, digamos, todos cierran los ojos y les digo: “Voy a escoger a una persona y nadie va a saber quién es el asesino o la asesina, entonces, va a guiñar el ojo. Tratemos de ser discretos”. Nadie va a decir quién es, es muy divertido, cosas así. O imitar, por ejemplo, las formas a partir de la posición del cuerpo [...]

Para Henry, los actores tienen etapas durante el momento de ensayos. Estas etapas hacen referencia al progreso del actor en la búsqueda de la verdad de sus personajes. El director debe aprender a reconocer los progresos del actor y saber elegir estratégicamente sus herramientas de preparación actoral con el fin de que ese progreso no se detenga. Por ese motivo, en *Manco*

*Cápac*, Henry ensaya durante un mes previo al inicio de las grabaciones y, durante estas, un día antes ocasionalmente.

HV: [...] cada etapa, tiene sus ejercicios. Etapas como para que se den cuenta de que en un proyecto hay un director o directores y unos actores/actrices. Y hay ejercicios que te sirven para entender que hay que confiar en el actor y el actor tiene que confiar en el director también. Y, bueno, para la memoria sensorial, por ejemplo, tratan de imitar el objeto imaginariamente: agarrar un celular, por ejemplo, de qué está hecho, si tiene olor, si tiene sabor. [...] por ejemplo, a un niño le invitas un jugo, un jugo de papaya, qué sé yo. Le haces tomar un poco y, después, pones a un lado el jugo imaginariamente, entonces te ve y el niño también hace lo mismo y empieza a disfrutar también la fruta imaginaria. Entonces, sí es posible trabajar con niños, cosa que no es fácil, porque no todos los niños tienen disposición.

Con respecto a las técnicas y métodos de dirección de actores durante los ensayos, podemos encontrar características similares. La primera es el uso de referentes cinematográficos como herramienta de preparación actoral. El fin de esto es que el actor preste atención al registro actoral en la película para que, con sus vivencias y bagaje actoral, cree una versión que le otorgue veracidad a su personaje. La segunda coincidencia es el uso de las vivencias del actor para la construcción del personaje. Sin importar la educación de los actores, los directores usan sus experiencias reales para complejizar la personalidad de los personajes. Relacionado con esto, y como tercera consideración, encontramos la búsqueda por generar colectividad y ejercitar la memoria sensorial. Explicado por Henry, esto hace referencia a la técnica que se basa en hurgar en las experiencias del actor para reconocer sensaciones y emociones que, luego, puede llevar a su acción actoral. Para esto, es indispensable que el actor sienta confianza tanto en los demás actores como en el director. Con respecto a las semanas y circunstancias artísticas, este es el elemento configurante y el momento de trabajo que mayor trabajo implica entre el

director y el actor. Es determinante para la propuesta estética del filme que el actor encuentre el registro apropiado para su personaje y, luego, unificarlo con los demás actores.

#### 4.1.2.3. Relación entre director y actor

La relación entre el actor y el director durante el momento de los ensayos se define, principalmente, en la sensibilidad que el director tiene para acercarse, comprender y hacerse comprender por el actor y el reconocimiento de las características del actor para crear ambientes seguros en el momento de trabajo. Solo Henry Vallejo tuvo comentarios sobre la relación entre actor y director en el momento del *casting*. Por lo que nos basamos en lo mencionado por el director para reconocer las características principales de la relación entre el actor y el director, en las producciones de cine estatal de autor.

Existe, de parte de Henry, un interés por cuidar el estado emocional de los actores para que su actuación no se vea perjudicada. Esto indica que es consciente de los procesos emocionales del actor durante su trabajo. A diferencia de otras áreas artísticas, aquello que materializa el trabajo del actor es su propio cuerpo, por lo que un comentario negativo puede ponerle susceptible e inseguro. Sabiendo esto, trata de conocer a los actores y ser su amigo para, así, acercarse a sus personalidades y saber cómo lidiar con ellos en los momentos de tensión.

HV: [...] sean actores con formación o sin formación, las personas que están interpretando algún rol están en un momento delicado y se ponen muy susceptibles a veces. Entonces, si alguien hace un comentario, aunque sea despacito, que sea negativo para este actor o actriz, se pueden bloquear y probablemente no logren la escena por ese comentario. Entonces, es una cosa muy delicada. [...] Con todos los que van a interpretar, actores, actrices, sean niños o de cualquier edad, tratar de ser amigos es un buen camino porque vas a saber cómo tratarlos, saber un poco qué les gusta y saber un

poco qué les molesta también. Entonces, es bueno ser amigos, porque cuando hay una distancia se hace difícil. Hay actores también que... No me ha pasado tanto con los actores naturales. Con uno o dos actores que tienen ya formación, son profesionales, a veces no se dejan dirigir y, digamos, ni siquiera te escuchan.

Agrega, además, que algunos actores profesionales con los que ha trabajado no se dejan dirigir y no escuchan realmente las indicaciones.

HV: Y, a veces, recuerdo en algunas grabaciones que hay actores que sí hacen notar su arrogancia. Y, a veces, lo dicen en voz alta. Pero cada quien es distinto, entonces, hay que ser muy paciente. Y hacer que compartan todos como en una familia. Entonces, cuando hay alguien así, es necesario también hablarle. Y es mejor que sea en privado, con cada actor por separado.

Para Henry, estos casos son importantes de identificar. Los problemas por carácter o personalidad pueden desequilibrar la familiaridad que Henry busca en sus películas. Es valioso recordar que, en ambas películas, el equipo técnico está conformado por familiares de Henry, por lo que esta asociación de cine y familia está directamente relacionada con su experiencia particular.

Según la información desarrollada, el momento de los ensayos en el cine peruano estatal de autor, se caracteriza por las siguientes cualidades. En primer lugar, en lo que se refiere al tipo de actor, los directores toman en cuenta diversos factores, entre los que destacan: los tiempos, las experiencias y el registro o código actoral. Según los directores, el tiempo requerido para ensayos varía según, uno, la educación y, dos, las capacidades del actor. Además, toman en consideración las experiencias previas del actor, con el fin de abordar sus dificultades y virtudes. Finalmente, asocian el registro y código actoral, necesario para sus películas, con el tipo de actor que han elegido. En segundo lugar, en lo que se refiere a las técnicas y métodos de dirección de actores, los directores toman en cuenta diversos factores, entre los que destacan:

el uso de referentes cinematográficos como herramienta de preparación actoral y el uso de las vivencias del actor para la construcción del personaje. El uso de películas, como herramienta de preparación, posibilita al actor conocer el registro actoral que el director desea en su filme. Los referentes, mayormente, tienen estilos naturalistas o realistas, por lo que es coherente que los actores se preocupen por trabajar sobre las vivencias del actor para la construcción de su personaje. En tercer lugar, y con respecto a la relación entre actor y director, solo Henry Vallejo hace comentarios. Por lo que tomamos en cuenta su respuesta para caracterizar este momento de la dirección de actores, sin embargo, no generalizamos con respecto a los demás directores de este tipo de cine. Henry considera que la relación personal con el actor es indispensable. Por lo que se interesa en cuidar el estado emocional de los actores para que su actuación no se vea perjudicada.

Con respecto a las circunstancias y demandas económicas, los directores cuentan con el presupuesto para retribuir económicamente a los actores y trabajar con ellos durante los ensayos de manera disciplinada. Así, en cuanto a las circunstancias y demandas artísticas, los directores tienen el tiempo suficiente para acercarse a sus actores, generar una relación de confianza y emplear herramientas y técnicas para la construcción del personaje de su actor.

#### **4.1.3. Grabaciones en el cine peruano estatal de autor producido entre 2000-2022**

La grabación es uno de los tres momentos de trabajo de la dirección de actores. Consiste en un proceso determinante cuyo objetivo es lograr un desenvolvimiento ideal del actor durante la acción actoral para perfeccionarla junto con el trabajo de las demás áreas artísticas de la producción. Transversal a este momento, encontramos a los elementos configurantes de la dirección de actores: el tipo de actor, las técnicas y métodos de dirección y la relación entre



actor y director. Cada uno se caracteriza de diferente manera según las circunstancias económicas y preferencias artísticas con las que el director desarrolla su filme.

#### 4.1.3.1. Tipo de actor

Durante el tercer momento de la dirección de actores, es decir, la grabación, los directores toman en cuenta las cualidades del tipo de actor que han elegido para saber cómo guiarlos hacia su personaje. Existen dos tipos: actores profesionales o actores no profesionales. Cada tipo de actor ofrece posibilidades y limitaciones en el trabajo con el director. Los directores sí plantean una diferencia clara entre ambos tipos de actores. Además, agregan una característica específica que moldean su dirección durante los ensayos. Entre los entrevistados, esta característica específica sobre el tipo de actor durante la grabación es dar indicaciones específicas y complejas y la conciencia sobre la actuación para cámara.

Daniel considera que la diferencia principal entre un actor profesional y un actor no profesional durante las grabaciones, es que el último no va a comprender indicaciones complejas como las motivaciones del personaje. Por lo que Daniel da indicaciones concretas, donde la acción de los no actores está vinculada a lo que ya saben hacer.

DV: Que a los no actores, no les dices el proceso emocional del personaje, porque no te van a entender. Si tú le dices a un no actor “oye aquí estás feliz, o sea, estás feliz porque te ha pasado esto y esto”, no te va a entender, no te va a construir algo. Yo creo que al no actor, y eso nos ha pasado cuando hemos hecho no actores, es darle acciones concretas, “acá haces esto”, que está vinculado a lo que sepa hacer.

El trabajo de Daniel, al combinar en su elenco a actores profesionales y no profesionales, reside en unificar los registros actorales. Para él, lo importante es que el registro del actor no profesional parta de su cotidianidad misma. Esto debido a que Daniel busca en sus películas

una estética realista. Además, para el actor profesional, igualar aquel registro no será un problema pues él cuenta con herramientas y una conciencia sobre su trabajo.

De igual manera, Fernando considera que a los actores profesionales se les puede pedir indicaciones específicas y ellos y no tendrán problemas para comprenderlas. Esto debido a que han analizado el guion durante los ensayos y entienden el subtexto del diálogo.

FV: La verdad es que es un placer trabajar con un actor profesional porque puedes pedir determinadas indicaciones y vas a poder trabajar con ellos de mejor manera.

VH: O sea, ¿con mejor manera te refieres a que son más rápidos?

FV: No es que sean más rápidos, es que, por ejemplo, cuando les pregunto qué le está diciendo aquí, ese tipo de preguntas y diálogos que podemos hacer en la escena, no lo puedo hacer con un no actor que no ha hecho el trabajo de desmenuzar el guion.

Como menciona anteriormente sobre el momento de los ensayos, para Fernando es importante el trabajo a partir del guion. En ese sentido, considera que un actor no profesional no puede hacer un análisis profundo del texto debido a su educación y experiencia. Por lo tanto, en las grabaciones, no podrá responder a los cuestionamientos e indicaciones de Fernando.

En oposición a Daniel y Fernando, para Henry no existe una gran diferencia al momento de dirigir a actores profesionales y actores no profesionales durante el momento de la grabación. Henry considera que si el actor no profesional está realmente interesado en el proyecto y tiene voluntad y compromiso, puede lograr su desempeño tan bien como el de un actor profesional.

HV: Bueno, en realidad no hay mucha diferencia, aunque cuando tienes diálogos largos o distintas posiciones de cámara, el actor profesional ya sabe mostrarte su mejor lado y sabe falsear, por ejemplo, los ángulos. No es algo que el actor *amateur* no pueda aprender, se van empatando. Creo que mucho depende de la voluntad de cada actor, si el actor tiene la voluntad de colaborar sinceramente con tu proyecto, hablando desde el

punto de vista artístico, no solo que vaya porque le vas a pagar, si tiene esa seriedad artística va a cohesionar fácilmente con los otros actores, es una cuestión de voluntad. Esto quiere decir que el actor profesional, debido a su práctica constante, es consciente que, en el cine, la cámara se vuelve el medio que enmarca su interpretación (Mauro, 2016). Un actor no profesional, en cambio, debe ser instruido para entender que su acción actoral será recibida por el aparato tecnológico y no por los ojos del director.

En lo que se refiere al tipo de actor durante el momento de la grabación, vemos que los directores toman en cuenta diversos factores entre los que destacan: la complejidad y especificidad de las indicaciones y la conciencia sobre la actuación para cámara. Según Daniel y Fernando, los actores profesionales tienen la preparación para comprender direcciones específicas e información compleja. Mientras que un actor no profesional debe ser guiado según sus posibilidades reales. Henry, en cambio, considera que las diferencias entre ambos tipos de actores al momento de la grabación son mínimas y hace énfasis en que existe una complejidad sobre la conciencia de la actuación para cámara que los actores profesionales manejan gracias a su práctica.

#### **4.1.3.2. Técnicas y métodos de dirección de actores**

Las técnicas y métodos de dirección de actores empleadas en el momento de grabación, de las producciones de cine estatal de autor, tienen una consideración principal. A lo largo de la grabación y sobre todo en los momentos en los que el actor no logra desarrollar su acción actoral, los directores retoman conceptos y ejercicios que usaron durante los ensayos.

Durante las grabaciones, Daniel tiene en cuenta el nivel de *contención* en la actuación del actor y en los planos que la acompañan. Y como está se complementa con el trabajo de cámara.

DV: [...] a nivel de actuación, todas son como contenidas. Se puede deber a la elección de personajes que retratamos, pero Bob Montoya podría ser como un actor en escena. Tiene momentos en los que dice “quiero ser alguien en la vida”. O sea, él está siendo claro, pero ahí también es cómo lo eliges filmar. Tal vez, si te ponen la cámara aquí y le haces actuar esto, te va a *zapatear*. Pero si te vas a enfocar desde lejos, haciendo mejor polaridad, ya se vuelve como una marioneta. Entonces, cómo lo filmas también influye, a veces alejar la cámara ayuda.

Con esto, Daniel se refiere a que la actuación final del actor se compone no solo de su acción actoral, sino también de las características visuales de la escena. Para que esta acción actoral sea lo más precisa posible durante las grabaciones, Daniel les explica la esencia de la escena, así como la situación tonal de la película antes de grabar. El actor no debería tener complicaciones de comprender lo que Daniel menciona, ya que estos conceptos han sido trabajados anteriormente durante los ensayos.

DV: Lo que hacemos es explicar de qué se trata la esencia de la escena, sobre todo entendiendo el tono de la película, o sea, claro, si tú no le explicas a un actor antes de rodar cuál es el tono de la película, va a venir cada uno en un nivel distinto. Ellos tienen que entender la situación tonal de la película.

Como mencionamos anteriormente, para Fernando Villarán es importante el desarrollo dramático en las actuaciones de su elenco. Es por eso que hace un repaso de la anterior escena a la que se va a filmar para ubicar a los actores en el orden de los sucesos de la historia y no perder su crecimiento dramático.

FV: Trato de ser puntual. A los personajes y a los actores trato de decirles de dónde vienen siempre, al inicio de la escena, o sea, pasan letra y dicen venimos de tal.

VH: O sea, las circunstancias.

FV: Exactamente, para que su progresión dramática esté en relación a la toma anterior, por ejemplo, venimos de tal escena, que ha pasado eso y antes vinimos de esto. En función a eso, empezamos a generar, un poco, el ritmo del escenario, tenemos plano general y luego hacemos un corte.

Durante las grabaciones, los actores pueden tener dificultades para desenvolverse frente a cámara. Para esto, Henry hace ejercicios que anteriormente ha usado en los talleres de preparación actoral en el *casting* y en los ensayos. Aquellos son el cambio de roles para empatizar con la situación del otro actor en escena y el trabajo con la memoria afectiva para encontrar soluciones.

HV: Ya, al momento de grabar, cuando no están saliendo las cosas, probamos otras cosas, a veces un ejercicio, por ejemplo, –aunque eso, en parte, en los talleres lo hacíamos también– para que sientan la dificultad del otro personaje, cambiábamos los roles: “Ahora tú haces el policía y el otro ladrón”, entonces perciben la dificultad de los personajes y ahí también van saliendo soluciones. [...] preferible es decir: “Trabajemos con un poco de memoria afectiva. Si tienes algún recuerdo que no te puede afectar...” y eso puede funcionar, en algunos casos.

Con respecto a las técnicas y métodos de dirección de actores durante la grabación, los directores coinciden en que retoman conceptos y ejercicios que usaron durante los ensayos. Daniel se preocupa por mantener el nivel de contención en todos sus actores, que complementa con el uso de la cámara. Fernando, en cambio, prioriza el desarrollo y el orden dramático. Mientras que Henry emplea algunos ejercicios de su taller de preparación, así como la memoria emotiva. Esta coincidencia nos demuestra que, para los directores del cine estatal de autor, los ensayos son el momento más importante para la preparación del actor para la película.

#### 4.1.3.3. Relación entre director y actor

La relación entre el actor y el director durante el momento de la grabación se define, principalmente, por la sensibilidad que el director tiene para acercarse, comprender y hacerse comprender por el actor y el reconocimiento de las características tanto del actor como de su equipo técnico para crear ambientes seguros en el momento de trabajo. La relación entre actor y director en el momento de la grabación, de las producciones de cine estatal de autor, tiene como característica principal en propiciar el cuidado y confianza a través del diálogo.

Para Daniel, la relación entre director y actor se basa en la comprensión y atención a la personalidad del actor. A partir de ahí, sabe cómo comunicarse con el actor y cuida su sensibilidad.

DV: Y luego, al final, uno es un poco guía con el personaje, al final uno tiene que entender las personalidades de las personas, porque todo eso tiene que ver con relaciones interpersonales. Entonces, tienes un actor que es muy obstinado en lo que piensa, que es muy sensible, que cómo le dices las cosas, y hay otros que no. Tengo una anécdota con Sánchez Patiño, hizo una escena y yo dije “Corta, corta, ven acá. Oe, se te está saliendo la novela”, y él me dice “Putá, no me digas eso”. Entonces, como conozco al *pata*, conozco cómo puedo comunicarme con él, a pesar de que es súper sensible, puedo llegar a él de esa manera, pero no a todo el mundo le puedo decir lo mismo.

VH: Claro, a otro lo podrías bajar emocionalmente.

DV: Sí pues, hay que ser medio psicólogo.

Este ejemplo que Daniel da, con respecto a su relación con Rodrigo Sanchez Patiño, es una clara demostración de cómo el director cambia su comunicación de acuerdo a la confianza que tiene con el actor. En ese sentido, agrega que él, como director, debe desarrollar cierta cualidad

de psicólogo, con el fin de reconocer las sensibilidades del actor. Y, así, saber de qué manera acercarse a él.

De igual forma, durante el rodaje, Fernando cuida el bienestar de los actores pues, debido a su edad y condición física, se podían sentir cansados, acalorados o hasta enfermos.

FV: Trabajamos menos horas. No trabajamos 12 horas. Trabajamos diez, ocho escenas, escenas que las colgamos porque no podían con el calor, con la situación.

Fernando considera que el estilo ligero de la película debía estar presente durante las grabaciones también con el fin de evitar situaciones de estrés que carguen a su equipo y elenco.

FV: [...] yo hice una película que es bien desfachatada en muchas cosas, muy libre en la manera en cómo se manejó muchas de las situaciones; sentía que no había ningún peso en ninguna mochila, había simplemente una idea de juego con los actores, con el personal técnico [...]

Si bien durante los ensayos Henry trabaja en la confianza con los actores, estos pueden ponerse nerviosos por tener que desenvolverse frente a una cámara y un equipo técnico. Asimismo, cuando un actor se frustra frente a la cámara, Henry evita las indicaciones efectistas porque eso no logra que el actor se desempeñe de mejor manera.

HV: Por otro lado, aprendí... tal vez te refieres a que decirle a un actor, por ejemplo, “Ponte más triste o más emotivo, más alegre” son cosas vacías. No le estás diciendo nada porque son seres humanos que no les puedes aumentar el volumen o bajar el volumen, así con un botón.

Los inconvenientes personales en las vidas de los actores pueden aparecer en cualquier momento y es trabajo del director saber comunicarse a partir de la confianza previamente establecida.

HV: [...] las personas que están interpretando algún rol están en un momento delicado y se ponen muy susceptibles a veces, entonces si alguien hace un comentario (aunque sea despacito) que sea negativo para este actor o actriz, se pueden bloquear y probablemente no logren la escena por ese comentario. Entonces es una cosa muy delicada. [...] hay que ser flexible también, porque a veces puede ser que sea tu actor con más talento incluso, que le ocurra algo y a veces sus vidas personales pueden influir, algo está ocurriendo en su vida personal y conversas con tus actores, es bueno que te cuenten, por eso es muy positivo que tengas confianza con ellos y te digan.

Cuando Henry habla de flexibilidad, se refiere a que el director debe ser comprensivo con respecto a las circunstancias personales que puede estar atravesando el actor. Las cuales podrían significar una distracción para el desarrollo de su acción actoral. En esas ocasiones, el director debe acercarse, ser comprensivo y tomar una decisión que favorezca a ambos.

Con respecto a la relación entre actor y director durante el *casting*, podemos encontrar consideraciones similares. Para los directores es importante propiciar el cuidado y confianza a través del diálogo. Daniel se enfoca en la comprensión y atención a la personalidad del actor. A partir de ello, desarrolla confianza y reconocer qué tipo de comunicación puede usar con aquel. De manera similar, Fernando cuida el bienestar de los actores tanto física como emocionalmente. Ya que es una película dramática-cómica, el ambiente de grabación debe estar libre de cualquier tipo de estrés que moldee las actuaciones. Así como Fernando, Henry trabaja en la confianza con los actores. Se centra principalmente en las emociones negativas que pueden moldear sus actuaciones.

Según la información desarrollada, el momento del *casting* en el cine estatal de autor, se caracteriza por las siguientes cualidades. En primer lugar, en lo que se refiere al tipo de actor, los directores toman en cuenta diversos factores, entre los que destacan: la complejidad y



especificidad de las indicaciones y la conciencia sobre la actuación para cámara. Según Daniel y Fernando, los actores profesionales tienen la preparación para comprender direcciones específicas e información compleja. Mientras que un actor no profesional debe ser guiado según sus posibilidades reales. Henry, en cambio, considera que no existen diferencias entre ambos tipos de actores al momento de la grabación. Sin embargo, hace énfasis en que existe una complejidad sobre la conciencia de la actuación para cámara que los actores profesionales manejan gracias a su práctica. En segundo lugar, en lo que se refiere a los ensayos, los directores reconocen con facilidad las diferencias entre un actor profesional y uno no profesional con el fin de elegir sus herramientas y técnicas de manera estratégica. Así, toman en cuenta herramientas como el uso de referentes cinematográficos para la preparación actoral y el uso de las vivencias del actor para la construcción del personaje. Con respecto a la grabación, los directores se preocupan por el estado emocional y físico de sus actores. Asimismo, en el caso de Daniel, se toma en cuenta el reconocimiento de la relación con el actor para saber qué tipo de comunicación se puede tener con este. Agregan, además, que, en este momento, toman en cuenta ejercicios y conceptos que usaron durante los ensayos con el fin de que el actor recuerde lo aprendido.

#### **4.2. Características de la dirección de actores en las producciones de ficción del cine peruano comercial de géneros producidas entre 2000- 2022**

Esta sección busca caracterizar la dirección de actores en las producciones de ficción del cine peruano comercial de géneros producidas entre 2000- 2022 de acuerdo a los condicionamientos e influencias de las demandas y circunstancias económicas y artísticas de la producción de cada película, según los testimonios de tres directores peruanos: Ricardo Maldonado, Ani Alva Helfer, Daniel Nuñez y Dorian Fernández-Moris. Estas características se presentan de manera diferenciada por los tres momentos de trabajo entre director y actor: *casting*, ensayos y

grabación. Dentro de cada momento analizamos los elementos configurantes de la dirección de actores que hemos definido en el marco de esta investigación: tipo de actor, métodos y técnicas de dirección de actores y relación entre el director y el actor.

Ricardo Maldonado (RM), quien de ahora en adelante menciono como Ricardo simplemente, ha dirigido las películas de ficción *¡Asu mare!* (2013), *¡Asu mare! 2* (2015), *Calichín* (2016) y *El gran León* (2017). Estas son incluidas como ejemplo dentro las producciones del cine comercial de géneros (ver apéndice #4). La mayoría de ellas son producidas por Tondero Films. La entrevista completa se encuentra en el apéndice #9.

Ani Alva Helfer (AA), quien de ahora en adelante menciono como Ani simplemente, ha dirigido las películas de ficción *Japy Ending* (2014), *El beneficio de la duda* (2015), *No me digas solterona* (2018), *Medias hermanas* (2021) y *No me digas solterona 2* (2022)<sup>30</sup>. Estas son incluidas como ejemplo dentro las producciones del cine comercial de géneros (ver apéndice #4). La mayoría de sus películas son producidas por la productora Big Bang films. La entrevista completa se encuentra en el apéndice #10.

Daniel Nuñez (DN), quien de ahora en adelante menciono como Daniel simplemente, ha escrito y dirigido las películas de ficción *Sufrimiento de madre* (2009), *El vástago y su promesa* (2010), *El hijo pródigo* (2011) y *Warmi* (2020). Estas son incluidas como ejemplo dentro las producciones del cine comercial de géneros (ver apéndice #4). Las primeras dos son producidas por Adonai films, productora cristiana, y las últimas dos, por DND films, productora del director. La entrevista completa se encuentra en el apéndice #11.

---

<sup>30</sup> En el año 2023, Ani estrena *Soltera, casada, viuda, divorciada* (2023) que también corresponde a este tipo de cine.

Dorian Fernández-Moris (DF), quien de ahora en adelante menciono como Dorian simplemente, ha dirigido las películas de ficción *Chullachaqui* (2007), *Inmortal* (2008), *Último piso* (2010), *Cementerio General* (2013), *Secreto Matusita* (2014) y *Cementerio General 2* (2015). Estas son incluidas como ejemplo dentro las producciones del cine comercial de géneros (ver apéndice #4). Asimismo, Dorian escribe y dirige *Desaparecer* (2015) y *La pampa* (2022). Estas son incluidas como ejemplo dentro las producciones del cine estatal de autor (ver apéndice #3). La entrevista completa se encuentra en el apéndice #12.

#### **4.2.1. Casting en el cine peruano comercial de géneros producido entre 2000-2022**

El *casting* es un proceso determinante en la búsqueda de actores que tengan las experiencias necesarias para interpretar a los personajes de la película, tal que sintonicen en el trabajo con el director. Dentro de este momento, analizamos los elementos configurantes de la dirección de actores que hemos definido en el marco de esta investigación: tipo de actor, métodos y técnicas de dirección de actores y relación entre el director y el actor. Cada uno se caracteriza de diferente manera según los factores económicos y artísticos con el que se desarrolla la película de cada director. Finalmente, este momento termina con la elección de los actores.

##### **4.2.1.1. Tipo de actor**

Durante el primer momento de la dirección de actores, es decir el *casting*, los directores toman en cuenta el tipo de actor que encarna a los personajes de sus películas: actores profesionales o actores no profesionales. En las entrevistas, los directores, además de reconocer la diferencia entre ambos tipos de actores, agregan características específicas como requisito al momento de buscar un actor durante el *casting*, de manera que complejizan sus búsquedas y elecciones. Estas características específicas sobre el tipo de actor durante el *casting* son la popularidad del

actor, las cualidades y talentos particulares. Finalmente, este momento, que termina con la elección de los actores, es influenciado por diferentes factores artísticos y económicos. Factores que, además, también moldean los demás momentos de la dirección de actores.

El primer factor a considerar, sobre el tipo de actor en el momento del *casting*, es la popularidad. Esta se entiende como la aceptación y validación que tiene un actor por parte del público y medios de comunicación masivos. En este tipo de cine, la elección de los directores con respecto a ella se relaciona con factores económicos principalmente; sin embargo, hay casos excepcionales donde los factores artísticos son tomados en consideración.

Ricardo Maldonado, director de la película taquillera *¡Asu Mare!*, considera que la elección del tipo de actor, en el cine comercial de géneros, se da según su popularidad. Este tipo de cine exige que el elenco de su película contenga un buen número de actores reconocidos, pues esto asegura, en cierta medida, que el público asista a ver el filme.

RM: Depende de cuál es el objetivo de la película. Te das cuenta de si el objetivo es llenar las salas, está bien claro qué es lo que tienes que hacer. Obviamente, si tu objetivo es más personal, que es un cine que yo no he hecho, no te vas a guiar por eso. Creo que hay un error en la manera en cómo se concibe al cine comercial, porque cada proyecto tiene un objetivo distinto. A veces, puedes tener un objetivo un poquito más personal, incluso, dentro del cine comercial.

Ricardo Maldonado asocia el objetivo comunicacional de la película con la elección de actores. Esto quiere decir que el elenco de actores debe, no solo asegurarle audiencia a la producción, sino adaptarse a tiempos acelerados de grabación, aprender rápidamente diálogos y tener el registro actoral que este tipo de películas usualmente demanda, es decir, el de la comedia. Asimismo, cuestiona la forma en cómo, comúnmente, se le reconoce al cine comercial de géneros. No todas las películas de este tipo de cine tienen como único objetivo tener muchos

espectadores en salas comerciales con el fin de obtener mayor ganancia. Puede que dentro de este grupo, haya películas que tienen objetivos más personales que comerciales. Como es el caso de Ani Alva Helfer en *No me digas solterona*, película en la que se desempeña como guionista y directora.

Un dato particular, y que consideramos necesario añadir, guarda relación con las estrategias de producción que tuvo *¡Asu Mare!* para poder obtener auspicios. Esta estrategia se sustenta en la popularidad del actor protagonista. Durante la preproducción de *¡Asu Mare!*, la producción de la película encarga hacer encuestas que prueben la gran aceptación que tiene Carlos Alcántara por el público peruano, con el fin de mostrárselo a posibles empresas auspiciadoras y que estos inviertan en la producción del filme.

RM: Esa información ya la teníamos [haciendo referencia a él y los productores de la película], pero necesitábamos evidencias que le den la confianza a los auspiciadores de poder dar el dinero. Entonces, por ende, necesitábamos documentos avalados por empresas, como Arellano, que le daban una confianza a las empresas y sentían “ah, mira, acá está el estudio que, claramente, dice que estoy poniendo mi plata donde la debería poner”. Entonces, los estudios no se hicieron para decidir el contenido de la película, sino para convencer a los auspiciadores, que es una diferencia bien grande.

Esta estrategia de producción, asociada a las estrategias de *marketing* de Hollywood de los años 50 (Morcos, 2015), usa la popularidad del actor como garantía del éxito comercial de la película. El reconocimiento y aprobación de Carlos Alcántara es aprovechado por Tondero films para obtener financiamiento de empresas particulares y así costear los gastos de la película.

De igual manera, Ani Alva Helfer tiene en claro que, al dirigir una película que pertenece al cine comercial de géneros, los personajes de la historia deben ser interpretados por actores populares. Sin embargo, en *No me digas solterona*, Ani opta por tener como protagonista a una actriz profesional poco popular en cine. A pesar de ser una película que apunta a ser vista de manera masiva en salas nacionales, Ani apuesta por Patricia Barreto, quien para ese entonces tenía amplia experiencia en teatro, pero no en cine.

AA: Al pertenecer al cine comercial, por decirlo así, claramente sabes que serán interpretados por actores conocidos y, seguramente, se te vienen a la cabeza algunos [...]. Quería una cara nueva en realidad. Entonces, eso fue también todo un reto porque algunos me decían que podría ser muy riesgoso poner a una protagonista que no sea conocida, porque, obviamente, el cine comercial busca que, claramente, el protagonista sea el más conocido de todos. En mi caso, yo no quería eso, yo quería a una muy buena actriz.

Como menciona Ricardo líneas arriba, incluso dentro del cine comercial de géneros pueden haber casos que tomen en consideración preferencias personales. Y la elección del actor, de uno profesional no popular, está estrechamente relacionado con aquellas preferencias. Como menciona Ani, poner a Patricia Barreto como personaje protagonista implica un riesgo: el de que la película no cumpla uno de sus objetivos principales, es decir, obtener muchos espectadores en salas comerciales. Sin embargo, la elección de Barreto no fue un problema para el éxito comercial de la película, pues esta se equilibró con la gran popularidad del resto del elenco que estaba compuesto por actores reconocidos de cine, teatro y televisión.

Daniel Nuñez, por su lado, quien es asociado al cine regional (Bustamante, 2017), no hace especificaciones sobre la popularidad del actor durante el momento de *casting* en sus películas.

Por su lado, Dorian Fernández-Moris, combina ambos tipos de actores: tanto actores profesionales como no profesionales y actores populares como no populares. Esto debido a que los referentes estéticos, en los que se apoya para hacer *Cementerio General* y *Cementerio General 2*, provienen del subgénero de terror *found footage* o metraje encontrado.

DF: Buscaba también, y eso también era algo que en su principio queríamos, actores nuevos, porque la naturaleza de la película trata de simular la realidad. En ese tiempo, cuando empezamos a hacer largometrajes de género, estaba en furor el subgénero de terror metraje encontrado que es básicamente similar a la realidad. Entonces, en su mayoría queríamos gente desconocida que pueda simular en el visionado, o darte la ilusión de que estás viendo algo real [...]. Porque necesitaba imprimirle una naturalidad muy cruda, he decidido elencos de no actores. Incluso he tenido películas que han sido totalmente hechas por algunas personas que jamás pensaron actuar.

A diferencia de las comedias de Ricardo y Ani, las películas de terror de metraje encontrado exigen que los actores sean poco conocidos, pues su principal objetivo estético es simular la realidad. El éxito de este tipo de filmes se basa, por el contrario a las comedias, en el realismo de los personajes. El fin es que el espectador crea que las imágenes que ve son registradas por los mismos protagonistas de la película, por lo que tanto los movimientos de cámara como los actores en escena deben colaborar a esta atmósfera realista que, luego, será rota por los momentos fantásticos y de terror. Sin embargo, si bien la naturaleza de las películas de terror de *found footage* exige que los actores sean poco conocidos, Dorian decide incluir a algunos actores populares con el fin de cumplir su objetivo principal: anunciar la película y tener un gran número de espectadores en salas comerciales.

DF: En efecto, es una decisión que pasa por entender bien a dónde va dirigida tu película. Sí ha habido algunas decisiones estratégicas dentro de mi *casting*, normalmente con personajes muy pequeños, que tienen que ver con nutrir las

posibilidades de anunciar una película. Pero, luego, hay películas que no tienen ninguna necesidad, películas que se sabe y se siente que no son masivas; en mi caso específico *Desaparecer* y sobre todo ahora *La pampa* en el que ni he pensado en ninguna decisión alrededor de que le guste a alguien más, se trata más de que a mí me satisfaga en el universo que quiero contar.

Daniel Nuñez no hace comentarios con respecto a la popularidad de los actores durante el momento del *casting*.

Otra característica que toman en consideración algunos de los directores son las cualidades y talentos particulares sobre los actores durante el momento del *casting*. Aquellos términos hacen referencia a las capacidades y habilidades del actor que coinciden con las de su personaje en la película.

Ricardo Maldonado considera que, si bien el elenco de sus películas está conformado por actores populares principalmente, hace inclusión de actores poco conocidos que poseen ciertas habilidades que coinciden con el personaje de la película.

RM: Sí, pero, normalmente, va mucho más allá. Va desde el punto de vista de “ok, puede dar ese personaje”, pero a veces hay otras condiciones. Hay otro tipo de cosas. [El director de *casting*] te dice, por ejemplo, “esta persona es desconocida, no la conoce nadie, pero tiene tales y tales características. Además, tiene estas habilidades específicas que pueden ir bien con el guion”.

Ani Alva Helfer, por su lado, hace énfasis en la voz del actor. La considera una característica determinante para su trabajo en la etapa de ensayos. Asimismo, Ani asigna esta elección a una preferencia personal.

AA: O sea, una de las primeras cosas que yo imagino, veo o le doy valor es el cómo habla el actor. Si bien, obviamente, yo lo voy a poder modular, es algo que... hay



muchos actores que son muy buenos, pero a mí, personalmente o erradamente, no me gustan porque no me gusta como es su timbre.

Nuevamente, la elección de Ani, con respecto a las cualidades particulares del actor, es guiada por preferencias personales y artísticas. Quiere decir que sus elecciones deben satisfacer sus gustos y, además, le sirva para trabajar aspectos que ella considera relevantes en la construcción del personaje.

Similar a Ricardo Maldonado, Daniel Nuñez toma en consideración las cualidades importantes de los personajes de sus filmes para hacer una búsqueda específica durante los *casting*. Se centra en las características físicas y sus habilidades y no segrega a ningún tipo de actor según su educación o bagaje actoral

DN: Sí. Lo que pasa es que si necesito una niña que hable quechua y que tenga rasgos andinos, de repente no lo consigo dentro del taller. Entonces, lógicamente, lo que hago es un *casting* buscando esos rasgos y, ahí, es donde ya veo la forma en que puedo llevar al actor hacia la película.

Dorian no tiene comentarios ni preferencias sobre las cualidades características, sobre las experiencias y talentos particulares.

En relación al tipo de actor durante el momento del *casting*, vemos que los directores toman en cuenta los diversos factores entre los que destacan: popularidad, cualidades y talentos particulares del actor. Sobre la popularidad del actor, los directores tienen preferencias distintas. Ricardo asocia los objetivos del cine comercial de géneros con la elección de los actores. Estos deben ser populares con el fin de asegurar audiencia. Ani Alva, similar a Ricardo, es consciente de que este tipo de cine le exige tener un elenco con actores populares. Sin embargo, para *No me digas solterona*, prefirió trabajar con una actriz profesional no popular y equilibrar a su elenco con actores populares. Por su parte, las películas de terror de *found footage* de Dorian

Fernández-Moris exigen que el elenco sea compuesto por personas poco o nada populares. Aun así, Dorian incluye a algunos rostros conocidos en medios de comunicación con el fin de anunciar la película. Sobre las cualidades y talentos particulares del actor, Ricardo considera que si un actor tiene cualidades que coinciden con las del personaje de la historia, no toma en cuenta la ausencia de popularidad. Ani toma en cuenta el tono de voz del actor como cualidad determinante para su elección. Finalmente, Daniel Nuñez, al igual que Ricardo, hace búsquedas específicas de actores con ciertas características que coincidan con las que él imagina del personaje de la historia.

#### 4.2.1.2. Técnicas y métodos de dirección de actores

Las técnicas y métodos de dirección de actores empleadas en el momento de *casting*, de las producciones de cine comercial de géneros, tienen dos características principales. La primera se relaciona con el trabajo del director de *casting* y el primer acercamiento entre actor y director. La segunda aborda la influencia del presupuesto y la opinión del productor. Estas características se relacionan, principalmente, con las circunstancias económicas de las producciones.

En las películas de Ricardo Maldonado, la producción contrata a un director de *casting* con el fin de que este haga un primer filtro y facilite el trabajo del director. El trabajo del director de *casting* se encuentra dentro de la metodología que ha desarrollado Ricardo durante el momento del *casting* en sus películas del cine comercial de géneros. Aquella metodología consta de tres pasos. Primero, Ricardo conversa a profundidad sobre los personajes de la película con el director de *casting* con el fin de que este le entregue una lista corta de actores quienes podrían encajar con el personaje. Luego de que Ricardo revisa la lista de actores, acuerdan una reunión con el actor. Esta reunión es registrada en video con el fin de que Ricardo pueda volver a revisar por si ha quedado alguna duda. Hacen una nueva reunión, a la que Ricardo denomina *callback*,

en la que realizan unas últimas pruebas y preguntas para, finalmente, elegir al actor que encarnará al personaje.

RM: [...] en lo que a cine comercial se refiere, en el proceso de *casting*, lo que yo he hecho siempre es trabajar con un director de *casting*. Lo que se hace es que se tenga una serie de reuniones donde se habla, en profundidad, acerca de los personajes y se le confía a un profesional del mundo del *casting* que salga y prepare una terna de posibilidades para cada uno de los personajes y presente eso. Junto a su recomendación, a las razones y su sustentación, este presenta un *shortlist*. Por el tipo de proyectos que he hecho, yo pido una lista bastante concisa. Normalmente, los cuatro proyectos cinematográficos que yo he hecho no cuentan con la cantidad de tiempo holgada que otros proyectos más personales o más de autor puedan tener. Y, obviamente, desde el aspecto técnico, ese *casting* es un *casting* grabado en un material audiovisual. Normalmente, parte de una reunión entre el director de *casting* y el actor o la actriz y, por supuesto, luego hacemos reuniones donde revisamos ese material y casi siempre hacemos *callbacks* donde volvemos a pulir ciertas partes y, finalmente, tomamos una decisión.

Ricardo agrega, además, que la rapidez es una característica importante del tipo de cine que él ha dirigido. Esta moldea y acorta el momento del *casting*. Así, un director de *casting* le asegura, a la producción, la mirada de una persona experta y con conocimiento de diversos actores que podrían encarnar al personaje. Con un director de *casting*, la búsqueda abarca a un gran número de actores en poco tiempo.

Por su lado, Ani Alva Helfer hace un primer filtro ella misma. Su método consiste en asistir a las obras de teatro en las que los actores, que le interesan, participan. En aquellas, presta atención a las características y capacidades del actor durante su actuación. Y, además, realiza una investigación sobre su experiencia actoral. Luego de esto, llama al actor a una prueba de

*casting* o, en algunos casos, solo para proponerles el papel, pues confía en que lo que ha visto e investigado sobre él es suficiente.

AA: [...] voy y los veo. Veo sus obras sin que ellos sepan. Por supuesto que yo los estoy yendo a ver y pago mi entrada. Veo y los escucho actuar y hago una investigación. Efectivamente, veo lo que ha hecho y, una vez que decido, algunos pasan por *casting*, otros no, la verdad. Porque yo ya he visto el bagaje que tienen y cómo podrían interpretar lo que hay en el guion.

Durante el *casting*, Ani prefiere que una persona, parte del equipo, la acompañe. Esto ayuda a que ella inicie conversaciones sobre otros temas que no guarden relación con el *casting*. Así, el actor abandona las tensiones y se siente más cómodo con ella y con el espacio.

AA: Siempre busco a una tercera persona para que no se vea tan... para poder hacer *chacota* al inicio, para que se suelte. O sea, busco siempre la comodidad del actor y la comodidad con el espacio ante todo [...]. Entonces, si hay una tercera persona que me cuente algo antes de ir directamente a la escena, trato de soltar, de tener una conversación previa larga... no sé si larga, tampoco hay mucho tiempo, pero por lo menos de dos minutos o tres minutos de hablar tonterías antes de irme a la escena.

El primer encuentro de Daniel Nuñez con los actores de sus películas es un taller de preparación actoral, abierto al público general, que él mismo dicta. Los talleres tienen un costo y el dinero recaudado dentro de ellos es utilizado para la realización del filme (Bustamante y Luna, 2017). Luego del taller, hacer pruebas internas para elegir los perfiles que más le sirven para la historia. Por lo que no todos los alumnos son seleccionados para la realización de la película.

DN: Hago un *precasting* con todos mis alumnos, porque pueden forzar y es como un examen, un examen de admisión. Ellos se esfuerzan por hacer un papel o algo sin usar el guion, esto genera una reacción en ellos, se cuestionan cómo lo hacen. Vas viendo el

perfil de lo que necesitamos para el proyecto de la película. Se tiene una visión a dónde vas a apuntar, dónde estás encajando, yo lo llamo así, dentro del idioma son piezas que vas dando para que se pueda ver el dibujo que vas a mostrar mediante imágenes. Cada pieza la voy amoldando.

El *casting* de Daniel está pensado en base a objetivos artísticos y económicos. En primer lugar y de manera muy similar a Victor Gaviria, Daniel usa las características propias de sus actores para desarrollar a los personajes de sus películas. Por lo que prioriza la coincidencia entre las cualidades del personaje y las del actor. Así, Daniel tiene la capacidad de moldearlo durante los ensayos y trabaja en su naturalidad frente a cámara. Lo económico, en segundo lugar, se relaciona a que Daniel no le da una retribución económica a los actores que han sido parte del taller de preparación actoral. Por lo que disminuye costos con cierta parte del elenco final.

VH: ¿Cómo haces esa técnica que dices de reconocer la naturalidad en tus actores? DN: Te doy un ejemplo, en la película *Warmi*, yo miraba a mi hermana que habla quechua, ella es atrevida, es bien picante, esa es su naturalidad. Cuando miraba dentro del guion, necesitaba ese personaje y le digo me interesa cómo eres, me encantaría que lo que tú eres, lo hagas dentro de la película [...]. También se enseña algunas cosas, una vez aprobado el tacto... Lo que me ayuda bastante son los talleres de actuación que yo personalmente dicto, me ayuda para poder conseguir y enfocarme en los actores de la película que voy a empezar a realizar [...]

Además, y a diferencia de los dos primeros directores, Daniel Nuñez abre su búsqueda a varias regiones del Perú. Para el director, los actores ideales para su filme pueden estar en cualquier parte del país. Ya que el objetivo principal en la dirección de Daniel Nuñez es lograr actuaciones con naturalidad. Para conseguirla, busca a actores que tengan un carácter similar o igual al de la personalidad de su personaje ficticio. Así, Daniel usa esa cualidad natural para llevarla hacia

el desarrollo del personaje y un estilo melodramático o trágico propio de las narrativas que él cuenta.

DN: Hago *casting* en diferentes partes del Perú, tanto como en Lima, Huancayo, la selva central. Lo más importante es buscar los rasgos que pide el guion y ver la naturalidad de un actor que puede funcionar dentro de la historia y darme la posibilidad de poder educarlo, llevarlo hacia la pantalla.

Al igual que Ricardo Maldonado, Dorian Fernández-Moris cuenta con un director de *casting* para la mayoría de sus películas de cine comercial de géneros. Este director hace el primer filtro y le entrega a Dorian una lista de actores que podrían representar al personaje. A excepción de *Cementerio General*, en el que Dorian y su equipo son los encargados de hacer el *casting* en la ciudad de Iquitos. Aquí, el director usa algunas herramientas para acercarse al actor y sus posibilidades actorales.

DF: Hicimos muchos pre-filtros para que no vinieran las 1500 personas [al *casting*] conmigo, como director. Ahí, ya echaron mano los productores, el director de arte, el director de fotografía de la película, quienes se pusieron a apoyarnos en ese momento del *casting*, instruidos un poco por lo que sentíamos del guion, por lo que más o menos podían rescatar de mi idea en ese momento, de lo que quería de los personajes. Básicamente, separamos la paja del trigo, por decirlo de alguna forma. Tratamos de separar quien actúa de quien no tiene naturalidad y espontaneidad; depurar a la gente más tímida, más introvertida.

Además de buscar las características del personaje en el actor, espera encontrar ciertas capacidades actorales. Entre estas debe estar el desenvolvimiento frente a cámaras y la capacidad de mantener su personalidad para darle vida al personaje. Asimismo, Dorian está abierto a que el actor sea un colaborador del guion de la película. Usa su personalidad con el

fin de que el personaje y la historia se enriquezcan para lograr una narrativa orgánica y unificada.

DF: Ahí [*Cementerio General*], fue el planteamiento de situaciones desde la improvisación, básicamente una presentación normal de *casting*, y, luego, era conmigo una en un juego de roles que se planteaban en ese momento. Como ya, más o menos, veía por perfil a qué personaje iba a tener la persona que estaba audicionando, le planteaba roles que no estaban en el guion, pero podrían pertenecer al universo de ese personaje —así como cosas de su vida pasada del personaje, para ir viendo si entra en la piel del personaje—. Otra de las cosas que quería en ese *casting* era que vengan ya con una personalidad y puedan tener la capacidad, aun con cámaras y luces, de sostener su propia personalidad y prestarle de su personalidad al personaje para encontrar más realidad. Más que construir un personaje, quería que extiendan de su propia personalidad y beber un poco de su realidad y prestarle al personaje. También buscaba personalidades interesantes que puedan reescribir el guion, que puedan reescribir la historia a partir de cualidades propias, para que nos sume.

Después de realizar el primer *casting* en Iquitos para *Cementerio General*, Dorian no llega a encontrar a tres de los seis personajes principales de la historia. Entonces, encuentra una estrategia distinta de búsqueda para completar su elenco. Para esto, se acerca a talleres de actuación donde encuentra a jóvenes de la edad de sus personajes. Recurrir a talleres de actuación, le asegura, además, que sus actores lleguen a la película con ciertas nociones de actuación.

DF: En Lima, nos fuimos a todos los talleres/academias de actuación que habían en su momento. Ahí, escarbamos un poco los perfiles que podrían estar en proceso de clases. Así, pudimos llegar a los tres que faltaban. Fue un proceso de *casting* que no lo hicimos

con una empresa, lo hicimos muy internamente como productora. Nos tomó casi 5 meses concretar nuestro *casting*.

A pesar de ser una película de cine comercial de géneros, *Cementerio General* no tuvo un presupuesto que le asegurara las facilidades de producciones como *¡Asu Mare!*. Por lo que aquella fue la única experiencia en la que tuvo que realizar el *casting* él mismo con su equipo técnico. Tras su estreno, *Cementerio General* lleva a casi un millón de espectadores a salas, siendo la segunda película peruana más vista en el año 2013, después de *¡Asu Mare!* (Sistema de Información de las Industrias Culturales y Artes [SIICA], 2023). Para sus siguientes experiencias, las producciones de Dorian cuentan con un director de *casting*. Y para, *La pampa*, su último filme de cine estatal de autor, cuenta con una jefa de *casting* con la que había trabajado anteriormente.

DF: [...] también tenía que ver con que eran películas que venían acompañadas de un presupuesto distinto y yo podía solicitar agencias de *casting* [...]. Sí, más que una empresa, ya me quedé con una jefa de *casting* que quería trabajar conmigo — que empezó conmigo haciendo cosas que tienen que ver con la producción, se especializó en *casting* y empezó a hacerme el *cast* directamente [...]

Dorian relaciona la posibilidad de tener un encargado de *casting* con las posibilidades económicas de la película. En nuestra búsqueda bibliográfica, no encontramos diferencias entre director y jefe de *casting*. Pero, podemos interpretar, de lo mencionado por Dorian, que la jefa de *casting* es una persona quien se ha especializado en búsqueda de actores de manera independiente. Con ella, Dorian puede trabajar de una manera más personal y dedicada. Después de *Cementerio general*, sus películas tuvieron mayor presupuesto y, por lo tanto, personal encargado del *casting*.

La segunda característica a considerar por los directores sobre las técnicas y métodos de dirección de actores en el momento del *casting* es el presupuesto y la opinión del productor.



Para Ricardo Maldonado, el primer filtro realizado por el director de *casting* toma en cuenta todas las condiciones de la producción cinematográfica. Entre estas están el tipo de personaje, la retribución económica y el cronograma de grabaciones.

VH: Pero, con respecto al presupuesto, eso hace que el productor te diga: “Bueno, ¿sabes qué? Tenemos tanto presupuesto, se puede, no se puede, va, no va”. RM: Justamente por eso es la importancia de trabajar con un director de *casting*, porque lo que tú haces es decir “este es el tipo de papel, estas son las condiciones que tenemos, este es el cronograma de rodaje aproximado.” Entonces, la búsqueda ya viene pulida en cuanto a si esto está dentro de nuestras posibilidades.

Para Ricardo, el director de *casting* es el encargado de transmitir toda la información necesaria que el actor debe tomar en consideración para participar en la película. Se le informa la cantidad de presupuesto y las fechas tentativas de grabación con el fin de que el actor decida si le conviene o no invertir su tiempo en el *casting* y, luego, en la película. Asimismo, Ricardo considera que el *casting*, en *¡Asu mare!* y *¡Asu mare! 2*, es resultado de una negociación entre él y la productora Tondero films. Menciona que nacieron tensiones en la elección final de actores, pero que lograron resolverlas. En este momento de negociación, es importante recordar el objetivo principal del filme y no generar discusiones por los puestos de trabajo.

RM: Bastante, de varias cosas, por ejemplo, en el caso de Tondero, obviamente, hemos tenido fricciones grandes en *¡Asu mare!*, de querer favorecer a un tipo de personajes. Igual desde el punto de vista del impacto que se quería tener, pues, salvo en *¡Asu mare! 2* en la que salen un par de personajes donde creo que nos equivocamos [...]. Yo creo que lo más importante es aprender a negociar y a intercambiar puntos de vista y a no cerrarse nunca. Más bien, tratar de que nunca sea acerca de tu puesto, sino que sea acerca de la historia y/o de los objetivos que están trazados. En la medida en que todos tengan claro los objetivos, ayuda mucho a soltar esos nudos.

Esto demuestra el profesionalismo y carácter perfeccionista del director. Pues si bien son películas hechas con fines comerciales para las que él, además, fue contratado específicamente como director, Ricardo toma en cuenta los objetivos comunicacionales del filme. Es decir, su labor como director consiste en que la película se comprenda sólidamente como universo ficticio, de manera que se logre el efecto de realidad, y que el filme sea bien recepcionado en salas comerciales. Para esto, Ricardo tiene en cuenta durante todo el momento de *casting* los objetivos comerciales y comunicacionales de la película para la búsqueda de actores.

De igual manera, Ani también pasa por momentos de diálogo con la productora quien financia el proyecto. Para *No me digas solterona*, la directora entrega una lista a los productores con el fin de que estén enterados de su trabajo y preferencias en el *casting*. Sin embargo, a diferencia de Ricardo Maldonado, Ani tiene libertad para elegir a su elenco final.

AA: Al pertenecer a este tipo de cine, tú llegas a un consenso con la productora porque, finalmente, es quien financia el proyecto. En el caso con quien trabajamos, fue una productora que me ha dado la libertad absoluta. Yo elegí a los actores que yo he querido y nunca me han impuesto alguno, pero antes de elegir, por lo menos tengo que presentarles tres opciones, para que ellos también sepan más o menos los costos por donde vamos a ir. Porque hay que ver un tema de presupuesto, un tema de *marketing*.

En esa dinámica, yo voy eligiendo a los actores que creo que podrían interpretarlo.

Si bien la productora, que financia *No me digas solterona*, le da libertad de elección final a Ani con respecto al *casting*, son los productores los encargados de pensar la película y a sus actores en términos de *marketing* y presupuesto. Y si bien ellos llevan la tarea de acordar con los actores horarios, fechas de grabación y costos, Ani lo toma en consideración cuando realiza el *casting*.

AA: No solamente es un proceso creativo, es un proceso burocrático y también de estrategia de producción. No es que yo quiero un actor y diga: “Ya, me encanta”. Tengo

que ver qué está haciendo, si sus tiempos calzan con los de la película, si está dentro del presupuesto, más allá de lo artístico.

Daniel Nuñez no hace comentarios sobre la implicancia de los productores sobre sus técnicas y métodos durante el momento del *casting*.

Dorian recuerda un suceso particular en el que el presupuesto significó el rechazo de ciertos actores con mucha popularidad a nivel iberoamericano. Los presupuestos que requerían eran grandes y la producción no pudo costearlos. Así que los actores tuvieron que ser reemplazados por otros menos costosos, pero que, de igual manera, ayudaran a la aceptación del filme en salas comerciales.

DF: Sí, en algunas muy pocas oportunidades sí ha tocado hacer eso, sobre todo con artistas internacionales. Recuerdo puntualmente un par de opciones con las que quería contar; prefiero no comentar de quiénes se trata, pero eran actores muy conocidos del *Star-system* latino internacional, latinos y españoles. En el momento de hacerle el acercamiento para este personaje —ellos no iban a interpretar personajes muy grandes— nada más por su aparición, era un costo bastante grande que no podíamos asumir y tocó no aceptar la propuesta de sus representantes y no ir con ellos. Entonces sí, claro que sí.

#### **4.2.1.3. Relación entre director y actor**

La relación entre el actor y el director durante el momento del *casting* se define, principalmente, por la sensibilidad que el director tiene para acercarse, comprender y hacerse comprender por el actor y el reconocimiento de las características del actor para crear ambientes seguros en el momento de trabajo. La relación entre actor y director en el momento de los ensayos, de las

producciones de cine comercial de géneros, tiene como característica principal el acercamiento personal y emocional del director con sus actores.

Ricardo Maldonado y Ani Alva Helfer coinciden con respecto a que el director debe estar atento a las señales que demuestran que el actor puede encarnar al personaje de la película. En las entrevistas y pruebas que hace el director con el actor, la imagen real de alguno de los actores deben coincidir con la imagen virtual que los directores tienen del personaje.

RM: [...] al final, siempre está claro, siempre hay un personaje que salta y dice: “Yo soy”. O sea, claramente, cuando uno ve esa reunión, hay un personaje que te dice: “Yo soy quien debería ser el personaje, ese personaje soy yo”. Al menos siempre tiene esa claridad para mí.

AA: el actor llega porque es el personaje quien busca al actor. Y yo sí creo mucho en la frase que siempre se dice: “Llega quien tiene que llegar”, que realmente tenga la disposición y tal. Y eso es el *casting* que, más o menos, dura para mí como un mes.

Además de tomar en consideración las coincidencias entre actor y personaje, Ani toma en cuenta el interés del actor por desarrollarse en el proyecto cinematográfico. Sin este, el filme no se puede realizar. Muchos de los actores con los que, en principio, quiso trabajar, rechazaron a la directora por diversos motivos. Estas negativas provocan en Ani inseguridad con respecto a su guion, por lo que pone en cuestión su proceso como creadora del filme.

AA: [...] Entonces, creo que lo más importante de un elenco también es eso: las ganas de formar parte del proyecto. En solterona [refiriéndose a *No me digas solterona*], han sido muchos actores. Han sido cerca de 21 actores. Todos han tenido procesos distintos [...]. Muchísimas veces, te dicen que no, de hecho, a mí me dijeron que no al inicio. Muchos me dijeron que no, no puedo, no, no tengo tiempo, no, no sé qué, no, no me gusta, no, no lo entiendo. Y, ahí, es cuando tú también te cuestionas. Bueno en mi caso que también participé en el guion, te cuestionas si tu película está bien.

Daniel Nuñez y Dorian Fernández-Moris no hacen comentarios acerca de su relación con los actores durante el *casting*.

Con respecto al *casting*, en el cine peruano comercial de géneros, podemos encontrar algunas coincidencias. La mayoría de producciones, a excepción de las de Daniel Nuñez, cuentan con la participación de un director de *casting*. Esto facilita y acelera los procesos de selección del elenco final. La contratación del profesional es posible debido a que este tipo de producciones cuentan con circunstancias económicas favorables. Por otro lado, priorizan la participación de actores populares profesionales. Estos aseguran, uno, la aceptación del filme durante su exhibición en salas y, dos, la comprensión rápida de las indicaciones del director. Sin embargo, varios de ellos hacen excepciones según el tipo de historia que están contando. Dorian y Daniel eligen a actores no profesionales de los lugares donde se realizara el filme, mientras que Ani asegura que para el personaje protagonista de su película, *No me digas solterona*, prioriza el talento del actor a su popularidad.

#### **4.2.2. Ensayos en el cine peruano comercial de géneros producido entre 2000-2022**

Luego de hacer la elección final de los actores para el elenco de la película, inicia el momento de los ensayos. Se trata de encuentros en los que el director, a través de herramientas de dirección de actores, guía al actor a conectar con su personaje y comprender lo que está sucediendo en la vida interior del mismo (Sergers y Whetmore, 2004). Además, en este tiempo, el director construye una relación más íntima y de confianza con su actor, lo que favorecerá en el siguiente momento de grabación. Transversal a este momento, encontramos a los elementos configurantes de la dirección de actores: el tipo de actor, las técnicas y métodos de dirección y la relación entre actor y director. Cada uno se caracteriza de diferente manera según los factores económicos y artísticos con los que se desarrolla la producción cinematográfica.

#### 4.2.2.1. Tipo de actor

Durante el segundo momento de la dirección de actores, es decir los ensayos, los directores toman en cuenta las cualidades del tipo de actor que han elegido para saber cómo guiarles hacia su personaje. Existen dos tipos: actores profesionales o actores no profesionales. Cada tipo de actor ofrece posibilidades y limitaciones en el trabajo con el director.

La elección entre un tipo u otro depende de las preferencias del director. En los casos entrevistados para esta investigación, los directores sí plantean una diferencia clara entre ambos tipos de actores. Además, agregan ciertas características específicas que moldean su dirección durante los ensayos. Entre los entrevistados, estas características específicas sobre el tipo de actor durante los ensayos son los registros actorales de los medios donde regularmente actúan.

Ani Alva Helfer y Ricardo Maldonado ponen su atención en los distintos registros que los actores de distintos medios pueden llevar a su actuación en el cine. El director debe saber reconocer estos registros y saber guiarlos hacia lo que él prefiera.

Dentro del grupo de actores con los que Ani trabaja en sus películas, encuentra actores que provienen de diferentes medios: televisión, teatro y cine. Cada medio tiene un determinado registro actoral. Cuando un actor trabaja regularmente en un determinado medio, este genera su propio método para acercarse rápidamente al registro que el medio demanda. Así, el director tiene que aprender a reconocer su metodología y herramientas de trabajo actoral y saber usarlas en beneficio de su película.

AA: Había actores que venían de la tele, del teatro, de todo tipo, de cine también.

Entonces, creo que ahí es amoldarte a los métodos de ellos y no que ellos se amolden a tu método [...]

En relación a esto, Ricardo considera importante hacer una distinción entre el registro del actor para teatro y el actor para cine.

RM: Hay un tema de teatro versus audiovisual que es muy marcado en el Perú. La actuación, en el Perú, ha sido, históricamente, muy obra teatral y, aunque sea recontrabásico lo que te voy a decir... El proyectar tus emociones en un espacio donde hay 30 metros hasta donde están todas las personas es muy diferente que tener la cámara acá.

Para Ricardo, existe una diferencia fundamental entre el desarrollo de la acción actoral del actor en el teatro y en el cine. Para él, la cámara reduce la distancia entre el actor y el espectador. Por lo que, en el cine, ya no es necesario gestos con gran teatralidad para que el espectador comprenda la actuación del actor. Menciona, además, que en el Perú la educación actoral está muy orientada hacia el teatro. De esto se puede entender que los actores profesionales, que él ha dirigido regularmente, llegan al momento de los ensayos y grabaciones con registros teatrales, en lugar de cinematográficos.

Por su lado, Daniel Nuñez y Dorian Fernández-Moris desarrollan las principales diferencias que encuentran entre dirigir a actores profesionales y no profesionales durante el momento de los ensayos.

Daniel, por su lado, considera que es más fácil dirigir a actores no profesionales que a actores profesionales. Esto debido a que la forma de acercarse a ellos es a través del juego y la confianza. El actor profesional, en cambio, demanda la construcción compleja de un personaje a través de técnicas de introspección.

DN: Cuando trabajas con un actor profesional, lógicamente tiene todo el conocimiento de cómo transformar, cómo realizarse, cómo construir un personaje, cómo son los aires que tiene... al poder ver un personaje. Pero me fue más fácil tener un actor no profesional porque tenía la confianza, tenía estas cosas de poder contar la historia en

que uno puede entender de una manera muy fácil, de ser interpretado como un juego, como una *chacota*, como decir “Oye, sabes qué, vamos a comer un helado, ¿qué dices?” y conversamos. Ya, listo. Chévere. Lo abrazo. Entonces, esa confianza era, para mí, más fácil de llevar a la pantalla. La parte psicológica también es importante, el cómo tratarlos, el cómo llevarlos.

Dorian, en cambio, considera interesante mezclar ambos tipos de actores en un filme. Pues, cada uno demanda una metodología diferente. Y su tarea como director consiste en alinear los registros de todos con el fin de crear una unidad en las actuaciones. Sin embargo, considera que existe un riesgo de que los registros de ambos tipos de actores no coincidan.

DF: [...] Y, luego, he tenido historias en donde entendían que iban a ser un *mix*. Mi última tendencia ha sido hacer un *mix* de actores, no actores y actores muy experimentados, que combinan al servicio de la concepción de cada personaje en específico. Este proceso es el que más me ha gustado: combinar, el reto de construir un personaje con un actor no profesional, como un actor natural, y otros con actores con bastante experiencia previa, en la misma película [...]. Lo que sí buscaba es garantizar que no desentone y se constituya un *gadget* [artilugio] en el proceso de la narrativa, porque realmente [el no actor] no tiene ninguna condición de asumir, ni siquiera el rol que está interpretando. Entonces, ese no ha sido el caso, yo siempre he estado contento con los cameos o apariciones de personalidades que no son actores [que son famosos] y que se han incluido con la intención de nutrir de otro potencial a mis películas comerciales.

Para Dorian, la principal diferencia entre dirigir a actores profesionales y no profesionales durante los ensayos es que el actor no profesional o no actor, como le denomina él, soporta su actuación en sus experiencias y vivencias personales. Mientras que el actor tiene una lista de herramientas y técnicas con las que afronta su proceso creativo.



DF: Yo creería que es el saber más o menos con qué te vas a enfrentar, en cuanto a las herramientas, técnicas y cuánto te puede entender el actor profesional. Por ejemplo, una vía que tiene un alumbrado y te permite ver la señalización, cuando te enfrentas a complicidad sin que lo sepa, la manera cómo vas a llegar a la construcción del personaje con un actor, es el proceso tan rico de descubrir cómo vas a lograr encontrar lo que necesitas con esa personalidad, con esa forma de ser, qué elementos de su realidad, a modo emotivo, a modo de memoria, vas a escudriñar en esa persona, no actor, para que pase a ser un caballo de batalla. Lo que me pasaba con un no actor que conversamos, encontrábamos juntos con complicidad con esa persona momentos en su vida, sumamente dolorosos, que eran sensaciones que se parecían a lo que queríamos manifestar con el personaje, entonces ahí atacábamos y teníamos casi como un secreto que abordamos entre actor-director para encontrar esa aceptación. Era trabajar sobre en esta escena, cómo te sentías, cuando a ti te pasó tal o cual cosa, eso es lo que está sintiendo el personaje en este momento. Con el actor, no hace falta porque el actor puede trabajar la técnica que tiene ensayada, a practicar, desarrollada para llegar a lo que necesitas. Ambos procesos son maravillosos, son enriquecedores y ambos procesos tienen instintos de todos, están involucrados los caminos.

#### **4.2.2.2. Técnicas y métodos de dirección de actores**

Las técnicas y métodos de dirección de actores empleadas en el momento de los ensayos, de las producciones de cine comercial de géneros, tienen dos características principales. La primera se relaciona con los métodos de cada director. La segunda aborda la educación que tiene cada director con respecto a la dirección de actores y preparación actoral.

Los métodos y técnicas de Ricardo Maldonado consisten principalmente en proveer al actor de una lista de adjetivos que describan las sensaciones de la historia, desarrollar físicamente las escenas y abordarlas de manera neutral y trabajar la repetición con el fin de lograr organicidad.

RM: Yo empecé por tratar de darle una lista de adjetivos de lo que yo sentía de la historia y de las necesidades que debería tener el personaje. Simplemente, le daba esos adjetivos y trataba, en la medida de lo posible, de no plantearle ninguna solución, sino plantearle los problemas. Le decía: “En esta situación, este personaje se sintió de esta manera, en esta otra, se sintió de esta otra”. Y lo que empezábamos a hacer era tratar de, primero, seguir las escenas a nivel físico, a veces incluso bloquearla sin absolutamente ningún tipo de expresión. De ahí, poco a poco ir entrando. Lamentablemente, todo eso que preparamos y que me encantó el proceso, no sirvió porque, al final, el tipo de cine que yo estoy haciendo es un cine que tiene un objetivo muy claro. Y cuando llegamos al set, el personaje principal me caía pésimo y a todos en el set les caía pésimo. Era como una sensación de que sí era honesto, era verdad, era todo lo que estaba pasando, pero... estábamos en un momento de la historia en el que ese proceso ya no podía haber estado pasando. Era un proceso más empático donde la gente tenía que haber empezado a sentir algo más por el personaje y no sucedía. Ahí fue cuando tuvimos ese conflicto que tuvimos que empezar a buscar, entonces, todo ese proceso tan lindo a mí no me sirvió.

Sin embargo, los ejercicios que usó en los ensayos de la película *Calichín* dificultaron el desarrollo de su actuación durante el rodaje. A partir de esta situación y sus experiencias en el cine comercial de géneros, Ricardo considera que la improvisación es el método más acertado para la comedia.

RM: Y, en el tipo de cosas que he hecho, a veces, la repetición o la preparación te funcionan totalmente en contra. Este tipo de humor, que nosotros hemos hecho, es muy parecido a la improvisación. Entonces, la repetición y la preparación, en una buena

cantidad de los casos, imposible decir siempre, van a matar la espontaneidad y la comedia de una situación [...]

Podemos asociar los métodos mencionados por Ricardo con los desarrollados por Norma Angeleri y Sanford Meisner. Al igual que Norma Angeleri, Ricardo trabaja en el desarrollo de la fisicalidad de las acciones combinado con la neutralidad con el fin de eliminar exageraciones y registros teatrales o televisivos de los que venían sus actores. De igual manera la repetición, método desarrollado por Meisner, busca la reacción orgánica del actor. Sin embargo, para Ricardo, el uso de estas técnicas y métodos solo dificultó el trabajo de los actores en sus películas cómicas ocasionando todo lo contrario a lo que el filme requiere: improvisación y ligereza.

Como parte de su metodología, Ani Alva Helfer hace una revisión completa de las escenas con sus actores. Usa, además, una línea de tiempo que el actor pueda visualizar físicamente para que éste sea consciente del arco dramático de la película. El fin de esto es que el actor entienda las emociones por las que el personaje atraviesa durante todo el filme. Así, cuando estén en grabaciones, Ani pueda recurrir a lo trabajado en los ensayos y ellos se puedan ubicar en el orden progresivo de las emociones en cada escena.

AA: Lo que hago justamente con ellos es agarramos del guion y empezamos a leer una por una, todas sus escenas y vamos trazando, pero yo soy muy visual. Yo soy muy de... yo escribo a mano, ¿sabes? Soy como que muy tangible, todo lo tengo que agarrar. Entonces, voy delineando una línea de tiempo y vamos poniendo "escena uno" al inicio del arco y lo que voy escribiendo en esas escenas, en una primera instancia, son las emociones y, en otro lado, es qué es lo que se va a contar, para tener justamente este arco muy bien delineado y que de todas las escenas transmitan algo en particular. Jugar con esa emoción o llegar a esa conclusión de emoción me sirve muchísimo cuando ya

estamos en el set y yo decirle: “Acuérdate que esto nos tiene que generar esto para que luego nos genere lo otro”. Es un trabajo de mesa el que yo hago realmente en los ensayos.

Asimismo, como parte de sus herramientas de preparación, Ani les facilita a los actores una lista de canciones que la acompañaron al escribir el guion del filme. El fin de esto es que los actores se acerquen en una dimensión sensitiva a las ideas que tiene Ani sobre el universo ficticio de la película.

AA: Yo lo que hago es tener un montón de canciones... Hago mi *playlist* y, a los [actores] principales, les mando mi *playlist* y les digo: “Mira con esto escribí la película, a ver si te sirve de algo”. Entonces, ellos van escuchando. Por lo general, en las películas, pongo alguna canción de ese *soundtrack*. Y entre ese arco, vamos llegando a conclusiones y a formación en las cuales al actor yo lo hago muy participe. A lo mejor, ellos ven cosas que yo no y viceversa, entonces construimos este arco gigante.

Finalmente, Anie usa una herramienta/ dinámica asociada al juego de roles. En esta, asigna determinadas características a cada una de las actrices con las que está trabajando y, a través de la improvisación con respecto a un tema particular que la misma directora propone, ellas desarrollan y descubren las personalidades de sus personajes. Ani registra estos ensayos y si encuentra información orgánica en estas conversaciones improvisadas, las incluye en la versión final del guion.

AA: [...] lo que les hago hacer es dinámicas, por ejemplo le pongo una característica a cada una: “Ya, tú eres optimista, tú eres pesimista, tú eres *alpinchista* y tú no entiendes nada”. Entonces, en lugar de irnos con el texto, jugamos. Por ejemplo: “Ya, ¿qué opinas del fútbol?”. Entonces, una va diciendo: “Ah, no, pero para qué vamos a jugar fútbol, si perdemos siempre, si Perú es...” La otra, con su personaje, va defendiendo una temática. La otra que es positiva dirá: “Pero, bueno, ya falta poco para las nuevas

eliminadoras y no sé qué”. La otra dirá: “¿Cuándo es el Mundial? No sé”. Lo que hago es generar ese tipo de conversaciones con el personaje con la mirada al personaje sin ser texto. Luego, nos vamos a texto una vez que ya están cuajadas y que sepan realmente para donde ir. Nos vamos al texto y les digo que podrían improvisar. Ya que están tan compenetrados con el personaje, improvisan a veces sí, a veces no depende y yo lo que hago es grabar. Grabo los ensayos de las conversaciones, grabo todos los ensayos. Ellas pasan letra a veces y tiran cosas chéveres y yo luego a mi casa escucho lo que he grabado y voy incluyendo esos chistes que a ellas le salieron naturalmente. Y después reimprimo y les digo: “Ya, esta es la escena”.

Similar al caso de otros directores, Ani toma momentos de los ensayos que han resultado orgánicos y los lleva al guion de manera que este se reconstruye desde el trabajo del director con el actor.

Al igual que Ani, Daniel Nuñez usa a la música como herramienta para generar atmósferas durante los ensayos con sus actores. A través de efectos sonoros, induce a sus actores a un viaje introspectivo en los que ellos crean sus propias narrativas. El fin de esto es que el actor trabaje en su imaginación.

DN: Yo suelo escuchar música. Por ejemplo, lo que hago con mis actores es que los hago imaginar, los tiendo en el suelo a toditos en un cuarto oscuro, con una música triste como sonidos de viento, de truenos, la música se va convirtiendo en una historia, todos cerrando los ojos y ellos van construyendo una historia de a poco, según la música. La energía de la música la van adaptando, va chocando con ellos y va llegando de a poco y se siente cómo están construyendo su propia historia. Cuando ves los rasgos del ejercicio, están mostrando ya la caracterización porque están llorando, están gimiendo, sin decirles nada. Uno de los ejercicios que también me sirvió bastante (y que yo

también hago), me pongo a escuchar mucha música en un campo, me lleno de energías y como que las ideas empiezan a llegar de poco a poco y uno se siente fascinado.

Al igual que Strasberg, el ejercicio de Daniel apunta al trabajo de la memoria emocional. Sus actores no profesionales y alumnos del taller recurren a emociones reprimidas y experiencias vividas para llegar al desarrollo de un personaje que ellos mismos van creando.

DN: Por ejemplo, supongamos que yo tengo una actriz aquí y vamos a grabar una escena. Cuando empieza a hacer los primeros ensayos, es ahí donde voy corrigiendo cosas como la postura, la pronunciación, ¿me entiendes? También le empiezo a dar ejemplos, cómo va a empezar a hacer.

Dorian Fernández-Moris hace una distinción entre los métodos usados para sus películas del cine comercial de géneros y las de cine estatal de autor. Para las primeras, pertenecientes al subgénero de terror, trabaja principalmente la improvisación. Esto debido a que la emoción que se suscita con mayor frecuencia en la película es el miedo o susto. En el caso de *La pampa*, película autoral, Dorian hace una revisión total del guion con sus actores. Además, construye momentos, a través de la conversación e improvisación con los actores, previos a la temporalidad de la película. Esto se da con el fin de que el actor entienda el pasado del personaje.

DF: En *La Pampa*, *Cementerio General 2* y *Matusita*. La primera es la película que más ensayos le dábamos; las otras, que tenían que ver con improvisación en el terror incluso en el miedo, hemos trabajado el doble con autorización de los actores. Trabajamos con ensayos de ciertas escenas, pero las escenas de miedo no las tocamos, hemos convenido jugar con la sugestión, hemos ido a lugares como cementerios, hemos puesto la flor del miedo para que realmente estén de miedo y no tengan que actuar en miedo (los actores ya me había dado la autorización de ese tipo de cosas). Los actores me dan la

autorización para poder entrar al cementerio con las cosas, sin que ellos vean nada, para que realmente se asusten, esto le servía como herramienta a los actores. Por otro lado, ha habido, en *La Pampa*, específicamente, ensayos de todo el guion e, incluso, ensayos de escenas que no están, para construirles una memoria a los actores. Ensayábamos cinco años atrás para poder construir el personaje, desde la conversación y la improvisación, la inducción de los personajes duraba un proceso de dos o tres meses y terminaban con un nivel de entendimiento total del personaje.

Con Fernando Basilio, actor protagonista de *La Pampa*, Dorian se concentra en el desarrollo del pasado del personaje, así este conseguiría complejidad. Con el actor infantil Matias, en *Cementerio General*, usa el juego como herramienta para lograr organicidad en su actuación. El niño logra reconocer los términos más y menos como volúmenes para su interpretación del miedo.

DF: Con Basilio lo que hacíamos era ensayar el pasado del personaje, cosa que nunca gustó mucho para los dramas [...]. Esto ayuda a que haya una idea fresca del personaje, la claridad total de lo que quiero y ese proceso lo vamos haciendo juntos. Esto hace que agarre capas, que agarre dimensiones, que agarre matices, contrastes, complejidad y que eso se desarrolle en este trabajo de mesa [...]. Con el pequeño Matías, por ejemplo, con él me gustó encontrar un sistema bien lúdico de abordar el personaje que está teniendo miedo todo el tiempo y que para él terminó siendo un juego. Entregamos dimensión lúdica a lo que hacían, le decíamos tips, palabras claves, teníamos registrado casi mecánicamente donde yo le podía pedir volumen a él, el juego de más y del menos y que me pueda entender eso, que lo puede imaginar como un juguete en donde él hacia arriba y hacia abajo lo recuerde como niveles de volumen. Con él, en su psicología de niños, era importante que sienta que era divertido.

Las herramientas de dirección de actores con el niño se enfocaron en lo lúdico. El fin de esto es que el niño no se agote rápidamente y se entretenga con el proceso de construcción de la película. Para un niño, tanto los ensayos como las grabaciones, puede resultar complejo y cansado desarrollar su acción actoral repetitivamente y de manera no lineal.

Todos los directores cuentan con educación en preparación actoral o dirección de actores. Por su parte, Ricardo Maldonado y Ani Alva Helfer llevaron cursos de dirección de actores durante sus estudios universitarios en el extranjero.

RM: Tomé muchas clases de actuación y me gustó mucho. Tomé clases de psicología, pero hasta ahí sales con una parte un poco teórica. Y no es muy fuerte. A mí, me enseñó bastante más el proceso de trabajar en la *cancha*. Yo estoy en publicidad muchísimos años, esa parte que si bien te instruye, también, de alguna manera, te influye negativamente [...]. Donde yo realmente aprendí más fue en un curso de una especie de maestría en dirección en Main y trabajé con Alan Myerson, que es un director de Hollywood.

Ricardo, además, considera que llevar cursos de psicología aporta al entendimiento de la construcción de personajes. Asimismo, su experiencia como director en publicidad y unos estudios que llevó en EE.UU. le sirvió para dirigir actores en cine.

AA: Bueno, yo estudié la carrera de cine en su totalidad. Dentro de las de las materias que me tocó estudiar -no estudié en Perú estudié en Argentina-, tres de ellas eran sobre dirección de actores. En un primer curso, te hablan de las metodologías. Nos hacían actuar a nosotros mismos. Teníamos que actuar en los cortos de nuestros compañeros y, de ahí en una segunda materia, ya éramos nosotros dirigiendo a actores, que no éramos entre nosotros, sino nuevos obviamente para hacer nuestros cortos. Y nuestro profesor era un profesor de teatro. Entonces, sí tuve esa enseñanza.



En sus cursos de dirección de actores, Ani experimenta como actriz. Esto con el fin de atravesar los procesos del actor, comprenderlo y pensarlo, luego, desde su punto de vista de directora.

Por su parte, Daniel Nuñez inicia como actor en el cine y lleva talleres de actuación en Lima lo que lo prepara para su etapa como director.

DN: Yo tuve la oportunidad de llevar talleres de actuación en Lima. Donde yo llegué a conocer más sobre este campo, fue primero, gracias a los talleres que llevé y que, posteriormente, facilitaron bastante mi participación en las películas donde trabajé como actor.

Dorian llevó talleres de actuación y de dirección de actores; sin embargo, él considera que es mejor evitar los cursos, ya que pueden desorientar al director con respecto a la búsqueda de sus propios métodos y el desarrollo de su instinto.

DF: Sí, he llevado talleres de actuación como actor, he llevado un curso de dirección de actores y, después de esas dos experiencias, he sentido que no hay que estudiar la dirección de actores, que te puede confundir y te puede retrasar en el proceso natural de desarrollar, lo que yo le digo, el instinto. Creo que un director es tener instinto por naturaleza para tomar todas las decisiones, porque después uno, en arbitrariedad, tiene que tomar una decisión. Si no aflora un alto sentido del instinto, finalmente, pueden ser decisiones equivocadas. Mi conclusión es que es un proceso que cada uno tiene que desarrollar y, finalmente, creo que se tienen que tratar de desarrollar herramientas que puedan enfrentarlas, según las necesidades de cada película.

#### **4.2.2.3. Relación entre director y actor**

La relación entre el actor y el director durante el momento de ensayos se define, principalmente, por la sensibilidad que el director tiene para acercarse, comprender y hacerse comprender por el actor y el reconocimiento de las características del actor para crear ambientes seguros en el

momento de trabajo. La relación entre actor y director en el momento de los ensayos, de las producciones de cine comercial de géneros, tiene como característica principal el acercamiento personal y emocional del director con sus actores.

Ricardo hace una autocrítica sobre las formas en cómo lleva la relación con su elenco. En su primer largometraje, *¡Asu Mare!*, marcaba una distancia emocional con ellos. La compara con la de un general. Lo que para sus siguientes películas cambia por completo. Nace, según él, un respeto hacia el trabajo del actor.

RM: Yo he aprendido a estar ahí para mi *cast* a partir de mi segundo largometraje o tercer largometraje. Antes, era como un general que estaba en la batalla avanzando y no podía estar sosteniendo a los soldados emocionalmente. ¿Me dejo entender? Era al revés. Era una persona que los estaba empujando para ir para adelante. Eso sí ha sido un cambio que ha pasado en mí, un despertar hacia un respeto más profundo acerca del trabajo que hacen que es realmente muy difícil.

Esto, como menciona líneas arriba, puede tener relación con sus experiencias en publicidad, donde el contacto con el actor y el equipo técnico es más rápido y de profesión. Además, los tiempos de pre y producción en publicidad tienen una menor duración que los tiempos de pre y producción en largometrajes. El cine, por ser un medio artístico, exige procesos introspectivos relacionados a la creación.

Ani, por su parte, se acerca a sus actores de manera amistosa. Esto con el fin de establecer una relación de confianza.

AA: yo trato de hacerme muy compañera del actor, o sea, amiga, que mi lazo sea muy fuerte porque creo que eso me genera y genera confianza en ellos.

La búsqueda de confianza en su relación con el actor es una constante en su dirección. El objetivo de esto es que, cuando surjan conflictos relacionados a cuestiones personales y

emocionales, el actor tenga la confianza de conversar con ella. A diferencia de otras áreas cuyo proceso artístico se dirige a procesos técnicos como la fotografía, el sonido o el vestuario, la dirección de actores trabaja sobre el cuerpo y las emociones del actor. Si este tiene tensiones o problemas personales en mente, suceden una serie de problemáticas para el desarrollo de su acción actoral. El ensayo es el momento ideal, como menciona Rabiger (1993), para generar una cercanía con el actor y evitar en un futuro las tensiones. La confianza sembrada por Ani, desde el primer encuentro con el actor, ayuda a que este sienta apoyo en ella y pueda resolver sus tensiones emocionales personales de la manera más profesional y amical posible.

Daniel Nuñez no hace comentarios sobre la relación entre actor y director durante el momento de ensayos.

Similar a Ani, Dorian busca generar tanto una confianza personal como profesional. Dorian se acerca a sus actores a un nivel personal. Les comenta sus motivaciones para realizar el filme, así como él busca conocer sobre la vida del actor y sus propias motivaciones.

DF: Sí, en efecto, lo mismo. Busco combinar el acercamiento personal al acercamiento profesional para, en efecto, poder permitirme conocer y que me conozcan en el plano personal. Esto genera que pueda entenderse, por un lado, qué motivaciones tengo de contar esta historia y puedan involucrarse a otro nivel con la historia que estoy contando, al nivel de compromiso, a un nivel de que le importa realmente, no que solo cumple con un trabajo y viceversa. Conocer a la persona detrás del actor, me permite entender más completo por los momentos que puedan estar pasando y también puedo encontrar posibilidades que puedan mejorar la película, si es que el actor lo permite en total complicidad.

Con esto, Dorian busca que sus actores se comprometan con la película a nivel más personal. El actor ya no solo comprende su trabajo bajo dimensiones artísticas y económicas, sino

también como emocionales. La relación del actor con la producción cinematográfica se vuelve más íntima.

### **4.2.3. Grabaciones en el cine peruano comercial de géneros producido entre 2000-2022**

La grabación es uno de los tres momentos de trabajo de la dirección de actores. Consiste en un proceso determinante cuyo objetivo es lograr un desenvolvimiento ideal del actor durante la acción actoral para perfeccionarla junto con el trabajo de las demás áreas artísticas de la producción. Transversal a este momento, encontramos a los elementos configurantes de la dirección de actores: el tipo de actor, las técnicas y métodos de dirección y la relación entre actor y director. Cada uno se caracteriza de diferente manera según las circunstancias económicas y preferencias artísticas con las que el director desarrolla su filme.

#### **4.2.3.1. Tipo de actor**

Durante el tercer momento de la dirección de actores, es decir la grabación, los directores toman en cuenta las cualidades del tipo de actor que han elegido para saber cómo guiarlos hacia su personaje. Existen dos tipos: actores profesionales o actores no profesionales. Cada tipo de actor ofrece posibilidades y limitaciones en el trabajo con el director. En este momento, los directores sí plantean una diferencia clara entre ambos tipos de actores. Esta característica específica sobre el tipo de actor durante los ensayos es la dificultad al dirigir actores profesionales y no profesionales durante las grabaciones.

Para Ricardo, el hecho de que un actor sea profesional o no es un punto importante a tomar en consideración cuando se trabaja con actores en el audiovisual. El actor no profesional no es consciente de la continuidad que existe en el cine y es carente de la capacidad de repetición que sí poseen los actores profesionales y experimentados.

RM: Uno de los temas más difíciles de entender para quienes no tienen oficio y uno de los dolores de cabeza más grandes para quienes filmamos es la falta de continuidad. Entonces, el tener a una persona que comprende qué es la continuidad, que comprende que tiene que iniciar los movimientos siempre con el mismo pie y repetir los movimientos en determinados momentos es la única forma de editar, es la única forma de ir de un plano abierto a un plano cerrado, a un contraplano y que camine.

Como mencionamos anteriormente, las dos consideraciones más importantes, a tomar en cuenta, en el trabajo del actor para cine son, uno, la conciencia sobre la continuidad entre plano y plano y, dos, la capacidad emocional y física para repetir, la cantidad necesaria de veces, la acción, el gesto y la emoción hasta que el director se sienta satisfecho (Mauro, 2016). Las producciones de cine comercial de género que ha dirigido Ricardo Maldonado cuenta con poco tiempo para los momentos de la dirección de actores, por lo que el trabajo con actores profesionales, conscientes de estas consideraciones en su actuación cinematográfica, no obstaculizan el trabajo del director en las demás áreas artísticas del filme.

A diferencia de Ricardo, Daniel Nuñez considera más dificultoso trabajar con actores profesionales reconocidos que con actores no profesionales poco conocidos. Por ejemplo, Daniel nos cuenta su experiencia con un actor profesional que no podía seguir sus indicaciones.

DN: Cuando empezó a hacer el personaje y como que después la cosa se empieza a calentar y las cosas que decía de cómo él había construido el personaje. No tenía una educación de poder hacer caso a un director. Llegó un punto en el que dije “¿a quién me había traído y ahora cómo soluciono este problema?” porque estaba en escena y empezaba a pedir el agua, la pastilla, esto y lo otro.

Esta experiencia evidencia que el trabajo de dirección de actores implica el manejo de habilidades interpersonales. El actor no escucha los comentarios del director para la construcción conjunta del personaje y, además, exige atenciones específicas que distraen a

Daniel y a su equipo técnico. Para Daniel, esto resulta ser una situación incómoda que interrumpe su labor como director. La exigencias del actor se tornan un problema pues su actitud no aporta al desarrollo de la película.

#### 4.2.3.2. Técnicas y métodos de dirección de actores

Las técnicas y métodos de dirección de actores empleadas en el momento de grabación, de las producciones de cine comercial de géneros, tienen dos características principales. La primera se relaciona con la actuación del actor y su complemento con los usos de la tecnología audiovisual. La segunda aborda las emociones del actor.

Ani utiliza las cámaras de distintos modos para lograr una actuación más natural.

AA: Para mí, el diálogo tiene que fluir, tiene que realmente sentirse... Yo grabo con dos cámaras, por ejemplo, cuando hago diálogos. Cuando hago escenas en una mesa, pongo las dos cámaras -justamente para que ellas se puedan pisar y montar y que sean más libres a la hora de actuar.

Por otro lado, Dorian nos explica que el utilizar un modo de filmación diferente para su película *La Pampa* lo ayudó en la comunicación con resto del equipo de producción

DF: En *La Pampa*, me pasó un proceso que no había hecho antes: rodé toda la película con el celular. Yo rodaba en el lugar del ensayo todas las escenas y, luego, pude hacer algunos montajes de largas secuencia de la película, donde ya me permitía que el equipo entero y los materiales de consulta te empiece a preguntar cuál era mi mirada y la visión que tenía. Era mejorar, tener prácticamente la película, había que hacer ejercicio de aceptar las votaciones.

Durante la grabación, Ricardo toma en consideración tanto las tensiones del actor como las de él mismo. Para él es importante aprender a reconocer las frustraciones del actor y las suyas para poder resolverlas de una manera asertiva y rápida.

RM: Con el tipo de actores que yo he trabajado, muchas veces hay contaminación de temas que no están asociados a la escena: contaminación de preocupaciones o cosas que están pasando o frustraciones, etcétera. [...] Otras veces, me pasa lo contrario. Me pasa que yo estoy anulando a la persona porque soy muy intenso y porque no puedo esconder la frustración que siento de no poder sacar una toma simple y mi sola presencia anula al actor. Entonces, ya aprendí a darme cuenta de eso también y decir “ok, yo me voy a salir un rato y se va a quedar el asistente de dirección haciendo esta escena contigo.”

Asimismo, Ricardo considera importante prestar atención, como director, tanto a la narrativa como a los factores económicos. Una afecta a la otra. Si el director le da mucho tiempo a desarrollar la actuación del actor para una toma, el cronograma se extiende y se generan más gastos. Por lo que el director debe comunicar los errores del actor de manera directa, lo cual puede afectar su sensibilidad.

RM: Si te entregas totalmente a la narrativa y a la actuación, pues vas a descuidar totalmente lo que se refiere al presupuesto y te vas a colgar escenas, la narrativa se va a ver afectada, a veces también, porque te quedaste sin planos. Entonces, manejar todo es una decisión del momento y, muchas veces, implica decirle a un actor que no está funcionando. Y esa persona se siente terrible, pero yo, en ese momento, no tengo tiempo de sentirme terrible por él. Es una decisión igual para adelante.

Ricardo Maldonado considera que el trabajo con los actores, en el tipo de cine que dirige, se soporta en la improvisación. Asociamos también su experiencia en publicidad, en la que

principalmente trabaja con actores no profesionales, con las herramientas que usa en sus películas.

RM: Es casi como seguir tus instintos y ver qué funciona con cada una de las personas. Lo que más trato de evitar es hacer una performance y tratar de que la copien porque eso nunca va a ser honesto. Entonces, trato, en la medida de lo posible, de jalar líneas hacia lo que es la vida de esa persona y qué cosas pueden ser relevantes a esas personas. Y no solo eso, trato de hacer muchísimos engaños, en el sentido que... Si yo necesito que esa persona esté escuchando a alguien, a veces simplemente tengo un radio y le digo al asistente de cámara "tira cámara". Me voy a una distancia donde, más o menos, necesito y le digo "¿esta tasa es tuya?" y la persona me dice "no". Y yo le digo "ya, pero ¿estás seguro? mírala bien" y simplemente, al final, eso lo puedo usar como contraplano de alguien que le está conversando alguien le está diciendo "pero ya no llega a las 4 de la tarde". Entonces, es gracioso porque está pasando de verdad, no hay práctica, no hay, no hay ensayo, el 90% de esa película es así es pura improvisación.

El objetivo estético del filme, que se relaciona con una narrativa ligera y cómica, se reproduce en la dirección de actores. En este tipo de cine, los actores no necesitan pasar por procesos profundos ni complejizar la personalidad de sus personajes. Aquí, los actores son usados como modelos que apelan a gestos y movimientos que nacen de la improvisación en el momento de la grabación. Así como Kuleshov, para Ricardo el personaje es "una cuestión de construcción y de síntesis". (Nacache, 2006, pp. 45-46), ya que, para el objetivo comunicacional del cine comercial de géneros es importante que el actor sea comprendido rápidamente por el espectador utilizando determinados gestos.

Como mencionamos anteriormente, para Ani, la voz es una característica fundamental en la construcción de los actores sobre sus personajes. Por lo que, durante el momento de la



grabación, Ani usa como técnica repetir la misma escena con distintos tonos de voz, con el fin de seguir buscando nuevos matices en las actuaciones finales de los actores.

AA: Lo que varío mucho en las tomas es, por ejemplo, que me cambien el tono. Llegamos a la escena, concretamos la escena y les pido una más con un tono distinto, “a ver más enojada por ejemplo o relájate más” y hacemos una más con diferentes tonos. Eso por lo general: juego antes de grabar la escena y si he grabado la escena y me gustaría tenerla en otro tono también lo hago.

El método de Daniel durante la grabación es recordarle al actor la motivación de la película así como lo trabajado en el momento de los ensayos.

DN: Es complicado, por ejemplo, cuando tenemos una escena y ensayamos. Los motivamos como si estuvieran en el taller, solo que ahora están en escena. Los intentábamos perfilar a cada instante.

#### **4.2.3.3. Relación entre director y actor**

La relación entre el actor y el director durante el momento de la grabación se define, principalmente, por la sensibilidad que el director tiene para acercarse, comprender y hacerse comprender por el actor y el reconocimiento de las características tanto del actor como de su equipo técnico para crear ambientes seguros en el momento de trabajo. La relación entre actor y director en el momento de la grabación, de las producciones de cine comercial de géneros, tiene como característica principal la comunicación asertiva con el actor y el manejo emocional del equipo técnico.

Ricardo Maldonado y Daniel Nuñez relatan dos momentos particulares y similares en experiencias durante el momento de grabación con sus actores. Son experiencias en la dirección

de actores en los que la acción actoral del actor no funcionó como lo habían previsto durante el ensayo.

En el primer caso, Ricardo y su actor, Aldo Miyashiro, ensayaron durante varias semanas para poder llegar a la profundidad de personaje. Sin embargo, cuando Aldo desarrollaba su acción actoral en la grabación, con la profundización y complejidad a la que habían llegado durante el ensayo, Ricardo y el equipo técnico sentían que la actuación no estaba en el registro que el tipo de cine demandaba: una actuación ligera y de improvisación.

RM: Sí, trabajé con Aldo mucho más de cerca para crear al personaje e hicimos mil cosas hasta que llegamos al día de rodaje. El primer día, no funcionaba y todo eso que habíamos ensayado, no funcionaba. Es terrible, ¿no? El actor me decía “pero esto es lo que hemos hecho” y yo le decía “sí, pero no funciona, esto no camina” y me decía, “pero, ¿por qué?” Y trataba de explicarle lo que yo estaba sintiendo con su personaje y es bien complicado. Porque dices “caray, entiendo que el actor siente que ha perdido todo este tiempo”. Pero bueno, ese momento duro se convierte en un momento un poquito más agradable en el momento que ya encuentras “ah, vamos por este lado”. A veces, sí implica pedirle al actor que pruebe cosas con las que no se siente a gusto y ese proceso es *thriller*. La verdad es que requiere de bastante fuerza para no sentirte mal.

Según Ricardo, abordar las problemáticas de la actuación del actor durante la grabación es un proceso complejo emocionalmente tanto para el actor como para él como director. Por lo que es tarea del director saber comunicar de manera asertiva lo que él siente, necesita y prefiere para la película con respecto a la actuación del actor.

Por su lado, similar a las estrategias de Kubrick o Kazan, Daniel Nuñez usa la relación entre él y su actriz para llevarla al estado emocional que su personaje requiere durante la escena.

DN: Tenía que forzar al personaje, hacerle un daño psicológico en el instante, tratar de la peor persona, decirle de la A a la Z, tenía que pasar o entrar en un proceso de dolido. Le dije que necesitaba verla en escena así como estaba, porque si salía de ese personaje, disculpándome, me estaba malogrando toda la película. Tenía que hacer ese tratamiento para que esa escena, muy importante, que era el rompe de lágrimas para todo el público, salga bien. Entró con esa carga emocional, entró, cantó y empezó a llorar. Cuando acabó la escena, la abracé y le dije cómo te sientes y se sentía libre, se sentía maravillosa.

El fin de éste tipo de herramientas, desarrolladas a partir de la relación entre el director y el actor, es condicionar la relación entre ambos y, por ende, el resultado final de su actuación. Como mencionamos anteriormente, la relación con el actor está orientada a obtener un resultado que cumpla con las expectativas del director y su visión de la actuación para la película. Esto quiere decir que Daniel puede recurrir a diversas formas de acercamiento y comunicación con su actriz para lograr el estado emocional del personaje. Gracias a la confianza que desarrolla Daniel con su actriz durante el taller de preparación y ensayos, la actriz tuvo apertura a la exigencia emocional que demandó Daniel.

Ani y Dorian no realizan comentarios al respecto.

Ricardo reconoce que existe una erosión de las energías del equipo a medida que los días de grabación transcurren. Entonces, para evitar el agotamiento, a veces, la producción y él deciden pausar unos días dependiendo de la dificultad del cronograma de grabación. Sin embargo, los equipos y espacios son alquilados por temporadas. Por lo que dejar de grabar, mientras se están pagando los alquileres, implica agrandar los costos.

RM: Se van marchitando y por supuesto, porque hay un desgaste mientras va avanzando el cronograma de rodaje. Por eso, nosotros, lo que tratamos de hacer, en la medida de lo posible, es que cuando sabemos que viene una etapa particularmente dura, a veces,

dejamos dos o tres días en el medio. Pero si consideras los alquileres de cámaras, los tratos que se cierran con las personas, a veces, son por una cantidad de tiempo. Esos descansos son carísimos. ¿Me dejo entender? Entonces, es bien complicado.

Las películas del cine comercial de géneros cumplen con ciertas características técnicas que son requisito para ser proyectadas en salas comerciales. Por lo que estas producciones suelen hacer una inversión económica mayor que otros tipos de cine. El trabajo de profesionales involucrados y los equipos audiovisuales como cámara, luces, grabadora de sonido y micrófonos elevan el costo de los días de producción del filme. Tomando todo esto en consideración, un día de descanso significa, para la producción, la ausencia del personal, pero no la excepción de pagos por servicio y locación.

Por su lado, para evitar el cansancio emocional y el agotamiento por las horas de trabajo, Ani usa la comunicación de manera asertiva. Para esto, los felicita después de haber resuelto tomas complicadas y cuida su lenguaje cuando hay un error de parte de algún integrante del equipo.

AA: Eres la directora por más que no sea tu proyecto económicamente... y tratar de siempre recalcar lo bueno del día. Por ejemplo, el sonidista. Hay escenas en las que hay ocho personajes, y no es fácil seguir con el boom a ocho personajes o seis personajes. Después de la escena decirle “Oye, huevón, qué bien, muy bien, porque realmente poder seguir a esa cantidad de gente inusual y es muy bueno”. Y con los actores lo mismo: siempre voy, me acerco y estoy muy atenta a las necesidades. Él sabe que si yo estoy haciendo una más, no es porque él se equivocó, si no es porque lo que estamos buscando en conjunto. Y si él no está en su 100% , ahí le digo “yo quiero que tú estés a tu 100% y que esto salga bien entre todos, que brillemos todos”.

Además, les brinda la confianza a sus actores para que ellos puedan hablar de aquello que los distrae o tensa durante el momento de la grabación. Asimismo, comenta que ella misma cambia sus formas de relacionarse entre uno y otro actor, ya que puede reconocer lo que cada uno

necesita como amiga y como directora. Ani, a través de todos los momentos de la dirección de actores, tiene como principal objetivo generar confianza entre su actor y ella con el fin de evitar tensiones y que estos se puedan desenvolver de la mejor manera en sus actuaciones.

AA: Pero en la grabación, lo que hago es que ellos tengan la confianza de decirme lo que sientan, de abrazarlos, porque abrazo sus inseguridades, sus miedos. Y, a la vez, también estar tan cerca de ellos, los tienes que leer. Tienes que saber cuándo leer, cuando están incómodos o cuando no están incómodos. Es una lectura que... a mí me encanta hacer ese trabajo, algunos directores se desesperarán, pero yo trato de empezar como... y cambio. O sea, yo soy de una forma muy particular con Gianella y de otra muy particular con Magdiel. Me amoldo a lo que ellas buscan. Cuando no los siento seguros [refiriéndose a sus actores], trato de hablar con ellos en privado para que me puedan decir qué es lo que sienten, qué es lo que no sienten.

A diferencia de Ani, Daniel Nuñez prefiere mantener una relación más profesional que amical con sus actores durante el momento de grabación.

DN: Yo soy una persona bastante asequible. Soy *chacotero*, nos jugamos, nos tuteamos. Ellos me hacen bromas y yo también les hago bromas, pero cuando estamos en la hora del rodaje, ya conocen que esas cosas ya pasan a otro plano.

La forma de relacionarse de Dorian con sus actores, cuando estos están agotados debido a los días de grabación, es a través de la motivación. Como menciona el director anteriormente, durante los ensayos, se acerca a sus actores de tal manera que ellos se acerquen a la motivación personal del director. Generada esta sensación, Dorian la recuerda en el momento de la grabación cuando el equipo podría no sentir a qué aferrarse.

DF: Yo creo que es un poco la motivación, el refrescar y ver en qué momento necesito reinyectar la motivación y los objetivos de la película, por qué nos juntamos alrededor de contar esa historia. Los hago partícipes a todos en el equipo y esto se convierte en un

aliciente, porque estamos todos remando hacia un objetivo y es momento de que aparezca la versión director-psicólogo para empujar un poco esa motivación.

#### **4.3. Características de la dirección de actores en las producciones de ficción del cine peruano independiente de experimentación producidas entre 2000- 2022**

Esta parte busca caracterizar la dirección de actores en las producciones de ficción del cine peruano independiente de experimentación producidas entre 2000-2022, de acuerdo a los condicionamientos e influencias de las demandas y circunstancias económicas y artísticas de la producción de cada película, según los testimonios de tres directores peruanos: Enrique Méndez, Eduardo Quispe y Tilsa Otta. Estas características se presentan de manera diferenciada por los tres momentos de trabajo entre director y actor: *casting*, ensayos y grabación. Dentro de cada momento analizamos los elementos configurantes de la dirección de actores que hemos definido en el marco de esta investigación: tipo de actor, métodos y técnicas de dirección de actores y relación entre el director y el actor. Sin embargo, en estas producciones de ficción del cine peruano independiente de experimentación, los directores al ser entrevistados se refieren a la relación entre el director y el actor como un elemento indisoluble del tipo de actor que define a la dirección de actores en los dos primeros momentos de trabajo —el *casting* y los ensayos— como vemos más adelante.

Enrique Méndez (EM), quien de ahora en adelante menciono como Enrique simplemente, ha dirigido las películas de ficción *Sonoro no* (2012), *Algo de sebe romper* (2015) y *El Anti-faz* (2018). Estas son incluidas como ejemplo dentro las producciones del cine independiente de experimentación (ver apéndice #5). La entrevista completa se encuentra en el apéndice #13.

Eduardo Quispe (EQ), quien de ahora en adelante menciono como Eduardo simplemente, ha dirigido y actuado en las películas de ficción *1* (2008), *2* (2009), *3* (2010), *4* (2011) y *5* (2014).

Estas son incluidas como ejemplo dentro las producciones del cine independiente de experimentación (ver apéndice #5). La entrevista completa se encuentra en el apéndice #14.

Tilsa Otta (TO), quien de ahora en adelante menciono como Tilsa simplemente, ha dirigido las películas de ficción: *Dios es niña* (2012), *El amante sin cuerpo* (2012), *Tomar taxi sola* (2013), *Vale la pena vivir* (2014) y *Parejas reales* (2015). Y, como actriz, ha participado en las películas *Alienados* (2008), *Kasa Okupada* (2010), *Errante aberrante* (2011), *Sirena* (2011), *AM/FM* (2012) y *Videofilia (y otros síndromes virales)* (2015). Estas son incluidas como ejemplo dentro las producciones del cine independiente de experimentación (ver apéndice #5). La entrevista completa se encuentra en el apéndice #15.

#### **4.3.1. *Casting* en el cine peruano independiente de experimentación producido entre 2000- 2022**

El *casting* es un proceso determinante en la búsqueda de actores que tengan las experiencias necesarias para interpretar a los personajes de la película, tal que sintonicen en el trabajo con el director. Dentro de este momento, analizamos los elementos configurantes de la dirección de actores que hemos definido en el marco de esta investigación: tipo de actor, métodos y técnicas de dirección de actores y relación entre el director y el actor. Cada uno se caracteriza de diferente manera según los factores económicos y artísticos con el que se desarrolla la película de cada director. Finalmente, este momento termina con la elección de los actores.

En este tipo de producciones, durante el *casting*, como ya hemos señalado, la relación entre el director y el actor es mencionado, por los directores entrevistados, de manera articulada con el tipo de actor. Por eso esta sección se divide en solo dos subsecciones.

La relación entre el actor y el director, durante el momento del *casting*, se define, principalmente, por la sensibilidad que el director tiene para acercarse, comprender y hacerse comprender por el actor, así como el reconocimiento de las características del actor para crear un ambiente colaborativo en el momento de trabajo. La relación entre director y actor en las producciones de ficción del cine independiente de experimentación se encuentra incluida como condición en el tipo de actor con el que los directores prefieren trabajar. Debido a esto decidimos colocar ambos elementos en un solo acápite.

#### **4.3.1.1. Tipo de actor y relación entre director y actor**

Durante el primer momento de la dirección de actores, es decir, el *casting*, los directores toman en cuenta el tipo de actor que encarna a los personajes de sus películas: actores profesionales o actores no profesionales. En las entrevistas, los directores, además de reconocer la diferencia entre ambos tipos de actores, coinciden en ciertas consideraciones vinculadas a la relación entre director y actor. Estas coincidencias, que se relacionan con las demandas y circunstancias económicas y artísticas de la producción, sobre el tipo de actor y la relación entre director y actor durante el *casting*, son afinidad, practicidad y familiaridad.

Enrique Méndez prefiere trabajar con actores no profesionales y, en menor medida, con actores con poca preparación actoral y que no sean populares, por lo que orienta su búsqueda, en el *casting*, a actores con esas características. Asimismo, desde las demandas y circunstancias económicas y artísticas de la producción, él asocia aquellas consideraciones a las circunstancias de logística, de realización y de tiempo con los que se realizan sus filmes.

EM: Yo, particularmente, tengo una dinámica de trabajar con gente que no necesariamente es actor profesional, de hecho el 90% no lo es... Y los que están en este 10% tienen nociones sobre actuación, pero tampoco se dedican a eso al 100%



necesariamente. Teniendo esta dinámica, creo que cada película ha tenido sus propios códigos a la hora de encontrar a los intérpretes, por circunstancias de logística, de realización, de tiempo.

Al contar con presupuesto limitado, es más accesible trabajar con actores no profesionales que, además, son amigos del equipo técnico de la película. Es decir, previo al trabajo con el director, existe una afinidad personal. Estos actores no tienen grandes aspiraciones económicas y su acercamiento no es desde la profesión, sino desde la experiencia propia. Por lo que, Enrique busca a actores cuyas características naturales coincidan con las de los personajes del filme. Así, su elección final de los actores se guía por la practicidad y familiaridad.

EM: [...] buscamos personas que no son al 100% gente que va a hacer de ellos mismos, pero, por lo menos, que tengan la posibilidad de desenvolverse tal como si lo fueran. [...] Lo que yo busco del personaje siempre es que tengan rasgos que no los haga como muy perfectos, o sea, que más bien puedan verse más humanos con algunas cosas que no forman parte del estereotipo de la belleza. Para mí, eso es como humanizarlos un poco, porque siento que así es el mundo.

Enrique considera que los actores no profesionales construyen su actuación desde sus recuerdos y emociones de manera natural. Con ellos, evita las actuaciones con mayor teatralidad. Asimismo, considera que los actores profesionales tienden a cuidar mucho su apariencia física, a diferencia de los actores no profesionales. Las películas de Enrique proponen rostros que se asemejan a la realidad de los universos que representa. Agrega, también, que los actores profesionales tienen otro tipo de pretensiones presupuestales que podrían estar por encima de lo que la película podría costear.

EM: Con respecto a mi cine, lo veo de esa forma, siento que no necesita interpretaciones milimétricas, por lo que prefiero trabajar con gente que... los hechos o las emociones, incluso las acciones, las haga de forma más natural, sin tanta impostación. Lo otro es

también el hecho de que los actores son personas que se cuidan más, cuidan mucho su físico. Entonces, me gusta que tengan rasgos un poco más imperfectos, que para mí, como te decía, los hacen un poco más humanos, por lo menos para el tipo de perspectiva de las películas que hago. Otra cosa, pues seguramente podría ser también sus pretensiones presupuestales. En el caso de muchos actores, hay mucho esto de... obviamente, no ocurre con todos, pero sí, es algo que por ahí también podría haberlo considerado en las dos películas que hice. Y en esta [largometraje en preproducción financiado por la DAFO], a pesar de que también hay un poco más, sí se está pagando a estos chicos que tampoco son actores... no sé, siento que es diferente, o sea, la pretensión en ese sentido, entre un actor que es profesional y otro que no.

Enrique usa estratégicamente las características propias de sus actores para hacerlas coincidir con las del personaje. La acción actoral de sus actores se nutre de sus propias personalidades. En la misma línea, como propone Eisenstein, el director selecciona a los actores cuya fisicalidad coincida con la imagen virtual que tiene de los personajes de su película. Así, los gestos y movimientos de los actores se aproximan más al de los personajes. Desde las demandas artísticas de la producción, podemos decir que Enrique busca, desde el *casting*, lograr un efecto de realidad basado en estéticas realistas.

Similar a Méndez, Eduardo Quispe prefiere trabajar con actores no profesionales desconocidos quienes, además, son amigos o personas cercanas a él. Para Eduardo, no es negociable el grado de afinidad y familiaridad en el trabajo con el actor. Pues esto es lo que, con respecto a las circunstancias artísticas, permitirá el desarrollo de la producción.

EQ: Mira, yo no pondría el límite como si ha aparecido o no, o si es conocido o no. Creo que mi límite está en la afinidad. O sea, si no nos vamos a entender, si vamos a hablar en distintos idiomas, no va a ser posible porque, obviamente pues, esa persona va a venir

y me va a decir “Ya, bueno, dame mi guion, dame mi ensayo, dame mi...” y, en fin, un montón de condiciones, y yo no se las voy a dar nunca.

Asimismo, su elección obedece a las estéticas de las películas que él emplea como referente. Estos son filmes que no se definen claramente entre ficción y no ficción y que demandan la participación de actores no profesionales. Dentro de este tipo de filmes, el actor es el eje fundamental para la representación de una ficción contada mediante una mirada documental. EQ: [...] Y era una película, llamémosla, de no ficción, es decir que era obviamente con un planteamiento ficcional, pero que tenía un abordaje al metraje o a la puesta en escena de modo documental. Y, por lo tanto, también tenía esta exigencia, por decirlo así, de contar con no actores, es decir, con personas que tuvieran cierto acercamiento a esto, pero que no tengan una formación actoral, profesional o, incluso, *amateurmente*. Entonces, eso también tenía que ver con la idea de cómo llevar las historias.

Quispe asocia la elección del tipo de actor con las decisiones artísticas y planteamientos estéticos de sus filmes. Aquí, la afinidad de los actores, con respecto al tipo de películas que Eduardo prefiere, es fundamental. Pues esto es lo que define la integración de la persona como actor en la película.

VH: Pero esa búsqueda de actores, o sea actores no profesionales, que te faltaban era como más... ¿tú te imaginabas a un personaje en específico con ciertas características o era que simplemente necesitabas a un hombre o una mujer de tal edad y eso era lo que buscaban?

EQ: No, ni siquiera eso. O sea, mira, para ese entonces ya... de repente me voy a explayar un poco con respecto al tipo de cine que ya habíamos empezado a identificar como nuestro. Y, además, ya habíamos visto mucho cine de las nuevas olas y de las segundas nuevas olas, incluyendo las latinoamericanas. En este tipo de cine, con el cual ya nos habíamos identificado, había elementos que eran muy identificables entre ellos,

ya sea una película hecha en Hong Kong, en Taiwán o en Argentina o en Chile o en, no sé, Europa. Aparte que tenía afinidad con lo que también nosotros entendíamos del cine y queríamos del cine.

De manera similar a Enrique y Eduardo, Tilsa Otta prefiere trabajar con actores no profesionales, quienes son parte de su círculo cercano de amigos. Esto quiere decir, que hay una búsqueda por trabajar con personas afines y de confianza. Sin embargo, hace excepciones. Incluye a actores profesionales en los momentos en los que el personaje a ser representado debe sostener una actuación más dramática. Nuevamente, y como en el caso de Enrique y Eduardo, las circunstancias económicas en las que se encuentran inscritas sus producciones, hace que Tilsa prefiera trabajar con actores no profesionales. Pues estos no son retribuidos económicamente. Sin embargo, ha hecho un par de excepciones cuando considera muy importante la presencia de un actor profesional que sostenga escenas más complejas dramáticamente.

TO: Sí, en general, son gente amiga. Los actores que más se repiten son Lucía Carranza que está en *Dios es niña* y en otro corto que se llama *Tomar taxi sola*, en el que es protagonista. Ella es actriz profesional. Ella no era tan amiga, ni siquiera recuerdo bien cómo entré en contacto con ella. Actores profesionales... por ejemplo, Muki Sabogal actuó en un par de cortos y los demás son amigos míos. O sea, que, en general, gente que no son actores.

Similar a Enrique y relacionado con las demandas y circunstancias artísticas del proyecto, Tilsa destaca la importancia de afinidad con sus actores. Ya que la relación entre director y actor y el tipo de actor se son inherentes, Tilsa habla de la afinidad como una cualidad a considerar en su elección final de *casting*.

TO: [...] pero yo creo que normalmente primaría la persona con la que tengo una sensibilidad más afín con el proyecto. Que sienta que su energía tiene que ver con lo

que yo quiero proyectar. La verdad es que pienso que sería muy relativo en relación con el proyecto.

En el caso de *Vale la pena vivir*, película cómica que narra las circunstancias de una gata que ha perdido seis de sus siete vidas, Tilsa toma en consideración una característica física particular para hacer la elección de actores. Busca posibles actores que guarden relación con los gatos y que, además, tenga una corporalidad y gestualidad asociadas a la comedia. Este caso es bastante particular, pues la comedia amerita un registro corporal y manejo de diálogo complejo que implica una conciencia sobre el cuerpo y la voz que los actores no profesionales no poseen. A pesar de esto, durante el *casting*, Tilsa prioriza la familiaridad y afinidad con sus actores para que les den vida a los personajes del filme.

TO: Sí. De hecho, pensé en personas que me parecía que funcionarían bien como gatos, que tenían ciertos rasgos de gatos, pero también hay personas que me parecía que funcionaban bien para la comedia porque es una comedia. Gente que tuviera esa frescura o fuera graciosa de algún modo y, en realidad, son todos mis amigos, o sea, la mayor parte son mis amigos más cercanos. Están mis dos hermanas, pero hay gestos que son simplemente románticos, como poner a mis hermanas. [...] Personas que van atravesando varias vidas, pero se van encontrando y ahí puse varias personas con las que yo tenía vínculos románticos, entonces, como que ya criterios, así como meta.

Similar a Eduardo, Tilsa no separa la personalidad de su actor y la de su personaje. Por el contrario, ya desde su trabajo con el guion, Tilsa deposita características particulares de las personas con quienes mantiene una relación cercana en sus personajes ficticios.

Con respecto al tipo de actor y la relación entre director y actor durante el *casting*, los tres directores entrevistados coinciden en que prefieren trabajar con actores no profesionales que sean amigos o personas cercanas a su círculo social. Esto debido a que buscan cierto grado de afinidad con el actor. Así, al compartir gustos en el cine y otras artes, el actor tendrá mayor

facilidad para comprender las estéticas que el director propone. La elección de actores amigos se vuelve una cuestión práctica que ayuda a acelerar los procesos de creación actoral. Con respecto a las demandas y circunstancias artísticas, para los directores de este tipo de cine, es indispensable crear en un ambiente de afinidad y familiaridad, ya que esto facilita sus procesos creativos. Con respecto a las demandas y circunstancias económicas, algunos directores tienen en consideración que el trabajo con actores profesionales genera un gasto adicional para el filme. Asociando esto a que las producciones del cine independiente de experimentación cuentan con presupuestos limitados (Bustamante, 2018), trabajar con actores no profesionales no genera complicaciones en los costos de las películas.

#### **4.3.1.2. Técnicas y métodos de dirección de actores**

Las técnicas y métodos de dirección de actores empleadas en el momento de *casting*, de las producciones de cine independiente de experimentación, guardan una similitud evidente. Debido a que los tres directores prefieren trabajar con actores cercanos a ellos en cuanto a afinidad y familiaridad, sus búsquedas son cerradas. Convocan específicamente a personas que pertenecen a sus círculos cercanos y que se las imaginan como los personajes del filme. Cuando esto no sucede por algún motivo, cada uno emplea una estrategia distinta. En el caso de Enrique, son los productores los encargados de completar el elenco. Eduardo, por su lado, hace una búsqueda por redes sociales en internet. Y Tilsa abre su *casting* a actrices profesionales cuando el personaje amerita un registro dramático complejo.

En las películas de Enrique Méndez, la búsqueda de actores se limita a los contactos cercanos que tiene el equipo técnico, sobre todo los productores. Tanto en *Algo se debe romper* como en *El Anti-faz*, los productores consiguen, junto a Enrique, a los actores quienes encarnan a los personajes de las películas.

EM: En el caso de la primera película, la chica [productora de *Algo se debe romper*] tenía la intención de que trabajemos, enteramente, con actores [profesionales]. Era gente que para ella era más fácil de dirigir o más fácil de trabajar. Bueno, me miraba un poco necia cuando le decía que “no sea tan así”, pero me propuso, como te dije, a este chico que se llamaba Will Junco, que es el protagonista, Ernesto, en *Algo se debe romper*. Y como me vacilaron sus fotos, le di una oportunidad y, finalmente, quedó él. En el caso del segundo, como hay varias personas que son medio *hipsters* y yo no conozco mucho a ese universo, que sí conocía Nicolás [productor de *El Anti-faz*], él ayudó un poco. Y, así fue como contactamos a algunas personas, probando, equivocándonos, hasta tener a los que quedaron.

En el caso particular de *El Anti-faz*, Enrique agrega que el grupo de actores que Nicolás se encarga de convocar están relacionados con la subcultura *hipster*, a la cual el director no tiene acceso. Los personajes de la historia son identificados como tales, por lo que la búsqueda es hecha en grupos humanos similares o pertenecientes a aquella subcultura. Esto, según las demandas y circunstancias artísticas de las películas de Enrique, implica que exista una coincidencia entre la personalidad del actor y la del personaje. En las decisiones de Enrique, se refleja una búsqueda por lograr estéticas realistas en sus filmes.

Por su lado, para el *casting*, Eduardo Quispe no hace una convocatoria abierta buscando un perfil particular para que interpreten a los personajes de sus películas. Similar a Méndez, hace una búsqueda por internet de amigos o amigos de amigos que tengan un interés artístico similar a él y puedan estar interesados en aportar al filme con su actuación.

EQ: [...] propiamente un *casting*, no. Pero sí, cuando hacía falta alguna persona que no estaba dentro de nuestro entorno, lo que hacía era buscar entre nuestros contactos. En esta época, estamos hablando del 2006 aproximadamente, cuando empezamos a hacer cortos y después ya pasamos a lo largo, las redes sociales recién estaban teniendo, acá

al menos en Lima, algún tipo de importancia. La red social del momento era para nosotros *Hi5*. Así de viejos somos. Esa red social era, de repente, mucho más amigable que las redes sociales actuales y, también, los términos y las condiciones de sociabilidad eran diferentes. Por ejemplo, nosotros veíamos, entre nuestros contactos, personas que tenían esas mismas afinidades que nosotros con respecto al cine, la música y el arte en general y les escribíamos directamente para proponerles la idea. Entonces, esa era la modalidad. Como te decía, no necesariamente era un *casting*, pero sí una convocatoria y ni siquiera abierta, sino directa.

Es un *casting* directo, como denomina Eduardo, en el que lo primordial es encontrar gente con una sensibilidad por el arte y el cine afín a la de él. Los convocados son actores no profesionales y estudiantes de institutos o universidades de una edad contemporánea a la de Eduardo en ese entonces.

Tilsa Otta, similar a Eduardo, considera que no hace *casting* de manera formal. Su película *Vale la pena vivir* es producida de manera improvisada y parte de un guion sin una estructura clara, ni cerrada. Esta forma de producción se traslada, también, a la dirección de actores y, por lo tanto, a todos sus momentos.

TO: Bueno, normalmente no hago procesos de *casting* muy formales. En general, creo que seguramente como muchas de las personas que has entrevistado, o sea, son alternativas las formas de producción. Por ejemplo, en *Vale la pena vivir*, el guion estaba escrito a mano y eran más bien como bocetos. Y también, en el caso del *casting*, hay una especie de, entre comillas, improvisación parecida.

Excepcionalmente, en el *casting* para las películas de Enrique, se realiza una reunión para verificar si los actores calzan con el personaje. En este primer encuentro, a través de la



conversación, toma en cuenta la formación y experiencias actorales del actor, pero, principalmente, se acerca y observa su personalidad, a la que él denomina *lado humano*.

EM: Entonces, para el protagonista, específicamente, buscamos algunas cuantas personas. Primero, me negaba un poco a encontrar a alguien que haya tenido nociones de actuación. Apareció este chico, por recomendación de la productora, que tenía un look muy desestereotipado de lo que sería alguien al que le podrían hacer bullying, que es lo que le sucede a este personaje, a este chico tatuado, con una personalidad más dura. Entonces, me pareció interesante *castearlo*. El mismo día, empezamos a conversar sobre más cosas alrededor de su formación, observando un poco también su aspecto humano [...]

Durante el *casting* de la película *El Antifaz*, Enrique Méndez le proporciona a los actores parte del guion con el fin de que puedan comprender el tema y ritmo de la película. Toma en cuenta los conceptos de intención y discurso y su relación con la mirada del actor para desarrollar su acción actoral durante el *casting*.

EM: [...] me interesó escribir una versión de guion con algunos diálogos puestos, con una extensión medianamente cercana a lo que se ve. Yo veo y digo “Ok, está bien, estas cosas que dicen aquí, aquí y aquí, engranan un poco la intención y el discurso de la película con la mirada”, pero a la hora de *castear*, les digo “Ok, chequen esto. Observen un poco lo que hay que decir, por dónde va la cosa”, ese poquito.

El método de Enrique durante el *casting* se apoya, principalmente, en el guion. Mediante este, los actores se acercan a las acciones de sus personajes, el subtexto del diálogo y Enrique busca complementarlo con la mirada. Precisamente, este trabajo es el que propone Norma Angeleri en su metodología sobre la neutralidad. Esta tiene como objetivo la desaparición de la exageración y la búsqueda de gestos auténticos a partir del pensamiento propuesto por el

subtexto del guion. Enrique usa esto para probar a los actores y ver sus potencialidades durante el momento del *casting*.

Con respecto a las técnicas y métodos de dirección de actores durante el *casting*, podemos encontrar como característica similar la forma de búsqueda de actores. Con respecto a las demandas y circunstancias artísticas, los directores hacen búsquedas cerradas para encontrar a los actores que encarnaran los personajes del filme. Hacen una revisión entre sus contactos más cercanos y, luego, los invitan a participar. Solo Enrique considera varias opciones para un mismo personaje y, después de un primer encuentro, decide. Con respecto a las demandas y circunstancias económicas, debido a que no se les da una retribución económica a los actores, concretar el trabajo con ellos depende de su disponibilidad.

Según el análisis de los datos recogidos que presentamos, el momento del *casting* en el cine independiente de experimentación, se caracteriza por las siguientes cualidades. En primer lugar, los directores no marcan una diferencia entre el tipo de actor y la relación entre director y actor. Esto debido a que la elección de sus actores se basa en la afinidad y cercanía personal. Es decir, la relación previa entre la persona, posible actor, y el director es lo que determina el tipo de actor con el que se trabajará. En segundo lugar, todos los directores buscan que exista cierto grado de afinidad entre el actor y ellos. El fin es que haya un interés compartido por el cine para que los actores puedan comprender con facilidad las estéticas y el registro actoral que los directores buscan plantear en el filme. En tercer lugar, sus convocatorias son cerradas. Debido a que sus actores son parte de su círculo más cercano, es decir, amigos, familiares y amigos de amigos. Con respecto a las demandas y circunstancias artísticas del filme, el director prioriza la afinidad artística y familiaridad social con el actor para poder desarrollar sus proyectos de manera más íntima. Con respecto a las demandas y circunstancias económicas, trabajar con actores no profesionales cercanos al director evita gastos económicos. Esto en la medida que

no se les retribuye económicamente y las búsquedas cerradas duran poco tiempo y se sustentan, principalmente, en las redes sociales de internet.

#### **4.3.2. Ensayos en el cine peruano independiente de experimentación producido entre 2000-2022**

Los ensayos son el momento que se inicia después de la elección final de los actores para el elenco de la película. Este es el momento en el que el director guía al actor a conectar con su personaje. Es determinante porque en él ambos construyen una relación más íntima y de confianza. Transversal a este momento, encontramos a los elementos configurantes de la dirección de actores: el tipo de actor, las técnicas y métodos de dirección y la relación entre actor y director. Cada uno se caracteriza de diferente manera según los factores económicos y artísticos con los que se desarrolla la producción cinematográfica.

En este tipo de producciones, como ya hemos señalado, en este segundo momento de trabajo entre actor y director -los ensayos- la relación entre el director y el actor es mencionado, por los directores entrevistados, de manera articulada con el tipo de actor. Por eso esta sección se divide en solo dos subsecciones.

##### **4.3.2.1. Tipo de actor y relación entre director y actor**

Durante el segundo momento de la dirección de actores, es decir, los ensayos, los directores toman en cuenta el tipo de actor que encarna a los personajes de sus películas: actores profesionales o actores no profesionales. En las entrevistas, los directores, además de reconocer la diferencia entre ambos tipos de actores, coinciden en ciertas consideraciones vinculadas a la relación entre director y actor. Estas se asocian al reconocimiento de las cualidades y necesidades del actor para su trabajo.

En el caso de Enrique Méndez, hay un interés por reconocer las capacidades del actor según sus experiencias y trabajar en los problemas que puede desatar el estar frente a la cámara.

EM: Más ha sido de repente pulir su timidez ante una cámara, el hecho de que se olvide de ser rígido con lo que se les pide, justamente por eso de tener bien cerca una cámara. Pero después no creo que haya habido más complicaciones.

En *El Anti-faz*, Enrique reconoce que al protagonista le fue más fácil expresarse ante la cámara por su experiencia previa como *clown*, aunque no fuera un factor determinante al seleccionarlo.

EM: Sí. No sé si han actuado, pero por lo menos el protagonista se dedicaba a hacer, en esa época, algunos espectáculos en vivo, era *clown*. Igual, no fue algo que tomé mucho en consideración a la hora de decidir si iba o no, pero creo que gracias a eso él también tenía un poco más de posibilidades de poder expresarse con facilidad ante la cámara. En el caso de la hermana, que es como la coprotagonista. Sí, no había actuado en absolutamente nada. De hecho, ella era estudiante de Toulouse y le costó un poco más. Pero bueno, esos son dos casos bien particulares. Cada personaje tiene también su historial, pero digamos en esos dos, me podría quedar ahorita.

Por su lado, Eduardo considera que el actor profesional tiene una preferencia por el método aristotélico. Su cine, por el contrario, se opone a la estructura hegemónica del guion. Para él, lo principal es que el actor se guíe del planteamiento estético global de la película y no de la búsqueda de conflictos dramáticos que propone el método aristotélico. Pues, estos no existen en el filme. Así como lo plantea Kuleshov, Eduardo busca la preparación de un actor para cine, no de uno para teatro.

EQ: El actor profesional va a poner por delante siempre su método. Digamos, por ejemplo, si tú tienes el dilema de que aristotélicamente todo debe moverse por un motivo, le dices, “¿cuál es mi motivación?”, lo típico, ¿no? Bueno, aristotélicamente todo se mueve porque una fuerza A mueve a fuerza B que llega a C y así sucesivamente.

Ya, aquí no vamos a tener ni epílogos, no vamos a tener ni conclusiones, no vamos a tener ni conflictos y, si es que los hay, van a estar tan disgregados que nunca vas a saber cuál es el conflicto real y tampoco vamos a poder darle una lección moral al espectador. Lo que hay acá, en este planteamiento, es que queremos mostrar esto y esta es la idea y, a partir de eso, todo lo demás es bienvenido.

Esto quiere decir que el actor es educado para intentar comprender las narrativas mediante el análisis aristotélico. Sin embargo, el cine que Eduardo dirige se opone a ese tipo de narrativas que se basan en un orden de causa-efecto. Por lo que el trabajo con un actor profesional, educado con métodos narrativos convencionales, significa un problema para el desarrollo de la estética que él prefiere. Solo en su película 5, contó con la participación de una actriz profesional, Jamil Luzuriaga. Para este caso, Eduardo le pide desprenderse de su bagaje actoral y centrarse en la estética del filme.

EQ: Jamil Luzuriaga es actriz, pero con ella el proceso fue diferente. A ella fue decirle, más bien, “Ya, muy bien, tu personaje es que no eres actriz, es decir, no utilices nada de tu bagaje actoral, sino trasládalo hacia el espacio donde queremos estar, o sea, nada de método, nada de eso, olvídate. Hagamos, exclusivamente, algo que esté dentro de la estética de esta película”. Pero ya, por ejemplo, en ese caso no hubo ni camarógrafo, nosotros mismos nos grabamos.

Contrariamente a Eduardo, para Tilsa Otta, el trabajo con actores profesionales demanda de una mayor profundización y tiempo. Debido a su sensibilidad y entrenamiento, los actores profesionales complejizan a su personaje mediante sus métodos y herramientas. En cambio, los actores no profesionales usan, principalmente, sus propias características y vivencias para, a partir de ellas, trabajar en la construcción del personaje.

TO: Bueno, paradójicamente creo que es lógico que las personas que requieren más ensayos o con las que se trabaja más, son los actores profesionales. Porque siempre están proponiendo diferentes formas de hacerlo. [...]

VH: ¿Tú sientes que sus técnicas [refiriéndose a los actores profesionales] o que su bagaje escénico te dificulta o moldea tus procesos de dirección de actores?

TO: No sé si la dificultad, pero sí es un reto porque obviamente ellas están a otro nivel de la construcción en su personaje y tiene más requerimientos. La cuestión es que con una persona no profesional, quizá con una frase, pueden tener una comprensión más sencilla y ellos la complejizan, ¿no? Entonces, te obliga a ti también a complejizar lo que estás buscando. En ese sentido, por eso diría que es más retador que complicado, pero sí, a veces requiere hablar más para llegar a un acuerdo.

A pesar de la diferencia que encuentra entre los procesos del actor profesional y no profesional, Tilsa no considera que sea dificultoso dirigirles, a excepción del trabajo con la actriz infantil de su película, *Dios es niña*, con quien tuvo que explicar las indicaciones de manera que la niña pueda captar rápidamente.

TO: En mi experiencia, ha sido bastante rápido, no podría decirlo en tiempos, pero no recuerdo que me haya costado realmente. Lo más difícil fue poder trabajar con la niña, porque había que explicarle varias cosas o repetirlas, pero incluso ella me parecía que sí la captó al toque.

En el momento de los ensayos, los directores se enfocan en reconocer las experiencias personales y bagaje actoral previos para, luego, reconocer qué métodos de dirección emplear. Luego de esto, cada uno se centra en temas específicos. Enrique, por su parte, se preocupa por eliminar la timidez y rigidez que los actores no profesionales pueden tener al actuar frente a cámara. Eduardo se opone a la comprensión de sus películas mediante el análisis aristotélico usado comúnmente por los actores como herramienta de preparación actoral. Esto debido a que

su cine se opone a este tipo de paradigmas. Por el contrario, Tilsa encuentra en los actores profesionales una complejidad y exigencia de su parte al momento de profundizar sobre sus personajes. Sin embargo, considera es un proceso que la enriquece como directora.

#### 4.3.2.2. Técnicas y métodos de dirección de actores

Las técnicas y métodos de dirección de actores empleadas en el momento de los ensayos, de las producciones de cine independiente de experimentación, tienen tres características principales. La primera se relaciona con los factores artísticos tomados en cuenta al momento de trabajar con el actor. La segunda aborda ejemplos específicos de sus herramientas para ensayar. Y la tercera se refiere a la educación que tiene cada director con respecto a la dirección de actores y preparación actoral para afrontar el momento de los ensayos.

Los ensayos de las películas de Eduardo son grabados. A diferencia de otros directores, quienes usan el registro de ensayos para a la revisión de la actuación, Eduardo los usa como parte de la película. Esto guarda relación con las formas de producción de este tipo de cine. En estos, se graba con equipos de audio y video de los mismos integrantes del filme y pueden utilizarlos durante todo el proceso de la dirección de actores sin que eso genere un costo adicional.

EQ: [...] Y ensayo sí había, pero digamos, para aumentar un poco más la precariedad, grabábamos el ensayo por si el ensayo estaba mejor que la toma que queríamos. Esta onda muy anarco-punk que teníamos en ese entonces —bueno que, en mi caso, yo todavía trato de sostenerla— era algo que es, digamos, una ética que se lleva a una estética.

Para Eduardo, es importante que, así como el rol del director y el actor, la dirección de actores y sus momentos y elementos sean puestos en quiebre/duda. El cine de Eduardo Quispe, como el trabajo de Brecht, busca transmitir un discurso político y ético de través de todas las áreas

artísticas de su obra de arte. Eduardo busca ser y es coherente entre su postura artística y sus decisiones como director.

EQ: [...] lo que queríamos era que sea lo más verosímil posible y eso se puede lograr solamente a partir de un diálogo genuino y, para esto, yo considero que es muy importante esto que tú mencionaste de la dirección de actores, porque también es algo que tenía que replantearse. Como te decía, mi rol de director, ya estaba —utilizando un término muy en boga— deconstruido. El rol del director ya estaba deconstruido, el rol del actor ya estaba deconstruido y, por lo tanto, el rol de dirección de actores también teníamos que deconstruirlo, para poder simplemente iniciar esta forma de hacer todo lo más verosímil posible. De modo que se perciba como un documental o que se perciba como una ausencia de dirección, que no necesariamente significa que era una ausencia real y total, sino que lo que había era la intención de evitar que esto sea notorio.

Como parte de los ensayos, Eduardo mantiene una conversación con los actores sobre las estéticas de diferentes películas y cómo estas se asocian al trabajo del director. El objetivo de este diálogo es que el actor se involucre, no solo a través de una mirada personal, sino de una mirada estética y artística.

EQ: Sí, yo considero que esa era parte vital del proceso en general. Porque si bien es cierto, existía esta afinidad y a veces veíamos las películas que ya habíamos visto, en este caso le tomábamos atención a ciertos detalles o a ciertas situaciones que nos interesaban, por particularmente una escena que íbamos a plantear o por algo que queríamos incluir dentro de la película. A veces, eran películas que la persona no conocía, pero eso ayudaba a que estemos justamente todos en la misma sintonía de la que te hablaba, de que sepamos todos de qué estamos hablando, por ejemplo, veíamos una película de Bresson y luego hablábamos acerca de Bresson: de cuál eran los planteamientos estéticos de Bresson, leíamos algunas cosas que había escrito Bresson



y cómo él entendía, por ejemplo, que muchos de los no actores de sus películas eran en realidad co-creadores y en fin. O sea, había esta manera de sumergirse mucho más en el proyecto, la idea de la película, la estética y el planteamiento y el nivel expresivo que iba a tener, entonces, para mí eso era vital.

Robert Bresson es una de las figuras más importantes del cine francés del siglo XX. No es gratuito que Eduardo lo mencione continuamente, pues aquel director es uno de los primeros cineastas en diferenciar el lenguaje del cine del del teatro. Por lo que se opone a la inclusión de actores profesionales en el cine y da pie a una nueva comprensión del trabajo del actor. Para Bresson (2005), las emociones demasiado estudiadas, por parte del actor profesional, no aportan al lenguaje cinematográfico. La tesis de Bresson se acerca a lo planteado por los nuevos cines en todo el mundo. Y son, precisamente, estos cines los referentes estéticos de las películas de Eduardo Quispe.

EQ: Hablábamos mucho del cine de las nuevas olas, por ejemplo, la Nueva Ola Hongkonesa. Veíamos, por ejemplo, el cine de Hou Hsiao-hsien, de Jia Zhangke, de Tsai Ming-liang, bueno, el que estaba iniciando en ese entonces era Wang Bing, bueno y casi todos eran cineastas que tenían... —también Apichatpong Werasethakul— que tenían esta misma idea, de hacer películas de ficción, pero que no parezcan de ficción, o que sean películas documentales, pero que tengan un planteamiento ficcional. Por eso te hablaba de la no ficción, que ahora ya es algo totalmente asentado y, si tú mencionas el término, ya la gente sabe que estás hablando. Pero, en ese entonces, nosotros lo teníamos que ver en otros lugares remotos. Veíamos, también, cine argentino, Lisandro Alonso, veíamos el primer cine de Trapero y bueno, Lucrecia Martel que uf, Lucrecia Martel, creo que a la mayoría de todos les hice ver *La ciénaga* y *La mujer sin cabeza*. Y eso, o sea, JeanLuc Godard, Rohmer. Sí, o sea, eran muchos. Para enumerarte es bastante, pero más o menos, todo tenía esa misma línea.

Por su lado, los referentes estéticos de las películas de Tilsa Otta, como directora, se componen, principalmente, del cine de Fassbinder, John Cassavetes y Céline Sciamma. Y, como actriz, admira el trabajo de Cate Blanchett.

TO: A mí, me gusta mucho Fassbinder que es uno de mis directores favoritos. Él tenía un trabajo de actores bien interesante y, justamente, él tenía su círculo de amigos que venían de un colectivo teatral común. Y siempre se repetían y siento que sentía que tenía esa familiaridad. También, es bien impresionante cómo trabajaba John Cassavetes con los actores, que eso ya es como locura. Esa intensidad que de hecho evidencia que ellos estaban viviendo, yo pienso, en ese tipo de intensidad vital. Últimamente, me gusta mucho Céline Sciamma. Todo lo que ella hace, me parece increíble. Tiene clases maestras que son magistrales sobre cualquier tema. Y, como actriz, soy muy fan de Cate Blanchett. Hace poco vi *Tar* y es increíble. Es una película del año pasado que está nominada a todos los premios y es protagonizada por ella y volví a ver *Carol* que también es alucinante. Me parece increíble todo lo que ella hace.

Similar a Eduardo, algunos de los referentes que Tilsa menciona, Fassbinder y Cassavetes, son directores representantes de los nuevos cines de Alemania y Estados Unidos respectivamente. En sus filmes, ambos se acercan a la dirección de actores de una manera original y a modo de experimentación. Al igual que Tilsa, suelen trabajar con un mismo grupo de actores en varias de sus películas. Asimismo, hace mención de Cate Blanchett quien es referente en su trabajo como actriz. Esto nos hace pensar que Tilsa tiene en cuenta los procesos del actor de una manera más cercana y empática, debido a su experiencia e interés en la actuación para cine.

Enrique Méndez no hace comentarios sobre los referentes estéticos, que toma en consideración para realizar el filme, durante el momento de los ensayos. Sin embargo, debido a sus coincidencias con los demás directores, se entiende que el registro actoral de su elenco apunta al realismo de los nuevos cines.

Con la información proporcionada por ambos directores, podemos entender que la consideración de referentes cinematográficos durante el momento de los ensayos es no solo indispensable, sino determinante. Los referentes funcionan como parte de las motivaciones de los directores, sobre todo en caso de Eduardo Quispe. Y aquellos son compartidos a través del diálogo con los actores.

La segunda característica encontrada en las herramientas que los directores tienen para afrontar los ensayos de sus películas. En el caso de *El Antifaz*, Enrique usa como herramienta de preparación el espacio para que él actor pueda familiarizarse y construir su personaje con las sensaciones que el espacio le dé. Por lo que lleva al actor principal a los lugares donde se desarrolla la película. Además, reúne al actor protagonista con los demás actores para conversar sobre la estética del filme y poder conversar sobre el registro actoral que espera de cada uno. Asimismo, estas reuniones, a modo ensayo lúdico, hace que los actores generen familiaridad y confianza entre ellos mismos.

EM: Por ejemplo, fuimos al espacio donde íbamos a grabar para que lo haga y así. Pero todo lo hicimos en el lapso de un día. [...] y el resto de personajes llegaron porque eran amigos y porque dije “ok, este tiene esta personalidad, este tiene esta otra personalidad. Los voy a poner reunidos a que se tomen unas cervezas y que puedan conversar un poco sobre lo que necesita la película.” Para hacer ensayos entre estos amigos, quizás entre estos tres, con los que se encuentra el protagonista, habremos grabado una versión previa una vez, no con la cámara de película, sino con algo un poco más sencillo. Pero solamente porque queríamos ver cómo se desarrollaba la química y después, la escena de la pelea en el caso de las chicas, también fue como observar las químicas, sin necesariamente pedirles que hagan lo mismo que van a hacer en la película para que no se agote un poco la forma de hablar, de verbalizar. Era más, un poco, para que ellos generen un vínculo. Invitar algunas cervezas y todo esto para que el vínculo sea más

estrecho. [...] es básicamente observar la química entre uno y otro personaje o también distintas emociones entre unos y otros.

El método de Enrique Méndez consiste principalmente en reunir a sus actores con el fin de que las conversaciones les permita conocer las motivaciones del director y este pueda acercarse a las características naturales de los actores que le darán vida a los personajes.

EM: A mí, me interesa mucho conversar mucho con ellos para que primero yo entienda un poco la psicología de cómo son y, luego, ellos también conozcan un poco la mía y, en medio de ello, tener toda la información suficiente para poder alimentarse del personaje que le va a tocar realizar. En varios de estos casos, he tenido que invitarles, sí, algunas *chelas* para que se puedan relajar y puedan, un poco, también familiarizarse. Y cuando me refería a que me gusta ver mucho la química entre uno y otro personaje, también en este escenario previo, logran un poco conocerse o generar ciertos enlaces, antes de que les ponga la cámara y veamos cómo reaccionan.

El método de Eduardo, durante los ensayos/grabación, consiste principalmente en conversaciones con el equipo. En estas reuniones, Eduardo toma en consideración la opinión de cada uno.

EQ: Si era algo narrativo, nuestro planteamiento era una escaleta prácticamente. Era una idea que yo se las transmitía verbalmente a partir de conversaciones y de lo que se considera trabajo de mesa: hacer esta tormenta creativa para poder hablar y aportar todos, de manera democrática, acerca de una iniciativa que, en este caso, daba yo como realizador.

En los análisis de las películas que hace con sus actores, hacía el ejercicio de prestar atención al rango expresivo de los actores. Esto con el fin de que su actor se involucre y proponga nuevas formas de interpretar a su personaje. Para Eduardo, es un diálogo constante en el que, tanto el como su actor, son creadores del universo de la película.

EQ: [...] en primer lugar, como te decía hace un momento, conversábamos mucho, hacíamos mucho trabajo de mesa. O sea, nos reuníamos, comíamos algo, tomábamos algo, veíamos películas que digamos. En ese caso, sí elegía yo, que tenían, pues la intención de mostrar ciertas escenas, ciertas secuencias o cierto rango expresivo de cierto actor o de cierta situación que se planteaba en tal o cual película. Entonces, veíamos la escena o le dejaba las películas a la persona involucrada para que las vea y bueno, luego me comente. Y luego, a partir de eso, le planteaba las cosas que sucedían y en medio de estas conversaciones, la persona entendía de qué se trataba y me decía “ah ya, pero mira”, “pero yo creo que podría ser así” o “yo creo que esto también podría entrar”, en fin. Como te decía, era un diálogo abierto y tanto el espacio de la película, como el de la pre-producción estaba siempre sujeto a cambios, pero el planteamiento lo bueno es que nunca lo perdíamos, o sea, el planteamiento original era tan claro para nosotros que no perdíamos ese horizonte, [...]

En sus ensayos/grabaciones, Eduardo Quispe les planteaba las circunstancias de los personajes a sus actores. De manera que estos tomen en cuenta experiencias o memorias de sus vidas y las traigan al momento de desarrollar la *acción actoral*.

EQ: Yo conversaba con alguien sobre su personaje, pero que, en realidad, más que personaje, pues era una persona que vivía cierta situación. Le decía: “Mira, tú tienes tu pareja, pero tu pareja tiene demasiado control o quiere tener demasiado control sobre tu vida. Entonces, estás conversando con él en ese momento y es el momento en el que tú dices ‘ya, o sea, no, estoy harto o la cosa cambia, o ya pues, ya fue, ¿no?’ Entonces, mira qué necesitamos, necesitamos que haya un recuento de daños, o sea, que comentes todas aquellas cosas que has perdido o que te han afectado de manera directa y le digas que todo se debe a que estás con esta persona que trata de controlarte, que trata de imponerse sobre ti”. Entonces, a la otra persona le decía lo mismo: “Mira, oye, sabes

qué, no es que tú seas el villano, sino que estás pasando por esta situación. Es decir, eres una persona insegura, eres una persona muy impulsiva, es decir, has sido educado en un país machista, obviamente. Entonces, tienes esta idea de los roles del hombre y de la mujer, entonces tratas de... te das cuenta de lo que estás haciendo, pero no te ves con la posibilidad de cambiar las cosas o de hacerlas diferentes porque percibes que lo que estás haciendo tiene sentido, ¿no? Entonces, por decirlo así, si es que estás haciendo algo malo, no eres consciente de lo malo que estás haciendo”. Entonces, esa es la dinámica entre los dos. ¿Cuál es su trasfondo?: “Pues bueno, encontremos un espacio o un momento en las vidas en los que, de todas maneras, ustedes han pasado eso, han pasado por lo mismo, ya sea que hayan estado en un lado o en el otro”. Entonces, ya, ese es el planteamiento en esta escena. A partir de eso, ese es, por decirlo así, el lienzo sobre el cual ellos pintan. Y todo lo demás ya surge de ellos.

Aunque resulte un tanto contradictorio, pues Eduardo rechaza los métodos convencionales de dirección de actores y actuación, lo que hace con este ejercicio es recurrir a la memoria emotiva. Esto tiene como fin que el actor construya al personaje con sus propias experiencias y recuerdos. Al igual que lo planteado por Lee Strassberg, Eduardo busca que el trabajo sea primero mental y luego corporal y emocional.

Por su lado, Tilsa Otta no toma mucho tiempo para realizar los ensayos en sus cortometrajes de ficción. Un día antes de la grabación, repasa las escenas con sus actores protagonistas y, según lo que estos propongan, da algunas indicaciones para llevar la actuación por donde ella prefiera.

TO: Siempre hemos ensayado, pero ha sido un solo día de ensayo. Con los protagonistas siempre ensayamos más. Con los secundarios, a veces solamente hacemos un par de pasadas antes de la grabación cuando la gente tiene un par de líneas. [...] Como te digo, sí son ensayos breves, no es algo como muy exhaustivo y tampoco tengo como una

ciencia muy específica de lo que quiero que cada uno haga. Veo cómo la persona lo aborda y le doy algunos ajustes, pero en general me gusta que propongan. [...] Yo no diría ejercicios... es ver cómo ellos perciben la escena, cuál es la impresión que ellos tienen y, luego, ir afinando el tono de acuerdo a lo que se busca. Y también pensar en el cuerpo, en lo que es el cuerpo, en los desplazamientos y sale en conjunto con la otra persona. Quizás, esa persona le parece que requieren desplazarse y moverse cuando yo tenía en mente que esté sentado o de pie y ahí se va viendo.

En el caso de *Vale la pena vivir*, les pide a sus actores que observen el comportamiento de los gatos. El fin de este ejercicio es que sus actores asocien los movimientos naturales del animal con el registro actoral que ella quiere en el filme.

TO: En lo de los gatos [refiriéndose a *Vale la pena vivir*], quizás algo que pudo ayudar es que a todos les di una instrucción, una idea común que era observar a los gatos: cómo están los gatos y sentirse gatos. Esos momentos, en que todos estamos relajados, hay un código como bien bajo, como no dramático, sino es como... no fría, pero muy casual.

La tercera característica aborda la educación que los directores tienen con respecto a la dirección de actores. Solo Enrique y Tilsa llevan cursos sobre el tema durante su carrera técnica. Eduardo, por su lado, aprende de manera *amateur* y a partir de la lectura sobre la experiencia de otros directores de cine como Bresson.

Enrique considera que si bien no tiene una educación profesional sobre la dirección de actores, la práctica y el visionado de películas le ayudan a desarrollar sus propios métodos.

EM: No, la verdad no tengo una educación formal sobre la dirección de actores, ni sobre la dirección cinematográfica, más a partir de ahí, la cinefilia y creo que la insistencia y persistencia de grabar con un tipo de personas, me llevó a encontrar mis propios códigos para poder dirigirlos de una forma.

VH: ¿En la Toulouse nunca llevaste cursos de dirección?

EM: He tenido un curso de dirección de actores, que básicamente era justamente eso: trabajar con actores específicos y hacía lo que tú preguntabas, el profesor, como era un director de teatro, te enseñaba mucho de eso.

Eduardo, por su parte, no ha tenido educación académica ni práctica en cuanto a la dirección de actores. Se acerca a ella a través del visionado de películas, lectura de las experiencias de directores de cine y la misma práctica como director en sus filmes. Recordemos, también, que Eduardo participa en sus filmes como actor. Por lo que tiene un acercamiento y compañerismo distinto con los demás actores del elenco. Eduardo no es solo quien les dirige, sino alguien que participa actoralmente con ellos.

EQ: Claro, o sea, creo que el cine en general fue un descubrimiento. No he tenido formación profesional con respecto a ello. Por ejemplo, yo he estudiado diseño y artes plásticas y, dentro de mis estudios, descubrí el cine y descubrí el arte en general, es decir, las artes plásticas, la arquitectura, la música, en fin. Y todo aquello que me llevó a empezar a hacer mis propias películas fueron ideas sobre justamente la creación. Es decir, como te hablaba hace un momento, yo había ya leído un poco, por ejemplo, me gustaba el cine de Bresson, ya muy bien, entonces sabía que Bresson no solamente había hecho películas, sino también había escrito, tenía sus *Notas sobre cinematógrafo* y leer a Bresson, pues ya te cambia la vida.

La claridad con que piensa sus filmes estéticamente es transmitido también en su propia actuación. Como en el trabajo de Cassavetes, su participación trasciende la dirección para incorporarse al trabajo colectivo con los actores.

Similar a Méndez, Tilsa lleva algunos cursos de dirección de actores y actuación durante su carrera técnica. Y resalta, nuevamente, que su acercamiento al actor es por afinidad y familiaridad. Sin embargo, algo que no menciona y es importante de recordar, es que Tilsa a



participado como actriz en varias películas de ficción. Similar a Eduardo, su acercamiento al trabajo de actor es distinto. Los procesos como actriz, y no solo como directora, le dan otra sensibilidad y posibilidades para establecer una comunicación con sus actores.

TO: En la Chaplin, tuvimos cursos de actuación y de hecho, también había partes de dirección, actores, pero yo ni siquiera las recuerdo bien. No consideraría que tengo realmente una técnica para dirigir actores. Quizá por eso también es conveniente haber trabajado tanto con actores directamente, sino con otras personas con las que hay otro tipo de entendimiento, que quizás es más psicológico, de conversación. Tiene que ver también con indicación o, como te digo, que siempre he seleccionado personas que siento que son parecidas a los perfiles de los personajes. No tengo una formación sobre eso, de hecho me gustaría tenerla.

Con respecto a las técnicas y métodos de dirección de actores durante el momento de la grabación, podemos encontrar características similares. En primer lugar, están los factores artísticos tomados en cuenta al momento de trabajar con el actor. Los referentes estéticos de los directores sirven como herramientas para que el actor comprenda el registro actoral que el director desea. En segundo lugar, encontramos el desarrollo de sus propios métodos a partir de la intuición. Entre ellos están el uso del espacio, reuniones con los demás actores, analizar a actores de los referentes cinematográficos, plantear las circunstancias de los personajes, imitar el comportamiento de animales, entre otros. En tercer lugar, la educación que tiene cada director con respecto a la dirección de actores y preparación actoral para afrontar el momento de los ensayos se limita a los cursos de dirección de actores y actuación de las instituciones educativas donde estudiaron y, a la vez, de la lectura y visionado de películas.

Según la información desarrollada, el momento de los ensayos en el cine independiente de experimentación, se caracteriza por las siguientes cualidades. En primer lugar, los directores se enfocan en reconocer las experiencias personales y bagaje actoral de los actores para reconocer

qué métodos de dirección emplear. Luego de esto, cada uno se centra en temas específicos como eliminar la timidez y rigidez que los actores no profesionales frente a cámara, la comprensión del personaje desde las memorias propias y la profundización sobre los personajes con los actores profesionales para lograr la unidad con los actores no profesionales. En segundo lugar, los referentes estéticos sirven como herramienta para la preparación actoral. En tercer lugar, los métodos de los directores son desarrollados de manera intuitiva. Esto puede guardar relación con varios factores, entre ellos, el poco tiempo que tienen para ensayos, la poca educación práctica con la que cuentan o el bajo presupuesto.

#### **4.3.3. Grabación en el cine peruano independiente de experimentación entre 2000-2022**

La grabación es uno de los tres momentos de trabajo de la dirección de actores. Consiste en un proceso determinante cuyo objetivo es lograr un desenvolvimiento ideal del actor durante la acción actoral para perfeccionarla junto con el trabajo de las demás áreas artísticas de la producción. Transversal a este momento, encontramos a los elementos configurantes de la dirección de actores: el tipo de actor, las técnicas y métodos de dirección y la relación entre actor y director. Cada uno se caracteriza de diferente manera según las circunstancias económicas y preferencias artísticas con las que el director desarrolla su filme.

En los casos estudiados en el cine independiente de experimentación, a diferencia de los otros tipos de cine, se deconstruye el orden entre los momentos y unen a los elementos de la dirección de actores debido a factores artísticos y económicos. En el caso particular de Eduardo Quispe, quien sustenta que sus ensayos y grabaciones se desarrollan al mismo momento, elegimos las partes en las que se refiere precisamente al momento del registro. Por lo que no encontramos información con respecto al elemento de técnicas y métodos de dirección.

En este tipo de producciones, como ya hemos señalado, en este tercer momento de trabajo entre actor y director -la grabación- la relación entre el director y el actor no es mencionada, por los directores entrevistados, de manera articulada con el tipo de actor como lo hacen en los dos primeros momentos ya presentados. Por eso esta sección sí se divide en tres subsecciones, diferenciadamente como mencionamos en nuestro marco teórico.

#### **4.3.3.1. Tipo de actor**

Durante el tercer momento de la dirección de actores, es decir, la grabación, los directores toman en cuenta las cualidades del tipo de actor que han elegido para saber cómo guiarlos hacia su personaje. Existen dos tipos: actores profesionales o actores no profesionales. Cada tipo de actor ofrece posibilidades y limitaciones en el trabajo con el director. Los directores sí plantean una diferencia clara entre ambos tipos de actores. Además, agregan una característica específica que moldea su dirección durante los ensayos. Entre los entrevistados, esta característica específica sobre el tipo de actor durante la grabación es la identificación de las reacciones de los actores frente a los métodos del director.

Enrique considera que los actores no profesionales responden de distintas maneras a sus indicaciones y ejercicios. Encuentra una dificultad con los actores que se ciñen al diálogo; sin embargo, Enrique los dirige hacia una interpretación más natural y libre. Lo importante, en este tipo de cine, es que los actores tomen como referencia los diálogos y los reinterpreten desde sus vivencias personales.

EM: Ahora, lo que sucede es que estas personas, al no tener formación, tienen diferentes respuestas a este tipo de dirección. Algunos intentan agarrarse de los diálogos como están escritos literalmente y otros lo ven de forma mucho más libre. Entonces, tienes que convocarlos para que hagan un poco las cosas como de repente quieres tú, que lo

hagan de forma más libre. A veces, es difícil porque la gente que no tiene experiencia actuando, se siguen aferrando a eso. Tenía que repetir algunas tomas a veces, cuando sentía que lo hacían de forma muy artificial, porque justamente se ceñían a un texto, que no se lo habían aprendido tan bien. Además, se ponían nerviosos justamente por eso, porque estaban pensando “quiero repetir esto”. Y son algunos problemitas que suceden o cosas que hay que considerar para este tipo de dirección. [...] cuando los dirijo, les digo que traten de no actuar, sino simplemente de reinterpretar un poco lo que está pautado, desde su tremenda perspectiva que ellos tienen como seres humanos.

Similar a lo planteado por Eduardo en el momento de ensayo/grabación, Enrique busca que las memorias del actor llenen la personalidad del personaje. El actor busca en sí mismo y, así, logra veracidad en su acción actoral. Enrique, además, es consciente de que cada actor reacciona de una manera distinta a su dirección, por lo que su labor como director, en este momento, es observar atentamente las posibilidades del actor y llevarlas a su favor. El fin principal de la dirección de actores de Enrique, durante la grabación, es que todos los actores estén en un mismo registro actoral.

Solo en 5 (2014), Eduardo trabaja con una actriz profesional como protagonista. De esta experiencia, Eduardo comenta que, con ella, se complejiza su acercamiento a la dirección de actores y la preparación actoral en general. Durante las grabaciones, Eduardo le da la indicación de dejar de lado las metodologías escénicas, debido a su educación y profesión. Sin embargo, la actriz propone conversaciones que enriquecen el conocimiento de Eduardo con respecto a esos temas.

EQ: Había leído, bueno, la preparación teatral de la línea más soviética, es decir, de Stanislavski y también había leído mucho del método Meisner-Layton, algo así. No recuerdo, pero había visto muchas cosas con respecto a eso y tenía una idea, pero ella me la ampliaba, me decía “No, sí, pero esto se trata por esto” y tenía, pues, esta línea

filosófica de hacerlo, o sea de entrar dentro de la esencia de cada una de estas cosas y qué significaba dentro del espacio en el cual esto se iba a desenvolver. Entonces, a mí me parecía más bien un aprendizaje con ella, más que yo tener que decirle qué hacer, ella me enseñaba muchas cosas. Lo que sí acordamos ambos era que por la dimensión de la película y por la estética de la película, teníamos que olvidarnos de cualquier tipo de método y entrar de lleno en algo que sea muy no actoral, muy no profesional.

Por su lado, Tilsa considera que existe una diferencia importante al momento de dar indicaciones a los actores profesionales y no profesionales. Los primeros, debido a su profesión y educación, tienen un compromiso distinto con el desarrollo de su actuación, por lo que requieren mayor complejidad al momento de dar indicaciones. A diferencia de los actores no profesionales, y amigos de Tilsa, con quienes las indicaciones simples eran suficientes y el acercamiento era, principalmente, lúdico.

TO: Bueno, Muki también es amiga mía, o sea, técnicamente yo creo que, como comentábamos, sobre todo que los actores son mucho más propositivos. Siempre están pensando de otras formas y, de algún modo, pueden ayudarte a enriquecer la propuesta o la forma en que tú misma consigues la escena, pero, por otro lado, también pueden hacer que no capten tan rápido lo que tú quieres porque están condicionadas también a sus propios procesos. Las indicaciones simples pueden ser más complejas, porque ellas están haciendo un trabajo de construcción detrás. Pero, al mismo tiempo, tienen quizá otro nivel de compromiso también. O sea, de profesionalismo en diferentes niveles que también es positivo. Creo que con los amigos se siente más como un juego. De forma, incluso en que trabajas con ellos y, del otro lado, sí hay una elaboración como intelectual importante.

Con respecto al tipo de actor durante el momento de la grabación, podemos encontrar como característica similar a la identificación de las reacciones de los actores frente a los métodos de

los directores. Enrique considera que algunos actores no profesionales que se ciñen al diálogo, pierden naturalidad. Por su parte, Eduardo considera que los actores profesionales siempre comprenden las narrativas del cine desde lo aristotélico. Finalmente, Tilsa reconoce que los actores profesionales necesitan indicaciones más complejas que los actores no profesionales.

#### 4.3.3.2. Técnicas y métodos de dirección

Las técnicas y métodos de dirección de actores empleadas en el momento de grabación, de las producciones de cine independiente de experimentación, tienen dos consideraciones principales. La primera se relaciona con las herramientas de dirección en momentos en los que el actor no logra desarrollar su acción actoral. La segunda aborda los cortos tiempos de rodaje. Esta última característica se relaciona, principalmente, con el factor económico.

Cuando un actor no se desenvuelve durante su acción actoral de la manera en como Enrique desea, él usa dos estrategias de dirección. La primera es pedirles que revisen el guion. Esto puede servir para que el actor se ubique en las circunstancias de la escena y recuerde los temas importantes del filme. Y si esto no funciona, Enrique gesticula y actúa para mostrarle al actor el registro y el tono en el que debería estar su actuación.

EM: Todos tienen igual ahí un guion que van viendo, digamos, en un momento previo, luego de la conversación -antes de que los grabe-, por si tienen alguna duda, qué sé yo. Pueden ser cinco, diez minutos y luego, se los quito y procedemos a grabar. [...] Bueno, hay niveles. Explico y profundizo un poco sobre nuestra búsqueda, luego lo hago de forma más intensa, a veces gesticulo un poco, depende de si se va extendiendo un poco la repetición de las cosas, me duele un poco más gesticular, o sea, ya trato de explicárselo hasta con manzanas, para que solucionemos de una vez.

De igual forma, Tilsa también considera que la forma más sencilla y rápida de hacer que el actor comprenda el registro actoral que ella desea para la película, es que ella actúe. El fin es mostrar más claramente el camino que ella desea como resultado final en la actuación.

TO: Cuando sientes que la persona quizá no capta el tono, lo más sencillo creo que a veces simplemente hacer un ejemplo, yo misma tratar de ejemplificar, actuar más o menos como para que ya directamente puedan comprender, si no lo captan mediante indicaciones o referencias o comparaciones. Hay veces en las que el actor simplemente quiere eso, entonces tú misma haces una especie de ejemplo, que es lo que tú deseas.

Si bien esta herramienta de dirección es empleada como última salida, existen directores como Pedro Almodóvar quien, como parte de su método, guía al actor mediante su actuación (Manu Guinarte, 2013). Esto lo hace, principalmente, cuando los actores son niños, pero es aplicable a actores de cualquier edad.

Las películas del cine independiente de experimentación no tienen un parámetro en cuanto a su duración. Pueden ser películas que duran desde un minuto hasta cuatro horas (Bedoya, 2015). Además, son grabadas con sus propios instrumentos audiovisuales y cuentan con un bajo presupuesto. Por estos motivos, las películas pueden ser grabadas en varios días o meses, según la disponibilidad del equipo. En el caso de *El antifaz*, primer largometraje de Enrique Méndez, los tiempos de grabación son de seis meses, de los cuales solo se graba los fines de semana. Al depender de la disponibilidad de los actores y del equipo técnico, la grabación dura más que en otros tipos de cine.

EM: Grabamos durante medio año, varios fines de semana. [...] De repente los días que dijiste, veinticuatro, por ahí. No todos los días que hemos grabado han sido jornadas largas también, había días donde hemos grabado una cosa específica; otros días, otra cosa específica, solo que se ha prolongado un poco hasta esos días. [...] En el caso de

*Algo se debe romper*, no ha habido muchas repeticiones. Me quise poner un poco más en el plan de Hong Sang Soo, en que todo, según él, lo hace en una sola toma. Podrían haber habido algunas que se hicieron en dos. La última, donde hay que romper las cosas, no se podía repetir, en absoluto, porque solamente había unas cosas para romper y ya, un televisor, una computadora.

Las películas *1* y *2* de Eduardo Quispe fueron grabadas durante dos meses cada una, en seis o diez días de rodaje. Eduardo aclara que, en sus producciones cinematográficas, no existe diferencia entre los ensayos y la grabación. Ambos sucedían al mismo tiempo, pues se graba el primer intento de actuación del elenco y, usualmente, este primer intento quedaba como toma final.

EQ: Sí, por ejemplo, en *1* y *2*, más o menos, en promedio, cada una habrá tomado unos dos meses, que habrán sido unas seis, ocho o hasta diez sesiones de grabación. Entonces, no ha tenido... como los ensayos eran también grabados, mejor dicho, más que ensayos, no había ensayos, más bien toda la película era el ensayo y si el ensayo quedaba bien, quedaba. Si no, bueno, lo repetíamos, pero eran muy pocas las veces que sucedía eso.

Por su lado, los tiempos de grabación de las películas cortas de Tilsa Otta tienen distinta duración. El cortometraje *Dios es niña* se graba durante varios días debido a la cantidad de locaciones y personajes. En cambio, *Vale la pena vivir* toma solo dos días de grabación. Al igual que Enrique, Tilsa considera que lograr la prolijidad técnica en las demás áreas artísticas es difícil debido al poco presupuesto y tiempo de grabación con el que cuentan.

TO: Normalmente, es un día. En el caso de *Dios es niña*, sí fueron varios días porque eran un montón de locaciones y un montón de personajes y, tal cual, en el mismo guion, eran varios días. Pero en *Vale la pena vivir*, la hicimos creo que en dos días, o sea, un día la parte donde estaba toda la gente, todos los gatos, y luego, otro día donde hubieron



unas escenas entre la psicóloga y la gata. En general, es bien rápido y por eso tampoco tiene toda la prolijidad técnica.

Los tiempos en el momento de la grabación, influenciados por las circunstancias económicas, limitan tanto el desarrollo actoral como las cuestiones técnico-artísticas. Entre ellas, encontramos al encuadre, la iluminación, la dirección de arte, la composición, entre otros. Como menciona Eduardo anteriormente, parte la ética de hacer un cine independiente en el Perú es la precariedad en la realización. Así, lo que podría parecer un error es aquello que le brinda cierta cualidad reconocible entre película y película.

Con respecto a las técnicas y métodos de dirección de actores durante el momento de la grabación, podemos encontrar como características similares a, uno, las herramientas de dirección en momentos en los que el actor no logra desarrollar su acción actoral y, dos, los cortos tiempos de rodaje con los que lidian debido a factores económicos. Tilsa y Enrique, dentro de los métodos de dirección que han desarrollado, coinciden en que, cuando un actor no se desenvuelve como ellos quisieran y no hay tiempo, la herramienta más eficaz es que ellos mismos actúen para mostrarle al actor el camino. Y con respecto a los tiempos de rodaje que moldean sus métodos de dirección, ambos coinciden en que las grabaciones se desarrollan de manera intermitente, según la disponibilidad del equipo técnico.

#### **4.3.3.3. Relación entre director y actor**

La relación entre el actor y el director durante el momento de la grabación se define, principalmente, por la sensibilidad que el director tiene para acercarse, comprender y hacerse comprender por el actor y el reconocimiento de las características tanto del actor como de su equipo técnico para crear ambientes seguros en el momento de trabajo. La relación entre actor y director en el momento de la grabación, de las producciones de cine independiente de

experimentación, tiene como característica principal en propiciar la empatía y confianza a través de una relación horizontal.

Como menciona anteriormente, Eduardo considera que la relación con el actor no se condiciona por el puesto. Se considera a sí mismo un facilitador quien ayuda e impulsa a sus compañeros a encontrar sus propias formas para desarrollar sus actuaciones.

EQ: O sea, si se quiere hacer esta analogía entre la figura de un docente en un aula, no estoy ahí para decir a la gente qué hacer, sino para facilitarles qué es lo que pueden hacer.

Asimismo, resalta que, como parte del equipo, él se incorpora al elenco como actor. Esto significa que se introduce a un juego del que él es participe en todo momento, tanto detrás como delante de la cámara. Para Eduardo, el cine es colectivo, no hay individualismos. Nuevamente, las formas de realización se relacionan a su acercamiento ético y estético del cine.

EQ: Claro, bueno, estar en el proceso mismo, de manera más directa, también te da otra dinámica. Y era muy estimulante también estar en el mismo proceso, es decir, es como que ahorita estás viendo un *jamming* de amigos, están tocando ahí bien chévere, entonces de pronto, tú dices “¡Ah diablos! Ya están tocando, entonces, aunque sea agarraré la flauta y me meteré y de pronto seré parte de esto que está pasando, que es realmente chévere”. Entonces, entras en esa misma dinámica y, como te decía, puede cambiar, puede modificarse y hacerse mucho más interesante, incluso de lo que estaba planteado, pero se mantenía la misma idea.

Al igual que Tilsa, el acercamiento de Eduardo a sus actores parte de la misma experiencia como actor, por lo que su nivel de empatía es determinante en la dirección. Eduardo valora la entrega física y psicológica de sus actores con el proyecto. Tiene en consideración que al ser actores no profesionales, depositan sus vivencias en el personaje ficcional, de manera que se exponen.

EQ: [...] Y, es más, nunca es una situación inmanejable, sino más bien, hay una apertura a ello, porque si yo sé que esa persona tiene esta disposición, ese es un regalo, es algo invaluable, ¿no? O sea, una persona que te está dejando entrar a su vida por un par de horas y, no solo eso, sino que todo aquello que va a exponer. Porque, en el caso de estas personas, sean o no actores profesionales, se han expuesto de una forma personal, porque no estoy grabando yo sus historias personales, pero sí, ellos en su representación, lo han hecho personal. Entonces, eso para mí es invaluable, es un regalo, entonces, cómo yo podría presionar a otras personas cuando esas condiciones se dan.

Similar a Eduardo, los actores de Tilsa son cercanos a ella. Por lo que busca mantener la familiaridad y confianza para evitar tensiones naturales durante la grabación. Según ella, actuar frente a una cámara puede traerles inseguridades. Por lo que mantener un clima lúdico durante la grabación aporta a eliminar o disminuir estas preocupaciones de los actores no profesionales.

TO: Trato de que todo sea bien familiar, muy de confianza, porque a pesar de que son mis amigos, a veces pueden estar bien nerviosos, sintiendo que quizá no dan la talla o que no saben cómo hacerlo. Entonces, creo que lo principal es crear un clima que parezca muy de juego, de que estamos experimentando algo juntos o creándolo juntos y *cagarse* de risa. Creo que eso es lo más importante para mí, que haya una sensación de confianza. Felizmente, no hay como una gran presión de que tenemos 10 minutos y si la *cagas*, la *cagaste*; entonces, creo que eso también ayuda a que la gente sienta que puede tener alguna falla.

Con respecto a la relación entre director y actor durante el momento de grabación, podemos encontrar como característica similar la búsqueda de los directores por propiciar la empatía y confianza a través de una relación horizontal. Además de trabajar con personas con las que guardan algún tipo de relación como amistad o afinidad por el cine, Eduardo y Tilsa se acercan al trabajo del actor desde su propia experiencia. Los directores son, además, actores, por lo que

tienen las herramientas y empatía para guiar a sus actores. Asimismo, resaltan el carácter familiar y colectivo del hacer cine.

Según el análisis de los datos recogidos que presentamos, el momento de la grabación en el cine independiente de experimentación, se caracteriza por las siguientes cualidades. En primer lugar, los directores marcan una diferencia entre la dirección a actores profesionales y no profesionales. Si bien en reducidas ocasiones han incluido a actores profesionales en sus filmes, los directores pueden reconocer que existe una complejidad al momento de dirigirlos en las grabaciones. Eduardo pide, como en los ensayos, que se abandone el análisis aristotélico y se piense la actuación a partir la estética cinematográfica. Tilsa, por su lado, considera que los actores profesionales demandan una complejidad en las indicaciones que no es necesaria para los actores no profesionales. En segundo lugar, y con respecto a las técnicas y métodos de dirección de actores, cuando los actores no desenvuelven su acción actoral de la manera en la que el director desea, este usa como técnica actuar para ejemplificarle al actor la forma ideal de hacerlo. En tercer lugar, y algo que define fundamentalmente a este tipo de cine, es que la relación entre los actores y el director es determinante para el desarrollo de la película. Durante todos los anteriores momentos de la dirección de actores, el director se ha acercado de una manera horizontal, por lo que, en la grabación, buscan que aquella situación se mantenga.

## CONCLUSIONES

A partir del análisis de la información realizado en el capítulo anterior, presentamos las conclusiones a las que hemos llegado en la investigación con relación a cada objetivo.

El objetivo general de la tesis es analizar las características que asume la dirección de actores en las películas peruanas de ficción, producidas entre 2000 - 2022, según el tipo de producción del cine peruano. A partir de ello, podemos concluir que:

1. En relación a las características que asume la dirección de actores en las películas peruanas de ficción, producidas entre 2000 - 2022, según el tipo de producción del cine peruano, en términos generales, responde a las demandas y circunstancias económicas y artísticas de la producción. Por un lado, las demandas económicas pueden exigir objetivos comerciales a las películas. Estos objetivos se refieren a la búsqueda por lograr la aceptación masiva del filme y, así, tener más espectadores durante su exhibición. Cuando hay altas demandas económicas, el *casting*, como primer momento de trabajo entre el director y el actor, se orienta a la elección de actores populares, que, mayormente, son profesionales. Estos actores contribuyen a, uno, que la película asegure espectadores durante su exhibición en salas y, dos, que los momentos de la dirección de actores se aceleren. Esto debido a que, como son actores experimentados, tienen consciencia sobre sus emociones, cuerpo y el trabajo con la cámara. Sin embargo, contratar a actores profesionales populares no sería posible si las circunstancias económicas, es decir el presupuesto, no fuera favorable. Este tipo de actores demanda una retribución económica que solo podrá ser dado si la producción cuenta con el presupuesto suficiente para ello. En el caso específico del cine peruano independiente de experimentación, que cuenta con bajas demandas y circunstancias económicas, el tipo de actor al que se convoca es al actor no profesional, no popular y amigo del director

o del equipo técnico. Asimismo, las circunstancias económicas posibilitan la inclusión de profesionales asociados a la dirección de actores, como el director de *casting*. Este se vuelve colaborador en la búsqueda y preparación de actores y, por lo tanto, en la construcción de las actuaciones. Todo ello hace que el momento del *casting* fluya con mayor rapidez y que el director pueda concentrarse en el uso de sus propias técnicas y métodos para, en estos primeros acercamientos, conocer las posibilidades creativas del actor. En cuanto a los ensayos, las circunstancias económicas favorables no siempre posibilitan mayor tiempo para el trabajo del director con el actor en este momento. Aquí, entran en juego otros factores como los objetivos artísticos de la producción y los tiempos límites para terminar la película. Por ejemplo, en el caso del cine peruano comercial de géneros, se prioriza que el cronograma se cumpla con el fin de llegar a tiempo a su estreno en salas. De similar forma, el cine peruano estatal de autor tiene fechas límite de entrega impuestas por los estímulos económicos que ha recibido. Sin embargo, estos son bastante flexibles, por lo que puede extender la duración de los ensayos según la necesidad artística del director para la construcción ideal de los personajes de la película. Por otro lado, las demandas artísticas pueden exigir objetivos estéticos a las películas. Estos objetivos se refieren a la búsqueda por lograr acercarse a determinadas estéticas audiovisuales, orientadas, principalmente, a estilos naturalistas y realistas. Cuando esto sucede, el *casting* se orienta a la elección de actores profesionales no populares y actores no profesionales. Esto permite un efecto de realidad similar a la de los registros documentales, pero sin perder la complejidad audiovisual de una película de ficción. Lo principal es ser fiel a las estéticas de los referentes cinematográficos que inspiran a los directores. Por ejemplo, vimos que, en el caso del cine peruano independiente de experimentación, los directores ponen como principal requisito la afinidad artística con el actor para su elección. Esto corresponde

a, uno, que el trabajo de la dirección de actores sea a partir de la naturalidad misma del actor y, dos, a las búsquedas artísticas de los cines que los directores toman como referencia. Estos cines se oponen a los tratamientos hegemónicos y buscan la deconstrucción de todas las áreas de producción. Asimismo, las circunstancias artísticas, que se relacionan con las experiencias artísticas del director, posibilita el uso de diversas herramientas y técnicas durante los momentos de la dirección de actores. Por ejemplo, se evidencia que, por encima de las características que la dirección de actores gana a partir de las demandas y circunstancias económicas y las demandas artísticas, la educación sobre la dirección de actores en cine que los directores han recibido, colabora a que estos desarrollen y experimenten más en el área. Su educación previa, sean talleres, cursos o programas de formación largos, les facilita herramientas y técnicas que los directores, en la práctica, usan para construir y reforzar sus propios métodos. Además, que su conocimiento les ayuda a explorar nuevas posibilidades en la construcción de sus propios estilos y estéticas.

2. Específicamente, en las producciones de ficción del cine peruano estatal de autor producidas entre 2000- 2022, la dirección de actores se caracteriza por tener mayor tiempo para los momentos de trabajo, libertad en la elección de cualquier tipo de actor, el uso de mayor cantidad y variedad de técnicas para la dirección de actores y la contratación de profesionales asociados a la dirección de actores. En este caso, las circunstancias económicas de las producciones del cine peruano estatal de autor facilitan las demandas artísticas, de los directores entrevistados, con respecto a su trabajo en la dirección de actores. Esto quiere decir que la cantidad de presupuesto, con el que cuentan para la producción de sus películas, favorece a los tiempos y elecciones dentro de los tres momentos de trabajo, así como a sus elementos configurantes de manera que se permite el desarrollo y exploración de sus propios métodos para lograr

la construcción ideal de los personajes partir del trabajo con el actor. La duración del *casting* depende de si el director ha satisfecho su búsqueda de encontrar al actor ideal para el personaje. Aquí, lo importante es cumplir con las necesidades artísticas del director sobre su película. Sin embargo, esto no sería posible sin el apoyo económico del Estado o de instituciones internacionales que sustentan los gastos de la producción. Además, en este primer momento, los directores no se limitan a trabajar con un solo tipo de actor. Por el contrario, toman en cuenta otras características como la poca popularidad y la experiencia de los actores. Asimismo, sus referentes cinematográficos, principalmente realistas y naturalistas, son considerados durante todas las etapas de la dirección de actores. Aquellos son guías fundamentales para la búsqueda del registro actoral ideal, posibilitando una integración de las actuaciones. Considerando sus circunstancias económicas y para lograr unidad en las actuaciones, los directores del cine peruano estatal de autor le dan mayor importancia y tiempo a los ensayos. Gracias a esto, podemos identificarlos como los directores que usan más herramientas y técnicas para la preparación del actor para cine. Esto se relaciona, también, a su educación sobre actuación y dirección de actores y experiencias previas generales con actores. En el momento de la grabación, se cuida el bienestar emocional y físico del actor. Lo importante es que este pueda desempeñarse de la mejor manera durante su acción actoral. Y que, finalmente, junto con el trabajo de cámara, logre el registro actoral que la película demanda.

Como dato interesante, identificamos que los tres directores entrevistados del cine estatal de autor han dirigido al menos una película identificada como cine comercial de géneros. En estas experiencias, los tiempos y decisiones con respecto a la dirección de actores varía, ya que sus objetivos se dirigen a que las actuaciones sean rápidamente



comprendidas por el espectador y que la película logre gran cantidad de espectadores durante su exhibición a nivel nacional, sea a través de giras o en salas comerciales.

Otra particularidad, que nos parece necesario reconocer, es que todos los directores son muy conscientes de términos y autores relacionados con la dirección de actores. Entre los términos más usados están tono actoral, registro actoral, rango actoral, motivación, acción y subtexto. Además, a pesar de contar con herramientas y variada experiencia con respecto a la dirección de actores, todos concuerdan con que la intuición es aquello que hace que tomen una decisión final con respecto a la elección del elenco.

La precariedad no solo se asocia los estilos estéticos, como menciona Eduardo Quispe, sino también a las condiciones de producción del cine peruano en general. Al no existir una industria del cine peruano, los procesos de pre y producción no cuentan con exigencias en cuanto a diversos temas, que corresponden al área de producción. Es el Estado quien, con los requisitos para que las producciones sean acreedoras de los estímulos económicos, genera estándares de pre y producción que se asocian a los temas mencionados y a exigencias técnicas. Como menciona Bedoya (2009), a pesar de los avances debido al impulso de las leyes y apoyos estatales e internacionales, el cine peruano sigue siendo una actividad informal. En ese sentido, todas las áreas artísticas en el cine se ven afectadas, incluyendo a la dirección de actores. Así, podemos ver que de los 11 directores entrevistados, incluyendo a Héctor Gálvez, solo cinco contaron con un director de *casting* y solo uno, Héctor Gálvez, contó con un preparador de actores. No se trata solo de que las circunstancias económicas abran posibilidades artísticas, sino de ser conscientes de todos los procesos que la dirección de actores demanda, independientemente del tipo de cine que se produzca.

3. Específicamente, en las producciones de ficción del cine peruano comercial de géneros producidas entre 2000- 2022, la dirección de actores se caracteriza por tener menor

tiempo para los momentos de trabajo, la elección de actores populares profesionales, el uso de menor cantidad y variedad de técnicas para la dirección de actores y la contratación de profesionales asociados a la dirección de actores. En este caso, las demandas y circunstancias económicas de las producciones del cine peruano comercial de géneros limitan las circunstancias artísticas, de los directores entrevistados, con respecto a su trabajo en la dirección de actores. Esto se refiere a que el objetivo comercial —es decir, tener gran cantidad de espectadores durante su exhibición a nivel nacional—, restringe los tiempos y elecciones dentro de los tres momentos de trabajo, así como a sus elementos configurantes. Para cumplir con aquel objetivo, desde el *casting*, los directores prefieren buscar y trabajar con actores populares cuya imagen asegure su aceptación masiva. Y, debido a que sus tiempos de pre y producción dependen de la fecha de estreno ya programada con anterioridad, el *casting* tiene limitada duración, por lo que contratan profesionales asociados a la dirección de actores como el director de *casting*. Sin embargo, la popularidad no es la única característica determinante para la elección de los actores. Recordemos que los géneros de las películas de este tipo de cine son, mayormente, la comedia, el terror y el suspenso. Estos géneros requieren registros dramáticos complejos, códigos corporales específicos y se sustentan, principalmente, en el diálogo. Por estos motivos, es indispensable contar con actores profesionales que sean conscientes de sus emociones y su cuerpo. Además, ellos deben tener facilidad para desenvolverse ante cámara y la capacidad para aprender largos textos. Con respecto a los ensayos y debido al poco tiempo para la preproducción, la mayoría de directores no tiene el tiempo suficiente para usar herramientas y técnicas de dirección de actores. Si bien todos cuentan con educación en preparación actoral y dirección de actores para cine, su dirección se orienta a actuaciones efectistas que funcionan para los tiempos limitados. Además, aseguran que la improvisación es idónea

para las películas de terror, suspenso y comedia que ellos dirigen. Sin embargo, existen excepciones como en el caso de Ani Alva Helfer y Daniel Nuñez, que tienen mayor libertad creativa, por lo que le dan mayor importancia al momento de preparación del actor. Con respecto a las grabaciones, el objetivo principal, para los directores, es que la actuación del actor se haga comprender, junto con el trabajo de cámara, fácilmente por el espectador. Esto quiere decir que los códigos de actuación deben ser coherentes con el género de la película y el actor debe estar muy atento a la continuidad del ritmo actoral entre escena y escena. Esto con el fin de que, en la etapa de montaje, no haya dificultad en la unión de escena y escena. Además, tienen en cuenta el bienestar emocional de sus actores, pues como en el cine peruano estatal de autor, son conscientes de que los problemas personales pueden perjudicar el desempeño actoral.

En este tipo de cine, encontramos una excepción con respecto a la forma de llevar la dirección de actores. Este es el caso de Daniel Nuñez, quien dirige varias películas de cine comercial de géneros de bajo presupuesto. Debido a que sus circunstancias económicas son bajas, los procesos de pre y producción se extienden. Por lo que también sucede con la dirección de actores. Esto le da mayor tiempo para hacer el *casting* y trabajar en los ensayos para lograr una construcción ideal de los personajes. Esto guarda relación con que la mayoría de los actores con los que trabaja son actores no profesionales, quienes necesitan un tiempo de preparación más largo para lograr los registros que ameritan sus películas de estilo melodramático. Asimismo, no cuenta con el apoyo de directores de *casting* y evita trabajar con actores populares profesionales. Aparentemente, y es un tema que no compete a esta tesis pero que dejamos en discusión, el público objetivo de sus películas no está interesado en los rostros conocidos sino, más bien, en las narrativas melodramáticas y moralistas de sus filmes.

4. Específicamente, en las producciones de ficción del cine peruano independiente de experimentación producidas entre 2000- 2022, la dirección de actores se caracteriza por la intermitencia de los momentos de trabajo, la elección de actores no profesionales cercanos al círculo social del director, el uso de menor cantidad y variedad de técnicas para la dirección de actores y la importancia del referente cinematográfico como herramienta para la preparación actoral. En este caso, las demandas y circunstancias artísticas de las producciones del cine peruano comercial de géneros influyen en las demandas y circunstancias económicas, de los directores entrevistados, con respecto a su trabajo en la dirección de actores. Esto se refiere a que el objetivo y libertades artísticas, que los directores quieren para sus películas, requiere abandonar las demandas económicas y no depender de las circunstancias económicas de las producciones. Con respecto al momento de *casting*, los directores prefieren buscar a sus actores dentro de su círculo familiar o de amistad. Prevalece la necesidad de trabajar en un espacio de confianza y afinidad que posibilite el entendimiento y la empatía entre el director y los actores. Debido a esto, son los directores quienes enfrentan el momento del *casting* de manera solitaria. Y, en el caso particular de Enrique Méndez, es el productor quien acompaña esta búsqueda. No tienen límites en cuanto a los tiempos para los momentos de la dirección de actores. Esto se debe a que sus producciones no tienen fechas de entrega, sea para festivales, concursos del Estado o estreno en salas comerciales. A diferencia de los demás tipos de cine, debido a sus circunstancias económicas limitadas, la mayoría de los actores no son remunerados. Por lo que, a pesar de tener libertad artística, los tiempos de los ensayos están limitados a la disponibilidad de los actores. Lo que implica que su motivación para participar en la película no se encuentra en la búsqueda de aceptación social ni económica, sino en el hacer cine. Por el contrario, a pesar de la libertad

artística con la que disponen, cuentan con pocas técnicas y herramientas de preparación actoral y dirección de actores. Se apoyan, principalmente, en el diálogo y en el análisis de sus referentes cinematográficos. Además, debido a estos referentes, buscan que la actuación sea realista y que los actores sean elegidos por su parecido real con el personaje. De similar forma, el momento de la grabación depende de la disponibilidad de los actores, por lo que se da de manera intermitente. Relacionado con esto y de modo excepcional, identificamos que Eduardo Quispe no marca una diferencia clara entre los momentos de ensayos y de grabación. Podemos asociar esto a que las circunstancias económicas son aprovechadas de tal manera que los equipo de grabación, propios del equipo técnico, son usados en cualquier momento. Así, lo que podría ser una grabación de ensayos, en los demás tipos de cine, para Eduardo, era una posibilidad dentro del montaje final del filme.

Una particularidad importante, en este tipo de cine, es que los directores buscan la deconstrucción, como menciona Eduardo Quispe, de todas las áreas y momentos de producción de sus películas, incluyendo a la dirección de actores. El modo de producción del cine independiente de experimentación se aleja de cualquier paradigma sobre la dirección y actuación en el cine con narrativa aristotélica. En ese sentido, encontramos que no es posible comprender de manera dividida a los siguientes elementos configurantes: el tipo de actor y la relación entre director y actor. La relación entre director y actor es la condición para que el director elija el tipo de actor con el que quiere trabajar.

Otra particularidad, en este tipo de cine, es que las películas de los tres directores comparten el tratamiento de filmes con estética *punk*. En este tipo de películas, según Rombes (2017), hay una búsqueda por el retorno a lo básico en la que tanto el filme

como sus personajes resultan incoherentes e histéricos. Registradas en cine digital, lo primordial de este tipo de películas es “su descortesía y su *ethos* anti-arte” (Rombes, 2017, pp. 6). El cine independiente de experimentación peruano se opone a las hegemonías del cine clásico, por lo que la elección del elenco debe mantener concordancia con su propuesta *punk*.



## REFERENCIAS

- AlohaCríticón. (23 de agosto del 2022). *¿Qué es la nouvelle vague francesa?*.  
<https://www.alohacriticon.com/preguntas/que-es-la-nouvelle-vague-francesa/>
- Aumont, J. (1992). *La imagen/ The Image*. Paidós Ibérica Ediciones.
- Bedoya, R. (1997). *Entre fauces y colmillos: las pel culas de Francisco Lombardi*. Festival de Cine de Huesca.
- Bedoya, R. (2009). *El cine sonoro en el Perú*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Bedoya, R. (2015). *El cine peruano en tiempos digitales*. Universidad de Lima.
- Bravi, C. (2018). Reflexiones sobre la credibilidad en los discursos de lo real. Entre el género y las representaciones. *Culturas: Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, (12), 15-42. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8061388>
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre el teatro*. Alba.
- Bresson, R. (2005). *Notas sobre el cinematógrafo*. Ediciones Era.
- Bustamante, E. (2018). El nuevo cine peruano: un panorama. *MLN* 133(2), 435-451. doi:10.1353/mln.2018.0027.
- Bustamante, E. y Luna, J. (2017). *Las miradas múltiples: el cine regional peruano*. Universidad de Lima Fondo Editorial.
- Campos, J. (2019). Radicalismos peruanos. En J. Campos y S. Zapata (Eds.), *Latinoamérica radical* (pp. 53-64). Festival de Cine Radical e Imagen Docs.
- Carrasco, N. (23 de agosto del 2015). *El cine peruano en tiempos digitales*. Desistfilm.  
<https://desistfilm.com/el-cine-peruano-en-tiempos-digitales/>

- Carrasco, N. (2019). La tentación del fracaso en J. Campos y S. Zapata (Ed.), *Latinoamérica radical* (pp. 43-52). Festival de Cine Radical e Imagen Docs.
- Ceballos, E. (1992). *Principios de dirección escénica*. Hidalgo.
- Ciancio, M. (2010). Mirando al Sur: entre la fascinación, la utopía y la liberación. *Secuencias* (31), 49-62.  
[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/13898/65087\\_3.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/13898/65087_3.pdf?sequence=1)
- Deleuze, G. (1982). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós.
- Delgado, M. (2020, 31 de diciembre) Cine peruano en 2020: un balance y repaso a algunos films. *Desistfilm*. <https://desistfilm.com/cine-peruano-en-2020-un-balance-y-repaso-a-algunos-films/>
- Discépolo, M (2010) *La dirección de actores de cine*. [Actualización Académica en Teoría del Arte, Escuela Provincial de Teatro y Títeres N° 5029].  
<https://aguasfuerte.files.wordpress.com/2010/08/10-discepolo.pdf>
- Field, S., y Heras, M. (1995). *El manual del guionista*. Plot.
- Fundación Telefónica Movistar Ecuador. (21 de agosto del 2020). *Masterclass. Reflexiones sobre el casting con Norma Angeleri* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=QJ91n-6mWUg>
- Gaviria, V. (1990) *Rodrigo D. No futuro*. [Película]. PRODUCCIONES TIEMPOS MODERNOS LTDA.
- Gil, J., Garcia, E. y Rodriguez, G. (1999). El análisis de los datos obtenidos en la investigación mediante grupos de discusión. *Enseñanza*, Vol. XII. PP.183 – 199. Universidad de Sevilla.  
[https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/69459/El\\_analisis\\_de\\_los\\_datos\\_obtenidos\\_en\\_la.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/69459/El_analisis_de_los_datos_obtenidos_en_la.pdf?sequence=1&isAllowed=y)



- Gómez, L. (2016). El lugar del director. En C. Moreno (Ed.), *Cartilla cinemateca rodante* 1.<sup>a</sup> ed., pp. 75–100. IDARTES  
[https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros\\_pdf/786ddc09defdb5cb266a318de8ef6d02.pdf](https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/786ddc09defdb5cb266a318de8ef6d02.pdf)
- Gómez, L., Aguirre, L., Mahecha, D. y Combariza, A. (2018). *Análisis de la dirección de actores naturales en Instantáneo, cortometraje de ficción*. [Tesis de licenciatura, Universidad Agustiniana de Bogotá]. Repositorio UNIAGUSTINIANA.  
<http://repositorio.uniagustiniana.edu.co/handle/123456789/479>
- Hernández, R., Fernandez, C. y Baptista, L. (2014). *Metodología de la investigación* (6ta ed.). Mc Graw Hill.
- Kazan, E. (2009). *Kazan on directing*. Alfred A. Knopf.
- Kazan, E. (1951). *Un tranvía llamado deseo* [Película]. Warner Bros.
- Kazan, E. (1952). *¡Viva Zapata!* [Película]. 20th Century Fox.
- King, G. (2001). *New Hollywood cinema: An introduction*. I.B.Tauris Publishers.
- King, J. (1994). *El carrete mágico* (1.<sup>a</sup> ed.). Tercer mundo s.a.
- Latinno. (2023). *Consejo Nacional de Cinematografía. (CONACINE)*.  
<https://www.latinno.net/es/case/17108/>
- Ledgard, M. (2018). *Una incursión por la historia del cine Latinoamericano*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- León Frías, I. (2012). Cine independiente: avatares de una calificación. *Ventana Indiscreta* (007), 4-9. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2012.n007.1016>
- Lombardi, F.(1977) *Muerte al amanecer* [película]. Inca Films S.A.

- Lombardi, F.(1978) *Cuentos inmorales* [película]. Inca Films S.A.
- Lombardi, F.(1981) *Muerte de un magnate* [película]. Inca Films S.A.
- Lombardi, F.(1985) *La ciudad y los perros* [película]. Inca Films S.A.
- Lombardi, F.(1988) *La boca del lobo* [película]. Inca Films S.A.
- Lombardi, F.(1994) *Sin compasión* [película]. Inca Films S.A.
- Lombardi, F.(1996) *Bajo la piel* [película]. Inca Films S.A.
- Lombardi, F.(1998) *No se lo digas a nadie* [película]. Lolafilms
- Lombardi, F.(1999) *Pantaleón y las visitadoras* [película]. Inca Films S.A.
- Manu Guinarte. (16 de marzo del 2013). *PEDRO ALMODÓVAR con NIEVES HERRERO (1991)* [Archivo de video]. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=KDWkWhToMNo>
- Mauro, K. (2016). Apuntes sobre una cuestión pendiente: la actuación cinematográfica. *IMAGOFAGIA. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 13.
- Meirelles, F. y Lund, K. (2002). *Ciudad de Dios* [Película]. 02 Filmes VideoFilmes.
- Meisner, S. y Longwell, D. (1987). *Sanford Meisner on acting*. Random House Inc.
- Morcos, L. (2015). *Implicancias de una lógica de marketing en procesos de producción cinematográficos exitosos en taquilla: Estudio de caso de la película Asu Mare* [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú].  
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/6126>
- Moura, M. (2006). *Fernando Birri, um construtor de utopias*, edición 127.  
<https://revistapesquisa.fapesp.br/um-construtor-de-utopias/>

Nacache, J. (2006). *El actor de cine*. Paidós.

Play Cine. (7 de marzo del 2019). Las obsesiones de Stanley Kubrick. ABC

[https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-obsesiones-stanley-kubrick-201903071137\\_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.abc.es%2Fplay%2Fcine%2Fnoticias%2Fabci-obsesiones-stanley-kubrick-201903071137\\_noticia.html](https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-obsesiones-stanley-kubrick-201903071137_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.abc.es%2Fplay%2Fcine%2Fnoticias%2Fabci-obsesiones-stanley-kubrick-201903071137_noticia.html)

Pozuelo, J. (2010) *Poética de la ficción*. Síntesis.

Protzel, J. (2007). Remando contra la corriente: la inconclusa construcción del cine peruano.

En S. Maguiña, G. Portocarrero, R. Silva, J. Ubilluz y V. Vich (Eds.), *Industrias culturales. Máquina de deseo en el mundo contemporáneo*. (113- 130). Universidad del Pacífico.

Quinteros, A. (2016). Dirección de actores. En C. Moreno (Ed.), *Cartilla cinemateca rodante*

(1.<sup>a</sup> ed., pp. 99–125). IDARTES

[https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros\\_pdf/786ddc09defdb5cb266a318de8ef6d02.pdf](https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/786ddc09defdb5cb266a318de8ef6d02.pdf)

Quispe, E. (23 de mayo del 2010). Razones para un nuevo cine peruano, por Eduardo Quispe.

*La cinefilia no es patriota.*

<https://lacinefilianoespatriota.blogspot.com/2010/05/razones-para-un-nuevo-cineperuano-por.html>

Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en

23 de agosto del 2022, de <https://dle.rae.es/tono>

Rabiger, M. (1993). *Dirección de cine y video: técnica y estética*. Instituto Oficial de

Radiotelevisión Española.

- Rojas, D., Vilaú, Y., Camejo, M. (2018). La instrumentación de los métodos empíricos en los investigadores potenciales de las carreras pedagógicas. *Mendive. Revista de Educación*, 16 (2). p. 238-246. <http://mendive.upr.edu.cu/index.php/MendiveUPR/article/view/1330>
- Rombes, N. (2017). *Cinema in the digital age*. Wallflower press.
- Sarmiento, A. (1999). Problemática de la ficción. En A. Sarmiento, E. Calderón de Cuervo, C. Maíz, y M. Calderón de Puelles (Eds.), *Ficción y símbolo en la literatura hispanoamericana* (pp.11-65). Mendoza: Centro Intercientífico de Literatura Hispanoamericana.
- Saura, J. (4 de abril del 2006) *La salida del túnel. La evolución del sistema pedagógico de Constantin Stanislavski*. [Presentación de la conferencia] Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.
- Seger, L., y Whetmore, E. J. (2004). *Como se hace una película: Del guión a la pantalla: todos los trucos de los profesionales para llevar a cabo con éxito una película*. Ediciones Robinbook.
- Schreiber, T. (2005). *Acting: advanced techniques for the actor, director, and teacher*. Allworth Press.
- Sistema de Información de las Industrias Culturales y Artes. (23 de agosto del 2022). *Nº de espectadores y recaudación de películas nacionales – 2007 al 2013*. <https://www.infoartes.pe/espectadores-recaudacion-2007-2013/>
- Stake, R. (1998). *Investigación con estudio de casos* (Roc Filella, trad.). Morata. (Trabajo original publicado en 1995).

Stanislavski, K., y Saura, J. (2007). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (2<sup>d</sup> ed.). Alba Editorial.

Studio Fátima Toledo (23 de agosto del 2022). *EL MÉTODO FT*

<https://www.studiofatimatoledo.com/o-metodo-es>

Strauss, A., y Corbin, J. M. (2008). *Basics of qualitative research* (3a ed.). Sage Publications.

Field, S. (2002). *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso* (5a ed). Plot.

The actor's Studio (23 de agosto del 2022). Leadership. <https://theactorsstudio.org/who-we-are/leadership/>

Trheebilcock Olmos, E. (2013). *Una perspectiva actoral a la dirección de actores en televisión*

[Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Javeriana].

<http://hdl.handle.net/10554/14641>

Urraza, J. (2012) *Investigación, diseño pedagógico y desarrollo de la unidad didáctica “la dirección de actores ante la cámara”* [Tesis de maestría, Universidad del País Vasco].

Archivo digital de docencia e investigación.

<https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/30494/TFM%20DIRECCI%C3%93N%20DE%20ACTORES%20ANTE%20LA%20C%C3%81MARA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Urraza, J. (2020) La formación en arte dramático y su adaptación a la interpretación para la

pantalla. *AusArt Journal for Research in Art*.8,(1),

91-102. <https://doi.org/10.1387/ausart.21536>

- Utrera, R. (2005) *El concepto de cine nacional. Hacia otra Historia del Cine Español*. Comunicación no 3, 2005 (pp. 83 - 97).  
<https://revistascientificas.us.es/index.php/Comunicacion/article/view/21309>
- Videla, F. (2006). *El chino según Alberto : Alberto Fujimori como personaje de ficción de su propio discurso político (1990-2000)* [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/77>
- Wyngaard, A. (2016). Algunas reflexiones sobre jóvenes, artes visuales y política. *Revista de estudios multidisciplinares sobre la cuestión social*, 13(15), 42-55.  
<https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/6974/4-Wyngaard.pdf?sequence=5&isAllowed=y>
- Zavala García, L. (2018). *Una aproximación a la distribución y la exhibición como etapas claves para la consolidación de una industria cinematográfica peruana* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Piura]. <https://hdl.handle.net/11042/3711>
- Zola, E. (1988). *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista* (2da ed). Península.

## APÉNDICES Y ANEXOS

### APÉNDICE #1: Guía de entrevista

#### GUÍA DE ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA

#### A DIRECTORES/AS DE PELÍCULAS DE FICCIÓN

##### 1. *Casting*

- a. ¿Haces *casting*? ¿Por qué y a qué se debe esa elección? ¿Cómo fue el *casting* en tus películas de ficción y cuáles fueron las principales diferencias?
- b. ¿Cuáles son los puntos/ pasos a considerar dentro de tu *casting*? ¿Quién te acompaña? ¿De qué manera se da la lectura al guion? ¿Vas ya con el guion terminado?
- c. ¿Registras el *casting* en audio y video? ¿Por qué?
- d. ¿Qué te hace elegir a un actor/ actriz para el personaje?
- e. ¿Qué tanto influye el género y estilo cinematográfico de la película al elegir al actor/ actriz? ¿En algún momento consideraste trabajar con actores no profesionales o profesionales?
- f. ¿Qué se esperaba de tus películas de ficción?... En cuestión de llegada, distribución, impacto. ¿Qué tanto influye esto al momento de elegir al actor/actriz?
- g. ¿Qué tanto influye la opinión de la productora y el presupuesto al elegir al actor/ actriz?
- h. Si tienes que elegir entre dos actores que son igual de buenos, pero uno ya ha aparecido en películas anteriormente (es conocido) y el otro no, ¿A quién eliges? ¿A qué se debe la elección?

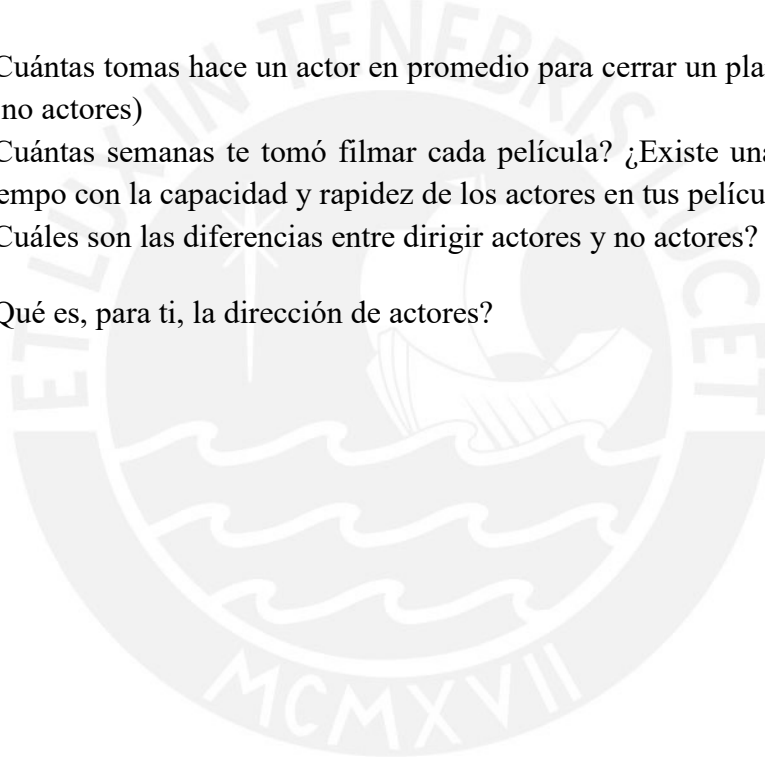
##### 2. Ensayos

- a. ¿Qué tanto influye el presupuesto en los ensayos (por la cantidad)?
- b. ¿Cuántos ensayos has tenido en cada película? ¿Fueron suficientes?
- c. ¿Dónde/ cómo aprendiste a dirigir a un actor/ actriz? ¿Tuviste experiencias con el teatro?
- d. ¿Qué tipos de ejercicios haces con los actores?
- e. ¿Las técnicas de actuación y el bagaje escénico de los actores moldean tus procesos de dirección?

- f. ¿De qué manera influyen los procesos creativos del actor en la representación final de un personaje?
- g. En tu experiencia, cuánto le toma al actor/ actriz encarnar al personaje.
- h. ¿Cómo es tu relación con los actores?

### 3. Grabación

- a. ¿Qué tipo de indicaciones das al momento de grabar?
- b. ¿De qué manera los tiempos influyen en tu desempeño como director de actores?
- c. ¿Cómo lidias con el cansancio del actor?
- d. ¿Cuántas tomas hace un actor en promedio para cerrar un plano? (Caso actores y no actores)
- e. ¿Cuántas semanas te tomó filmar cada película? ¿Existe una relación de este tiempo con la capacidad y rapidez de los actores en tus películas?
- f. ¿Cuáles son las diferencias entre dirigir actores y no actores?
- g. ¿Qué es, para ti, la dirección de actores?





## APÉNDICE #2: Muestra de matriz de análisis

	Lizamel Vega	Fernando Vilarán	Casting	Henry Vallejo	IDEAS PRINCIPALES
Teoría actor	<p>¿Fue un casting bastante riguroso, porque si te das cuenta de estos personajes de El Mudo, por ejemplo, es una persona que nació lo conocía ese es Fernando Basilio, quien era trujillano y había tenido un papel muy pequeño en Chicama, me parecía que era lo único que había hecho.</p> <p>En el caso de La bronca, Rodrigo recién estaba haciéndose conocido porque era de teatro. Y el chico era un chico que nunca en su vida, Jorge.</p> <p>Si, solo que nadie los conocía. El juez, actor; el policía, actor; el papá, Ernesto, actor, todos eran actores.</p> <p>Para nosotros, lo que transmiten los rostros es tan importante como la forma de actuar.</p> <p>De hecho, para El Mudo hicimos casting a no actores para ver lo que hubiesen; nunca cerramos la puerta porque puede llegar alguna una persona que nos dé lo que queremos.</p>	<p>en el caso de Viejos amigos, la capacidad actoral no estaba en juego, sino lo que me podía dar cada actor en relación a cada personaje, en ese caso me guió mucho por mi intuición, y ahí empecé a dibujar qué actor podía ser para cada uno de los personajes.</p> <p>Yo creo que un buen actor tiene la capacidad de moverse en cualquier género. Creo que no es que tenga que ser particularmente gracioso, y lo que he tratado de hacer con los guiones que he escrito es que la situación sea graciosa para el espectador, pero no es que el personaje tenga que hacer algún chiste o nada de más o generar, digamos, una actuación cómica. [...] Lo básico es que, claro, hay escenas en las comedias que he escrito, muy dramáticas que pasan de pronto a la comedia, entonces los actores deben tener la capacidad de moverse, digamos, en los géneros.</p>	<p>En mi primer largo, El Misterio del Kharisiri, si hicimos casting para seleccionar, claro que fue un casting solamente en el sur del país, en varias ciudades de Cuzco, Arequipa, Puno, Juliaca; aunque en el segundo largo, Mamá Capat, también. La diferencia es que ampliamos un poco el territorio o los territorios porque no conseguimos buenos cubrir el silencio total, ya sea porque se había agotado en algún momento, digamos, el stock de actores o gente que podía hacer algún papel y entonces ya, tuvimos que recurrir a algunos actores de Lima y también a actores que estuvieran de paso en Puno.</p> <p>Es decir, tampoco hay que cerrarse a que solamente las personas con estudios o con experiencia puedan llevar la responsabilidad artística de un personaje, entonces bueno; hay que ir sondeando poco a poco. Y claro, eso por hablar de la cuestión del talento.</p> <p>¿Que tanto influye o cómo sientes tú que te ha influido el género cinematográfico de ambas pelis al elegir a tus actores? Si es que influye o si te parece que no.</p> <p>HV: Bueno, no en realidad. No influye mucho, ¿tu sientes que has elegido actores o la elección de tus actores ha sido guiada por el impacto que quieras tener en tus pelis?</p> <p>HV: No, en realidad. En la primera película, claramente querríamos ganar un poco de dinero, así que era todo por instinto y más rápido, pero ya en la segunda película, queremos hacer una película que tenga más dedicación, es decir, que se vean los detalles de los personajes y preocuparnos en que salga bien la película hasta donde sea posible.</p> <p>¿Quería preguntarte, en tus pelis, ¿qué tanto influye la opinión de la productora o el productor y el presupuesto cuando eliges a tus actores?</p> <p>HV: Si influye. Lo que pasa es que yo mismo soy mi productor y como trabajo con mis hermanos, ellos se han especializado en cámaras, en sonido, en edición, pero igual sus puntos de vista son valiosos. [...] Y entonces sí, generalmente me parece algo y casi en el 80% o 90% me dan la razón, pero igual es bueno consultar porque, digamos, ellos han sido mis socios varias veces, es bueno consultar qué les parece y también escuchar la opinión de otras personas si es muy útil, te van a decir su punto de vista y a veces van a ver cosas que tú no has visto. Entonces sí, por eso es bastante útil consultarlo por lo menos con el equipo principal de realización de la película.</p>	<p>En las películas de Daniel Vega, El Mudo y La bronca, el casting fue riguroso y se eligieron a personas que tenían o no experiencia en actuación y que no eran conocidas. En El Mudo, todos los actores eran profesionales o tenían al menos alguna experiencia en artes escénicas, según Daniel, tanto para él como para su hermano y co-director, aquello que transmiten los rostros es tan importante como la forma de actuar. Estuvieron abiertos a castear actores no profesionales, pues consideraban que podían encontrar al actor/ actriz idóneo en cualquier lugar.</p> <p>Para Fernando Vilarán, en Viejos Amigos, la capacidad actoral de los actores era lo más importante. Estos actores profesionales eran elegidos según su intuición principalmente. Para Fernando, un buen actor tiene la capacidad de actuar en varios tipos de géneros. Con respecto a la propia experiencia como director y guionista, pudo percibir que la complejidad de los cambios emocionales dramáticos no eran problema para los actores con versatilidad y experiencia.</p> <p>Henry Vallejo realizó casting para ambas películas de manera presencial en diversas partes del Perú. Estos castings estaban abiertos tanto para actores profesionales como no profesionales. Al igual que Fernando, Henry considera que el género cinematográfico no influye en la elección de sus actores. En la primera película de Henry, El misterio del Kharisiri, perteneciente al cine comercial de géneros, Henry considera que sus procesos artísticos se llevaron de manera rápida y por intuición. En cambio, en Mamá Capat, debido a ser un filme más personal, tuvo una preocupación mayor por los detalles artísticos y los personajes. Para la etapa de casting, Henry consulta con sus hermanos, quienes son socios y parte del equipo técnico de sus películas, sobre la elección de actores para el filme. Considera que sus opiniones aportan a la construcción del filme y que son bastante cercanas a las de él.</p>	
	en el caso de El Mudo, Coto Tiba, se llama José Luis Tiba	En el caso de Viejos amigos, no hice casting con las	si, lo que hicíamos era, por ejemplo, bármica # Cuzco o		

### APÉNDICE #3: Películas de ficción del cine estatal de autor peruano

Benavente, G. (Director). (2013) *Rocanrol 68* [Película]. Argos Producciones Audiovisuales.

Catacora, O. (Director). (2017) *Wiñaypacha* [Película]. Cine Aymara.

Delgado-Aparicio, Á. (Director) (2017) *Retablo* [Película]. SIRI Producciones.

Fernández, D. (Director). (2022) *La pampa* [Película]. AV Films.

Forero, O. (Director) (2013) *Chicama* [Película]. X Comunicación Alternativa.

Galindo, C. (Director). (2022) *Willaq Pirqa, el cine de mi pueblo* [Película]. Casablanca Cine.

Gálvez, H. (Director) (2009) *Paraíso* [Película]. Chullachaki Producciones, Neue Cameo Film.

Ladines, G. (Director) (2015) *Como en el cine* [Película]. Señor Z, Todo lo demás.

Llosa, C. (Directora). (2009). *La teta asustada* [Película]. Vela Films, Wanda Visión, Oberón Cinematográfica.

Méndez, J. (Director). (2004). *Días de Santiago* [Película]. Chullachaki Producciones.

Rivero, J. (Directora). (2014) *Yawar Wanka* [Película]. Inti Films Cine Wanka.

Vallejo, H. (Director) (2020) *Manco Capac* [Película]. Pioneros Producciones.

Vega, D y Vega, D. (Directores) (2008) *Interior bajo izquierda* [Película]. Maretazo Cine.

Vega, D y Vega, D. (Directores) (2010) *Octubre* [Película]. Maretazo Cine, Comunicación Fractal, Sue Cinema.

Vega, D y Vega, D. (Directores) (2013) *El mudo* [Película]. Maretazo Cine.

Vega, D y Vega, D. (Directores) (2019) *La bronca* [Película]. Maretazo Cine, Escándalo Films, Corte Films, 1976 Productions.

Villarán, F. (Director). (2014) *Viejos amigos* [Película]. Mama Okllo Films.

#### APÉNDICE #4: Películas de ficción del cine peruano comercial de géneros

- Alva, A. (Directora). (2014) *Japy Ending* [Película]. Big Bang Films.
- Alva, A. (Directora). (2015) *El beneficio de la duda* [Película]. Big Bang Films. Alva, A. (Directora). (2018) *No me digas solterona* [Película]. Big Bang Films, Cyclope Producciones.
- Alva, A. (Directora). (2021) *Medias hermanas* [Película]. Tondero Producciones.
- Alva, A. (Directora). (2022) *No me digas solterona 2* [Película]. Big Bang Films. Alva, A. (Directora). (2023) *Soltera, casada, viuda, divorciada* [Película]. La Soga Producciones.
- Azcenso, B. (Director). (2014) *A los cuarenta* [Película]. Tondero Producciones.
- Catacora, O. (Director). (2007) *El sendero del chulo* [Película]. Cine Aymara.
- Eusebio, M. (Director). (2002) *Qarqacha, el demonio del incesto* [Película]. Cinecultura Producciones.
- Fernández, D. (Director). (2007) *Chullachaqui* [Película]. Audiovisual Films.
- Fernández, D. (Director). (2008) *Inmortal* [Película]. Audiovisual Films.
- Fernández, D. (Director). (2010) *El último piso* [Película]. Audiovisual Films.
- Fernández, D. (Director). (2013) *Cementerio General* [Película]. AV Films.
- Fernández, D. (Director). (2014) *Secreto Matusita* [Película]. AV Films.
- Fernández, D. (Director). (2015) *Cementerio General 2* [Película]. AV Films.
- Fernández, D. (Director). (2015) *Desaparecer* [Película]. AV Films.
- Fernández, D. (Director). (2016) *El viejo y sus tesoros* [Película]. BBVA Continental.
- Maldonado, R. (Director). (2013) *¡Asu mare!* [Película]. Tondero Producciones.
- Maldonado, R. (Director). (2015) *¡Asu mare! 2* [Película]. Tondero Producciones.

- Maldonado, R. (Director). (2016) *Calichín* [Película]. Cine70 Films.
- Maldonado, R. (Director). (2017) *El gran León* [Película]. Tondero Producciones.
- Miyashiro, A. (Director). (2017) *Once machos* [Película]. AMA Producciones.
- Núñez D. (Director). (2009) *Sufrimiento de madre* [Película]. Adonai Films.
- Núñez D. (Director). (2010) *El vástago y su promesa* [Película]. Adonai Films.
- Núñez D. (Director). (2011) *El hijo pródigo* [Película].
- Núñez D. (Director). (2020) *Warmi* [Película].
- Pérez-Garland, F. (Director). (2016) *Locos de amor* [Película]. Tondero Producciones.
- Quispe, F. (Director). (2004) *El huerfanito* [Película]. Contacto Producciones.
- Rodríguez, D. (Director). (2019) *Aj Zombies* [Película]. La Pepa.
- Vallejo, H. (Director). (2005) *El misterio del Kharisiri* [Película]. Pioneros Producciones.
- Vega, D (Director) (2019) *Intercambiadas* [Película]. Tondero Producciones.
- Vega, D (Directores) (2022) *Busco novia* [Película]. Tondero Producciones.
- Villarán, F. (Director). (2016) *Guerrero* [Película]. Tondero Producciones.
- Villarán, F. (Director). (2019) *Papá Youtuber* [Película]. Funny Games Films, Cinecolor Films, Fam Contenidos.

**APÉNDICE #5: Películas de ficción del cine peruano independiente de experimentación**

- Arévalo, R. (Director) (2008) *Alienados* [Película]. El Topo Producciones.
- Arévalo, R. (Director) (2010) *Kasa okupada* [Película]. El Topo Producciones.
- Arévalo, R. (Director) (2011) *Errante aberrante* [Película]. El Topo Producciones.
- Arévalo, R. (Director) (2011) *Sirena* [Película]. El Topo Producciones.
- Arévalo, R. (Director) (2012) *AM/FM* [Película]. El Topo Producciones.
- Del Busto, R. (Director). (2005) *Detrás del mar* [Película]. Intro Films.
- Del Busto, R. (Director). (2013) *El espacio entre las cosas* [Película]. Intro Films.
- Fernández, J. (Director). (2015) *Videofilia (y otros síndromes virales)* [Película]. Asociación Tiempo Libre.
- Gamarra, N. (Directora). (2022) *Antonia en la vida* [Película]. Yuraqyana Films.
- Méndez, E. (Director). (2012) *Sonoro no* [Película]. Irreverentes Films.
- Méndez, E. (Director). (2015) *Algo se debe romper* [Película]. Irreverentes Films.
- Méndez, E. (Director). (2018) *El antifaz* [Película]. Riot Cine.
- Rodríguez, F. (Director). (2013) *Una semana con pocas muertes* [Película]. Rodríguez, F.
- Otta, T. (Directora). (2012) *Dios es niña* [Película]. El Topo Producciones.
- Otta, T. (Directora). (2012) *El amante sin cuerpo* [Película]. El Topo Producciones.
- Otta, T. (Directora). (2013) *Tomar taxi sola* [Película]. El Topo Producciones.
- Otta, T. (Directora). (2014) *Vale la pena vivir* [Película]. El Topo Producciones.
- Otta, T. (Directora). (2015) *Parejas reales* [Película]. Banda Invitada, El Topo Producciones.
- Quispe, E. (Director). (2008) *1* [Película]. Cinestesia.
- Quispe, E. (Director). (2009) *2* [Película]. Cinestesia.
- Quispe, E y Marcelo, J. (Directores). (2010) *3* [Película]. Cinestesia.
- Quispe, E. (Director). (2011) *4* [Película]. Cinestesia.
- Quispe, E. (Director). (2014) *5* [Película]. Quispe, E..

Vela, P. (Directora). (2019) *La ciudad distante* [Película]. Torvus Studio.

## APÉNDICE #6- Entrevista a Daniel Vega

### ENTREVISTA A DANIEL VEGA CINE ESTATAL DE AUTOR

**Entrevistadora: Valeri Hernani (VH)**

**Entrevistado: Daniel Vega (DV)**

**Minutos: 01:08:01**

VH: Las preguntas que te voy a hacer serán en orden; o sea, primero vamos a hablar del *casting*, luego de los ensayos y al final de la grabación, todo relacionado a tus experiencias en las películas de ficción. Quería saber si hacías *casting*, cómo fue el *casting* en *El mudo* y en *La bronca* y cuáles fueron las principales diferencias entre ambas películas.

DV: Bueno, *El mudo* y *La bronca* tuvieron un proceso de *casting* bastante similar en tiempo. Los que hicieron el *casting*, que son las personas que consiguieron a los actores. O sea, yo contrato a alguien que haga *casting*, en el sentido de que consiga la gente. Pero el *casting* *persé*, o sea probar al actor y grabarlo, lo hacemos mi hermano y yo. Hay gente que encarga que le hagan *casting* y ven la actuación grabada, como en la publicidad, por ejemplo. En el caso de nuestras películas *El mudo* y *Octubre*, nosotros hacíamos el *casting*. Fue un *casting* bastante riguroso. Si te das cuenta el mudo, por ejemplo, es una persona que nadie lo conocía. Ese es Fernando Basilio, quien era trujillano y había tenido un papel muy pequeño en *Chicama*. Me parece que era lo único que había hecho. En el caso de *La bronca*, Rodrigo recién estaba haciéndose conocido porque era de teatro y Jorge Guerra era un chico que nunca en su vida había hecho nada.

Entonces, ¿cómo hacemos nuestro *casting*? En el caso de *El mudo*, Coco Tito, se llama José Luis Tito Villafuerte, fue el director de *casting*, digamos. Él era quien nos conseguía la gente en una oficina que contratamos. La gente llegaba, nosotros le enviamos, previamente, escenas donde íbamos a hacer el *casting*. Entonces, cuando ellos leen las escenas, nosotros lo primero que hacemos es grabarlo. De acuerdo con la interpretación que han tenido ellos, únicamente, leyendo la escena, sin explicarles nada, porque queremos saber qué han sentido y percibido. Esa es la primera parte. La segunda, ya nos sentamos y les explicamos las ideas que nosotros tenemos acerca de la escena, de qué trata la película, cómo nos gusta y hacemos una segunda pasada. Y la tercera pasada es buscar una variante de lo que nosotros tenemos, la idea para ver que tiene rango el actor, y si por algo tenemos dudas o lo que sea, hacemos que el actor improvise, a ver qué nos da. Ese es todo el proceso que hacemos respecto al *casting*.

VH: ¿En *El mudo* todos eran actores?

DV: Sí, solo que nadie los conocía. El juez, actor; el policía, actor; el papá, Ernesto, actor. Todos eran actores.

VH: Yo juraba que algunos de ellos no eran actores, porque tenían una forma de actuar tan realista.

DV: Eso está bien. Hay gente me ha preguntado que si el *tombo* es real. Les respondo que no, que es un actor y lo que pasa es que para nosotros es muy importante el *casting* y lo que estamos retratando. Nosotros queremos gente que parezca que es real: un juez, un policía. Entonces, imagínate si escogemos a los rostros conocidos a representar esto, los espectadores van a sentir que es un actor haciendo el papel. Esto es justamente lo que nosotros queríamos evitar, pero ya la película tiene un tono que te lleva a que es una película. Para nosotros, lo que transmiten los rostros es tan importante como la forma de actuar.

VH: Pero, en *La bronca*, los personajes eran conocidos; por ejemplo, Rodrigo.

DV: Rodrigo Palacios no era tan conocido, recién se estaba haciendo conocido.

VH: No, pero me imagino que ya de por sí hay una complejidad, porque el personaje habla en dos o tres idiomas.

DV: Luego te voy a hablar acerca de la búsqueda de *La bronca*, acerca de cómo fue distinta. Entonces, eso fue *El Mudo*, tuvo un primer proceso donde buscamos bastante pero no llegaban. Hasta que llegamos a un proceso de preselección del personaje principal, porque Fernando Basilio, finalmente, quien es el mudo, sale en todas las escenas, excepto en una, por eso, para nosotros era importantísima la búsqueda. Entonces, al final, quedaron tres finalistas y a esos tres finalistas les hicimos un segundo llamado, les dimos más escenas y me parece que también les dimos películas de referencia. Pero bueno, hicimos un segundo *callback*, porque era tan importante el mudo que queríamos decidir bien. Pedimos más escenas, les dimos más tiempo de preparación para que lleguen a hacer un nuevo *casting* para nosotros. Ese fue más o menos el proceso de *El mudo*.

En el caso de *La bronca*, el *casting* fue dirigido por Beto Benites. Lo que hacía primero era como entrevistas-*casting*. Él sentaba a los actores y les empezaba a preguntar. Como él ya sabía de qué trataba la película, sabía de qué iba a hablar. Él le hacía entrevistas a los actores y les hacía preguntas incómodas. O sea, de repente estaba tranquilo y les preguntaba cosas incómodas; por ejemplo, algo así como “¿Oe y tú te metes coca?”. Todo esto para ver cómo reaccionaban, qué contaban de sus vidas, era algo así como para ponerlos en aprietos, pero eran aparentemente conversaciones entre dos personas. Ese fue el método que utilizó Beto y nosotros veíamos esas entrevistas. Nosotros, a partir de esas entrevistas, decidimos a quién llamamos, obviamente, sabiendo que tenían que hablar inglés y todo esto, había ciertas limitaciones en el espectro actoral.

VH: ¿Con los actores peruanos?

DV: Acá, el *casting* lo hicimos en Perú. En Canadá, se hizo el del canadiense. Allá en Canadá, una casa de *casting* llamó y nosotros hicimos el *casting*. Fuimos, específicamente, a hacer el *casting*.

En el caso de *La bronca*, nosotros teníamos una imagen de cómo era el personaje; en el caso de *El mudo*, por ejemplo, estábamos buscando a alguien, era una imagen más etérea por así decirlo. Nosotros necesitábamos encontrar el rostro que dijera “Este es el que queremos”. Eso es una de las cosas distintas, porque en *La bronca*, nosotros teníamos un actor en la cabeza, que era Benicio del Toro, de 40 años, mide 1,95 m, es un toro desbocado y tiene un rostro que puede ser muy atractivo y después ser sucio, puede ser malo, puede ser bueno, tiene como ambigüedad. Entonces, encontrar a Benicio del Toro, en el Perú, es una tarea titánica y que ahora lo sé, imposible.

A medida que hacíamos el *casting*, nos íbamos encontrando con los posibles actores de Bob Montoya y, al final, también fueron quedando algunos. Había uno que era muy alto y eso, pero su actuación no nos convencía. Podía tener eso, pero creo que lo que nos preocupaba, a lo largo del *casting*, y esto también es muy importante, es que Bob Montoya te caiga mal. Bob Montoya no te podía caer mal. Tú tenías que humanizarlo y ver un tipo con muchos defectos que nunca lo podías condenar. Eso era importantísimo, porque si él te caía mal, pienso que la película caía. Fue en ese proceso de *casting* que nosotros buscamos a alguien que sea un buen actor que hable inglés y que no te caiga mal, eso es bien complejo. En esa búsqueda, nosotros no nos cerramos a no actores. De hecho, para *El mudo* hicimos *casting* a no actores para ver lo que hubiese, nunca cerramos la puerta, porque puede llegar una persona que nos dé lo que queremos. En un momento dado dije: “Oye, me han dicho que este *pata* es bueno”. Yo no lo había visto, realmente, y era supernatural, le dije: “Bueno, llamemos a ese Rodrigo Palacios”. Rodrigo fue el único que llegó como él veía a Montoya, con una camisa y demás. En el *casting*, nos dio una grata sorpresa, se notaba que era un tipo que construía algo, que iba más allá de la cáscara, pero es un tipo que es un poco más bajo que yo y es flaquito. Entonces, tuvimos que nosotros ir aceptando el hecho de que Montoya se iba a convertir en una imagen distinta a la que nosotros teníamos. Optamos por un actor que nos iba a construir algo a un personaje bueno, en vez de quedarnos obsesionados con nuestra imagen. Entonces, te das cuenta de que los procesos de *casting* de *El mudo* y *La bronca* pueden haber sido similares, porque tuvieron también dos tiempos, hubo uno y dos, y en *La bronca* también hubo una y dos partes. Tuvieron sus matices porque los personajes que buscamos eran distintos y las imágenes que teníamos en la cabeza eran distintas, una estaba clara y la otra era más difusa.

Volvió Sánchez Patiño, que también fue uno que llamamos, es un actor súper natural. A él, lo elegimos por dos razones, una, porque físicamente es muy parecido a la persona en que nos inspiramos y, dos, porque llegó a contarnos que había vivido en Canadá. Es decir, la historia que estamos contando en *La bronca*, él la había vivido y conocía quién era Bob Montoya, o sea, había algo que era muy parecido a la historia que habíamos creado y que él había vivido. Entonces, entendimos que él, habiendo vivido ese proceso, iba a entender, perfectamente, el personaje que necesitábamos.

En el caso del adolescente, fue muy difícil también. Una vez que estaba elegido el papá, el *casting* fue de los adolescentes preseleccionados con el papá que ya estaba elegido, para entender la química entre los dos y, también, para saber cómo se sentía Rodrigo junto al personaje. Al final, después de hacer el *casting*, creo que fueron cuatro chicos o cinco, quedaron dos, Jorge y el otro es un chico que es muy buen actor, que se llama Miguel Dávalos.

Miguel era un actor que nos iba a dar muchos matices, o sea, le pedíamos una cosa y, luego, le decíamos: “Oye, haznos esta escena como servirás a tu papá”, que era otra distinta. Y en los ojitos con muy poquito transmitía, pero sentíamos que, físicamente, al público le iba a transmitir otra cosa distinta.

VH: ¿Es más delicado Miguel, no?

DV: Sí, Jorge tenía dentro lo que el personaje necesitaba, tenía como una rabia adentro.

VH: Sí, se transmite.

DV: Y él la tenía desde antes. Han pasado los años y como que después de actuar se ha reconciliado un poco con su familia. Tenía problemas con la mamá y con el papá, así que estaba como rabioso. De hecho, le dije: “Te hemos elegido a ti, porque dime si no te pareces al



personaje”. Me dijo: “Sí”. Entonces, eso ya no tenía que construirlo, él ya lo tenía naturalmente. Esos son los dos procesos de *casting*, digamos, de ambas películas de *El mudo* y *La bronca*. Como te dije, nunca nos cerramos a no actores. De hecho, Jorge no había estudiado actuación nunca en su vida.

VH: ¿Jorge no es familia de Alejandra Guerra?

DV: Sí, es familia de Alejandra y es sobrino de Coco Guerra. De hecho, son primos, Alejandra es hija de Coco. Entonces, claro, viene de familia, pero incluso él nunca había actuado en el colegio. Me contó que una vez participó en un corto, pero igual él nunca había estudiado actuación. Y eso era bueno también, porque no tenía los vicios, tenía naturalidad. Es más, cuando hicimos *callback* con Rodrigo y Jorge, a Rodrigo no le gustó Jorge, le gustaba más Miguel. Él sentía que había un actor en el otro, pero una vez que hicimos la película y estuvimos rodando, volvió y se me acercó a decirme “Oe, tenían razón”. Es decir, se dio cuenta que habíamos elegido bien, pero nosotros también nos mandamos por la intuición, porque uno toma un poco las decisiones así, uno no está completamente seguro. De hecho, uno puede cometer un gran error en el casting y malograr una película. Es fundamental el casting. Igual con *El mudo*, cuando elegimos a Fernando, en vez de a otras dos personas que había, cuando empezamos a ensayar la película, nosotros pensamos que nos habíamos equivocado. Y él, luego, nos confesó que en un momento pensaba en abandonar, porque no sentía que iba a poder dar el personaje que le estamos pidiendo durante los ensayos. Entonces, yo siempre digo que hacer una buena película es muy difícil, pero cagarla es facilísimo, y el casting es uno de los procesos donde puedes cagarla en un chasquido.

VH: ¿Qué tanto influye el género cinematográfico de la película al momento de elegir al actor o a la actriz? Por ejemplo, en *Intercambiadas*.

DV: En el caso de *Intercambiadas*, yo no elegí el *casting*, o sea, yo llegué al proyecto cuando me eligieron. Cuando recibí este proyecto con esos dos personajes, fue como un encargo, la película la tenía que construir con base en lo que esas dos actrices me iban a dar. Entonces, el proceso es distinto, el objetivo es una comedia, que ellas tengan libertad de improvisación en base a un guion. Pues, ¿cómo manejo eso? Era simplemente guiando, en algunos momentos, en que Patricia está sentada pensativa porque tiene un proceso. Digamos está un poco emocional y hay un pequeño *dolly*. Está sentada, pensativa y le dije “mira, ya, esto” ¿por qué? Por eso no estaba en guion y le dije “necesito que aquí pienses en esto”. Buscamos un trabajo un poquito más emocional para que me dé esa cosita chiquita, que necesitaba en ese momento, pero básicamente a Johanna y a Patricia le dábamos mucha libertad. El proceso sí fue distinto para los otros personajes, o sea, Bruno, la hija del compañero de trabajo, Rodrigo y todos esos personajes fueron elegidos a través de casting, pero siempre con el visto bueno de la producción de Tondero, porque esa es una película de productor, o sea, a mí me pagan y chau.

VH: Pero igual Tondero tiene una lista de actores, ¿no?

DV: Tiene unos representados que tratan de meterlos en las películas, creo, pero no necesariamente. Por ejemplo, Sandro Calderón creo que no está en su “lista” y él salió para *Intercambiadas*. Yo lo pedí, yo le dije que esto podría ser muy bueno para Sandro. Me había quedado pegado con un papelito, que no era tan chiquito, que hizo en *Ojos que no ven*, de hace años. Él era un tipo que aparentaba ser pensativo, yo dije “este personaje, este tipo tiene una cara, tiene algo”. Entonces, hablando con él le dije “Oye, me imagino esto en el personaje”, y entonces él empezó a construir en base a lo que conversamos. Pero es distinto, ahí no había

proceso de casting. También, por ejemplo, para la hija, que fue esta chica para quien era su debut en el cine había estudiado teatro.

Por ejemplo, hubo un proceso de casting solo para la hija. Para el niño, también había proceso de casting, pero era muy corto el tiempo. Entonces, en algún momento, ellos querían traer a este que hacía de Luis Miguel, de la serie de Netflix. Yo les dije “este niño, en la película, no puede ser un preadolescente porque te va a caer muy mal, o sea, pones a un chico de 12 años... tiene que ser un niño, ¿no?” Y, de hecho, Matías está en el límite, o sea, para mí hubiese sido mejor un niño más chiquito, pero no hay muchas posibilidades.

VH: Y, por momentos, Matías tiene un montón de diálogo, es bien difícil que los niños te sostengan tanto, ¿no?

DV: Eso fue una de las decisiones, pues Matías tenía experiencia, pero también tenía un problema de dicción un poco fuerte. Entonces, la experiencia de Matías ante cámara, además que es un chico encantador, lo máximo ese chibolo, lo quiero un montón. Es pura buena energía, disposición, feliz y eso es bonito en un rodaje, que alguien te traiga esa energía al rodaje. Entonces, cuando hubo *casting* de algunos personajes, todos tenían dudas, pero yo no. O sea, si ponemos un preadolescente nos va a caer mal y creo que va a ser perjudicial para la película. Necesitamos a alguien que sea niño, o sea, este niño genio, digamos que este niño tiene que ser alguien chibolo. Yo, de hecho, me había imaginado a alguien de 7 años.

VH: ¿Matías cuántos años tiene?

DV: Matías creo que tiene 10 u 11, lo que nos preocupaba era que en cualquier momento iba a estirar, además que filmamos unas cosas después y dijimos “hay que hacerlo rápido, que al chibolo ahorita le sale bigote y nos fregamos”. En el caso de las hijas, por ejemplo, hicieron casting Patricia y la hija y justo a Carime le tocó con Patricia. Es distinto, los procesos son distintos, no son comparables. Además del tiempo, o sea, sabes desde que empezamos preproducción hasta que rodamos *Intercambiadas* pasó un mes.

### **[PARTE QUE DANIEL SOLICITÓ QUE NO SE COLOQUE]**

VH: ¿En *La bronca*, en *El mudo* y *Octubre* ustedes hicieron el casting ya con el guion terminado?

DV: Sí, claro. Igual nosotros siempre estamos revisando el guion escribiendo, pero en *La bronca* nosotros ya teníamos el *casting*, pero por un tema presupuestario tuvimos que reescribir una versión y quitarle 25 páginas al guion.

VH: ¿Por qué sucedió eso?

DV: Porque no teníamos plata. En noviembre del 2017, fuimos a hacer *casting* y *scouting* de *La bronca*, ahí fue donde hicimos casting de la de las chicas canadienses y de todos los demás personajes que salen. Entonces, me junté con el productor y me dijo que necesitábamos 400.000 dólares para hacer esta película. Yo tenía 200, sería el 50%. Ahí le dije Diego, ¿qué hacemos? Quitamos muchas escenas del inicio, porque si no, no la íbamos a filmar.

VH: ¿Cuánto dura la película?

DV: Una hora 40. Pero bueno, es lo que teníamos que hacer, reducir, porque no podemos filmar, y sentíamos que si no la filmamos ahí, no la filmamos nunca. Entonces, ahí ya estaba elegido el papá.

VH: ¿Cuánto tiempo de *casting* hicieron para *La bronca* y *El mudo*?

DV: Cada una tuvo un tiempo de *casting* de entre 6 y 7 meses.

VH: ¿Qué esperas o qué esperabas de *El mudo* y qué esperas de *La bronca* en cuestiones de llegada y de distribución?

DV: Pasa que uno hace las películas que les salen. Entonces, cuando llega el momento de distribuirlas en el cine, a mí ese proceso que menos me gusta. Odio ese proceso y yo por mí dejaría que alguien se encargue y chau, ya no quiero saber nada. Pero, al final, ese proceso es el más importante, porque yo hago cine para que la gente lo vea, no solo para que lo vea mi tía, mi abuela, pero bueno. *El mudo* sabíamos que era una película muy pesimista, una película dura y creo que ni siquiera aplicamos al fondo de distribución de DAFO, ya queríamos que se estrene. Agarramos un distribuidor para que se encargue, ya habíamos estado por festivales y todo. En el caso de *La bronca*, una vez que la terminamos, pusimos una fecha de distribución porque queríamos salir también de eso. Hasta que no la estrenas, cargas la mochila; una vez que ya está estrenada, te olvidas de eso. Entonces, pusimos una fecha y entre tanto veíamos si es que algún festival nos seleccionaba, y sí nos seleccionaron. Yo esperaba que *La bronca* le fuera un poco mejor, o sea, después del Festival de Lima, porque fue una sorpresa la conexión de la gente con la película, yo no esperaba esa conexión. Evidentemente, hay gente que no le gusta la película, porque es normal, pero cómo la gente me escribía así espontáneamente para decirme lo mucho que le había tocado emocionalmente... De hecho, un alumno me escribió diciendo “me ha hecho llorar, profe” y me escribían cosas así. Entonces, sentía que la gente conectó mucho emocionalmente con la película, eso me llamó la atención. Eso fue lo que me generó un poco más de confianza para el estreno. Igual yo, honestamente, pensaba que íbamos a hacer 5000 espectadores, pero hicimos menos. No creo que hayamos llegado ni a 2,500.

VH: Oh, a mí sí me gustó la película.

DV: Pero así es, pues, es dura la vida de un director, es difícil. A nivel de distribución, también la coyuntura en la fecha en que se distribuyó la película...

VH: Chocaste con varios estrenos de películas peruanas también.

DV: Demasiados en dos semanas. O sea, la gente que va a ver cine peruano, es la misma, o sea, no es que haya un público abierto. Entonces, si tenemos siete, se atomizan, se dividen y hubo un fenómeno que fue *La revolución y la tierra*. Eso, esperaba algo un poco mejor, pero bueno, al final es lo que es y ya pasó, ya pasé página, ya me olvidé de la película.

VH: *Busco novia* ha aplazado el estreno ¿no?, porque debió ser en noviembre.

DV: Sí, ya ni sé cuándo es, la verdad.

VH: Quería preguntar qué tanto influye, o sea, yo sé que en *El mudo* de ustedes dos eran productores...

DV: En las tres películas hemos sido productores.

VH: En *La bronca*...

DV: También.

VH: ¿No han tenido otros productores?

DV: No. De hecho, en *Octubre*, por ejemplo, en el papel teníamos coproducción con Venezuela y España que era Ibermedia, pero no hicieron nada. En *El mudo* tuvimos México y Francia; México con papel para Ibermedia no hizo nada y Francia fue para postproducción, pero ellos si estuvieron durante el proceso de escrituras y al final nosotros decidimos todo. Y en *La bronca*, nosotros también tuvimos productores y nosotros contratamos un productor canadiense; entonces, mientras yo filmaba, tenía que estar pensando en los números.

VH: Sí, en el cine de autor es usual eso, ¿no? Es decir, que el director haga un papel de producción, porque tiene que luchar por su película. La pregunta era qué tanto influye la opinión del productor en el casting, pero bueno.

DV: Mucho.

VH: Ahora, ¿qué tanto influye el presupuesto en los ensayos?

DV: Aquí, en este país, no existe la costumbre de pagar ensayos. Es como que, en total, te voy a pagar tanto por la película y te cito a ensayar. Tú, actor, lo aceptas o no lo aceptas y entonces vas coordinando para coincidir y poder hacer los ensayos. En conclusión, no influye eso.

VH: ¿Cuánto tiempo ensayaste en *El mudo* y en *La bronca*?

DV: En *El mudo*, una vez seleccionado a Fernando... Todo eso fue en 2012, imagínate, creo que lo trajimos a Lima desde Trujillo, le dimos tres películas que fueron *Gigante*, de Adrián Biniez, *Rosetta* de los Dardenne y me parece que *El dinero* de Bresson. En cada una, su forma de actuar o el tono o la actuación son distintas, pero nuestra manera es una forma de ver un naturalismo distinto en cada película. O sea, Bresson, a pesar de que es robot, es como *la no actuación*, es “muévete casi como marioneta”. Los Dardenne tienen una forma de hacer un cine muy naturalista, pero ellos ensayan muchísimo y todo está perfectamente planificado, a pesar de que tú sientas que hay improvisación, nada está improvisado. Ellos tienen todo estructurado y eso nos llamaba la atención: ese naturalismo de los personajes allá, pero queríamos una forma de autonomía y luego la de Adrián Biniez, *Gigante*, es un poquito más cercano a nuestras películas, creo. Para darle un espectro de películas naturalistas, nosotros hicimos unos primeros ensayos y antes de rodar, vino, me parece que dos semanas antes de empezar a rodar y esas dos semanas ensayamos.

VH: Ah, solo ensayaron dos semanas, eso es poco tiempo para ensayar.

DV: Como él no vivía acá, le dijimos que necesitamos que él vaya trabajando allá. Le dimos las películas y todo eso. Esas dos semanas lo teníamos a él, a disposición, justo ahí fue cuando él me dijo que quiso abandonar.

VH: Ya con Norca y con los demás...

DV: Ensayamos con él también, o sea, a él lo traíamos, ensayábamos con Norca, ensayamos con Sánchez, con Ernesto Ráez, con la hija. Con todos los actores, tuvimos ensayos.

VH: ¿La hija también era actriz?

DV: No, ella no. Era suelta y no sé si baila o algo así, creo que tiene un show infantil.

VH: Ah, ya había pasado por las artes escénicas.

DV: Creo que sí, creo que sí, ella no era actriz, por ejemplo. Pero a todos les damos algo, o sea, lo que hacemos es darles películas, para que entiendan un poco el nivel de actuación y de energía que queremos que proyecten en pantalla, porque una cosa es de decirlo y otra cosa es verlo. De hecho, uno de los actores nos dijo: “Oe, pero aquí no actúan”

VH: Eso cuando vio las películas.

DV: Sí, y eso me pareció increíble que diga que aquí no actúan, porque entendió el nivel de contención que necesitamos y nos gusta. Nosotros, a lo que le tenemos pánico, es a la telenovela. Que tú veas tu película y sientas que estás viendo el *Canal de las Estrellas*. De hecho, en *Octubre*, nos matamos casi todo en la actuación, digamos que fue como muy interno porque no queríamos luego asustarnos. El caso de *La bronca*, fue un proceso más loco entre el *casting* y todo. Tuvimos que viajar y era producción y yo me encargaba de todo, de comprar, de esto y todo era así alocado. En cambio, cuando hicimos *Octubre* y *El mudo*, yo contraté una productora en Perú que se encargaba de todo. Entonces, yo ya me olvidaba de eso y me dedicaba. En *La bronca*, Diego estaba en España, yo estaba acá. Yo tenía que comprar cosas aquí para llevar y eso es como medio estresante, ¿no? Entonces, los ensayos que hicimos no fueron muchos en esos meses antes de ir a rodar, que rodamos en febrero. Ellos fueron antes. Una semana antes de empezar a rodar, llegaron los actores. Ahí, tuvimos que pagar alojamiento, entonces, el dinero era importantísimo. Y estaban acá mientras nosotros estábamos allá también; entonces, lo que hizo Rodrigo Palacios, que me parece muy bien porque es un actor muy disciplinado, es hacer las entrevistas sabiendo de dónde venía el personaje. Él entrevistó a gente vinculada al personaje para construir el personaje. Entonces, mientras hacíamos producción, por ejemplo, tenía que ir a comprarle abrigos y botas a la gente o cosas para firmar. Mientras hacíamos eso, yo, por ejemplo, fui a comprar y Diego ensayaba en la casa con ellos en esa semana, pero ellos ya habían hecho un trabajo chico con nosotros aquí y luego ellos solos mientras estábamos allá, nos mandaron fotos que se habían juntado a ensayar. Si tu ves nuestras películas, se entiende lo que a nosotros nos gusta.

VH: Sí, se siente.

DV: Entonces, eso es importante.

VH: Entonces, en *La bronca*, el tiempo de ensayo fue corto, dos semanas o así.

DV: También fue corto, y hay mucho que se construye, aunque no creas, en edición. Por ejemplo, a Bob Montoya lo hemos esculpido en edición.

VH: ¿En qué sentido?

DV: Uno va esculpiendo. En una escena, quitas esto. Una reacción la quitas, pones otro plano esculpiendo al personaje. En edición, uno puede construir; de hecho, hay una chica que recibió el Oscar, no me acuerdo cómo se llama, y dijo algo como que “bueno, yo tengo que agradecer al editor, él fue el que me hizo actuar bien.” O sea, uno en la edición puede esculpir a los personajes, porque de hecho hay escenas que no nos gustaron a nivel de actuación. Nosotros tuvimos que rodar *La bronca* en 15 días.

VH: ¿15 días?

DV: Sí, nosotros rodamos mucho en muy poco tiempo. No nos deteníamos a pensar ni revisar que habíamos hecho.

VH: Más o menos ¿cuántas tomas hacían por cada grabación?

DV: Hasta que ya sentíamos que la teníamos, pero teníamos que cumplir un plan de rodaje porque no teníamos dinero para pasarnos de vida de rodaje. Entonces, a eso me refiero que cuando filmaban, yo estaba pensando en el dinero, porque, como el dinero era limitado, también lo eran las grabaciones y los recursos que podíamos utilizar. De hecho, hubo un día que sabíamos que no íbamos a pasar una hora y hubo una conversación con la asistente dirección y le dije “oye, que se quede con nosotros el director de foto español, los técnicos peruanos que trajimos y los actores peruanos, para que no haya horas extras, despacha a todos los canadienses”, y todos los canadienses se fueron. Se fueron, nadie se quedó, los que se quedaron por compromiso fueron los sonidistas que era un colombiano y un venezolano —que entendían el tipo de proyecto, a pesar de que ellos vivían en Canadá— y nuestro asistente de dirección, que era una venezolana. Así tuvimos que filmar, ya no pensábamos. Luego de terminar, los fines de semana, yo estaba tan estresado que no quería saber nada de la película; lo dedicamos a vacilar, a despejar y así.

VH: Grababan 5 días a la semana, de lunes a viernes.

DV: No, cortábamos; por ejemplo, toda la película la hicimos con un solo lente, el 35 mm. Toda la película está generada solo con el lente de 35 milímetros. Entonces, teníamos un plano abierto, los actores hacían escena y teníamos tan poco tiempo que decíamos “Ya, sin cortar, espérate, ya ahora, oye, ya repite, aguanta un rato, aguanta ahí un rato”, así filmábamos. Ha sido una locura.

VH: No utilizaban luces dentro en las casas.

DV: Tampoco. Así se filmó la película. De hecho, esa es la que más valoro y más me gusta de todas, por esa visceralidad, porque se hizo así imperfecta y todo. En cambio, *Octubre*, es toda así bonita, pero...

VH: Pero, bueno, también hay una evolución de ustedes como directores, evidentemente.

DV: Espero que se sienta como una evolución.

VH: ¿Dónde aprendieron ustedes a dirigir a actores?

DV: Yo lo que hice fue tomar un curso de teatro, estuve un año viviendo el proceso que vive un actor. Ahí, aprendí cómo es que se construyen los personajes: qué hacen los actores, qué métodos utilizan, el tema de las acciones y los verbos de acción. Todo eso lo aprendí con Bruno Odar en un año. Me metí con el objetivo de agarrar eso desde el punto de vista de la dirección, para entender el proceso del personaje, entender cómo me puedo comunicar con él. Y luego, al final, uno es un poco guía con el personaje, al final uno tiene que entender las personalidades de las personas, porque todo eso tiene que ver con relaciones interpersonales. Entonces, tienes un actor que es muy obstinado en lo que piensa, que es muy sensible, que cómo le dices las cosas, y hay otros que no. Tengo una anécdota con Sánchez Patiño, hizo una escena y yo dije “Corta, corta, ven acá. Oe, se te está saliendo la novela”, y él me dice “Putá, no me digas eso”. Entonces, como conozco al *pata*, conozco cómo puedo comunicarme con él, a pesar de que es súper sensible, puedo llegar a él de esa manera, pero no a todo el mundo le puedo decir lo mismo.

VH: Claro, a otro lo podrías bajar emocionalmente.

DV: Sí, pues, hay que ser medio psicólogo. Morgan Freeman dicen que un buen director es un buen director de *casting*, elige a su personaje, a sus actores, se dedica a planear un segmento y ya que los actores hagan lo suyo.

VH: Claro, pero eso es si eliges a actores, porque, si eliges a *no actores*, dudo mucho que los puedas dejar solos.

DV: No los puedes dejar solos, pero no le puedes enseñar a actuar. Por lo menos en nuestro caso, por ejemplo, en *Octubre* usamos no actores en algunos papeles pequeños, en *El mudo* también. Por ejemplo, en *Octubre*, la enfermera que atiende a la señora que está en el hospital es una enfermera real. Cuando hemos elegido *no actores*, es porque les hemos hecho hacer lo que ya saben hacer.

VH: Claro, son ellos mismos reinterpreándose.

DV: Pero no es como si tú le mandas hacer otra cosa que no sabe o que no conoce, que lo intentamos en algún momento y notamos que no funcionaba, se les empieza a salir la falsedad y eso. Un corto que hicimos, que forma parte de un grupo de cortos que se llama *El aula vac* estos cortos latinoamericanos sobre deserción escolar en secundaria. Nosotros cogimos a una chica que había dejado la secundaria, estaba en el proceso, y su papá, que salió en el corto, hizo una escena en la que hacía lo que hace el papá, pues son súper naturales, pero es porque están haciendo lo que saben hacer, su vida diaria y no les molesta la cámara. En cambio, hay gente que cuando le pones una cámara, de repente, se le tuercen los ojos.

VH: ¿En los ensayos, ustedes practican con cámaras?

DV: No, no, no pensamos en grabarlo. En algunos casos sí, pero es para el teléfono, que tenemos una cámara específica para grabar el ensayo y verlo a nosotros con el teléfono.

VH: Claro, para ver si funciona visualmente también.

DV: Bueno, visualmente no, porque no tienes el lente, no tienes nada, es como bien abstracto si grabas con un teléfono.

VH: Quería preguntarte si las técnicas de actuación y el bagaje escénico de los actores que tú eliges, moldean tus procesos de dirección. Por ejemplo, el actor X ha sido educado más en el teatro físico...

DV: No.

VH: ¿No? O sea, tú eliges, tú llevas bien eso.

DV: Bueno, en el proceso de *casting* es tan riguroso que nosotros ya estamos eligiendo sabiendo a qué nos enfrentamos. No es como que este actor es que ha hecho *clown*, no es que tenga que adaptar la dirección para este que ha hecho *clown*, no, no, no. Si ves nuestras películas, creo que *La bronca* es un poco diferente, ¿no?

VH: Sí, definitivamente, pero pensé que eso era también porque todo el equipo visual también es distinto a las anteriores, ¿no? O sea, muy distinta.

DV: Sí, es muy distinta, pero a nivel de actuación, todas son como contenidas. Se puede deber a la elección de personajes que retratamos, pero Bob Montoya podría ser como un actor en escena. Tiene momentos en los que dice “quiero ser alguien en la vida”. O sea, él está siendo claro, pero ahí también es cómo lo eliges filmar. Tal vez, si te ponen la cámara aquí y le haces actuar esto, te va a *zapatear*. Pero si te vas a enfocar desde lejos, haciendo mejor polaridad, ya se vuelve como una marioneta. Entonces, cómo lo filmas también influye, a veces alejar la cámara ayuda.

VH: ¿Qué tipo de indicaciones das al momento de grabar?

DV: Nosotros, al ensayar, no decimos “oye, esto se va a mover aquí y hacemos un ensayo, mueves, de acá a acá caminas”, planteas eso visualmente para que también entienda la cámara. Lo que hacemos es explicar de qué se trata la esencia de la escena, sobre todo entendiendo el tono de la película. O sea, claro, si tú no le explicas a un actor antes de rodar cuál es el tono de la película, va a venir cada uno en un nivel distinto. Ellos tienen que entender la situación tonal de la película, el tono es el ADN de la película, o sea, si tú ves *Octubre* tiene un tono muy concreto, *El mudo* tiene un tono muy concreto, *La bronca* tiene un tono muy concreto. Cada uno dentro de todo esto tiene un tono, el nivel de actuación, entre esas cosas. Por ejemplo, Bob Montoya está en un tono alto. Cuando está en la oficina, el nivel de actuación está un poquito arriba, pero es por lo que el personaje te pide y tú se lo permites y te da risa.

VH: ¿Cómo le llegas a transmitir eso al actor?

DV: Eso está en el guion. Por ejemplo, tú lees el texto y ahí salía “Bob está con sus vendedores y está hablando esto, parece un actor en escena”. Entonces, él ya entiende que esto es como una performance de Bob, o sea, ya el guion lo está guiando. Ahora, si no estuviera ese tipo de indicación en el guion, se lo dirías. Pero claro, de igual manera, ese texto que está en el guion, cada actor te lo puede interpretar de alguna manera distinta. Ahora, también tiene que ver cómo lo haces en bloque, porque hablando de Bob que en ese momento ya está paseándose por toda la oficina, hablando con todos y los agarra, y esto, y le da la mano, lo mira fijamente. Todas esas indicaciones están en el guion. De igual manera, si se les da un poquito la escena, se lo comentamos. Igual lo que vale es entender de qué va la escena, pues cada personaje tiene su propia forma de demostrar alguna emoción. De eso, hablamos también, de cómo es cada personaje. Hay algunos actores, tal es el ejemplo de Rodrigo Palacios, que trabajan sus personajes desde dentro, por eso hace un proceso de investigación él, él entrevista a gente para entender y por eso se tarda en construir su personaje hasta que lo encuentra, y, de hecho, tuvimos tan poco tiempo que él lo fue encontrando durante el rodaje.

VH: En la experiencia que has adquirido con tus actores, ¿cuánto tardan en llegar al personaje?

DV: Te cuento hay gente como Carlos Gassols que no necesitan ese tipo de procesos, y él te dice “pídemelo exactamente lo que tengo que hacer”. En cambio, a Rodrigo y a Bruno había que explicarles un poquito más emocionalmente. Con Bruno, tuvimos ensayos en *Octubre*, y él, al principio, transmitía mucha energía, porque estaba acostumbrado al teatro, entonces cuando ensayábamos, le decíamos Bruno tranquilo, no te ha pasado nada tan grave. Y Bruno un día llegó y nos dijo “ya entendí, voy a dejar que todo lo haga la cámara”. Claro, nosotros también le podríamos haber dicho que deje que todo lo haga la cámara, pero no es una forma de comunicarle al actor, él tiene que entenderlo solo, es su proceso. Él cuando entendió eso... para



Bruno, su proceso es súper interno. Hay cositas que no me gustan, que las hubiese hecho distinto ahora, pero no pasa nada.

VH: ¿Cuál es la principal diferencia, para ti, en dirigir actores y no actores?

DV: Que a los no actores, no les dices el proceso emocional del personaje, porque no te van a entender. Si tú le dices a un no actor “oye aquí estás feliz, o sea, estás feliz porque te ha pasado esto y esto” no te va a entender, no te va a construir algo. Yo creo que al no actor, y eso nos ha pasado cuando hemos hecho no actores, es darle acciones concretas. Acá haces esto, que está vinculado a lo que sepas hacer. Por ejemplo, en *Octubre*, hay una escena donde hay mucha gente que dejan cosas y piden plata, porque ese es un prestamista, todos los que salen ahí son no actores. Entonces, a algunos le dábamos acciones concretas “tú entregas esto, dices esto”, pero lo que hicimos fue poner a Bruno del otro lado y a Bruno le decíamos “dile cosas, interpélalo, para ver cómo reacciona”. Por ejemplo, hay un momento que se hizo en *Octubre* que dice “Te lo juro que no es para el casino, te lo juro que no es para el Casino”. Esa señora, que es mi suegra, le gustaba mucho el casino, iba mucho al casino, entonces le dijimos a Bruno “dile que él no presta para plata para el casino”. Le dijo eso, pero sin ella saber, entonces ella reacciona más naturalmente, porque es algo que ella conoce. Está esperando, supuestamente él se ha ido y ahí está, está tendiendo a la bebé y no está presente el prestamista. Entonces le dijimos a uno, ya tú te quieres quedar y tú te quieres ir, entonces ella le decía. Otro fue con la enfermera en *Octubre*, hacía lo que hace. Le dijimos “ya cámbiale la sábana a esta enferma”, entonces ella hacía eso siempre. Es mucho más acciones concretas que también es bueno, a veces, para los actores, acciones físicas.

VH: ¿De qué manera influyen los tiempos en el desempeño de los actores y en ti como director? O sea, es eso que me comentabas que en *La bronca* estaban bien apresurados.

DV: Bueno, creo que ese apresuramiento al final era un cierto vértigo emocional.

VH: Claro, ¿y en *El mudo*? ¿Cómo lidias con el cansancio del actor?

DV: Sí, pues, lo que pasa es que los actores no están todo el tiempo. Bueno con Fernando, que aparece en casi todas las escenas de *El mudo*, si rodábamos todos los días por excepto un par, pero los otros se dan un momento, tienen tales días, tienen oportunidad de descansar. Pero bueno, ahora igual en *El día de mi suerte* tuvimos algún problema con un actor que no hablo bien con sus con el permiso de su serie y, un día, grabó su serie de televisión. Y, luego, se fue a rodar con nosotros, entonces estaba revirado y tuvimos un problema. Estaba molesto y, de hecho, en un momento dijo “no quiero rodar esta escena” y no rodó, se puso engreído y fue difícil, ahí, le dijimos a la producción anda, encárgate. Tú, como director, no lidias con eso.

VH: Pero, en *El día de mi suerte* más o menos la dinámica que pasó con Tondero, los llamaron a ustedes para dirigirla serie o...

DV: Sí, pero, por ejemplo, Lucho Cáceres ya estaba elegido, pero todos los demás actores y los hemos elegido con una jefa que es Joanna, pues todo tiene que ser aprobado por ella, pero nos han dado mucha libertad en ese sentido, proponer, comentar. Digamos que se han elegido los actores por un consenso y visualmente si hay una libertad absoluta.

VH: ¿En *El día de mi suerte* también tenías un tiempo límite?

DV: Sí, claro, teníamos un tiempo de rodaje, teníamos que cumplir con ciertas cosas a ciertas fechas. Lo único es que en nuestras películas tienen libertad para editar el tiempo que te dé la gana. Ya es la postproducción. En el caso de la serie, por ejemplo, ya tenía un día de estreno que es hoy, o sea, el primer capítulo lo puedes ver hoy a través de Movistar.

VH: ¿En *El día de mi suerte* ustedes han hecho el guion?

DV: Diego y Héctor Gálvez escribieron *El día de mi suerte*.

VH: Creo que eso es todo.

DV: ¿Sí?

VH: Sí, sí, en verdad me ha servido un montón Daniel, gracias.

## APÉNDICE #7- Entrevista a Fernando Villarán

### ENTREVISTA A FERNANDO VILLARÁN CINE ESTATAL DE AUTOR

**Entrevistadora: Valeri Hernani (VH)**

**Entrevistado: Fernando Villarán (FV)**

**Duración: 00:44:48**

VH: Me gustaría saber, respecto la etapa de casting, si haces casting y por qué, a qué se debe esa elección y me gustaría que también me comentas más o menos cómo fue el casting en tus películas de ficción.

FV: Bueno, sí hago casting, en la mayoría de películas. En el caso de *Viejos amigos*, no hice casting con los personajes principales. Yo, desde un inicio, pensé en Carlos Gassols para uno de los personajes. Luego, pensé en otro personaje, en Ricardo Blume, hablé con él y ni siquiera le dije para hacer casting, conocía bastante su trayectoria, así como la trayectoria de Carlos también. En el caso de Enrique, la verdad, ahí fue cuando empecé con el director de casting a tener reuniones con todos los actores. Me junté con Enrique Victoria, yo conocía su trabajo, todo lo que había hecho, nos reunimos y pasó que hubo un buen *feeling*, buena onda, buena apertura de comunicación. En el caso de *Viejos amigos*, la capacidad actoral no estaba en juego, sino lo que me podía dar cada actor en relación a cada personaje, en ese caso me guió mucho por mi intuición, y ahí empiezo a dibujar qué actor podría ser para cada uno de los personajes. El caso de *Viejas amigas* también fue similar, solo hice casting para uno de los personajes. Tres de ellas, por su capacidad actoral, las asumí que iban a poder trabajarlo. En la reunión que tuve con ellas tres, hablamos de la película, ya habían leído el guion de la historia, de lo que podía generar. Entonces, me dejé llevar mucho por lo que yo pensaba, la intuición. Al final conversé con el director de casting acerca de qué pensábamos y, bueno, uno de los personajes sí lo íbamos a audicionar, porque no estábamos seguros. El casting lo trabajamos en función a alguna escena determinada, primero con el director de casting y, luego, conmigo.

VH: O sea, para ambas pelis, sí han contratado un director de casting.

FV: Sí, siempre trabajo con un director de casting en todas las películas. Si bien es cierto tengo una idea de qué actores, a veces uno quiere salir un poco del espacio en el cual se mueve y empujar otras alternativas. Es bueno también conversar con alguien sobre lo que opinamos, sobre lo que queremos del personaje, que te presenten propuestas es interesante también, porque como es desde otro punto de vista al personaje que has trabajado, que has escrito, se genera una buena conversación, una buena discusión.

VH: Lo que entiendo es que él hace una convocatoria y graba a actores, y luego te pasa esos videos.

FV: Mira, en el caso de *Viejos amigos*, no hubo eso con los actores principales, fueron reuniones directas entre ellos y yo. De frente con Carlos fui a su casa, lo conversamos, fue súper buena onda. Hablamos de fútbol, un poco sobre la vida que había tenido él, que había crecido en barrios altos, es como que respiraba un poco el espíritu de la película. En el caso de Ricardo Blume, fue una llamada y una relación de personajes, historias, fue una cosa interesante, distinta y novedosa. Luego, en el caso de Enrique, sí tuve entrevistas con varios señores y apareció él. En el caso de *Viejas amigas*, sí, el primero, Beto Benítez, que fue director de casting, me presentó un abanico de posibles actrices; yo me reuní con todas, no fue un casting determinado en relación al personaje o una escena, sino que fue más bien hablar un poco de la historia de ellas, de mí, de lo que queríamos que sea, y a partir de eso, decidimos. En el caso de, sobre todo, un personaje sí más allá de la primera entrevista, sí necesitamos que haga un trabajo piloto, porque no estábamos seguros.

VH: Cuando tú ya te acercas a los actores que tienes en mente o haces esos procesos de casting para los actores que te faltan, ¿tú ya vas con el guion terminado?

FV: Sí, el guion ya está terminado; usualmente en todos los casos el guion ya estaba cerrado en gran porcentaje.

VH: ¿Ustedes ganaron para producción de largometraje de ficción en DAFO?

FV: Sí, en *Viejos amigos* y *Viejas amigas*.

VH: Cuando haces estas conversaciones con tus actores, le das lectura al guion o....

FV: No, o sea, ya han leído el guion y hablamos del personaje, de cómo lo ven, de dónde viene, cuál es un poco la *backstory* del personaje, cuáles son las relaciones. Lo que quiero saber en esa entrevista es qué hay del personaje pueda remover algo muy personal en el caso de la actriz o el actor. Como te comentaba, en el caso de las actrices era cómo se podían vincular de manera personal al personaje. En el cine, tenemos muy poco tiempo, entonces los ensayos no son tan extensos, también me pasa que muchas veces trabajamos de repente una escena, pierde espontaneidad y como es fragmentado, la manera en como rodamos, la chamba del director es mucho mayor. Entonces, digamos, en estos ensayos trabajamos algunas cosas, leemos la historia, pero el movimiento, el escenario, el vestuario y todo lo hacemos el día del rodaje, entonces siempre dejo libre una puerta para generar algo distinto. Por todo ello, siento que los actores, particularmente en estas dos particulares películas, tenían que tener mucho de lo que había vivido el personaje que había escrito. Y pasó que, en ambos casos, lo enriquecieron. Porque, bueno, finalmente en el caso de *Viejos amigos*, yo no tenía 80 años cuando la escribí, entonces, un poco, las anécdotas, las historias, el *feeling* que podían tener sobre la vejez y la muerte era muy distinto. Entonces, cómo yo podía enriquecer eso con la vida de los personajes.

VH: En tu experiencia, ¿qué tanto influye el género cinematográfico que vas a producir cuando eliges a tus actores?

FV: Es difícil esa pregunta. Bueno, yo he hecho tres comedias y, bueno, *Guerrero*, no sé qué es.

VH: Una especie de drama, ¿no?

FV: Sí, una especie de drama, pero en el caso de *Guerrero* yo no escogí a varios de los personajes. Voy a hablar de los tres que yo, digamos, tuve mayor control.

VH: Claro. Para dejar cerrado lo de *Guerrero*, ¿tú escribiste el guion de *Guerrero* o te contrataron como director?

FV: Me contrataron como director y me dijeron que esos personajes iban a ser interpretados por tales actores. Entonces, claro, mi experiencia con mayor control han sido las comedias. Yo creo que un buen actor tiene la capacidad de moverse en cualquier género. Creo que no es que tenga que ser particularmente gracioso. Y, lo que he tratado de hacer con los guiones que he escrito, es que la situación sea graciosa para el espectador. Pero no es que el personaje tenga que hacer algún chiste o nada de más o generar una actuación cómica. Es verdad que hay actores que tienen un *timing* muy particular; en el caso de la comedia, hay un tiempo de respuesta necesario, pero creo que en el caso de... Bueno, a ver, he trabajado con Carlos Gassols, Ricardo Blume, Enrique Victoria; en el caso de *Viejas amigas* con Ana Cecilia Natteri, Patricia Frayssinet, Milena Alva y Haydeé Cáceres. A todos ellos, pienso que los podría poner otro género sin problemas, porque hay una capacidad actoral muy amplia. Lo bacán es que, claro, hay escenas, en las comedias que he escrito, muy dramáticas, que pasan de pronto a la comedia. Entonces, los actores deben tener la capacidad de moverse, digamos, en los géneros.

VH: ¿Y qué es lo que esperabas de tus películas de ficción, o sea, desde estas experiencias en comedia en cuestión de llegada?

FV: Te hablaré de las dos que estábamos mencionando, es decir, de *Viejos amigos* y *Viejas amigas*, la cual todavía no se ha terminado.

VH: Sí, me parece bien. Aunque si puedes hablar un poco de *Guerrero*, sería bravazo.

FV: A ver, *Viejos amigos* para mí fue una sorpresa en términos de llegada. Cuando escribí *Viejos amigos*, yo trabajaba mucho en publicidad y para mí fue un respiro dedicarme a hacer cine. Entonces, claro, yo hice una película que es bien desfachatada en muchas cosas, muy libre en la manera en cómo se manejó muchas de las situaciones. Sentía que no había ningún peso en ninguna mochila, había simplemente una idea de juego con los actores, con el personal técnico. Claro, mi idea era finalmente que sí, yo me puse no en un lugar de un director que quería presentar su película en el Festival de Berlín, sino como un espectador promedio con una película, la cual me gustaría yo mismo pagar la entrada. Soy espectador y veo mucho cine, pero veo de todo también, y yo me considero un espectador promedio, no especializado; yo creo que hablaba a ese espectador mío. Igual mi expectativa de espectadores, sabía que podía tener una buena cantidad, pero nunca como la tuvo. Se volvió una película muy entrañable para mucha gente, no solo cómica, hizo recordar mucho, le habló a una generación que para mí, no estaba dentro de mi cálculo. Te cuento un poquito de *Papá youtuber*, es una película que sí pensábamos

hacerla como una película más comercial, lo escribí junto con Gonzalo Ladines, escogimos a un *cast* más pensando en su visibilidad, no solo en su capacidad económica. No pasó con *Viejos amigos*, con *Viejos amigos* no me importaba si se conocían o no, pero en el caso de *Papá youtuber*, sí. En *Papá youtuber*, tuvimos socios, auspicios, pero a la película no le fue tan bien como esperábamos. También traté de ponerme en la posición un espectador, pero claro, un espectador que también tendrá que cuidar mucho el lenguaje o había muchas restricciones que nos pusimos para que sea más amplia la película. En el caso de *Viejas amigas* es la cuarta película, entonces ya hay una mochila que cargar, digamos. Estoy tratando de verla con ojos como traté de ver la primera, pero por lo menos que haga homenaje u honor a su antecesora espiritual, que es *Viejos amigos*. Yo también he cambiado en estos 10 años, son otras historias, es otro *feeling*, espero haber crecido como director y espero que eso se vea reflejado. Cómo le va a ir en taquilla o en el número de espectadores no lo sé, porque también el mercado cambió mucho, no es el mismo del año 2014 o de prepandemia; estamos ahorita esperando que a la gente le guste.

VH: Quería consultarte, ¿qué tanto influye la opinión del productor o productora y el presupuesto al momento de elegir un actor? Quería saber si tuviste problemas en el caso de estas dos películas, de *Viejos amigos* y *Viejas amigas*.

FV: No, en esas películas y en general, no he tenido ningún problema. Saben que es cine, saben que es un presupuesto ajustado, ambas habían ganado el premio del Ministerio de Cultura y con eso lo hicimos. Entonces, claro, dar un poco cuenta del momento en el cual estamos. Trato de hacerlo más justo en el pago. De hecho, dentro de la producción, el 70% de la producción es sueldos. Es así, entonces el 30% es para la producción de la película, que es poco dinero. Finalmente, lo que haces tú para los escenarios, las cámaras, un montón de cosas, ¿no? Pero por eso, sabiendo eso, tratamos de ser transparentes con todo el equipo artístico y con el equipo técnico. Bueno, esa es la realidad que tenemos.

VH: Ya pasando a la parte de ensayos ¿Cuántos ensayos tuviste en total en las películas?

FV: Mira, en el caso de *Viejos amigos*, Ricardo Blume llegó tres semanas antes del rodaje y a partir de ahí tuvimos la primera lectura, ya había trabajado un poco los actores. Con Ricardo trabajamos una parte del *backstory* del personaje, cosas como que de dónde viene, que se te hace si tiene alguna dolencia, cómo es su familia... y para poder enfocarnos en algunas escenas determinadas en los ensayos. En el caso de *Viejas amigas*, un mes antes empezamos con el trabajo. A una de las actrices, la encontré casi dos semanas antes de rodar y no tuvimos tantos ensayos con todas. Entonces, un poco a lo que me dediqué — más allá del tema del texto, que yo creo que un actor profesional tiene que poder garantizar que el texto va a tener aprendido para el día de grabación — fue en hacer que conozcan bien quién es el personaje, cuáles son las relaciones entre los personajes que se dan en la película, cuál es el objetivo y cuál es el viaje de su personaje en toda la historia. Eso es un poco lo que trabajamos más o menos en el caso de *Viejas amigas*. Nos reuníamos, atacábamos una escena y a partir de ahí empezamos con preguntas y reflexiones sobre el personaje y un montón de cosas que para mí eran más importantes que el texto.

VH: O sea, tus ensayos consistían principalmente en el diálogo, es decir, en ahondar en el texto y el subtexto del guion.

FV: Exactamente y también consta en recibir todas las preguntas que puedan tener, porque yo, el día que grabemos, no voy a tener tiempo para responderle todas las dudas, así que “suéltlenme

todas las preguntas”. Lo bonito es que, conforme van avanzando los ensayos, al final, las actrices conocen más al personaje de lo que tú lo conoces. Claro, al final, yo tengo una idea macro de toda la historia, pero claro, ellas al saber más del personaje. Las discusiones se enriquecen mucho más, ya te refutan algunas cosas y tienes que tener la apertura de saber hasta dónde dejar ese control, para que el personaje pueda ser interpretado de la mejor manera, cuándo eso se puede ir un poco de las manos y perder la idea. Es un momento bien bacán, la verdad que lo aprecio.

VH: ¿Si tuviéramos que ponerlo en cantidad, habría sido como un mes de ensayo en ambas películas?

FV: Sí, un mes desde la primera lectura, antes del rodaje.

VH: ¿Tú cómo o dónde aprendiste a dirigir actores? O sea, has llevado algún curso de teatro, de actuación.

FV: Trabajé mucho en publicidad como director. En la universidad, habíamos hecho los cortos universitarios, yo había sido director de varios de esos, había estado en contacto con actores, me había enfrentado a trabajo actoral con actores profesionales. Muchas veces me peleé con los actores porque sentía que como eres estudiante no te respetaban. A veces, siento que imponen un poco una visión y no tu visión de las cosas que puede estar equivocada o no. La publicidad me ayudó un montón a no trabajar con actores, en definir objetivos muy claros de escena, como hacer para que el personaje que no tiene ninguna idea de dónde viene, genera una sonrisa, una especie *showman* gesticular, teatralizar la escena con el personaje, que era lo que yo necesitaba. Me ayudó un montón a poder gestionar equipo, gente y eso se lo agradezco a la escuela que me lo dio. En el caso del trabajo actoral, antes de hacer *Viejos amigos*, trabajé con July Naters en la *Santa Sazón*, una serie de televisión, me invitó a ser el director de su equipo, ya trabajando publicidad y estuve en todo el proceso de la puesta en escena, de los actores, del casting, las lecturas y ensayos. En muchas cosas no estaba de acuerdo o enfocaba las cosas de manera distinta, pero aprendí un montón, aprendí sobre lo que hablamos, abrir las mesas a la discusión, generar el espacio de comunicación, hablar sobre las historias, de dónde vienen los personajes, trabajar sobre las relaciones; por ejemplo, cómo se generan, cómo una colectividad que empuja hacia adelante. Esas dos películas, en el caso de *Viejas Amigas* y *Viejos Amigos*, son corales, entonces hay que trabajar mucho sobre el tema de la posición de grupo y cómo trabajar en función a objetivo por escenas. Cuando yo hice *Viejos Amigos* estaba realmente intimidado por los personajes y los actores que iba a trabajar, realmente no había trabajado en nada de actuación y ellos eran monstruos en la actuación, con una trayectoria increíble. Probablemente, sea su última película y eso te volvía responsable de que la película termine a la altura de por lo menos a su película de fin de carrera. Con ellos aprendí un montón, un poco la apertura que tenían y este respeto que tuvieron sobre mí sobre lo que yo buscaba.

VH: ¿Cómo fue tu relación con ellos? O sea, dejando la relación de director-actor, ¿cómo abordarse la relación de amistad, sentiste que te acercaste con algunos más que con otros?

FV: Siento que entable amistad con Ricardo Blume, una amistad posterior a la película, con Carlos también y con Enrique había un respeto, tomamos un café de vez en cuando, pero pasa por un tema afinidad, finalmente, hay gente con la que eres más afín, pero al final creo que estuvieron bien contentos con el resultado. Más allá de ellos, sí hubo una afinidad personal, con algunos más que otros.

VH: Pasando más el tema de las grabaciones, te pasó que en algún día de rodaje de *Viejos Amigos* tuviste que lidiar con el cansancio del actor, por lo que me comentas que son actores mayores. ¿Cómo te fue con eso, qué hiciste? ¿Cómo lo tomaste?

FV: Trabajamos menos horas. No trabajamos 12 horas. Trabajamos diez, ocho escenas, escenas que las colgamos porque no podían con el calor, con la situación o se iban porque se enfermó del estómago, mi objetivo era que acaben la película. En *Viejas Amigas*, bajé un poco la idea de las familias, en otra historia, en otros personajes y todo, porque sabía lo difícil que es trabajar con personas de 80 años, físicamente es bastante demandante y no tenemos las condiciones. Si tuviéramos un rodaje de 8 semanas podría ser, pero solo tenemos 4.

VH: ¿Me dices 4 porque para eso te da el presupuesto?

FV: Sí.

VH: ¿Qué tipos de indicaciones das al momento de grabar?

FV: Trato de ser puntual. A los personajes y a los actores trato de decirles de dónde vienen siempre, al inicio de la escena, o sea, pasan letra y dicen venimos de tal.

VH: O sea, las circunstancias.

FV: Exactamente, para que su progresión dramática esté en relación a la toma anterior, por ejemplo, venimos de tal escena, que ha pasado eso y antes vinimos de esto. En función a eso, empezamos a generar un poco el ritmo del escenario, tenemos plano general y luego hacemos un corte.

VH: Eso que me dices de los tiempos que son un poco ajustados por el presupuesto, ¿qué tanto influyen en ti? O sea, en tu dirección de actores.

FV: Al final, hay momentos en los cuales por más que no estoy contento con la escena, tengo que pasar decidiendo. Hay veces que me gustaría probar otras cosas o improvisar algún momento, pero el tiempo no alcanza.

VH: ¿Cuál es el promedio de tomas que hacían por escena?.

FV: 6 por plano. El plano abierto, si es una escena compleja, donde hay muchos actores y movimiento, podemos hacer hasta 15.

VH: ¿Y en los menos complejos?

FV: En los cortos, donde más o menos la escena ya estaba, se hacían 2 o 3.

VH: Y eso fue en *Viejos Amigos*.

FV: Eso fue en *Viejas Amigas*.

VH: Pero asumo que fue algo similar en las dos películas.

FV: Sí.

VH: ¿Cuántas semanas te tomó filmar cada película?

FV: Ambas las grabé en 4 semanas.

VH: Y en el caso de *Guerrero*

FV: 8 semanas

VH: Ah, fueron más.

FV: Sí, fueron más, fue más complejo, más grande, más locaciones, viajamos.

VH: ¿Usaste actores no profesionales?.

FV: Había un grupo de chicos. Eran dos o tres no profesionales que eran un grupo de cinco barristas, que eran Manuel Soriano y Carlos Montalvo que eran actores famosos.

VH: Claro, la escena en el taxi.

FV: Había otro que era Ricardo que ahora es famoso porque es el que hace *Hablando Huevadas*.

VH: ¿El sobrino de Carlos Alcántara?

FV: Sí, a él lo contratamos y también a otro chico, que no me acuerdo su nombre, que era súper suelto, relajado, pero que antes no eran actores profesionales.

VH: ¿Y en *Viejas Amigas*?

FV: La verdad es que es un placer trabajar con un actor profesional porque puedes pedir determinadas indicaciones y vas a poder trabajar con ellos de mejor manera.

VH: O sea, ¿con mejor manera te refieres a que son más rápidos?

FV: No es que sean más rápidos, es que, por ejemplo, cuando les pregunto “qué le está diciendo aquí”, ese tipo de preguntas y diálogos que podemos hacer en la escena, no lo puedo hacer con un no actor que no ha hecho el trabajo de desmenuzar el guion. O sea, ¿qué estás haciendo con eso?, ¿por qué dices eso? No le estás poniendo ninguna intención a ese texto que es sumamente importante porque rompe la escena, eso lo hacemos con actores profesionales.

VH: Para ti, —porque asumo que en publicidad sí has trabajado con actores no profesionales— ¿cuál es la diferencia entre dirigir a un actor no profesional y a un actor profesional?

FV: Creo que muchos de los actores no profesionales tienen una frescura muy particular, pero si tú quieres llevarlos a estados emocionales más complejos y diversos, que tengan que salir, no tienen las herramientas para a veces lograrlo. Además, tenemos muy poco tiempo para trabajar en ensayos, en cambio, con un actor profesional es como andar con un carro de carrera, puedes



llevarlo a 40 kilómetros por hora, pero puedes acelerar hasta 250; con un actor no profesional, el carro va a 100 en su máxima capacidades, tratando de hacer una analogía.

VH: Te quería hacer una última pregunta.

FV: Valeri, ¿eres de audiovisual o de escénicas?

VH: Yo soy de audiovisuales, pero también me metí ahí un poco en el teatro, por eso mi tesis es una especie de híbrido. Te quería hacer el comentario, ¿eres consciente de que las herramientas que utiliza son Stanislavski?

FV: Claro, sí. La mayoría de actores son formados en las escuelas con esas herramientas.

VH: Claro, es lo más básico para acercarte al entrenamiento del actor.

FV: Por ejemplo, te cuento una anécdota. Con Enrique Victoria, no encontrábamos el personaje. Él no tenía formación actoral de escuela, entonces, le dije: “Oye, Enrique, vámonos a este bar en el Callao”. Era un bar que yo conocía, que a partir de este, saqué a los personajes de *Viejos Amigos*. Luego de ir al bar, tomarnos unas cervezas y conversar, él empezó a aparecer de pronto con la voz, con el entorno y la cadencia del personaje *chalaco*, digamos, del que estábamos hablando. Eso no hubiera funcionado con Ricardo ni con Carlos. Sino, también, las herramientas que he tratado de utilizar es por dónde vienen los actores, pero no son las mismas. Con los niños, no trabajo así. También, de repente, saco más mi lado histriónico, para generar situaciones.

VH: Cuando diriges un actor, son sus técnicas o sus vivencias lo que te hacen elegir tus métodos para dirigirlo.

FV: Los métodos tienen que ver con que yo trato de recoger, digamos, qué es lo que le va a funcionar a él, sus herramientas, para poder utilizarlas. Las vivencias son parte un poco de este bagaje que tiene. Es como motorizarme demasiado, porque esas vivencias también son parte de las herramientas o instrumentos que pueden traer. Con eso trato de utilizar su paleta de colores para poder construir el personaje. En realidad, el 60% de la película se basa en escoger bien el *casting*. Escoges bien y así grabes mal, pero están vivos los personajes, no importa.

VH: Para ti, ¿qué es la dirección de actores? ¿En qué consiste, en tu experiencia?

FV: Para mí, la dirección de actores es tener la capacidad de escuchar al otro, reconocer que hay también una valentía del actor, de restar su imagen para poder darle vida al personaje, aprender a soltar el personaje que tú tenías escrito y llevarlo a alguien con carne y hueso y generar una sinergia. Creo que es importante entre el actor en pos de algo nuevo, que no es lo que está en papel y no sabes qué es lo que va a quedar. También es una relación que se crea, en particular yo no trato de imponer, sino de dialogar.

VH: Claro de crear algo juntos, con el actor.

FV: Sí, algo nuevo. A veces funciona, a veces no funciona. Trato de poder tener esa apertura, varias veces he dicho que estamos yendo por el camino equivocado.

VH: Por lo que te escucho hablar y lo que me has dicho también, para ti la dirección de actores en tu experiencia implica mucha intuición.

FV: Claro, hay un grado de intuición que trato de tener y no convertirlo en una manera técnica.

VH: Listo, Fernando, muchas gracias.

## APÉNDICE #8- Entrevista a Henry Vallejo

### ENTREVISTA A HENRY VALLEJO CINE ESTATAL DE AUTOR

**Entrevistadora: Valeri Hernani (VH)**

**Entrevistado: Henry Vallejo (HV)**

**Duración: 01:21:00**

VH: En primer lugar, quería saber si en tus pelis de ficción tú hacías casting. En el caso sea sí, ¿por qué, a qué se debe la elección y cómo fue el casting en tus pelis de ficción?

HV: Bueno, he hecho dos largometrajes: en mi primer largo, *El Misterio del Kharisiri*, sí hicimos *casting* para seleccionar. Claro que fue un *casting* solamente en el sur del país, en varias ciudades de Cusco, Arequipa, Puno, Juliaca; aunque en el segundo largo, *Manco Cápac*, también. La diferencia es que ampliamos un poco el territorio o los territorios porque no conseguíamos, pues, cubrir el elenco total, ya sea porque se había agotado en algún momento, digamos, el *stock* de actores o gente que podía hacer algún papel. Y, entonces, tuvimos que recurrir a algunos actores de Lima y también a actores que estuvieran de paso en Puno. Entonces, así se ha ido ampliando y en *Manco Cápac*, tuvimos actores extranjeros: había un francés, un mexicano, que de casualidad estaban de paso y llegaron a estar en la película (claro, previamente haciéndoles una prueba). Y, claro, esa película se hizo, digamos, tratando de abrir la mente lo más posible, porque claro, estábamos convencidos de que el talento está en cualquier parte del mundo, ¿no?

VH: Claro.

HV: Cuando es una ciudad pequeña, en algún momento ya no tienes a dónde recurrir, en Puno y Juliaca y lo que hay en el sur también, sí ya habíamos visitado Arequipa, Cusco y también seleccionamos. Por supuesto, hay mucho talento, pero otra cosa es que encajen, los actores o actrices, en el personaje que estás buscando y que claro tengan toda la voluntad de hacer el trabajo y el tiempo también, porque a veces también me ha pasado, que te encuentras una persona súper talentosa, pero no es su prioridad el cine o no le interesa ese proyecto, entonces es mejor dejar ir a esas personas porque te van a perjudicar, eso nos ha pasado también.

VH: ¿Y cómo hacías el casting?, ¿ibas a distintos lugares y hacían una convocatoria de un día y pasaba gente y los hacías leer el guion o les dabas un ejercicio?

HV: Sí, lo que hacíamos era, por ejemplo, íbamos a Cuzco o Arequipa a pedir un local que sea más o menos céntrico, tratábamos de que sea eso, pues a la gente hay que facilitarle algunas cosas, que exista un local aparente, por ejemplo, solicitar un espacio en el Cultural Peruano Norteamericano, una cosa así. Estos institutos generalmente tienen un espacio para la cultura,

como son lugares más o menos conocidos en las ciudades, la gente va a ir y eso tratábamos de buscar. Luego, un poco en el Facebook con algunos amigos y hasta, si teníamos algo de dinero y la ciudad no era muy cara, contratábamos algunos avisos en televisión o en radio. Pero una de las cosas que me ha sorprendido es que los pequeños afiches puestos en el centro de una ciudad o en la salida de una universidad, en los postes, pequeños postes, eso ha tenido éxito, digamos sin mucha inversión. No hemos preguntado a todo el mundo, pero hay personas que voluntariamente nos han contado que habían visto el póster del *casting* o de la película en la calle. Y a veces, bueno, conseguíamos algunas entrevistas para invitar, por ejemplo, en Puno y Juliaca, tengo amigos periodistas, entonces ellos nos facilitaron un espacio y de esa manera... Bueno, gracias a mi primer largometraje, éramos un poco conocidos en la región, ya para el segundo largo, pues en el casting sí había buena cantidad de gente. Cada convocatoria o cada día de casting, venían 200 personas, 150 y generalmente lo hacíamos por etapas: la primera etapa, de frente el guion, a ver si encajaba en algún personaje. Hay personajes que no eran tan cerrados, que podía hacerlo, por ejemplo, la edad entre 30 y 40 o 50 y entonces probábamos y hay actores y actrices que son más versátiles y los probábamos en dos personajes o tres personajes para ver dónde encajaban mejor. Y entonces ahí, poco a poco, iba saliendo y en etapas. De la primera etapa, pasaban unos 15-20 y el segundo día o para la segunda etapa quedaban 10 o 12 tal vez. En las ciudades donde no radicábamos, como Cusco y Arequipa, no podíamos invitarlos a un taller. Pero entre Puno y Juliaca sí, digamos de todas las etapas, para una cuarta etapa, ya quedaban 12 o 15, los invitamos para un taller antes de filmar y bueno, venían. Y entre Puno y Juliaca, desde Juliaca venían al taller a Puno y claro, era gente diversa la que salía seleccionada. A veces, era gente con experiencia y también había gente sin nada de experiencia que nunca había estado en una película y ni había hecho cursos de actuación ni nada de eso, contrastado con gente que también había estudiado actuación. Es decir, tampoco hay que cerrarse a que solamente las personas con estudios o con experiencia pueden llevar la responsabilidad artística de un personaje, entonces bueno, hay que ir sondeando poco a poco. Y claro, eso por hablar de la cuestión del talento.

VH: ¿Cuándo hacías casting, ibas acompañado de un director de casting, de tu productor o productora?

HV: No, generalmente iba con un asistente.

VH: ¿De dirección?

HV: No, un asistente de producción porque necesitaba a alguien que inscriba a la gente que está en el *casting*. Va inscribiendo y poco a poco, se les va dando el guion y, en la mayoría de los casos, le hacíamos la prueba ese mismo día y, a veces, si estábamos más días en la ciudad, podían venir al día siguiente. Los más experimentados hacían eso, claro, para prepararse un día y volver al día siguiente.

VH: ¿Tú registras el *casting* en audio y vídeo?

HV: A veces sí, algunos castings hemos registrado, cuando se ha podido, en celular o en una pequeña camarita y, sobre todo, no la primera etapa porque hay mucha gente, ya a partir de la segunda etapa, empezamos a registrar para ver cómo están dando el personaje y cómo se sienten frente a una cámara también.

VH: Claro, ¿y más o menos cuántos meses o semanas te tomó encontrar en cada peli a tus personajes?

HV: Bueno, en el primer largo fue, han pasado tantos años que... creo que ha sido una cosa de cinco meses, de no haber hecho audiciones seguidas, pero con intervalos: un mes sí, otro mes no, un promedio de seis meses, pero ya en *Manco Cápac*, fue varios años porque tuvimos un primer intento, recuerdo, entre el 2012 y 2013. Habíamos encontrado un actor para el protagonista, entonces empezamos a filmar la película, pero este chico se retiró porque se había ganado una beca. Era un estudiante de medicina y se tuvo que ir, así que el proyecto se detuvo, por lo menos un par de años o más de dos años. Cuando retomamos y otra vez volvimos a... Para empezar, esa vez no habíamos ido a Cuzco ni a Arequipa, entonces esta vez volvimos. Como en el primer largo, dijimos “Bueno, esta vez vamos a buscar gente en Cusco y Arequipa” y ampliamos, hasta en Lima, hicimos un casting en Lima. Vimos a gente también con mucho talento, el problema era que necesitábamos a alguien para el protagonista, un personaje que parezca rural, que hable quechua, que agarre el acento rural puneño y entonces eso faltaba. Entonces, volvimos, otra vez, otra segunda ronda de casting en Puno y Juliaca, y ahí, finalmente, en Juliaca lo encontramos. Igual, el proceso de hacer varias etapas. Incluso después de haber perdido a la primera opción de este actor, con el que ya habíamos filmado como el 10% de la película, después de eso tuvimos dos intentos, es decir, dos rondas más de casting así en distintos lugares, incluido un taller. Y, después, se puede decir que, si contamos desde el segundo intento, nos ha tomado como un año el completar el elenco, porque fueron dos intentos, creo que a medio año y después ya pasando las vacaciones, creo que ya fue abril, mayo, donde... no, incluso más.

VH: ¿Y qué es lo que te hace elegir un actor? Por ejemplo, en el caso de *Manco Cápac*, que fue el período más largo, también por la interrupción —porque el chico se fue a estudiar medicina afuera—, ¿qué es lo que te hizo elegir a Jesús que dijiste “Ya, él es mi personaje”?

HV: Sí, ahora que me haces acordar, incluso habíamos casteado a un actor de Argentina, que era del norte de Argentina y tenía más o menos los rasgos que buscábamos, pero no el acento. Pudo haber sido también, era muy bueno ese actor. Y, claro, con Jesús no es que hayamos visto su actuación porque él era un niño, cuando lo vimos en Juliaca tenía 15 años y, entonces, quedó. Me acuerdo, para la segunda etapa, quedaron unos 10 chicos, ahí había otro también que era muy bueno. Y ya para hacer el taller quedaron, para Elisbán, por lo menos tres candidatos. Entonces, de los tres, uno de los candidatos —que tenía mucho talento también— no vino al taller, desapareció, nunca más supimos de él y el segundo, que tenía unos tres o cuatro años más que Jesús. Los dos estaban en el taller. Todavía no sabíamos que Jesús podía ser el protagonista, pero ya, digamos, su edad había definido un poco... como conversaba con mis hermanos, él podía ser. Pero no estábamos seguros y, a medio taller, decidimos hacerle recién las pruebas de cámara. Es decir, ya habíamos filmado, pero con una cámara pequeña, ya con la cámara de cine recién a medio taller, le dimos las escenas y escenas que habíamos filmado antes ya, entonces le dijimos “Oye, mira a este actor. ¿Podrías imitar a este personaje? Constrúyelo y prepárate, vamos a hacer pruebas” Y le dimos dos o tres días, creo, y entonces grabamos y recién nos convenció. Grabamos dos o tres escenas distintas y recién nos convenció de que podía ser él.

VH: Claro, ya fue más en la cancha por así decirlo.

HV: Sí, no es que desde el principio, porque claro, yo aprendí que no es recomendable ilusionarse ni encantarse por la primera vista. “¿Ves a este actor? Sí, él es o ella es”, qué sé yo, porque no sabes con quién estás tratando. No sabes si te va a fallar y si es responsable, si realmente le interesa el cine o va a tener tiempo, o solamente está curioseando.

VH: Disculpa, cuando tú te refieres a talleres, o sea, ¿hacías unos pequeños talleres de preparación actoral, algo así?

HV: Sí, eran talleres estructurados en clases, por temas y desde cero.

VH: ¿Y qué les enseñabas más o menos?

HV: Bueno, desde la relajación, concentración, hay muchos ejercicios de relajación y concentración y después entrábamos a través de la memoria sensorial, ejercicios de memoria sensorial, ahí partíamos recién con la actuación. También, ejercicios de memoria afectiva, todo lo que requiere el método de Lee Strasberg.

VH: Ah, ok, tú haces Strasberg en tus pelis.

HV: Sí, de método. Aprendí un poco de *Meisner* también, pero claro se sabe que Meisner también ha sido parte del *Actors Studio* de Nueva York, él ha sido profesor y alumno ahí y entonces ha salido de la misma escuela. Él ha diferido un poco después con el tiempo y su método también se ha vuelto famoso, pero creo que de ambos. Uno va encontrando con qué métodos se siente más cómodo. Entonces, a partir de *Strasberg*, que sigue el método de *Stanislavski*.

VH: Claro, ¿y tú dónde has aprendido estas técnicas, Henry?.

HV: Hice un taller de actores en Cuba, en la Escuela de Cuba de San Antonio de los Baños, y tuve la suerte de hacer este taller con Marketa Kimbrell. Ella iba a esta escuela más o menos cada cuatro años porque... estaba muy ocupada con la Universidad de Nueva York (ella era profesora principal de Dirección y Actuación en la Universidad de Nueva York). Entonces, más o menos de manera secreta o clandestina iba a Cuba porque, claro, los americanos formalmente no pueden ir a Cuba, entonces se iba por Canadá o por México y con mucho gusto lo hacía. Y ese año que tuve la suerte de ir, era su última vez, la última vez que ella estaba yendo a Cuba porque ya estaba un poco mayor, entonces le hicieron un homenaje, recuerdo, en la Escuela de San Antonio. Ella ha estado en películas como *The Pawnbroker* de Sidney Lumet.

VH: Claro, Sidney también es de esa escuela norteamericana.

HV: También, ha sido profesora en el *Actors Studio*, aparte de la Universidad de Nueva York. Tenía buena experiencia de vida, era de esas inmigrantes europeas que había llegado muy jovencita a los Estados Unidos y su familia se quedó. Se conocía con esta gente o trabajaba con gente como Elia Kazan y era bastante sencilla.

VH: Elia Kazan, el que lanzó al estrellato a Marlon Brando.

HV: Claro, detrás de ella había mucha experiencia. Ya en las clases, ya no se paraba para los ejercicios, pero daba indicaciones y con el mismo material con el que enseñaba en la Universidad de Nueva York, ese material lo traía a Cuba para compartir y, claro, su experiencia. Recuerdo que ella nos mandaba de frente a la piscina. Había alumnos, me acuerdo que... bueno, incluido yo, que nos considerábamos muy malos actores. Eso pasa con un director que no necesariamente es buen actor, yo personalmente me consideraba un actor pésimo. Y ella nos decía "No se preocupen, prepárense y ya hacemos las presentaciones mañana". Entonces, las

clases eran de ocho de la mañana a seis de la tarde más o menos y, después, teníamos que hacer las tareas, entonces nos quedábamos... porque te asignan como mini departamentos. Nos juntábamos en algún departamento de los compañeros y hacíamos las tareas hasta media noche preparándonos para el día siguiente y después, cuando ya hacíamos las presentaciones, nos decía “Muy bien, están ok y, en algunos casos, creo que están mejor que en la película”. Agarrábamos escenas de algunas películas conocidas y, en base a eso, hacíamos las prácticas y entonces ella nos decía, “No, solamente falta esto, esto...” y, a veces, ya después de varios días, “Solo les falta construir el vestuario y podíamos haber filmado esta película”, nos decía. Se daba cuenta de que el trabajo comprometido tiene resultados.

VH: Definitivamente.

HV: Entonces, no es una casualidad que desde el principio vaya a resultar. Uno se puede confiar en que solamente la gente con mucho talento puede estar en una película, pero... por supuesto que para un papel protagónico sí, porque el papel protagónico debe reunir varios requisitos: que tenga talento, buena memoria y, claro, no es casualidad que los buenos actores y actrices tengan no solo buena memoria sino una inteligencia natural. No es casual que varios actores del medio, Hollywood por ejemplo, tengan un coeficiente intelectual muy alto. Y, entonces, eso naturalmente sale, vamos indagando, por ejemplo, en la vida de Jesús Luque, él era el primer puesto en su colegio y no se esforzaba mucho, digamos, tiene una inteligencia natural y un talento natural. Esas cosas no es que uno las busque, pero justamente para que te entienda y para que, digamos, pueda llevar esa responsabilidad de actuar en un rol para una película.

VH: Tú tienes dos películas, una que es de terror, *thriller*, y la otra es más un drama, una tragedia. ¿Qué tanto influye o cómo sientes tú que te ha influido el género cinematográfico de ambas pelis al elegir a tus actores? Si es que influye o si te parece que no.

HV: Bueno, no, en realidad. No influye mucho, es una cuestión de... en mi primer largo, optamos por ese tema porque era claramente una película comercial, por otro lado, queríamos experimentar el hacer una película con pocos recursos y que era bastante difícil, pero no imposible y también contentarnos con lo que había localmente. Para mi primer largo, todavía no había hecho ese taller en Cuba... fue más por instinto, por intuición. Justo a la escuela de Cuba llevé este largo, *El Misterio del Kharisiri*, y lo mostré porque los alumnos lo que habíamos hecho, lo mostrábamos, y ya le cuento a la profesora Marketa que lo he hecho sin formación y...

VH: Perdón, se cortó justo cuando estás contando lo que le habías mostrado el largo a la profesora, sí.

HV: Se está cortando. Yo te escucho, sí, yo también te escucho, pero por momentos como que se me va un poquito.

VH: La siguiente pregunta es qué esperabas de tus películas de ficción en cuestión de distribución y de llegada, porque creo que ambas han tenido un recorrido distinto evidentemente y qué tanto esto... O sea, como esto de querer que lleguen a más gente o que se estrenen a las comerciales o que vaya festivales ha hecho que tú quieras elijas a tus actores.

HV: Es decir, ¿te refieres a que hayamos ampliado un poco el ámbito de producción?

VH: Vamos por preguntas, la primera es qué es lo que esperabas de tus pelis en cuestión de llegada, de distribución, en el caso de ambas.

HV: En el caso de *El Misterio del Kharisiri* queríamos también experimentar, llevar la película, tal vez, a las ciudades vecinas y ganar un poco de dinero. Ese era el objetivo y sí ha tenido buen éxito. La película ha estado en el sur del Perú, sobre todo, y en Bolivia un poco. Después para *Manco Cápac*, quisimos hacer un estreno nacional, pero era una circunstancia difícil porque había la pandemia todavía, te pedían las vacunas completas para entrar al cine y entonces, eso ha disminuido bastante el interés. Nos pedían: “¿Por qué no la ponen en una plataforma?”, pero no se podía satisfacer a toda la gente que nos lo pedía porque la película tiene etapas. Siempre hemos aprendido que es bueno que una película que va a entrar a salas, tenga su época en salas únicamente y después vaya a plataformas. Es la manera de ir, etapa por etapa, para tener la mayor cantidad de espectadores. Sabíamos que *Manco Cápac* no era muy comercial, pero también sabemos que pudo haber ido mucho mejor en la parte de distribución en salas.

VH: Porque primero fue estrenado en los festivales... Es una película de festival, ¿no?

HV: Sí, ha estado en festivales. Digamos, no habíamos tenido mucha experiencia en festivales porque en mi primera película, claro, como era comercial, fuimos a algunos festivales, nos invitaron en Argentina, recuerdo, hasta en Alemania, un festival, pero no lo habíamos planificado así. En cambio, para *Manco Cápac* tampoco arrancamos con experiencia. Debimos enviar la película primero a festivales grandes. Entonces, esto tal vez nos habría abierto más puertas, porque los festivales más grandes en el mundo quieren exclusividad.

VH: Claro, piden estreno.

HV: Entonces, si ya estás en otros festivales, te eliminan, te excluyen de las convocatorias. Eso hay que saberlo. Intentar y pues ya si no te seleccionan en festivales más grandes, luego los de tamaño mediano y, después, a los más pequeños, así es como debe ser el circuito. Entonces, bueno, ya habíamos terminado la película, con deudas todavía, y otra de la verdad es que no teníamos ya dinero para festivales, porque tú sabes, un festival grande cuesta entre 100 y 160 euros más o menos, solo postular.

VH : Claro, es caro. Te iba a hacer la consulta, entendiendo que era lo que tú querías para ambas pelis, ¿tú sientes que has elegido actores o la elección de tus actores ha sido guiada por el impacto que querías tener en tus pelis?

HV: No, en realidad. En la primera película, claramente queríamos ganar un poco de dinero, así que era todo por instinto y más rápido, pero ya en la segunda película, queríamos hacer una película que tenga más dedicación, es decir, que se vean los detalles de los personajes y preocuparnos en que salga bien la película hasta donde sea posible. En eso pensábamos, es decir, en terminar bien la película y yo iba a estar satisfecho cuando terminemos la edición. Y después ya, como estábamos cansados, hicimos lo que pudimos. Pudo haberse manejado mejor, tal vez si... digamos, en una etapa más temprana, habríamos conocido algún distribuidor, entonces las cosas habrían ido mejor, ¿no? La crítica, tanto dentro del país como fuera del país, nos hacía pensar que sí pudo haber llegado más lejos.

VH: Quería preguntarte, en tus pelis, ¿qué tanto influye la opinión de la productora o el productor y el presupuesto cuando eliges a tus actores?

HV: Sí influye. Lo que pasa es que yo mismo soy mi productor y como trabajo con mis hermanos, ellos se han especializado en cámara, en sonido, en edición, pero igual sus puntos de vista son valiosos. No han entrado mucho a la especialidad para dirigir actores, pero sí tienen intuición, tienen buen ojo. Y entonces sí, generalmente me parece algo y casi en el 80% o 90% me dan la razón, pero igual es bueno consultar porque... Ellos han sido mis socios varias veces, es bueno consultar qué les parece y también escuchar la opinión de otras personas sí es muy útil, te van a decir su punto de vista y a veces van a ver cosas que tú no has visto. Entonces, sí, por eso es bastante útil consultarlo por lo menos con el equipo principal de realización de la película.

VH: Y, pasando hacia la parte de los ensayos, ¿qué tanto influye el presupuesto en tus ensayos? O sea, cuando tú haces un trato con un actor, que va a ser retribuido, porque entiendo que a veces en las producciones más independientes no necesariamente todos los actores son retribuidos... ¿Tú haces el contrato por, digamos, no sé, una cantidad determinada de ensayos y una cantidad determinada de días de grabación, cómo es eso?

HV: Generalmente, los contratos, ya para filmar la película, son por día de trabajo. Entonces, acordamos una tarifa, luego hacemos un total y sale un total y se va ampliando. En el caso de *Manco Cápac*, como tenía muchos personajes secundarios, no había actores, entonces teníamos que ampliar de todas maneras. Íbamos aumentando el presupuesto y se iba reduciendo también para contar con Jesús. Con él, prácticamente hemos demorado cuatro años de rodaje bastante interrumpido, porque él tenía clases en el colegio, estaba en cuarto de secundaria, cuando empezamos. Sí, él tenía 15 años, pero parecía casi de 20, pero era un niño. Estaba en cuarto de secundaria y, después, cuando empezamos el rodaje ya había entrado recién a quinto de secundaria. Luego, no terminamos el rodaje y tuvimos que convocarlo otra vez. Él ya estaba en la universidad, ya no estaba en Puno, estaba viviendo en Tacna, en una universidad en Tacna, mientras él estudiaba en la universidad, venía a veces, se daba tiempo y venía los fines de semana, uno o dos viajes por mes, algo así. Y, así, fuimos completando la película, no solamente era porque él estaba atendiendo sus estudios, sino que no habíamos completado los actores para los personajes secundarios y, entonces, en ese lapso de tiempo largo también ya nos quedaba poco presupuesto. Ya casi no había plata y, en un momento, ya faltando como el 5% para completar el rodaje, ya no había presupuesto simplemente, se paró todo. Hubo un año en que no hicimos absolutamente nada por falta de presupuesto, entonces, ese dinero me presté. Afortunadamente, mi mamá me prestó plata y terminamos esa parte que faltaba, que parecía poquito, pero no era tan poquito, porque en el rodaje, pues, el dinero se va así como agua. Para esa última parte nos hacía falta entre cinco mil, seis mil, un poco más de seis mil dólares. Y, entonces, conseguimos dos o tres actores que faltaban y completamos eso y Jesús también que claro sacaba su tiempo para los fines de semana. Y a veces, como ya eran pocas escenas, los actores se hacían rogar y no daban tiempo, si unos podían, los otros no podían. “Ah, entonces hagámoslo el siguiente mes y el siguiente mes” y, así, se ha ido completando felizmente todo.

VH: En ambas pelis, ¿cuánto tiempo de ensayos has tenido?

HV: Para *El Misterio del Kharisiri*, lo hemos hecho sin ensayos prácticamente, casi sin ensayos, así de frente y, en *Manco Cápac*, empezamos a ensayar la película un mes antes, más o menos. Y en el mismo rodaje, si no estaban listas las cosas, antes de filmar, nos dábamos un día. Un día solo para ensayos y otro día para ver el vestuario y escoger vestuario. Sí, generalmente un día antes o dos días antes, si había tiempo, si los actores tenían tiempo, un par de días antes.

VH: ¿Y qué tipo de ejercicios haces con tus actores en los ensayos? Los que más te gustan...



HV: Sí, bueno, cuando es un grupo grande, se pueden hacer dinámicas de sincronización de sonidos. Empiezan a decir algunas palabras y, luego, sincronizarlas con los otros actores o juegos como... Hay uno muy interesante que se llama "El asesino", digamos, todos cierran los ojos y les digo "Voy a escoger a una persona y nadie va a saber quién es el asesino o la asesina, entonces, va a guiñar el ojo. Tratemos de ser discretos". Nadie va a decir quién es, es muy divertido, cosas así. O imitar, por ejemplo, las formas a partir de la posición del cuerpo, por ejemplo, con los ojos cerrados, un poco para desarrollar la ubicación espacial y sensorial. Entonces, eso también es bueno, que la gente se ría mucho, a veces, que cuenten sus historias entre ellos y, después, bueno, cada etapa tiene sus ejercicios. Etapas como para que se den cuenta de que en un proyecto hay un director o directores y unos actores/actrices y hay ejercicios que te sirven para entender que hay que confiar en el actor y el actor tiene que confiar en el director también. Y para memoria sensorial, por ejemplo, recuerdo, con objetos, tratan de imitar el objeto imaginariamente, agarrar un celular, por ejemplo, de qué está hecho, si tiene olor, tiene sabor. Incluso un niño puede entender las técnicas de actuación, haciéndolo con paciencia. Ellos pueden actuar, pueden interpretar, dependiendo de cómo se aborde la actuación. Cuando son muy pequeños, claro, no se les puede dar mucha teoría, pero ejercicios prácticos sí. Por ejemplo, a un niño le dices, le invitas un jugo, un jugo de papaya, qué sé yo, le haces tomar un poco y después pones a un lado el jugo imaginariamente. Entonces, te ve y el niño también hace lo mismo y empieza a disfrutar también la fruta imaginaria. Sí es posible trabajar con niños, cosa que no es fácil, porque no todos los niños tienen disposición. En *Manco Cápac*, trabajamos con un niño así de tres años, un poco más tenía mi sobrino, que sale en la película en la última escena, con él hemos repetido 31 veces y él las 31 veces las ha hecho.

VH: ¿Te refieres a que han hecho 31 tomas?

HV: Sí, 31 tomas.

VH: Es un montón. Qué aguante del niño.

HV: Sí, es que estábamos en la calle y teníamos la colaboración del serenazgo del municipio, pero aun así la gente se metía. Entonces, no era tanto por él, sino porque la gente se metía al filmar.

VH: Claro, algo externo. ¿Es al final, cuando Jesús está vestido de Manco Cápac?

HV: Sí.

VH: En tus pelis, ¿la mayoría de tus actores han sido actores no profesionales entonces?

HV: Sí, diríamos que un 70% no eran profesionales.

VH: Y, en el caso de los actores profesionales que has tenido, creo que en *El Misterio del Kharisiri* los periodistas son actores profesionales, ¿no?

HV: Sí, hacían teatro ellos.

VH: ¿Y tú sientes que con ellos, es decir, su bagaje actoral influenció un poco en ti o al momento de dirigirlos? ¿Sentiste que con ellos era una dirección distinta? ¿Cómo fue eso?

HV: Sí, una cuestión más por intuición, es decir, tratando de ver hasta dónde se puede alcanzar un grado de realidad, simplemente intentando sin ningún método. Era simplemente a partir de la observación, desde el casting, cómo abordan la escena, a ver si te entregan algo de verdad con el personaje y hasta donde fuera posible que sea creíble, entonces así nos guiamos. Pero ya cuando hay técnica, se los puede pulir mejor, ¿no? Y entonces, en *Manco Cápac* hemos continuado con lo mismo, pero ya con algunas herramientas más de...

VH: Claro, porque ya tenías el taller en *Manco Cápac*.

HV: Claro, digamos, herramientas concretas. Sin embargo, la primera experiencia me sigue sirviendo porque en *Manco Cápac*, hemos tenido algunos personajes que, por ejemplo, hay uno en una pizzería, que es el dueño de la pizzería. Este amigo me dice “Si quieres, yo puedo intentar”, entonces nos facilitó él alquilaba esa pizzería y trabajaba medio turno. Y entonces, él nunca había actuado en su vida y ese día nos estábamos arriesgando, porque claro, era una cosa que no se debe hacer, pero a veces ya no te queda otra. Entonces dijimos, “Ya, vamos a intentar” y claro, a él tuvimos que marcarle todo, cuándo volteaba, cómo iba a sentir la escena, y a punta de repetición ha salido y él ha quedado en la película. Él casi no tenía ninguna experiencia, ni ha estado en el taller tampoco, pero encajaba más o menos y también se puede intentar. Con él salió, porque la escena era cortita. Cuando hay más diálogo es más difícil, pero aun así he aprendido en estas dos películas que —si no tienes de otra, ya se te acabó el dinero y solamente tienes a algún amigo o una amiga que se ha ofrecido a hacer el papel y tiene algunas condiciones— hay que confiar, aprender a confiar. Y después de buenos intentos, pues va a salir algo. Hay que hablar también con la gente que te está colaborando, sea *ad honorem* o estén pagados todos, a veces se olvidan, hay personas que están en un rodaje y se olvidan de que la cuestión actoral es muy delicada y alguien habla o dice un... Porque los actores o los que están interpretando —sean actores con formación o sin formación—, las personas que están interpretando algún rol están en un momento delicado y se ponen muy susceptibles a veces. Entonces, si alguien hace un comentario —aunque sea despacito— que sea negativo para este actor o actriz, se pueden bloquear y probablemente no logren la escena por ese comentario. Entonces, es una cosa muy delicada.

VH: En tu experiencia, más o menos, ¿cuánto le toma o cuánto le ha tomado a tus actores y actrices encarnar al personaje que tú te imaginabas?

HV: Bueno, depende mucho de las personas. Hay actores que rápido captan todo y al día siguiente están listos para filmar. En otros casos, hay que construir porque no tienen experiencia o no tienen suficiente talento, pero me ha tocado trabajar con actores que no tienen buena memoria y no mucho talento, pero gracias a su voluntad sí es posible lograr cosas. Es decir, también otra de las cosas que he aprendido es que las condiciones nunca van a ser ideales, uno quisiera que fueran, pero nunca van a ser. Así estés en Hollywood y así estés con el presupuesto más grande, nunca va a ser ideal, así que a veces te tocan las peores condiciones. Digamos, no tienes a favor, tal vez, el talento del actor, no tienes a favor el dinero, no tienes a favor casi nada; en ese caso solo la paciencia y la perseverancia te van a ayudar a conseguir algo. Es decir, tampoco es imposible que puedas lograr una escena sin tener esas condiciones ideales, hay que intentarlo hasta donde sea posible.

VH: ¿Y cómo es tu relación con los actores? Es decir, ¿tratas de que se vuelvan tus amigos o es una relación más profesional? ¿Tienes estrategias también, de repente, emocionales? Como hacía Kazan con sus actores.

HV: Sí, trato de ser amigo de mis actores. Con todos los que van a interpretar, actores, actrices, sean niños o de cualquier edad. Tratar de ser amigos es un buen camino porque vas a saber cómo tratarlos, saber un poco qué les gusta y saber un poco qué les molesta también. Es bueno ser amigos, porque cuando hay una distancia se hace difícil. Hay actores también que— no me ha pasado tanto con los actores naturales— con uno o dos actores que tienen ya formación, son profesionales, a veces no se dejan dirigir y, digamos, ni siquiera te escuchan. Eso también es un problema y, cuando no hay tiempo, eso se queda como un vacío. Sí, es bueno tomarse el tiempo de almorzar juntos, conversar más. Cuando no sucede eso, hay fallas. Y, también, aprendí que cuando a un actor, por más profesional que sea, por ejemplo, le dices “Quiero que hagas una escena como si estuvieras borracho”, hay actores que te pueden decir “Oye, no te preocupes por eso, en los ensayos ya se aprenden los diálogos, todo”, pero un poco esconde eso, no te quiere mostrar... A mí me pasó, este actor, la primera opción que teníamos, no quería mostrar su talento actuando de una persona ebria. Y, entonces, me dice “No te preocupes, yo he actuado de eso”. Entonces, cuando alguien no te quiere mostrar, es porque esconde algo y eso puede ser pernicioso porque no está siendo sincero y, al momento de grabar, pierdes tiempo. O sea, no alcanza el nivel que esperabas y después ya hablas y, otra vez, te dice “Ya, no te preocupes, mañana sí lo hacemos”. Entonces, aparecen esas cosas y eso me ha pasado porque estábamos a la distancia y no podía hacer un casting más objetivo. Sí es bueno, a pesar de que pueden tener mucha experiencia, si no tienen esa voluntad de construir un personaje, no va a salir. También la otra persona tiene que tener la voluntad.

VH: Y, ya pasando más a la parte de la última etapa de grabación, quería saber qué tipo de indicaciones dabas tú al momento de grabar, cuando sientes que tu actor o actriz no está dando lo que tú quieres ver.

HV: Sí, bueno. En los ensayos ya, más o menos, alcanzábamos el tono que queríamos, pero el día de la grabación pasan muchas cosas. Podrían estar un poco nerviosos, sobre todo los que no han actuado frente a una cámara antes. Entonces, tratamos de construir un ambiente lo más tranquilo posible, por ejemplo, las comidas, preferíamos que sean allí, no ir a un restaurante, sino comer en el set con más tranquilidad y porque yendo hasta un restaurante se pierde tiempo. Entonces, comer en el set a tiempo, generalmente en horas, digamos, desayunar entre las siete y las ocho, almorzar entre la una y las dos de la tarde y después, cenar a las seis o siete de la tarde, cosas así. Eso no puede fallar porque el actor necesita alimento, necesita líquido para que su cerebro funcione bien. Entonces, son varias cosas. Uno, la alimentación, el que haya silencio, que todo esté tranquilo. Ya, al momento de grabar, cuando no están saliendo las cosas, probamos otras cosas, a veces un ejercicio, por ejemplo, —aunque eso, en parte, en los talleres lo hacíamos también— para que sientan la dificultad del otro personaje. Cambiábamos los roles, “Ahora tú haces el policía y el otro ladrón”. Entonces, perciben la dificultad de los personajes y ahí también van saliendo soluciones. “A ver, cómo hacemos” y los actores con más experiencia también colaboran a veces y dicen “Bueno, esto podría ser así” y dan sugerencias. Hay que estar abiertos a las sugerencias y tampoco exagerar, a veces —bueno, eso depende de cada actor y actriz también— no dar demasiadas directrices porque se pueden confundir y, a veces, es peor; no exagerar tampoco, ser un poco preciso. Por otro lado, aprendí... tal vez te refieres a que decirle a un actor, por ejemplo, “Ponte más triste o más emotivo, más alegre” son cosas vacías. No le estás diciendo nada porque son seres humanos que no les puedes aumentar el volumen o bajar el volumen, así con un botón. Eso no se puede, no es recomendable hacer eso, preferible es decir

“Trabajemos con un poco de memoria afectiva. Si tienes algún recuerdo que no te puede afectar...” y eso puede funcionar, en algunos casos. Si es que tienen la técnica, va a funcionar. Bueno, descansamos si no está saliendo. Intentamos un poco, a veces, olvidarnos del guion, del diálogo que está escrito y simplemente a los actores le pedimos que se agarren de las necesidades de los personajes y de los objetivos del personaje y con eso, a veces, resulta mejor. Entonces, ya después, le agregamos un poco de diálogo.

VH: ¿Y de qué manera influyen los tiempos en tu desempeño como director de actores? O sea, los tiempos más como de grabación, de repente un día tienen que grabar antes de que se vaya la luz del sol y estás como medio apresurado, ¿cómo lidias con eso?

HV: Sí, las veces que me ha pasado, teníamos que correr y armar el set rápido y, generalmente, cuando uno está muy apurado, las cosas no salen porque justo en la mejor entrega que te da el actor, ya la luz bajó y está todo oscuro y no se nota su rostro. Eso puede pasar, que estuvo perfecto, escucho el audio, está perfecto, pero no se le ve la expresión porque ya no había luz y, entonces, en ese momento ya no se puede poner luz artificial porque eso hay que prepararlo. Y eso sí puede pasar, es otra de las cosas que uno va aprendiendo que lo mejor es estar antes, lo ideal es que un equipo de avanzada vaya preparando el set, pero si tienes una sola cámara o no tienes los suficientes recursos, vas a tener que esperar. Eso es lo que pasa en Hollywood, por ejemplo, que si van a filmar en distintas locaciones en un día, en todas las ocasiones ya hay luces preparadas y está el sonido y está la cámara, o varias cámaras, pero en nuestro cine se hace con una cámara generalmente.

VH: Y, en esos casos en los que también eso afecta un poco al actor, ¿cómo lidias tú con el cansancio del actor? Claro, o sea, me dices que de todas formas tienes que siempre tratar de que se encuentren en un ambiente tranquilo, que tengan las comidas al día, que no estén hambrientos para no cansarlos físicamente, pero ¿cómo haces tú —o si es que te ha pasado en alguna grabación— si de repente hacen muchas tomas y que ya sientes que el actor se te está cansando?

HV: Sí, sí me ha pasado varias veces... [inaudible] que necesitábamos en esa escena, nos podemos tomar un rato, un tiempo. Bueno, casi siempre he tratado de que tengamos snacks en el set, “oye, dónde están las galletas o los dulces o algunos chocolates”, algo, una fruta, que sé yo, tomarnos un descanso, un rato o un cafecito. Y mientras nos distraemos, por lo menos nos olvidamos de la película unos 10 minutos o 20 minutos, lo que sea necesario, conversar un rato y otra vez retomar. A veces, uno se empecina en que tiene que salir ahora, “si no es hoy, no va a ser nunca”. Hay que ser flexible también, porque a veces puede ser que sea tu actor con más talento incluso, que le ocurra algo y, a veces, sus vidas personales pueden influir. Algo está ocurriendo en su vida personal y conversas con tus actores, es bueno que te cuenten, por eso es muy positivo que tengas confianza con ellos y te digan. Tal vez no te va a alcanzar el dinero, pero si es necesario y es mejor para la película, continuamos al día siguiente o reprogramamos para la siguiente semana, mientras vamos haciendo otras cosas. Forzar, generalmente, no me ha resultado bien porque estábamos forzando mucho la cosa. Entonces, la persona se calma, resuelve o hace algo con lo que le está pasando en su vida personal y te ayuda en ese aspecto. Sin embargo, a veces no te cuentan todo, justo con las personas con las que no has conversado mucho, porque somos muy diversos los seres humanos y hay personas que no te cuentan y que tal vez no han valorado el hecho de estar en una película. A mí me ha pasado, una de mis actrices tenía mucho talento, encajaba mucho en el personaje y por culpa de su vida personal —que estaba en una separación, algo así, me parece—, ya no contaba, así que no podía venir o no la dejaban venir a las grabaciones. Entonces, ha perdido esa oportunidad y no ha salido finalmente en la película y, claro, se arrepiente por no haberle dado importancia a lo que pudo haber sido

una oportunidad. Ya han pasado los años y ya no tienen la misma edad, a veces las oportunidades están ahí y las dejas pasar, los actores también tienen que saberlo, que probablemente sea la mejor oportunidad en toda su vida, dejan pasar eso y no... Por eso, se necesita compromiso de ambos lados, de los actores y del director, por supuesto.

VH: ¿Y, más o menos, cuántas tomas has hecho en promedio en tus pelis para cerrar los planos? Más o menos un promedio, sé que es difícil responder esa pregunta.

HV: Sí, un promedio de doce tomas. En *El Misterio del Kharisiri* más rápido, el promedio era de cinco o seis tomas y en *Manco Cápac* de doce a quince, pienso.

VH: Y más o menos, ¿cuántas semanas te tomó filmar cada película?

HV: En el caso de *El Misterio del Kharisiri*, fue un año, pero disperso, habrán sido casi dos meses. En el caso de *Manco Cápac*, juntando todos los días porque bueno, anotábamos los días de trabajo, fueron cuatro meses que pudo haber sido... Esa película se debió haber grabado en un mes y medio como máximo, pero debido a que buen porcentaje de los actores no tenía experiencia, teníamos que repetir mucho, entonces probablemente el promedio sea un poco más, tal vez más de 20 tomas porque, recuerdo, la toma que más repeticiones tuvo, más o menos, fueron como 80 repeticiones.

VH: Es un montón.

HV: Sí, y no porque tenía muchos diálogos, tenía poco diálogo, pero técnicamente era difícil. La cámara entraba desde la calle, entraba a un interior y después volvía a salir, entonces la diferencia de luz es abismal. Hay que no solo ver el foco, sino el diafragma de la cámara manualmente. Entonces, hay que disimular eso, cuando uno entra y, luego, abrir el diafragma, imagínate, más cuidar el foco. Éramos cuatro personas detrás de la cámara con el *steadycam* y todo, entonces había muchas cosas técnicas y encima subir un par de gradas, todo eso, cuidar el encuadre, más que nada por eso, 80 veces y querer lograr eso es difícil, más con una cámara digital, que es muy sensible a los cambios de luz

VH: Y en tu experiencia, ¿cuál es la diferencia entre dirigir actores no profesionales y actores profesionales?

HV: Bueno, en realidad no hay mucha diferencia, aunque cuando tienes diálogos largos o distintas posiciones de cámara, el actor profesional ya sabe mostrarte su mejor lado y sabe falsear, por ejemplo, los ángulos. No es algo que el actor amateur no pueda aprender, se van empatando. Creo que mucho depende de la voluntad de cada actor. Si el actor tiene la voluntad de colaborar sinceramente con tu proyecto, hablando desde el punto de vista artístico, no solo que vaya porque le vas a pagar, si tiene esa seriedad artística, va a cohesionar fácilmente con los otros actores. Es una cuestión de voluntad y de si vamos a hacer bien las cosas, en cambio, cuando te encuentras con un actor/actriz, que más le importa su pago, más le importa su cuestión personal. Si está más preocupado en otros asuntos, entonces te va a perjudicar, mucho depende de formar algo como una familia con la que estás llevando adelante un proyecto, porque si no es así van a empezar a chocar y los tiempos y te vas a tener que contentar con lo que logres ese día.

VH: Y la última pregunta, ya para cerrar, quería saber para ti, ¿qué es la dirección de actores?

HV: Bueno, personalmente pienso que es una exploración que se hace con cada persona con la que vas a trabajar en pro de conseguir algún personaje, es decir, conseguir tus escenas y simplemente es eso. Explorar con cada persona es como limpiar obstáculos o, en general, dirigir es eso, limpiar obstáculos de todo tipo, porque tienes que lidiar con muchas cosas, digamos, con los distintos talentos y con los distintos temperamentos de tus actores. Hay personas más exigentes y otras menos exigentes, otras personas más colaboradoras que te van a ayudar. Una persona ideal es, pues, alguien que tenga talento y que si se da cuenta de que necesitas ayuda o faltan manos para cargar algún equipo, ese actor desprendido te va a ayudar, te dice “en qué te puedo ayudar”, “qué más” e incluso te ayuda con cosas del set. Eso es lo ideal. Por eso es que, personalmente, no me atrae trabajar con estrellas, porque creo que no los aguantaría, estar con muchos requerimientos. Creo que en un día, terminamos mandándonos al diablo tal vez. Y eso es importante, poder crear las condiciones de trabajo, es lo más importante.

VH: Listo, Henry. Esas son todas las preguntas, realmente ha sido como muy enriquecedor, conversar contigo, me alegra saber que tienes los términos bien mapeados y bien en claro.

HV: Sí, es verdad, no te preocupes, es un placer. Solo me estaba olvidando de una pequeña cosa. Esa parte que se cortó y que no pudiste escucharme bien...

VH: Me decías lo último que lo que no te pude escuchar bien.

HV: Te estaba contando que, a esta profesora Marketa, cuando le mostré mi película, le conté que lo había hecho por intuición, sin ninguna formación. Y dijo “Bueno, está bien, dirigir por intuición, pues así es como muchos directores empiezan. Porque la intuición es sabiduría.” Y uno tiene que aprender en confiar en su intuición. Eso es lo que me acuerdo y tiene mucha razón. Tenía mucha razón que es así. No desconfiar de nuestra intuición porque se tiene esa sabiduría. Todo ser humano tiene esa intuición, no solo para el arte, sino para muchas cosas que te pueden pasar en la vida y confiar, nada más, en tu propia intuición.

VH: Qué bonito lo que te dijo, ¿no?

HV: Sí, son cosas que hasta ahora que me sirven. Y otra cosa que... nos dio una bibliografía de, no sé, tal vez unos 15 libros que los compré y ahora me sirven. Son libros de cabecera, me sirven para toda la vida. Uno nunca debe dejar de aprender, debe seguir estudiando. Y, a veces, recuerdo en algunas grabaciones que hay actores que sí hacen notar su arrogancia. Y, a veces, lo dicen en voz alta. Pero cada quien es distinto, entonces, hay que ser muy paciente. Y hacer que compartan todos como en una familia. Entonces, cuando hay alguien así, es necesario también hablarle. Y es mejor que sea en privado, con cada actor por separado. Y decirle “tu comportamiento no está bien”. Porque eso existe. Hay que aprender a amonestar en privado y claro si, se felicita también. Y, a veces, con esos actores hay que aprender a lidiar porque no todo es ideal. Hay que aprender a que vayan encajando poco a poco... en la familia, que eso es una película. Es un arte colectivo y hay que aprender a lidiar todo el tiempo con mucha gente. Porque el cine siempre va a ser colectivo, así sean pocas personas.

VH: Se cortó eso último.

HV: Te decía que hay que aprender a trabajar en equipo, es decir, a tolerarse. Porque tú puedes este conseguir, por ejemplo, al actor más talentoso del mundo, pero si este actor empieza a engreírse o empieza a no colaborar con los otros actores, los va a perjudicar. También los actores, pues si han aprendido o no han aprendido, tienen que mostrar esa empatía. Es importante.

Recuerdo algo que decía Martin Scorsese, creo. En el caso de una película y los actores. Y le preguntaban “¿qué es lo que recomendarías tú a los cineastas? Y él dice “por supuesto hay que buscar gente con talento, digamos, con mejores condiciones posibles para tu película y lo que más recomienda es tener paciencia, desarrollar paciencia. Y si no tienes paciencia, aprender a desarrollar la paciencia, porque no todos nacemos con cualidades espirituales.” Hay que cultivarlas, ¿no? Y es súper importante la paciencia para hacer cine, aparte de talento y conocimiento, pues, con la paciencia vas a poder lograr algo.

VH: Bueno, Henry, muchas gracias y ahora sí voy a dejar de grabar.

## APÉNDICE #9- Entrevista a Ricardo Maldonado

### ENTREVISTA A RICARDO MALDONADO CINE COMERCIAL DE GÉNEROS

**Entrevistadora: Valeri Hernani (VH)**

**Entrevistado: Ricardo Maldonado (RM)**

**Minutos: 00:52:05**

VH: De repente, hay preguntas que puedan parecer un poco obvias, pero creo que es importante que te las haga porque, como te mencioné por Facebook, no hay un estudio de la dirección de actores en cine que se haya registrado en el Perú. Entonces, las primeras preguntas van con respecto al casting y quería saber, Ricardo, si tú hacías casting, cómo era el proceso del casting para Ricardo Maldonado, si es que de repente tú, al momento de hacer casting, grabas, lo haces al lado del productor, etc. Es decir, ¿cómo es el proceso para ti?

RM: Yo, obviamente, trabajo en diferentes tipos de proyectos, pero, en el proceso de casting, lo que yo he hecho siempre es trabajar con un director de casting en lo que a cine comercial se refiere. Lo que se hace es tener una serie de reuniones en las cuales se habla en profundidad acerca de los personajes y se le confía, digamos, a un profesional del mundo del casting para que salga y prepare una terna de posibilidades para cada uno de los personajes y presente eso. Junto a su recomendación, sus razones y su sustentación, este presenta, digamos, un *shortlist*. Por el tipo de proyectos que he hecho, yo pido una lista bastante concisa. Normalmente, los cuatro proyectos cinematográficos que yo he hecho, no han contado con una cantidad holgada de tiempo como otros proyectos más personales o de autor pueden tener. Y, obviamente, desde el aspecto técnico, ese casting es uno grabado en un material audiovisual. Normalmente, parte de una reunión entre el director de casting y el actor o la actriz. Por supuesto, luego hacemos reuniones en las que revisamos ese material y casi siempre hacemos *callbacks*. En estos, volvemos a pulir ciertas partes y, finalmente, tomamos una decisión.

VH: O sea, este director de casting te da una lista de personas que pueden encajar en un personaje...

RM: Sí, pero, normalmente, va mucho más allá. Va desde el punto de vista de “ok, puede dar ese personaje”, pero suelen haber otras condiciones. Hay otro tipo de cosas, ¿no? Por ejemplo, te puede decir lo siguiente: “esta persona es desconocida. No la conoce nadie, pero tiene tales y tales características. Además, tiene estas habilidades específicas que pueden ir bien con el

guión”. En el caso de si alguien tiene que cantar, por ejemplo, el hecho de que tenga ese tipo de habilidades siempre pesa un poquito más. Desde ahí, es una decisión consensuada entre el director y el equipo de producción, pero pienso que siempre es una decisión de dirección principalmente.

VH: Pero, con respecto al presupuesto, eso hace que el productor te diga “bueno, tenemos tanto presupuesto, se puede, no se puede, va, no va”

RM: Justamente, por eso es la importancia de trabajar con un director de casting: lo que tú haces es decirle “este es el tipo de papel, estas son las condiciones que tenemos, este es el cronograma de rodaje aproximado.” Entonces, la búsqueda ya viene pulida en cuanto a si esto está dentro de nuestras posibilidades, si tiene la disponibilidad y si tiene... ¿Me dejo entender? Entonces, por eso es tan importante el trabajo de un director de casting: te evitas procesos y reprocesos que, al final, pueden ser una pérdida de tiempo, más aún si consideras los tiempos absurdos que tienen las películas de cine comercial del Perú... Aunque tenían, ¿no? Yo hablo en pasado. Creo que ya se acabó. (Risas).

VH: ¿Qué tanto influye el género cinematográfico de la película al elegir a un actor o actriz?

RM: A mí me parece que el género afecta muchísimo, pero pienso que absolutamente cada proyecto es diferente. O sea, no se parece un proceso a otro. Por ejemplo, a veces estás buscando un tipo de personaje especial que tiene que tener una serie de características y otras veces puedes querer a alguien que actúa increíble, pero el papel es un papel insignificante. Entonces dices “¿cómo hago para convencer a alguien de peso para hacer esto?”. Otras veces, abiertamente, en el cine comercial, puedes estar buscando a alguien que tenga otro tipo de atributos, como alguien que tenga gran cantidad de seguidores o cosas por el estilo. Con esto quiero decir que cada búsqueda es distinta y cada proceso, por ende, es diferente.

VH: ¿Qué es lo que se esperaba de las películas que tú has dirigido en cuanto a llegada? Me refiero a impacto y distribución en los casos de *¡Asu mare!*, *El gran león*, *Calichín*.

RM: Otras veces, se esperaban diferentes cosas. Pero, por ejemplo, lo que se esperaba con *¡Asu mare!* y, especialmente, con la primera es bien claro, ¿no? Lo que se quería era tener una película que tenga gran impacto en taquilla, que, de alguna manera, ayude a que el cine peruano se reactive porque no estaba nada activado. Y que, de alguna manera, haga que el Perú, como industria, tenga más rodajes, más proyectos, se pueda aprender a filmar de otra manera, etc. Es decir, se esperaba que fuera el puntapié inicial de un proceso que podía generar más cine comercial, más cine independiente, más cine experimental, más cine documental y una serie de otras cosas más. Sin embargo, su objetivo principal era vender entradas claramente. Ese era el objetivo. Y creo que, en ese sentido, en cuanto a casting y decisiones de rodaje, todas las decisiones fueron generadas alrededor del mayor impacto posible con ese objetivo en mente siempre.

VH: Claro. Yo había leído en una tesis —que hizo también una estudiante de la Católica, pero más orientada a la distribución— que se hizo un estudio del nivel de aceptación de Carlos Alcántara.

RM: Sí. Lo que es importante tomar en cuenta es que esto funciona así, ¿no? Funcionaba así. Como te repito, es muy importante ponerlo en el pasado porque eso es como una fotografía que



representa lo que funcionaba: lo que sucedía en ese momento, pero que, hoy día, nada de eso es relevante. Nosotros sabíamos de la potencia del contenido de Carlos, sabíamos de la potencia que él tenía. Yo lo había metido a trabajar con marcas como *Brahma* justamente por el hecho que quería un personaje, digamos, que conectara con diferentes tipos de públicos: desde financieramente muy débiles hasta muy pudientes. Esa información ya la teníamos, pero necesitábamos evidencias que le den la confianza a los auspiciadores de poder dar el dinero. Por ende, necesitábamos documentos avalados por empresas, como Arellano, que le dieran una confianza a los inversores y sentían “mira: acá está el estudio que claramente dice que estoy poniendo mi plata donde la debería poner”. Entonces, los estudios no se hicieron para decidir el contenido de la película, sino para convencer a los auspiciadores, que es una diferencia bien grande.

VH: En esa medida, ¿qué tanto influye la opinión de tu productor o productora para elegir a un actor?

RM: Bastante y en varias cosas. Por ejemplo, en el caso de *Tondero*, obviamente, hemos tenido fricciones grandes. Por ejemplo, en *¡Asu mare!*, fue por querer favorecer a un tipo de personaje. Igual, desde el punto de vista del impacto que se quería tener, pues, salvo en *¡Asu mare! 2* en la que salen un par de personajes donde creo que nos equivocamos. Yo pienso que el casting digamos tenía mucho sentido en las *¡Asu mares!*, pero digamos que ya más adelante yo he hecho películas con mi propia empresa *Cine70*. Hice *Calichín*. Y sí sentí un poco más de libertad. Pero, también tenía, ahí, un productor que era mi hermano y que tiene una opinión y a veces no está de acuerdo. Yo creo que lo más importante es aprender a negociar y a intercambiar puntos de vista y a no cerrarse nunca. Más bien tratar de que nunca sea acerca de tu puesto, sino que sea más acerca de la historia y/o de los objetivos que están trazados. En la medida que todos tengan claro los objetivos, ayuda mucho a soltar esos nudos.

VH: Y, en el caso de *Calichín*, sí tenías más libertad para elegir tú mismo a los actores. O sea, no había un intermedio, por así decirlo, con el director de casting.

RM: No, también tuve el director de casting. Ahí más que nunca. Ahí, otra vez, trabajé con el mismo director de casting de *¡Asu mare!*, donde yo le pedía. “Oye, esto es lo que yo necesito y por favor, sal a buscarlo” Y, de hecho, la coprotagonista que fue Juliana Molina fue un hallazgo totalmente de él, el mérito de él. De repente apareció, dijo. “Oye, mira. Esta persona que he encontrado es una persona que uno no tendría la oportunidad de cruzarse antes. Venía de otro rubro y caminaba muy bien” Y ahí es donde se nota el *expertise* de esta persona.

VH: Esta es una pregunta un poco más personal. Si tienes a dos actores iguales de buenos y uno es más conocido que el otro, ¿a quién eliges?

RM: Depende de cuál es el objetivo de la película. Te das cuenta de si el objetivo es llenar las salas, está bien claro que es lo que tienes que hacer. Obviamente, si tu objetivo es más personal, que es un cine que yo no he hecho, no te vas a guiar por eso. Creo que hay un error en la manera como se concibe al cine comercial, porque cada uno, cada proyecto tiene un objetivo distinto. A veces, puedes tener un objetivo un poquito más personal, incluso, dentro del cine comercial. Pero, al final, siempre está claro, siempre hay un personaje que salta y dice “yo soy”. O sea, claramente, cuando uno ve esa reunión, hay un personaje que te dice “yo soy quien debería ser el personaje, ese personaje soy yo”. Al menos siempre tiene esa claridad para mí.

VH: Entiendo. Con respecto a los ensayos, ¿qué tanto influye el presupuesto en los ensayos? Creo que esta pregunta ha estado obviando el cómo se maneja o cómo manejas tú, en las películas, el contrato con los actores. Digamos, tienes a Carlos Alcántara o a Emilia Drago y le dices “mira, vamos a grabar en tal fechas” y, en el contrato, incluye fechas de grabación, ensayos y pruebas de vestuario. ¿Cómo es?

RM: Mira, yo no he visto los contratos con ellos, pero lo que sí ha sucedido siempre es que obviamente hay un proceso de preproducción. Lamentablemente, por el tipo de trabajo que yo tengo, que es que estoy metido en publicidad, siempre estoy ocupado y por el tipo de proyectos, digamos que me han tocado filmar, siempre eso es un problema. Y no solamente siempre eso es un problema, sino que incluso a veces eso te puede pueden ser un tiro que te sale por la culata, por ejemplo. En *¡Asu mare!*, había muy poquito tiempo de preproducción. Estábamos hablando de un mes y medio. Para una película de ese tamaño, es una locura. O sea, hasta físicamente para visitar la locación, preparar cosas. Es muy difícil en esa cantidad de tiempo. Eso es por un lado. Cuando llegué a *Calichín*, ya tenía digamos la posibilidad de meter las manos en cómo desarrollarlo. Ahí, sí trabajé con Aldo mucho más de cerca para crear al personaje e hicimos mil cosas hasta que llegamos al día de rodaje. El primer día, no funcionaba y todo eso que habíamos ensayado, no funcionaba. Es terrible, ¿no? El actor me decía “pero esto es lo que hemos hecho” y yo le decía “sí, pero no funciona, esto no camina” y me decía, “pero, ¿por qué?” Y trataba de explicarle lo que yo estaba sintiendo con su personaje y es bien complicado. Porque dices “caray, entiendo que el actor siente que ha perdido todo este tiempo”. Pero bueno, ese momento duro se convierte en un momento un poquito más agradable en el momento que ya encuentras “ah, vamos por este lado”. A veces, sí implica pedirle al actor que pruebe cosas con las que no se siente a gusto y ese proceso es *thriller*. La verdad es que requiere de bastante fuerza para no sentirte mal.

VH: Sí, definitivamente. Me dijiste que *¡Asu mare!* se hizo en un mes y medio. ¿Eso quiere decir preproducción y grabación?

RM: No, solamente preproducción.

VH: ¿Ambos *¡Asu mare!* 1 y 2?

RM: Creo que *¡Asu mare!* 2 tuvo un mes.

VH: ¿Cuántos ensayos más o menos tú has tenido en la película con los personajes principales?

RM: Muy pocos en *¡Asu mare!*, realmente había muy poco espacio para eso. De hecho, yo te diría que digamos que si la película es graciosa y funciona es un mérito que no viene del lado del guion. Si no es un mérito que viene por el lado justamente de esa improvisación de los actores de trabajar *in situ* y encontrar los personajes. Por la velocidad a la que se hizo *¡Asu mare!*, realmente no había muchas posibilidades de trabajar. Se ensayó con los personajes principales, con Carlos, con Emilia, con los amigos. Pero personajes secundarios, olvídate, no había ninguna posibilidad. Nos encontrábamos en el set. Era a esa velocidad.

VH: Ok, entiendo.

RM: Muy duro, muy duro.

VH: Para ponerlo en números, como cuántos ensayos habrá sido con Carlos. ¿cinco o seis?

RM: No, de ninguna manera, menos que eso. Yo creo que debemos haber tenido cuatro ensayos. No más que eso. Ahora, es importante mencionar que ese es un caso peculiar. Porque Carlos tenía haciendo la historia de *¡Asu mare!* cuatro años. Entonces, obviamente no había una creación, ya sea de ese lado, pero sí, totalmente diferente a lo que se hace en el cine de autor.

VH: ¿Dónde aprendiste a dirigir actores? Lo que quiero saber con esto es si tuviste experiencias en talleres de teatro, dirigiendo teatro, o en tu misma educación como comunicador.

RM: Sí, mira, yo te diría que tenía tres grandes experiencias. La primera fue, obviamente, universitaria. Yo estudié cine en Nueva York en una universidad que se llama Ithaca y ahí tuve un *approach*. Especialmente, porque la escuela donde yo estudié tenía una facultad de teatro muy fuerte, o sea, era fuerte en cine, era fuerte en actuación y en dos o tres cositas más. Y, después, en lo demás era bastante normal, pero en eso era muy poderosa. Ayuda mucho que tú tengas una fuerte facultad de performance y una fuerte facultad de cine. Se complementan muy bien. Ese fue mi primer *approach*. Tomé muchas clases de actuación y me gustó mucho. Tomé clases de psicología, pero hasta ahí sales con una parte un poco teórica. Y no es muy fuerte. A mí, me enseñó bastante más el proceso de trabajar en la cancha. Yo estoy en publicidad muchísimos años, esa parte que si bien te instruye, también de alguna manera te influye negativamente. Es un tipo de trabajo que es tiempo y avanzar. Es un cronograma de rodaje matador en un solo día y no hay tiempo para probar nada. En realidad, se prueba en la mesa de trabajo y en el set, se ejecuta. El set es sagrado, no te puedes poner “y ahora intentemos para acá, intentemos para allá”, porque no hay tiempo. Ya se está escondiendo el sol y tenemos que hacer ocho tomas más, entonces es muy duro. Pero, obviamente, te da un bagaje técnico y de liderazgo, a nivel rodaje, muy fuerte. Donde yo realmente aprendí más fue en un curso de una especie de maestría en dirección en Main y trabajé con Alan Myerson, que es un director de Hollywood. Ahí, era más interesante porque te daban una escena, desarrollabas una escena, hacías tu casting y filmabas y, luego, editabas. Durante todo el proceso, te seguían todos los otros directores que estaban en el curso. Entonces, así es todo ese proceso con 18 personas atrás tuyo literalmente, o sea, físicamente. Ahí, aprendí mucho más y me confronté con cosas de las que no estaba pendiente. Y creo que ese fue realmente el momento en donde aprendí un poquito más, sin embargo, creo que sigo siendo un director más publicitario en mi *approach*. Estoy como muy consciente de la hora de rodaje, del tiempo, de cuántos planos hemos hecho, de cómo voy a editar, del objetivo que tengo. Eso domina más mi cabeza que ese trabajo tan cercano con los actores.

VH: ¿De qué manera llevaste los ensayos con tus actores principales en los pocos ensayos que tuviste?

RM: Los que más me gustaron fueron los ensayos que tuve con Aldo Miyashiro para hacer *Calichín*. Yo empecé por tratar de darle una lista de adjetivos de lo que yo sentía de la historia, de lo que yo sentía de las necesidades que debería tener el personaje. Simplemente, le daba esos adjetivos y trataba, en la medida de lo posible, de no plantearle ninguna solución, sino plantearle los problemas. Le decía “en esta situación este personaje se sintió de esta manera, en esta otra, se sintió de esta otra”. Y lo que empezábamos a hacer era tratar de, primero, seguir las escenas a nivel físico, a veces incluso bloquearla sin absolutamente ningún tipo de expresión. De ahí, poco a poco, ir entrando. Lamentablemente, todo eso que preparamos y que me encantó el proceso, no sirvió porque, al final, el tipo de cine que yo estoy haciendo es un cine que tiene un objetivo muy claro. Y cuando llegamos al set, el personaje principal me caía pésimo y a todos en el set les caía pésimo. Era como una sensación de que sí era honesto, era verdad, era todo lo

que estaba pasando, pero... Estábamos en un momento de la historia en el que ese proceso ya no podía haber estado pasando. Era un proceso más empático donde la gente tenía que haber empezado a sentir algo más por el personaje y no sucedía. Ahí fue cuando tuvimos ese conflicto que tuvimos que empezar a buscar, entonces, todo ese proceso tan lindo a mí no me sirvió.

VH: Bueno, pero de todas maneras, supongo que te sirvió para acercarte un poco más al actor, es decir, como persona y no tanto como actor.

RM: Sí, por supuesto. Creo que Aldo es una persona muy difícil de conocer. Yo no sé si lo conoces, pero es un tipo brillante, probablemente una de las personas más inteligentes que conozco. Y, definitivamente, tener que dirigir a alguien así, es un reto. Porque él tiene una claridad que cuando das una dirección que, tal vez, no está totalmente en línea con lo que venías diciendo, inmediatamente te dice “no te entiendo, ahora me estás diciendo otra cosa”. Hay otras personas a las que se les pasan ese tipo de detalles.

VH: Entiendo. ¿La técnica de actuación o el bagaje escénico de tus actores, alguna vez, ha moldeado tus procesos de dirección?

RM: No he hecho ese tipo de cine donde eso me haya pasado. O sea, sí me ha pasado de tener una necesidad de avanzar a una velocidad con la cual un actor no se sentía a gusto, digamos si quería otro tipo de apoyo y yo no estaba disponible para ellos en ese aspecto personal. Yo he aprendido a estar ahí para mi *cast* a partir de mi segundo largometraje o tercer largometraje. Antes, era como un general que estaba en la batalla avanzando y no podía estar sosteniendo a los soldados emocionalmente. ¿Me dejo entender? Era al revés. Era una persona que los estaba empujando para ir para adelante. Eso sí, ha sido un cambio que ha pasado en mí, un despertar hacia un respeto más profundo acerca del trabajo que hacen que es realmente muy difícil.

VH: En tu experiencia, ¿cuánto le toma al actor o a la actriz encarnar al personaje? O sea, el personaje que tú quieres, que tú te imaginas.

RM: Es una pregunta imposible. Cada personaje es diferente. Cada situación es diferente. Y, en el tipo de cosas que he hecho, a veces, la repetición o la preparación te funcionan totalmente en contra. Este tipo de humor, que nosotros hemos hecho, es muy parecido a la improvisación. Entonces, la repetición y la preparación, en una buena cantidad de los casos imposible decir siempre, van a matar la espontaneidad y la comedia de una situación. Y se siente muy claramente. Muchas veces a propósito decíamos “mira, estos son los objetivos generales de la escena”. Los planteábamos y le jalamos la alfombra a los personajes y les decíamos “cambia esta situación de esta manera para que sorprendas al actor en plena escena” y, ahí, siempre era cuando sucedían los momentos más graciosos y más memorables. Porque es eso lo que estás tratando de crear. No tengo una respuesta a esa pregunta, no puedo decir “mira aproximadamente tantas semanas menos es imposible”. No es ese el cine que yo he hecho.

VH: Y pasando a la grabación, ¿qué tipo de indicaciones das tú al momento de grabar? Cuando sientes que algo, de repente, está tomando demasiadas tomas o el actor no está funcionando, ¿qué indicaciones das tú como para que esto fluya, para que funcione?

RM: Es una pregunta bien difícil, porque todo depende de cada situación y de cada momento. Hay un sinfín de herramientas que te salen, digamos, naturalmente en ese momento. Te puedo dar una un pequeño abanico de cosas que me pasan. Muchas veces tiene que ver con no estar entendiendo cuál es el objetivo de lo que está pasando y revisar esos objetivos y revisar,

simplemente, la parte mecánica de lo que está pasando. Otras veces, tiene que ver con parar la escena y sacar al actor un momento para que deje de... Con el tipo de actores que yo he trabajado, muchas veces hay contaminación de temas que no están asociados a la escena: contaminación de preocupaciones o cosas que están pasando o frustraciones, etcétera. Y tener que parar el set para llevarte a alguien a un lado y tomarte un café y conversar de otra cosa y parar un momento y darle un abrazo o de tocarle el hombro a una persona, es muy importante. Otras veces, me pasa lo contrario. Me pasa que yo estoy anulando a la persona porque soy muy intenso y porque no puedo esconder la frustración que siento de no poder sacar una toma simple y mi sola presencia anula el actor. Entonces, ya aprendí a darme cuenta de eso también y decir “ok, yo me voy a salir un rato y se va a quedar el asistente de dirección haciendo esta escena contigo.” A veces, eso es necesario, pero no tengo una receta de cómo dar indicaciones. No me pasa eso.

VH: Ok. ¿De qué manera influyen los tiempos, que de repente suelen ser muy cortos en el cine comercial, en tu desempeño como director de actores?

RM: Enormemente, porque lo que uno termina siendo es... Tengo un amigo ruso con el que hemos trabajado varias veces. Es director de fotografía. Con el que hemos trabajado en varios países, en Letonia, en Moscú. Y, este pata lo que me decía era que, a veces, todo aquello que te hace un buen director de cine publicitario es aquello que te hace un pésimo líder emocional. Lo que te hace un buen líder organizativo, te hace un mal líder en lo otro. Porque es “vamos para allá, vamos con todo, prepárame esta luz, prepara esto otro, prepárate esto, anda viendo la siguiente escena.” Y estás en ese *mainset* hasta que llegas a la escena porque si cuelgas esa toma se te genera un problema de presupuesto inmenso y, de hecho, es un juego entre variables muy dramáticas. Por un lado, te dicen presupuesto, por el otro lado, tienes la calidad, por el otro lado, tienes la performance de los actores, por el otro la narración. Todo eso está en constante conflicto. Si te entregas totalmente a la narrativa y a la actuación, pues vas a descuidar totalmente, lo que se refiere, al presupuesto y te vas a colgar escenas, la narrativa se va a ver afectada, a veces, también porque te quedaste sin planos. Entonces, manejar todo es una decisión del momento y, muchas veces, implica decirle a un actor que no está funcionando. Y esa persona se siente terrible, pero yo, en ese momento, no tengo tiempo de sentirme terrible por él. Es una decisión igual para adelante. Carlos fue quien me hizo ver. Él, que es tan gracioso, imitaba a todo el mundo y me empezó a invitar a mí y era, pues, como el general más malo de la guerra. Dije “dios mío, sí soy así, ¿no?” Y me di cuenta y dije “Wow”. Eso es lo que he ido cambiando de un largometraje a otro y, en realidad, mi enfoque personal ha sido mejorar en ese aspecto. Mejorar para estar ahí para mi *cast*, para mi *crew* y para mi grupo humano. Sí, siento que he hecho un recorrido muy grande hacia ese lado.

VM: Qué bueno escuchar eso también. Y ¿cuántas tomas hace un actor en promedio para cerrar un plano?

RM: Son preguntas bien difíciles porque a veces sale en un plano y, a veces, yo he tirado hasta 180 tomas de una misma escena. No he llegado a tomar a 180. La comedia es un baile de *timing* y, a veces, el *timing* está bien y, a veces, el *timing*, está mal. Son puros clichés lo que te voy a decir, pero tu escena siempre es tan buena como el peor actor. Entonces, en una escena con muchos actores, a veces, tú puedes tener una situación que se sostiene en miradas en momentos y a veces, ensartados en ese grupo a grandes actores, hay alguien que no está entendiendo la escena o alguien que no es tan buen actor, que no debió llegar ahí, pero que llegó. Este jala toda la escena y, cuando llegas a su primer plano, tiene que salir bien porque yo no estoy dispuesto a negociar mi narrativa y digo “no, es que esto es importantísimo porque si esto no funciona, no funciona todo lo demás”. Y, a veces, sí me puedo quedar ahí matando a alguien, machacando a

alguien hasta un punto que yo digo “bueno, ya, tengo que parar porque no estoy yendo a ningún lado”. No sé si 180. Estoy seguro de haber llegado a 180 en publicidad, pero debo haber llegado así a 55 planos tranquilamente.

VH: ¿En *¡Asu mare!*?

RM: Sí, y debo haber llegado también en *Calichín*. Volvía loco a Aldo y ahí es donde te das cuenta que personas como Aldo y como Cachín son unos guerreros, ¿no? De hecho, cuando las papas queman son ellos quienes realmente tienen la estamina y la fuerza emocional para seguir dándole. La comedia es muy difícil. La comedia implica preparar un *punchline*. Hacer una situación cómica implica, de alguna manera, para el actor poner la mejilla y decir “acá está” y se ponen, en ese momento, muy vulnerables. Y si es que no es gracioso, es muy fácil como audiencia decir “Ah, esto es una porquería”. Y, realmente, que empiece a funcionar y que sea gracioso, requiere de muchas tomas, planos, contra planos y situaciones que hacen que vayas encontrando la comedia. Vas encontrando la comedia mientras vas avanzando. Entonces, requiere de mucha cobertura y de muchos planos. Imposible, para mí, decirte cuántos planos demora una persona, no tengo idea.

VH: ¿Cuántas semanas tomó filmar cada película?

RM: No recuerdo a la perfección, pero me parece, que en promedio, han sido seis semanas de rodaje. Eso ha demorado mis películas. Con días de cinco, de seis días semanales. O sea, con días de lunes a sábado y con semanas donde juntabas todas las escenas nocturnas que son muy duras. Porque pasas a trabajar toda la noche durante una semana. Eso es durísimo para el cuerpo y para las emociones.

VH: ¿Existe una relación entre este tiempo con la capacidad de rapidez de tus actores?

RM: Sí, por supuesto. Se van marchitando y, por supuesto, porque hay un desgaste mientras va avanzando el cronograma de rodaje. Por eso, nosotros, lo que tratamos de hacer, en la medida de lo posible, es que cuando sabemos que viene una etapa particularmente dura, a veces, dejamos dos o tres días en el medio. Pero si consideras los alquileres de cámaras, los tratos que se cierran con las personas, a veces, son por una cantidad de tiempo. Esos descansos son carísimos. ¿Me dejo entender? Entonces, es bien complicado.

VH: Para finalizar la entrevista, quería saber si tú alguna vez habías dirigido a no actores.

RM: Sí, es lo que más hago. Es casi como seguir tus instintos y ver qué funciona con cada una de las personas. Lo que más trato de evitar es hacer una performance y tratar de que la copien porque eso nunca va a ser honesto. Entonces, trato, en la medida de lo posible, de jalar líneas hacia lo que es la vida de esa persona y qué cosas pueden ser relevantes a esas personas. Y no sólo eso, trato de hacer muchísimos engaños, en el sentido que... Si yo necesito que esa persona esté escuchando a alguien, a veces simplemente tengo un radio y le digo al asistente de cámara “tira cámara”. Me voy a una distancia donde, más o menos, necesito y le digo “¿esta tasa es tuya?” y la persona me dice “no”. Y yo le digo “ya, pero ¿estás seguro?, mírala bien” y simplemente, al final, eso lo puedo usar como contraplano de alguien que le está conversando. Alguien le está diciendo “pero ya no llega a las 4 de la tarde”. Y él hace la cara que hizo con lo de la taza, que no tiene absolutamente nada que ver, pero que aunque sea es honesta. Encontrar esa verdad es muy difícil cuando alguien no tiene experiencia, ¿no?. Una cosa que creo que es bien importante, y que no has preguntado, es que hay un tema de teatro versus audiovisual que

es muy marcado en el Perú. La actuación, en el Perú, ha sido, históricamente, muy obra teatral y, aunque sea recontra básica, lo que te voy a decir... El proyectar tus emociones en un espacio donde hay 30 metros hasta donde están todas las personas es muy diferente que tener la cámara acá. Y, encontrar la realidad en eso a veces implica pedirle a los actores, bajar y bajar a un punto donde muchos de ellos, que tienen una gran formación teatral y un gran talento, pero te está actuando re mal para ti, para lo que tú necesitas en ese momento... Ese conflicto es muy duro porque te tienes que enfrentar a personas que tienen un talento increíble, y decirle menos en más. Y no hace falta llegar a ese nivel y los va bajando, bajando y bajando al punto que esa persona se siente muy insegura y siente que no está haciendo nada, no está haciendo su chamba, pero a veces eso es más poderoso.

VH: Tú has dirigido no actores, pero en el aspecto de la publicidad y no en largometrajes.

RM: Sí, en largometraje tenía uno, no en un papel principal, pero he tenido una persona en una escena cómica y fue terrible. Se convirtió en un problema muy grande que nos retrasó horas. El tipo de cine que yo he hecho es muy retardador, es una guerra salir a filmar. Esa cantidad de tomas, esa cantidad de escenas y poder... Yo reto a cualquier persona a tratar de filmar, esa cantidad de escenas sin colgar ninguna escena en esa cantidad de tiempo y tener una cobertura este digamos que te permite editar. Es muy duro, y constantemente me decían a mí, “estás usando demasiados planos. El cine no es así, el cine no es así.” Yo decía “este cine sí va a requerir, porque es un experimento que lo que necesita es muchos *gags*, muchos momentos, muchas cositas que sí las voy a necesitar” y no me equivoqué en ese sentido. Yo no colgué tiros de cámara, aunque no lo creas. O sea, use todos los valores del plano que filmé y, gracias a eso, la película tuvo el ritmo que yo necesitaba que tenga para que sea divertida.

VH: Creo que de todas maneras es importante ahondar en la diferencia entre los actores y los no actores. Para ti, ¿cuáles son las diferencias claves entre actores y no actores al dirigirlos?

RM: Oficio es el primero de ellos. Uno de los temas más difíciles de entender para quienes no tienen oficio y uno de los dolores de cabeza más grandes para quienes filmamos es la falta de *continuidad*. Entonces, el tener una persona que comprende qué es la *continuidad* y que comprende que tiene que iniciar los movimientos siempre con el mismo pie, repetir los movimientos en los momentos, es la única forma de editar, es la única forma de vivir de un plano abierto a un plano cerrado, a un contraplano y que camine. Entonces, el gran problema es que tú puedes encontrar verdad en una persona, pero, de ahí, una vez encontrado eso, le tienes que empezar a quitar esa verdad diciéndole “sí, pero no te acuerdas que en ese momento te sentaste, ya, tienes que volver a hacer eso”. Entonces, ahora, esa persona que no tiene oficio, que no sabe actuar, está pensando también ahora en eso. “Pero sabes que hay una luz y no te puedes mover tanto y no sé qué”. Lo vas matando y lo matas y lo matas. En cambio, cuando tienes a un actor que comprende lo que está sucediendo, quizás, primero solucionas todo eso. Él ya sabe todas esas técnicas, ya sabe cuáles son sus fronteras y a partir de ahí, pues empiezas a buscar la verdad que hay dentro. Es un proceso que de otra forma es, para mí, casi imposible de lograr en el tipo de cosas que yo he hecho. Yo creo que no hay una sola verdad para ninguna de las preguntas que has hecho, sino depende de cada proyecto, de cada película.

VH: Sí, no te preocupes, o sea, como te comentaba no hay registros de investigaciones sobre dirección de actores, por eso que las preguntas que te hago son como... tratar de buscar cada detalle, que cada uno me pueda responder distinto.

RM: Yo te doy un ejemplo, o sea un bonito ejemplo que puede ser una tontera porque el cine que yo he hecho es un cine que pretende llenar las salas y para eso cada una de las decisiones que yo tomé como director fueron decisiones que tenían que ver con ese objetivo absolutamente. Pero, por ejemplo, hay un momento en el que aparece, Pietro Sibille, que es el conductor del taxi. Nosotros no teníamos el papel de esa persona hasta dos días antes que nos dicen “ya conseguimos a Pietro Sibille y va a poder venir”. Yo dije “genial, genial, que sea Pietro” Pero no hay ni una conversación con Pietro para decirle cómo es su papel y qué tiene que hacer y, no solamente eso sino que no hay guión. Había una escena que iba a llevar y era una escena que no tenía ningún peso dentro. Pero de repente ya tienes a Pietro y dices “qué sonso, no voy a dejar pasar esta oportunidad, entonces, ¿qué hacemos?”. Tú llegas de la otra escena. Llegas y te encuentras con Pietro y dices “compadre, ¿cómo estás? Qué gusto verte, ¿qué hacemos?” Así son las películas que a mí me ha tocado hacer. No ha habido tiempo y quien haga cine comercial en Perú y te cuente que tiene un proceso, que hace esto y aquello, te está mintiendo. No estamos a ese nivel todavía. No ha pasado de esa forma salvo que sean películas pequeñas con pocos personajes, pero películas así gigantes con esta cantidad de personajes y situaciones y cosas no, no había oportunidad y con él, el 90% de los personajes era llegar y tener cabezas de equipo muy fuertes como Mario Frías como director de arte, como Laura Quijandria en maquillaje y tener a Leslie Hinojosa en vestuario y tener muchas reuniones con ellas para encontrar el espíritu cómico que queríamos lograr. Y que, una vez que ya estábamos todos alineados, yo apelaba al sentido del humor de cada uno de ellos y veíamos las cosas en el set cinco minutos antes de filmar. Salía el personaje por primera vez lo veías con con el vestuario con todas las cosas decías “extraordinario, vamos para adelante”. No te olvides que *¡Asu Mare!* es la primera película comercial de esta nueva época. En *¡Asu Mare! 2*, ya teníamos vestuarios y pruebas de todo tipo. Pero, en ese momento, no se veía nada, entonces, si tú te encuentras con Pietro, tremendo actor, y le dices “qué has pensado, qué hacemos y me dijo “yo pensaba que tal vez yo podía ser un pata del SENEPA, que estoy un poquito estoy chiflado”. Y yo le digo “ah, ya, ¿quieres hacer una cosa tipo *Días de Santiago*? Pucha que no la veo, porque nuestro público no ha visto eso, no la veo para nada” Y Pietro balbucea. (RM hace sonidos de balbuceo) Y yo le digo “no, pero no te entendí.” (RM hace sonidos de balbuceo) “Ah, qué buena y a ver, dale” y “ah ya, ahorita vengo” y se va para adentro y él mismo pide su cambio de vestuario. De repente, vuelve a aparecer y me dice (RM hace sonidos de balbuceo) y le digo “que genial, listo y vamos para adelante” Y Cachín, en su camerino sin saber qué cosa iba a ser Pietro y sin saber que venía Pietro, se sube al carro, se saludan y corre acción. Pietro empieza a decir (RM hace sonidos de balbuceo) y Cachín empieza a reaccionar a eso en vivo, ¿me entiendes? Entonces, es gracioso porque está pasando de verdad, no hay práctica, no hay, no hay ensayo, el 90% de esa película es así es pura improvisación. Una tras otra, tras otra. La cachetada, por ejemplo, es sorprenderlo. Ese tipo de cosas. O sea, de hecho no se puede hacer eso más de dos veces, ¿no? Ya la tercera yo no la quise hacer, pero este, definitivamente, en ese momento era eso.

VH: Ustedes sí hacen obviamente la preproducción con un guion, pero un guion que no está terminado o que puede ser modificado por la misma grabación. ¿Cómo es eso?

RM: O sea, depende de cómo esté el guion que tú tienes. Depende de la calidad del documento que tienes entre manos. Si es que tú el documento que te han dado es una basura, lo tienes que cambiar porque no te da risa. Tú puedes tener una escena en el papel de risa, pero, en el tipo de comedias que yo he hecho, tú necesitas cuatro momentos divertidos por página aproximadamente para que haya algo. Y si no te hace sonreír al leerlo, lo filmas y eso, o sea, es muy duro emocionalmente porque es un plomazo y dices “no, no puedo ver esto, no puedo estar dedicándole mi tiempo a hacer esto porque va a ser una porquería la película”. En cambio, dices “Ah, mira, esto que pasó acá, qué interesante y que pasa si investigamos por ahí y se te ocurre



algo y vas y le dices al otro actor “a ver entra, pero ahora entra por el otro lado”. Yo le llamaba *jalarle la alfombra a todos* para que todo el mundo esté muy atento a lo que está pasando y se escuche. Por ejemplo, cuando Cachín encuentra a los papás de Emilia que son así todos *pitucos*, yo recuerdo y le digo a Dennise “mi vieja que es terrible cuando se acerca alguien a decirle *buenas, señora*, ella como su manera de ser es racista, estira la mano dice *hola* en vez de dar beso, porque es como que *me da asquito darte beso*”. A mí, me llega esa actitud, pero le digo a ella “cuando venga Cachín a darte el beso en la escena, ponle la mano”, y a él le digo “oye, en este momento, dale un beso, pero dáselo con un poquito de vergüenza”. En ese momento, él se empieza a acercar y ella le pone la mano, él reacciona que es el primer momento gracioso. Lo segundo es que recuerda que es un Pataclaun. Es un tipo que tiene mucho bagaje de improvisación y lo que hizo fue agarrar y la besó como al papa, ¿me entiendes? Le besó el anillo y ese es un momento gracioso que no te lo puedes inventar, tiene que pasar naturalmente para que sea gracioso. Y, todo lo que es gracioso en la película, lo hemos encontrado así y todo lo que se siente puesto, es lo que estaba escrito. Porque era un guion muy malo, es la verdad de la cosa.

VH: Sí, yo creo que había leído o... Yo fui alumna de Santisteban. En verdad, no sé si lo he leído o se lo escuché a él, pero creo que *¡Asu Mare!* tuvo muchas versiones, ¿no? Y empezaron la preproducción sin terminar el guion.

RM: Sí, de hecho, Alfonso había escrito un guión que era interminable y que no aparecía Cachín hasta el minuto... creo que hasta la hora y diez o algo así. Entonces, era imposible filmar una película sobre Carlos Alcántara cuando Carlos Alcántara apareciera después de una hora. Eso es por un lado. Por otro lado, al final, él no estuvo de acuerdo con todos los cambios que le empezamos a pedir y, eventualmente, dijo “acá está” y lo entregó y ese guion lo cortamos. Lo ordenamos con Joanna Lombardi para que tenga algún sentido en el tiempo. Fue bien complicado. Yo no he tenido buenas experiencias de guiones, casi, o sea creo que es uno de los pendientes que tenemos en el Perú.

## APÉNDICE #10- Entrevista a Ani Alva Helfer

### ENTREVISTA A ANI ALVA HELFER CINE COMERCIAL DE GÉNEROS

**Entrevistadora: Valeri Hernani (VH)**

**Entrevistada: Ani Alva Helfer (AA)**

**Duración: 00:50:58**

VH: Entonces, vamos a empezar. Las primeras preguntas van con respecto al casting. Quería saber si hacías casting. Sí, para tus películas, has hecho casting y cómo fue. ¿Cómo son tus procesos de casting? Si grabas, vas con el guion en la mano y le dices “lee esto”. ¿Cómo es el proceso para Ani Alva en un casting?

AA: Bueno, tengo distintas situaciones dependiendo de los actores o de los personajes. Por ejemplo, yo escribo las películas junto con mi hermana, hago el guion. Dentro de ese proceso de guion, yo siempre trato de no imaginarme actores. Al pertenecer al *cine comercial*, por decirlo así, claramente sabes que serán interpretados por actores conocidos y, seguramente, se

te vienen a la cabeza algunos, ¿no? Yo trato de que, desde el proceso de escritura, no se me venga ninguno porque así no condiciono mi pluma. No sabes, porque al final te pueden decir que no o pueden no coincidir los tiempos. De hecho, me pasó en *Solterona* que muchísimos me dijeron que no y siempre trato de que eso no llegue. Sin embargo, ya al final, cuando ya estás terminando el guion, es usual que se te vengan nombres a la cabeza. En mi caso, al escribir el guion yo voy escuchando sus voces, o sea, como me gustaría que ese actor hable e interprete. Si bien la voz se puede modular y el volumen y los tonos también, hay una característica muy importante para mí que es el tono de voz. O sea, una de las primeras cosas que yo imagino, veo o le doy valor es el cómo habla el actor. Si bien, obviamente, yo lo voy a poder modular, es algo que... Hay muchos actores que son muy buenos, pero a mí, personalmente o erradamente, no me gustan porque no me gusta como es su timbre. Hay como que... no quiere decir que nunca vaya a trabajar con ellos, ni sí ni no, simplemente habría que modular ciertas cosas. Entonces, mi proceso parte de, una vez terminado el guion, hacer un primer grupo de actores que podrían interpretar al personaje. Al pertenecer a este tipo de cine, tú llegas a un consenso con la productora porque, finalmente, es quien financia el proyecto. En el caso con quien trabajamos, fue una productora que me ha dado la libertad absoluta. Yo elegí a los actores que yo he querido y nunca me han impuesto alguno, pero antes de elegir, por lo menos tengo que presentarles tres opciones, para que ellos también sepan más o menos los costos por donde vamos a ir. Porque hay que ver un tema de presupuesto, un tema de marketing. En esa dinámica, yo voy eligiendo a los actores que creo que podrían interpretarlo, pero, en el caso de *Solterona*, particularmente yo quería, por ejemplo, que la protagonista no sea un actor que venga con una carga de un personaje anterior muy pesado. O sea, que no se le reconozca... quería una cara nueva en realidad. Entonces, eso fue también todo un reto porque algunos me decían que podría ser muy riesgoso poner a una protagonista que no sea conocida, porque, obviamente, el cine comercial busca que, claramente, el protagonista sea el más conocido de todos. En mi caso, yo no quería eso, yo quería a una muy buena actriz. De hecho, Patricia Barreto ya había hecho una gran carrera en teatro, pero en cine todavía no, entonces me parecía una muy buena opción. Lo que hago, en el caso de los actores, que están en ese momento en obra, antes de darlos como opción, voy y los veo. Veo sus obras sin que ellos sepan. Por supuesto que yo los estoy yendo a ver y pago mi entrada. Veo y los escucho actuar y hago una investigación. Efectivamente, veo lo que ha hecho y una vez que decido, algunos pasan por casting, otros no, la verdad. Porque yo ya he visto el bagaje que tienen y cómo podrían interpretar lo que hay en el guion. En este casting, suelo yo estar presente y les mando una escena, que yo creo. Sin embargo, en el casting, a veces muchos actores se ponen nerviosos porque se olvidan la letra... Yo veo otras cosas. Para mí, el casting es para otras cosas, es para ver quizá como modulas, como cuál es su corporalidad, para conocerte como persona más que como actor. Yo creo que ese trabajo de actor... Es imposible que en un casting podamos conectar o que ellos puedan entender el personaje al 100% o que lo hagan perfecto como yo lo soñé. Porque ni yo le he dado toda la información, ni ellos han tenido el tiempo de trabajarlo. Entonces, en este proceso de casting, yo me fijo a ver cómo es su cadencia, las ganas también que tiende a estar en el proyecto. También me pasa cuando voy a escribirle a algún actor que no sé si es muy conocido y que quizás no necesita un casting particular, que es lo que me transmite con su respuesta. A veces, dicen “sí podría ser, no sé, estoy ocupado”. Entonces, ya para qué insistir, ¿no? Finalmente, el cine es un trabajo de amor. Entonces, creo que lo más importante de un elenco también es eso: las ganas de formar parte del proyecto. En *solterona*, han sido muchos actores. Han sido cerca de 21 actores. Todos han tenido procesos distintos, había un trabajo con niñas también y así se me van ocurriendo. También, voy testeando. Me acuerdo de que Anahí de Cárdenas fue una de las primeras convocadas en *solterona* y yo, también, le iba diciendo Anahí, que es mi amiga, “Oye, voy a llamar a este para tal personaje”. Y simplemente se lo comentaba y ella me iba diciendo a su feedback, “sí me parece bien, me gusta tal así como...”. Siempre te da por compartir a quienes

vas a llamar para ver qué opina el resto y, obviamente, más allá de la productora. Muchísimas veces, te dicen que no, de hecho, a mí me dijeron que no al inicio. Muchos me dijeron que no, no puedo, no, no tengo tiempo, no, no sé qué, no, no me gusta, no, no lo entiendo. Y ahí es cuando tú también te cuestionas cuando, bueno, en mi caso que también participé en el guion, te cuestionas si tu película está bien. Después, entiendes que el actor llega porque es el personaje quien busca el actor. Y yo sí creo mucho en la frase que siempre se dice “llega quien tiene que llegar”: que realmente tenga la disposición y tal. Y eso es el casting que, más o menos, dura para mí como un mes. No solamente es un proceso creativo, es un proceso burocrático y también de estrategia de producción. No es que yo quiero un actor y diga “ya me encanta”; tengo que ver qué está haciendo, si sus tiempos calzan con los de la película, si está dentro del presupuesto, más allá de lo artístico.

VH: En los castings, ¿tú estás sola? ¿Tus castings casi siempre son físicos o has hecho casting virtual? De repente, porque estás de viaje. Quería saber si estabas sola siempre o tenías, al costado, al productor o asistente de dirección, no sé.

AA: Me han pasado las dos cosas. Somos dos, el camarógrafo va y los micra y estoy yo. Nunca estoy 100% sola. Siempre busco a una tercera persona para que no se vea tan... para poder hacer *chacota* al inicio, para que se suelte. O sea, busco siempre la comodidad del actor y la comodidad con el espacio ante todo. Entonces, siento que yo, al estar sola, tal vez tendría la necesidad de ir directamente a la escena, porque a veces me cuesta hablar. Si hay una tercera persona que me cuente algo antes de ir directamente a la escena, trato de soltar de tener una conversación previa larga... no sé si larga, tampoco hay mucho tiempo, pero por lo menos de dos minutos o tres minutos de hablar tonterías antes de irme a la escena. Por lo general, eso y con una tercera persona lo suelto más.

VH: Entonces, sí registras el casting.

AA: Sí registro. Hay personajes a los que no les he hecho casting y han quedado porque ya tengo demasiada información actoral sobre ellos como para una necesidad de un casting. Hay otros en los que, por ejemplo, una coproducción te exige también elegir. Entonces, no estás produciendo tú sola, sino, por ejemplo, con otro país como Argentina y esos productores argentinos también te dicen “a ver muéstrame el casting”. Entonces, siempre se registra incluso también para salir de dudas, ¿no? A lo mejor a ti, te puede parecer, pero después vienen los productores y te dicen a ver. Pero en mi caso, en todas las experiencias que he tenido, he sido yo la que finalmente tiene la mayor autoridad para elegirlos. A veces, también entras como que en duda; entonces, siempre es bueno también registrarlos como para tener una segunda o tercera opinión.

VH: Y, ¿qué tanto influye el género? En tu caso, tienes dos películas: una tú sola y una con otros directores en *Happy ending*.

AA: Sí, eso es como una participación, casi que no cuenta.

VH: Pero, tienes *No me digas solterona* que es una comedia y tienes la otra película que es un suspenso. ¿Qué tanto, sientes tú, que influyó el género de las películas para elegir, finalmente, a los actores?

AA: Lo que pasa es que depende del juego que tú quieras hacer. Si hay actores que se caracterizan por comedia y tú los quieres llamar para hacer comedia, está bien. Si hay actores que quizá, por ejemplo, Ricky Tosso hizo de un asesino. Quizás no te imaginarías a Ricky Tosso —que es comediante por naturaleza— haciendo ese tipo de papeles. Sin embargo, los actores también buscan esa diversificación y poder, no solamente hacer las cosas por las cuales se los caracteriza, sino trabajar en otro tipo de papeles. Y tú, como director, también te interesa justamente sacar al actor de su zona de confort. Yo creo que se va trabajando el género, no necesariamente actores de comedia. Tampoco pienso que en este país existan, salvo en unos cuantos, que solo quieran hacer un tipo de género. Creo que también se enriquecen y buscan enriquecerse haciendo distintos tipos de narración.

VH: Qué pasa si tienes a dos actores que son iguales de buenos, pero uno es conocido y el otro es menos conocido, ¿cuál sería tu elección en ese caso?

AA: A mí, si estamos hablando de cine comercial... Dentro de un combo actoral, en la cual repartes uno conocido y el otro no, a mí me gusta elegir nuevas caras también. De hecho, en *Solterona*, si bien la protagonista era nueva llevando un protagónico en cine, había muchísimos más. Estaba Claret Quea, Javier, que era su primera vez, y creo que lo bueno también es eso. Es, también, saber que, en tus manos, tienes la posibilidad de justamente generar nuevas caras, que es lo chevere. Bueno, igual estratégicamente tienes que saber que estás respondiendo a una película comercial que te exige tener rostros conocidos; sin embargo, yo creo que hay otros factores. No sé. En el ejemplo que me has dado, si los dos son igual de talentosos, a mí me gustaría probar con gente nueva, por ejemplo. Que haya otros que sean conocidos, pero si este es muy bueno, por qué no, ¿no?. Y también la viabilidad de producción, a lo mejor tú me dices “pucha del otro el otro que no es conocido, es muy bueno, pero tiene unos horarios de miércoles”... Hay distintos campos por los cuales uno elige un actor. Particularmente en un elenco, si es grande, me gustaría uno conocido, uno no tanto y tal.

VH: En el caso de los ensayos, ¿qué tanto influye el presupuesto en los ensayos con los actores?

AA: En nuestro caso... Obviamente, todos los actores tienen un presupuesto distinto. No solamente por la participación que van a tener dentro de la película, sino ya ellos como por estándares naturales. Si es una persona muy conocida, que ya viene siendo bastantes películas, tendrá un precio, no menor a uno que no haya hecho tanto. Cuando se negocia el presupuesto de tu participación en la película, negocias, dentro de eso, una cantidad de ensayos. Pero no creo que exista esto de “ya cinco ensayos y nada más”. Yo creo que no existe un número. Por lo menos no me ha tocado a mí que el actor me diga un número específico de ensayos, porque incluso yo lo notaré como raro, ¿no? “Bueno, y si hacemos uno más me cobras más, no entiendo.” Finalmente, estamos llegando a la creación del personaje. No me ha pasado que cobren por ensayo; sin embargo, yo soy de ensayar muchísimo. Me gusta ensayar. Con Patricia, para *solterona*, ensayamos tres meses.

VH: ¿Cuántas veces por semana?

AA: Unas tres, a veces, dos, a veces más. La última semana, todos los días. Porque había que hacer también ensayos... Ella tenía unas extensiones del vestuario y todo. A veces, me gusta si puedo ensayar en la misma locación donde voy a grabar porque voy marcando ciertas cosas. Entonces en el caso, como te digo, el combo ya viene incluido con ensayos, no te lo separan tampoco. Al contrario, creo que es bueno ensayar tanto para el actor como para el director y eso básicamente. No he tenido problemas con eso.

VH: El contrato que se hace con el actor... Tú le dices “vamos a grabar tanto tiempo y me tienes que dar cierta cantidad de ensayos” o sea, ¿se habla de eso?

AA: Yo no soy la persona que cierra con ellos números, para eso hay un productor encargado. Yo, por lo menos, siempre le pido a esa persona, que va a negociar, que tenga en cuenta que yo requiero, por mi metodología de trabajo, ensayar tal cantidad. Ahora, también depende del actor, no todos los actores tienen la misma cantidad de ensayos, ni la misma carga en la película, pero si es algo que está estipulado.

VH: ¿Dónde aprendiste a dirigir actores? O sea, si has tenido experiencia en el teatro o si has llevado cursos. ¿Cómo ha sido tu educación con respecto a esta relación con los actores?

AA: Bueno, yo estudié la carrera de cine en su totalidad. Dentro de las de las materias que me tocó estudiar —no estudié en Perú estudié en Argentina—, tres de ellas eran sobre dirección de actores. En un primer curso, te hablan de las metodologías. Nos hacían actuar a nosotros mismos. Teníamos que actuar en los cortos de nuestros compañeros y, de ahí, en una segunda materia, ya éramos nosotros dirigiendo a actores, que no éramos entre nosotros, sino nuevos, obviamente para hacer nuestros cortos. Y nuestro profesor era un profesor de teatro. Entonces, sí tuve esa enseñanza. Entiendo que cada uno va teniendo sus propios métodos y mecanismos, supongo que después me preguntará cuál sería el mío, pero en particular... Yo, al inicio de mi carrera, no quería ser directora. O sea, no estaba dentro de lo que yo quería. Yo primero quería ser productora, después, a medida que la carrera iba avanzando, conocí la dirección de arte, que es una materia que te enseñan por lo general al final de la carrera, porque la dirección de arte, lamentablemente, quizás es lo último. Viste que siempre cuando uno hace un corto, dicen “tú eres fotos, yo soy cámara, tú eres el productor y entre todos hacemos el arte.” Es la típica. Conocí esa materia por una profesora que me enseñó así con mucha pasión y yo, finalmente, me incliné más por esa rama, junto con el guion y lleve todos estos cursos de dirección de actores. Ya después me dio el *bichito* de querer dirigir, pero nunca fue que yo soñara con ser directora. Yo soñaba con otras cosas y eso se fue dando, pero, gracias a Dios, igual siempre la tuve clara y estudié. Entonces, esta enseñanza de dirigir actores yo ya la tenía clara.

VH: Bueno, esto va un poco con la pregunta que te has hecho a ti misma, ¿cuáles son los ejercicios o forma como tú diriges actores en ensayos?

AA: Por ejemplo, cuando son protagónicos, significa que su arco de transformación es muy grande y, probablemente, sea el más importante en la película. Lo que hago justamente con ellos es agarramos del guion y empezamos a leer una por una, todas sus escenas y vamos trazando, pero yo soy muy visual. Yo soy muy de... yo escribo a mano, ¿sabes? Soy como que muy tangible, todo lo tengo que agarrar. Entonces, voy delineando una línea de tiempo y vamos poniendo “escena uno” al inicio del arco. Y lo que voy escribiendo en esas escenas, en una primera instancia, son las emociones y, en otro lado, es qué es lo que se va a contar, para tener justamente este arco muy bien delineado y que de todas las escenas transmitan algo en particular. Jugar con esa emoción o llegar a esa conclusión de emoción me sirve muchísimo cuando ya estamos en el set y yo decirle “acuérdate que esto nos tiene que generar esto para que luego nos genere lo otro”. Es un trabajo de mesa el que yo hago realmente en los ensayos. En el caso de Patricia, fueron tres meses, pero en el caso de los personajes que no requieran tanto, tengo otro tipo de ensayo. Lo voy a decir ahorita, pero, bueno, con los personajes principales hacemos eso un trabajo de mesa exhaustivo.

VH: O sea, haces interpretación de texto.

AA: No solamente interpretación de textos, sino también que ellos también construyan la historia conmigo. Yo cuando escribo, antes de escribir o durante la escritura, para mí lo más importante es el tema en una película: de qué estamos hablando. *Solterona* no habla de la soltería, *Solterona* habla del amor propio. La *soltería* es mi excusa para hablar del amor propio. Yo lo que hago es tener un montón de canciones... Hago mi playlist y a los principales, le mando mi playlist y les digo “mira con esto escribir la película, a ver si te sirve de algo”. Entonces, ellos van escuchando. Por lo general, en las películas pongo alguna canción de ese *soundtrack*. Y entre ese arco, vamos llegando a conclusiones y a formación en las cuales al actor yo lo hago muy partícipe. A lo mejor, ellos ven cosas que yo no y viceversa, entonces construimos este arco gigante. Ahora, hay otro tipo de actores, por ejemplo, en *Solterona*, Anahí de Cárdenas, Natalia Salas y Yidda Eslava, que son las amigas de la protagonista. Si bien tuve ensayos con ellas: de ellas y sus mundos, o sea, cada una con su pareja para ver cómo era la dinámica con la pareja; lo más importante era la dinámica con la protagonista Patricia. Entonces tengo una comedia en la cual yo valoro mucho el diálogo. Para mí, el diálogo tiene que fluir, tiene que realmente sentirse... Yo grabo con dos cámaras, por ejemplo, cuando hago diálogos. Cuando hago escenas en una mesa, pongo las dos cámaras, justamente para que ellas se puedan pisar y montar y que sean más libres a la hora de actuar. Ahí, lo que les hago hacer son dinámicas, por ejemplo le pongo una característica a cada una: “Ya, tú eres optimista, tú eres pesimista, tú eres *alpinchista* y tú no entiendes nada”. Entonces, en lugar de irnos con el texto, jugamos. Por ejemplo: “Ya, ¿qué opinas del fútbol?”. Entonces, una va diciendo: “Ah, no, pero para qué vamos a jugar fútbol, si perdemos siempre, si Perú es...” La otra, con su personaje, va defendiendo una temática. La otra que es positiva dirá: “Pero, bueno, ya falta poco para las nuevas eliminatorias y no sé qué”. La otra dirá: “¿Cuándo es el Mundial? No sé”. Lo que hago es generar ese tipo de conversaciones con el personaje con la mirada al personaje sin ser texto. Luego, nos vamos a texto una vez que ya están cuajadas y que sepan realmente para donde ir. Nos vamos al texto y les digo que podrían improvisar. Ya que están tan compenetrados con el personaje, improvisan a veces sí, a veces no depende y yo lo que hago es grabar. Grabo los ensayos de las conversaciones, grabo todos los ensayos. Ellas pasan letra a veces y tiran cosas chéveres y yo llego a mi casa, escucho lo que he grabado y voy incluyendo esos chistes que a ellas le salieron naturalmente. Y después reimprimo y les digo: “Ya, esta es la escena”. Y así nos vamos a grabar, pero es bastante lúdico y bastante dinámico. Y así ellas han aportado como actrices, pero desde el personaje y yo he jugado.

VH: Estoy tratando de comprender... ¿el guion lo tienes listo en cuanto a estructuras, pero te das la libertad de reescribir diálogos?

AA: Los diálogos también los tengo escritos, todo está escrito, pero lo que necesito es que esos diálogos estén dichos con un *timing* que yo lo he pensado o que yo quisiera. Entonces, a veces las actrices leen y le digo “no, a ver, haz este otro tono”, y ya ahí lo va captando. En ese ensayo, también les doy la libertad, les digo “Oye, igual si se te ocurre algo, mételo”. Finalmente, la mayoría de diálogos terminan siendo tal cual están en el guion, pero con algún que otro chiste hecho por la actriz, pero ya desde la mirada del personaje, cuando ya realmente entendieron por qué línea va al personaje.

VH: Hay algo que no te había preguntado, pero ¿tú alguna vez pensaste en trabajar con no actores para alguna de tus películas?

AA: En estas, no, pero en el siguiente proyecto que estoy haciendo, sí.

VH: ¿En *No me digas solterona 2*?

AA: No, *No me digas solterona 2* ya está grabado. En un futuro proyecto que estoy haciendo, sí voy a ir con *no actores*. Siento que hay toda una capacitación que tienes que hacer y yo no sentía que sean proyectos que iban dirigidos a esa búsqueda, sino a otro tipo de actores, otro tipo de búsqueda. Cuando son *no actores*, supongo que lo que tú intentas captar siempre es más real. Finalmente, tú lo eliges porque estás contando la realidad de esa persona prácticamente. Cuando es cine comercial, al contrario, ellos tienen que hacer el personaje que tú has creado. Entonces, en este caso -a menos que conozca una solterona que sea tal cual había pensado- no, no era la búsqueda que estaba haciendo. Sin embargo, sí me gustaría trabajar más adelante.

VH: Y, en estas películas, ¿has sentido que la educación de los actores moldea tu dirección de actores? De repente, porque vienen de distintas escuelas. Por ejemplo, en el caso de Flavia Laos y Yidda Eslava que vienen de la televisión... sobre todo el caso de Flavia que era su debut como actriz. No sé si ella habrá llevado educación, si eso también ha hecho que tú moldees un poco tu dirección hacia ella.

AA: Pienso que un director tiene que moldearse a todos, independientemente de dónde venga su condición actoral. Creo que uno tiene que moldearse, primero, porque son personas distintas y eso lo he aprendido en mi corto tiempo, pero que ha sido bastante fluido. Tú tienes que amoldarte para... tienes que ser bastante psicólogo, no solamente con tu elenco, sino con tu equipo técnico. Finalmente, tú estás leyendo personalidades. Eso es lo que es un director para saber cómo llegar a cada actor. Cada actor no viene ni de la misma escuela, ni tiene la misma sensibilidad para entenderte. En el caso de Flavia que venía de la tele, que venía de más de la inmediatez... Flavia, a mí, me parece que es muy cumplidora, o sea ella es una chica que trabaja desde muy chiquita, entonces te entiende rápido. Lo plantea rápido. Quizás no se hace tantas preguntas como las podría hacer otro tipo de actor como Patricia por ejemplo. Con ella, siempre estamos discutiendo de donde vengo, a donde voy, pero en un sentido muy amplio y muy necesario. Flavia es más “qué quieres que te dé, yo eso te doy”. Con otro tipo de actrices, es “busquemos, guíame para llegar a esta emoción”. Flavia es más, “qué hago, qué emoción es”. Y tú se la das y ella lo haces. Entonces, cada actor tiene un método distinto. No solamente he estado con actores que vengan de distintas escuelas, sino también de distintos medios. Había actores que venían de la tele, del teatro, de todo tipo, de cine también. Entonces, creo que ahí es amoldarte a los métodos de ellos y no que ellos se amolden a tu método.

VH: En tu experiencia, ¿cuánto le toma a tus actores y actrices encarnar al personaje?

AA: ¿Cuánto tiempo de preparación?

VH: Sí, de preparación, de ensayos. Más o menos cuando sientes que ya entraron en personaje.

AA: En el caso del cine peruano y el caso del cine, no es que tú tengas un tiempo muy amplio ni que tú decidas tus tiempos. Hay muchísimos factores en los cuales, tú te tienes que amoldar y ver realmente si puedes hacerlo o no. Por ejemplo, si te dan el financiamiento para hacer una película y tu estreno todavía es buen tiempo, quizá haya más tiempo entre que tienes el financiamiento hasta que puedas producirla. Hay películas en las que la preproducción tiene un mes y al actor le tiene que costar menos de un mes poder llegar a su personaje. Hay producciones en las que estás corriendo contra el tiempo, estás corriendo con tu fecha de estreno. Por lo general, cuando estoy en proceso de guion, ya sé cuándo voy a estrenar. Ahorita, voy a hacer

tres películas y yo ya sé supuestamente —si no existiera el covid— cuando voy a estrenar. Entonces, los procesos, tantos míos como los de todos —no solamente los de los actores—, de los técnicos y tal, tengan que ver un poco más con contrarreloj, porque justamente estamos en otro tipo de tiempos, que no los manejamos nosotros, sino los cines. Nunca se hace una película con menos de un mes de preproducción. Menos de un mes es ponerte la soga en el cuello. Actoralmente, les costará eso. Hay actores a los que les cuesta menos, quizás su participación es menor. Pero el protagonista, yo por lo menos por estar segura con este arco, no podría trabajar menos de un mes con el protagonista.

VH: ¿Qué tipo de indicaciones das al momento de grabar? cuando de repente un actor se está demorando mucho o no está funcionando en la escena, o sea, al momento de la grabación.

AA: Primero, te cuento de que yo trato de hacerme muy compañera del actor, o sea, amiga, que mi lazo sea muy fuerte porque creo que eso me genera y genera en ellos confianza. Por ejemplo, ahorita hice una película con Gianella Neyra y Magdiel Ugaz y yo era la mejor amiga de Gianella, salíamos juntas todo el tiempo, ahora somos amiguísimas. Incluso grabamos en la playa, así que unos días me iba a la casa de Gianella, otro día me iba a la casa de Magdiel y trato de generar un lazo que, seguramente, no se va a romper después de la película porque también la vida me ha llevado a hacer *clics* con los que me ha tocado dirigir. Tengo, por ejemplo, una amistad increíble con Patricia Barreto que yo sé que no se rompe después de la grabación. Pero en la grabación, lo que hago es que ellos tengan la confianza de decirme lo que sientan, de abrazarlos, porque abrazo sus inseguridades, sus miedos. Y, a la vez, también estar tan cerca de ellos, los tienes que leer. Tienes que saber cuándo leer, cuando están incómodos o cuando no están incómodos. Es una lectura que... a mí me encanta hacer ese trabajo, algunos directores se desesperarán, pero yo trato de empezar como... y cambio. O sea, yo soy de una forma muy particular con Gianela y de otra muy particular con Magdiel. Me amoldo a lo que ellas buscan. Cuando no la siento segura, trato de hablar con ellos en privado para que me puedan decir qué es lo que sienten, qué es lo que no sienten. Cuando hago una toma más por un problema técnico, y no por un problema actoral, por ejemplo, no sé, se fue el foco. Decir “corte, una más por foco”, lo tienes que decir de una forma en la cual el foquista no se sienta ofendido porque le estás delatando, pero que el actor sepa que no estamos repitiendo por él. Entonces, la mejor forma es decir “una más” y acercarte a los actores y decir “vamos una más por foco, estuvo perfecto”. Tú tienes que saber compensar porque no vayan a pensar ellos, que es por ellos y, por estar frente a la cámara, te da también una inseguridad grande y tú tienes que cuidar tu equipo técnico que es tu equipo. Entonces no vas a delatar: “una más porque el pelotudo del foco se equivocó”. Una más porque hay un problema técnico como cualquiera. Yo también me equivoco. A veces, doy una indicación que me di cuenta de que no. Lo que varió mucho en las tomas es, por ejemplo, que me cambien el tono. Llegamos a la escena, concretamos la escena y les pido una más con un tono distinto, “a ver más enojada, por ejemplo, o relájate más” y hacemos una más con diferentes tonos. Eso por lo general, juego antes de grabar la escena y si he grabado la escena y me gustaría tenerla en otro tono también lo hago.

VH: ¿Cuánto es el promedio de tomas que se hacen?

AA: Mira, hay directores que te van a decir dos. (Risas) Yo he hecho doce. Yo he llegado a dieciocho, pero como anécdota te digo que he llegado a doce. Seis me parece un buen número porque en esos seis te apuesto que hay tres enteras y hay dos por un problema técnico y uno por un tema actoral. Entonces, creo que seis es... Yo corto rápido también. Si veo que la cámara tembló o que el actor se equivocó o se fue de foco o etcétera, corto rápido y una más para no desgastarlo. Seis me parece un número que funciona.



VH: En estos casos de haber tomado estas diez veces a un plano, ¿cómo lidias tú con el cansancio del actor? Porque eso puede ser también un poco peligroso.

AA: Bueno, en realidad como director tienes que lidiar con los dos cansancios: con los actorales y los técnicos. Yo creo que primero tienen que justamente estar motivados. Cuando tu equipo técnico no está motivado o tus actores, por más que hagas 500 tomas, no te van a salir bien. Entonces, siento que a veces se pierde la motivación por cosas que no dependen de ti. Porque el vecino grita, porque empezó una alarma y hay que empezar de nuevo. Esas pequeñas cosas hacen que se generen más tomas. Yo no creo que se generen 12 tomas por error actoral. Por lo menos en mi caso, no es capaz de cometerse, difícil que sea así. Por lo general, es cansancio de cosas externas. Ahora, yo lo que hago mucho con los técnicos para que justamente ese cansancio... O llegamos bien a nuestros 30 o 20 días de rodaje... es que también soy como una madre. Finalmente, es tu proyecto. Eres la directora por más que no sea tu proyecto económicamente... y tratar de siempre recalcar lo bueno del día. Por ejemplo, el sonidista. Hay escenas en las que hay ocho personajes, y no es fácil seguir con el boom a ocho personajes o seis personajes. Después de la escena decirle “Oye, huevón, qué bien, muy bien, porque realmente poder seguir a esa cantidad de gente inusual y es muy bueno”. Y con los actores lo mismo: siempre voy, me acerco y estoy muy atenta a las necesidades. Él sabe que si yo estoy haciendo una más, no es porque él se equivocó, si no es porque lo que estamos buscando en conjunto. Y si él no está en su 100% , ahí le digo “yo quiero que tú estés a tu 100% y que esto salga bien entre todos, que brillemos todos”. Entonces, explicarles desde ese lado. No me ha pasado que se hayan frustrado y me digan “no, no puedo”. No, creo que sí, la verdad, ahora que me acuerdo, en telenovela, me ha pasado eso. Pero tú lo que tienes que hacer o lo que yo hago es abrazar esa inseguridad, o sea, no tildarlo de exagerado ni nada. Sino acercarse desde otro lado, es un trabajo psicológico interesante. No todos tienen la misma personalidad.

VH: ¿Cuánto tiempo te tomó filmar cada película?

AA: *El beneficio de la duda* creo que 14 días, eran menos actores y menos locaciones, *Solterona* unos 23 días y, ahorita, acabo de hacer otra de con Magdiel y Gianella Neyra en 18 días.

VH: ¿Y eso se debe más a la cantidad de actores, a la cantidad de presupuesto?

AA: Muchísimos factores. Cuando hay cantidad de locaciones, tú por lo general no haces más de tres locaciones diarias, o sea, eso es tu máximo. Si hay muchos actores, depende que tan grande sea el proyecto. En el caso, por ejemplo, esta película que acabo de hacer —que es una película grande igual— la hicimos en una locación prácticamente, en la playa. Entonces, los equipos dormían en la playa y la preparación o tiempo de preparación entre una escena y otra era más corto porque ya estaba pre iluminado todo. Entonces, como ya habíamos grabado en esos mismos espacios, se van condensando ciertos tiempos y logras que sean menos días. Pero ir a una locación nueva y el poner luces y decorar cada vez que sean nuevos, te generan más días, porque tienes menos tiempo y eso es un poco por presupuesto. Yo creo que el presupuesto nunca le debe de ganar a las ganas de hacerlo bien. Una locación o tener menos locaciones, así que te baje el número de días de grabación.

VH: Hay algo que quería preguntarte, que creo que ya lo has dicho pero para ser más conciso y ponerlo en la investigación, es qué tanto influye la decisión de tu productor cuando eliges un actor.

AA: En mi caso, ninguna, cero, no influye.

VH: Sobre el tema del presupuesto.

AA: Sí, solamente que si me dice “es excesivamente caro, no lo puedo pagar, búscate otro”. Esa es la única decisión que yo acepto, si me dicen “no, no me gusta”, yo digo “qué pena”.

VH: Y si estás haciendo coproducción con Argentina, de repente, quieren un argentino dentro de la película o cosas así.

AA: Sí, por ejemplo, voy a hacer una coproducción más adelante, pero también hay un diálogo. O sea, tampoco aceptaría que el argentino diga “es este y punto”. Yo también tengo que tener decisión, porque finalmente soy yo la que los va a dirigir. Los *castings*, cuando son coproducción... siempre hay que escuchar, hasta mi mamá hago que vea los *castings*. Porque para que vea cosas, pero la decisión finalmente es mía, ¿no? Entonces, a mí me gusta que igual lo vean, lo chequen, pero yo tengo que tomar la decisión final. En esos *castings* que te decía, si bien los otros coproductores, te exigen verlo, no significa que ellos tengan el 100% de decisión. Solamente te exigen verlo y punto, ya luego tú puedes elegir a quien quieras.

VH: Entiendo.

AA: Hay otro tipo de producciones, ¿no? En mi caso, yo estaba en una casa productora en la cual yo elijo. Yo sé que hay otros tipos de producciones —que también dentro de poco haré una película que es así— en la cual a mí me contratan como directora y se acabó. Y ellos tienen toda la producción, han elegido a los actores y está en mí decidir si me sumo o no. Entonces, es otro tipo de figuras.

VH: En el caso de esta última película con Gianella Neira y Magdiel, ¿has sido contratada como directora o ha sido un proyecto propio?

AA: He sido contratada como directora y he tenido la potestad de la elección de los actores. Junto con Gianella y con Magdiel que también chequeaban el elenco porque son las productoras también, pero yo elegí a los actores junto con ellas igual. Aunque, decían “Ya que elija Ani”.

VH: Bueno, esas son todas las preguntas. De hecho, me has respondido muchísimo y bastante rápido. Muchas gracias.

## **APÉNDICE #11- Entrevista a Daniel Nuñez**

### **ENTREVISTA A DANIEL NUÑEZ CINE COMERCIAL DE GÉNEROS**

**Entrevistadora: Valeri Hernani (VH)**

**Entrevistado: Daniel Nuñez (DN)**

**Minutos: 01:18:40**

VH: Yo sé que tú tienes varias películas, yo he visto las tres primeras; sin embargo, te pediré que cuando te haga las preguntas, digas —si quieres darme un ejemplo de una película en

específico— el nombre para poder ubicarla. Puedes elegir cualquiera de tus películas, la idea es que me digas el nombre para poder ubicarla. Con respecto al casting, ¿tú hacías casting en tus pelis?, ¿por qué lo haces?, o ¿por qué no?, ¿cuál ha sido el proceso de casting en tus películas de ficción?, y ¿cuáles son las diferencias entre una y otra? Con respecto al casting, específicamente.

DN: Hago casting en diferentes partes del Perú tanto como en Lima, Huancayo, la selva central. Lo más importante es buscar los rasgos que pide el guion y ver esta naturalidad de que puede un actor funcionar dentro de la historia y darme la posibilidad de poder educarlo, llevarlo hacia la pantalla. También, se enseña algunas cosas, una vez aprobado el tacto... Lo que me ayuda bastante son los talleres de actuación que yo personalmente dicto, me ayuda para poder conseguir y enfocarme en los actores de la película que realmente voy a empezar a realizar

VH: O sea, en tus películas, lo que entiendo más o menos, es que tú haces talleres de actuación y, luego, eliges actores de esos talleres, ¿algo así?

DN: Sí. Lo que pasa es que si necesito una niña que hable quechua y que tenga rasgos andinos, lógicamente, de repente no lo consigo dentro del taller. Entonces, lógicamente, lo que hago es un *casting* buscando esos rasgos y, ahí, es donde ya veo la forma de que puedo llevar al actor hacia la película.

VH: Y, en estos castings, que no son de tus talleres... en este caso que me has dicho que necesitas a una niña de rasgos andinos para tu película, ¿cómo son estos procesos de casting? O sea, vas al lugar donde vas a grabar, públicas y dices que necesitas una actriz y grabas a la gente que va a un lugar, ¿o cómo es eso?

DN: La mayoría de mis actores siempre han salido de los talleres de actuación que yo he dirigido para la película. Había compañeros y amigos en Lima —que habían estudiado teatro en la ENSAD y Charles Chaplin— que también tenían esos rasgos. Entonces, los llamaba y les decía “Oye, sabes qué, hay...” y entonces encajaban dentro del papel. Igual fue en Huancayo, en los talleres que hacía, conseguía a los actores que necesitaba dentro del guion, entonces los empezaba a formar dentro del taller.

Yo tenía una técnica para ver la naturalidad de un personaje —que puede ser de repente uno de mi familia o alguien que pueda abocarse— y que pueda tener esa posibilidad de ser un personaje dentro de una película. Luego los convoco y ahí posiblemente tenga la facilidad de poder trabajar con ellos. Este es el trabajo que yo manejo ahora.

VH: ¿Cómo haces esa técnica que dices de reconocer la naturalidad en tus actores?

DN: Te doy un ejemplo, en la película *Warmi*, yo miraba a mi hermana que habla quechua, ella es atrevida, es bien picante, esa es su naturalidad. Cuando miraba dentro del guion, necesitaba ese personaje y le digo me interesa cómo eres, me encantaría que lo que tú eres, lo hagas dentro de la película. Entonces, creo que estas cosas me enseñaron durante todo el trayecto de las películas que —como actor— me ha ayudado a poder visualizar eso y me funcionó, hasta ahorita me sigue funcionando.

VH: Y, además de esto que mencionas de buscar la naturalidad del actor, tanto cuando haces los talleres, como cuando te fijas en un actor como un posible actor o actriz, así como tu hermana

que buscas la naturalidad ¿Qué otras cosas tienes en cuenta al elegir a un actor o actriz para que sea tu personaje?

DN: Dentro del taller que yo dictaba, me fijaba en que todos mis alumnos se esforzaban por mejorar sus características a través de hacer cosas nuevas que ellos nunca habían realizado. Siento que se esfuerzan para poder aprender y ver con el tiempo el potencial de cada uno de ellos y dentro de eso los tengo casi formados. Hago un pre casting con todos mis alumnos, porque pueden forzar y es como un examen, un examen de admisión. Ellos se esfuerzan por hacer un papel o algo sin usar el guion, esto genera una reacción en ellos, se cuestionan cómo lo hacen. Vas viendo el perfil de lo que necesitamos para el proyecto de la película. Se tiene una visión a dónde vas a apuntar, dónde estás encajando, yo lo llamo así, dentro del idioma son piezas que vas dando para que se pueda ver el dibujo que vas a mostrar mediante imágenes. Cada pieza la voy amoldando. Cuando ya tengo algo seguro, empiezo a tratar con ellos, a darles más forzamiento, más tips para que les pueda salir más bonito el personaje y ellos puedan encajar en la película. Esto siempre lo hago y lo sigo haciendo hasta ahora.

VH: Quería hacerte una consulta con respecto a tus alumnos. Cuando ya tienes el guion de tus películas, ¿haces una lectura de guion en los talleres?, ¿o cuándo ya has elegido a tu personaje recién le das el guion?

DN: No, todavía no les doy el guion. Dentro del taller, empiezan a prepararse y se empiezan a ver muchas cosas. Cuando les das el guion, empiezan a imaginarse que ya están en la película o qué papel pueden hacer. Esto los llevaría a que creen una fantasía que los puede bloquear más adelante. Entonces, lo que hago es que, una vez elegidos los actores, recién comparto toda la lectura de guion, reunión de mesa con todo lo que han aprendido. Ese es un motivo para que empiecen a esforzarse, darse más calidad y a preocuparse por hacer bien el personaje.

VH: ¿Registras el casting en vídeo?

DN: Sí, tengo todo el registro desde el taller. Por ejemplo, hacemos unos pequeños cortos de un minuto para que puedan probar cómo se ve un actor delante de una cámara. A veces se desbloquean muchos chicos que no tienen la costumbre de estar delante de una cámara, les entra ese chip de que se ponen nerviosos, no saben cómo manejarse, a veces tienen miedo a la cámara. Entonces, son pre ensayos donde ellos se acostumbran a rodar toda una película, toda una producción, ahí se les va acostumbrando. Se graba cada cosa y ellos mismos ven eso como una especie de examen en qué fallan, qué es lo que está pasando, qué sucede.

VH: ¿Eso te sirve para saber si estas personas que están en tu taller te van a servir en la película?

DN: Claro. Es muy importante hacer eso.

VH: Quería hacerte la consulta, ¿qué tanto influye el género de la película y su estilo al elegir a un actor o una actriz? O sea, con qué género me refiero a si es un drama, terror, si quieres algo más trágico, ¿qué tanto influye esto en la elección de tus actores?.

DN: Yo tengo el estilo de poseer todas mis películas. Yo soy dramaturgo, me gusta el drama, soy una persona que le gusta la aventura, me gusta jugar a las emociones con el público, que es la comedia, el drama, la aventura. Ese es el género que yo siempre lo he manejado desde mi primera película ... [inaudible] eso influye bastante porque hay un público que le encanta el drama social, siempre me lo han dicho por las redes. Creo que es una línea que estoy tomando

ahorita, me avoco hacia el drama social, más que nada identificar cada hogar con cada película que yo realizo.

VH: Por ejemplo, en la tercera película hay momentos cómicos con tus personajes que acompañan al hijo pródigo.

DN: Los jovencitos que viven en la calle, por ejemplo. Todos ellos también son mis alumnos. Por ejemplo, esa película nació de una *chacota*, nos juntábamos y empezábamos a actuar, así es que salían varios personajes de esa calidad. También fue así como me animé a escribir el guion y ya tenía a los actores. Con la película *Warmi*, fue más complicado, porque teníamos que buscar actores y el proceso fue un poco más largo, más ambicioso y era más de producción, donde algunas cosas fueron complicadas en la parte actoral.

VH: Entiendo que los chicos con los que trabajas podrían ser considerados actores no profesionales, ¿verdad?

DN: Sí.

VH: ¿En todas tus películas has trabajado con actores no profesionales?.

DN: Con algunos que he trabajado, compañeros de Lima, tienen conocimiento de cómo es un actor, eso lo hace un poco más fácil. También he tenido oportunidad, pero la mayoría son no profesionales.

VH: ¿Cuál es, para ti, la diferencia entre trabajar con actores no profesionales y actores profesionales?.

DN: Yo he visto la parte de la mística. Por ejemplo, te cuento una anécdota, cuando yo estuve en la película *La teta asustada* con Magaly Solier y Claudia, me ayudó bastante poder ver esa textura que ella manejaba, el cómo era convocar actores no profesionales. Me gusto el estilo, me alimenté un poco más de eso y dije cómo se podía realizar y cómo puedo llevar un actor no profesional a una pantalla. Entonces, cuando escuché las entrevistas, empecé a investigar un poco más del proceso, y dije: pero si yo también hago lo mismo, estoy empezando, puedo optimizar esa misma técnica y me ha estado funcionando en Huancayo. Cuando trabajas con un actor profesional, lógicamente tienes todo el conocimiento de cómo transformar, cómo realizarse, cómo construir un personaje, cómo son los aires que tienen al poder ver un personaje. Me fue más fácil tener un actor no profesional porque tenía la confianza, todas esas cosas de poder contar la historia, que puede entender de una manera muy fácil de ser interpretado como un juego, con una *chacota*, como llevarte a comer un helado. Esto era para mí poder llevarlo más fácil a la pantalla. En la parte psicológica también es importante el cómo tratarlos, el cómo llevarlos.

VH: O sea, ¿te sientes más cómodo con los actores no profesionales?.

DN: Sí, me siento más cómodo. El año pasado, cuando hice mis talleres, había 2 o 3 niñas que tenían miedo de hacer los ejercicios, tenían miedo de experimentar... cuando acabo el taller me pareció genial. Me pareció un desarrollo bastante experimental.

VH: Te quería preguntar con respecto a tus películas de ficción, las cuatro que has hecho, ¿qué es lo que tú esperabas en cuestión de llegada e impacto?, o sea, entiendo que las primeras dos películas las trabajaste con una iglesia, ¿verdad?

DN: Sí, *Madre 1* y *Madre 2*

VH: Por ejemplo, esas dos películas, qué es lo que esperabas como director. Con respecto a la película, dónde se estrenaría, dónde la verían, eso quiero saber de tus películas.

DN: Por ejemplo, te hablo de hace 14 años —para esto ya había trabajado en otras películas como actor—, yo creo que en alguna oportunidad se me presentó obviamente y dije me gustaría hacer una película, pero que sea con un bonito mensaje y que tenga cosas dramáticas. No había cámaras digitales, solamente las cámaras que funcionaban con casetes y un sonido completamente ambiental que capturaba todos los sonidos del aire y el público. Cuando terminó la película hicimos una reunión de jóvenes, yo ya estaba en el mundo de la actuación. Entonces, dije, “conozco y lo vamos a hacer, a ver qué funciona” y, obviamente, la idea era poder estrenarlo en Huancayo. Lo estrenamos para ver si funcionaba, lógicamente, muchas personas estaban con la incertidumbre de qué iba a pasar. Entonces, pasó un tiempo y lo llevamos hasta Trujillo, Chimbote y sí funcionaba un poco. Después, yo creo que desde que la película lo soltamos en DVD, tuvo bastante impacto a nivel nacional en diferentes lugares del Perú. Esto ha abierto una trocha para poder seguir caminando y así empezamos a realizar. La idea era que acabara la película y lancemos el estreno, lógicamente, funcionó porque la idea era esperar en Huancayo en el cine, que era completamente alborotado porque ya había sembrado algo y continuaba. Ahí, se nos prende muchas cosas y teníamos que seguir con eso porque la idea era hacer una película que prácticamente estrenaba los lados más profesionales, más técnico con todo lo que se podía hacer y poder llegar. Quizás poder llegar a un festival o llevar esto a las salas del cine comerciales en el Perú como lo hace *Tondero*.

VH: ¿Has llegado a poner películas en multisalas?

DN: No.

VH: Ha sido una distribución más alternativa en todo caso.

DN: Sí. Cuando trabajamos aquí, contratábamos el coliseo sábado y domingo y hacíamos publicidad por radio, televisión, entrevistas, volantes, todo una propaganda y logramos tener lleno el coliseo, la pantalla tremenda y ahí la persona miraba la película, pagaban la entrada. Era un medio económico para poder seguir trabajando y recuperar los capitales que se invertían.

VH: Cuando hacías publicidad para la película que me dices como volantes, entrevistas, televisión, etc. ¿Quién corría con esos gastos de la publicidad?.

DN: Estábamos trabajando con una productora que invertía. Yo me dedicaba a hacer la película, el guion y hacer la película con todo un equipo. Eso trabajé con *Madre 1* y *Madre 2*, porque después hice mi propia empresa donde trabajé con *El hijo pródigo* y mi última película que es *Warmi*.

VH: ¿Tienes un productor o productora que te acompaña en las películas o eres tú mismo?

DN: En *El hijo pródigo* y *Warmi*, yo lo he estado manejando todo, yo era productor, yo era director, buscaba a los actores, buscaba los auspicios. No tenía todo un equipo, hay veces que en el cine regional carecemos de esas cosas por cuestiones económicas.

VH: Entiendo que tus películas, al menos las dos primeras, eran financiadas parcialmente por la Iglesia.

DN: Sí, por una productora Cristiana. Pero no era mucho, era complicado. Grabábamos con todos los actores, a veces no teníamos para el almuerzo, no teníamos para estelares, entonces lo que hacíamos era nuestra propia chancha y así íbamos a almorzar y, después de almorzar, seguíamos grabando. Digamos que todo era jugado y no alcanzaba para los gastos. Era como un monto específico que, evidentemente, no alcanzaba para todo. Nos daban hasta 30 soles por todo el día. La idea que yo tenía era hacer la película, pase lo que pase.

VH: En este caso específico en el que tenías una productora ahí detrás de ti, es decir, la productora cristiana, ¿ellos intervinieron cuando tú hiciste el casting de los actores? O sea, ¿te dijeron en algún momento comentarios sobre las personas para los personajes?, ¿hubo una intervención de su parte?

DN: En el casting, hacíamos talleres también. Por ejemplo, en *Madre*, básicamente, yo no iba a interpretar al personaje, yo iba a dirigirla, éramos entre dos personas y mi compañero me dice que haga el personaje. Los demás que estaban dentro del equipo decían: hay una escena dentro del guion y necesitamos una cantina donde estemos tomando, mi mamá viene, hacemos la bronca y tú entras, entonces así de rápido fue la elección de los actores. Estaba en el taller, hicimos la escena y salió. Lo otro que me decías es que, por ejemplo, en *Madre 2*, no podía haber cosas fuertes como ver a una chica en bikini, por ejemplo, teníamos que cuidar los parámetros de iglesia. Lógicamente, habían escenas bien impactantes, bien fuertes del personaje que yo protagonicé con Esperanza Gálvez, ella es una actriz. Ella estudió la carrera, nos hemos entendido bien, pero había una energía tan fuerte para hacer el personaje con ella y en edición la productora miraba y decía que iba y que no, por ser escenas muy fuertes. Yo decía para ponerlo, porque era una cosa real que puede pasar a muchos adolescentes. Recuerdo que cortaron la escena, lo quitaron y ahora lo han puesto en *youtube* y está esa escena en toda la película.

VH: Yo la he visto en *youtube*, así que asumo que he visto esa parte que fue censurada en algún momento. Con respecto a los ensayos, antes de hacerte esta pregunta, quería saber cómo habías hecho los pagos con los actores, cómo has manejado eso.

DN: Antes de grabar la película, hablaba con todos los actores. Lógicamente, no había una solvencia económica. No se le ha pagado a los actores, pero si se les decía y bajo su permiso de ellos se grababa o no. Eso también me hace recordar lo que pasa con las productoras de Lima, tengo amigos, compañeros, que dicen que saben cómo acabaron la carrera de arte dramático. Me comentan que quieren entrar a una película, pero que les piden presupuesto para poder entrar, incluso pagaban para tratar de pisar como ese primer escalón para poder ser parte de este proyecto, que eso les va a servir a que puedan seguir caminando, conocer más gente para que pueda tener la oportunidad. Esos son testimonios que recuerdo.

VH: ¿Cuántos ensayos has tenido con los actores para tus películas? O sea, no sé un mes, dos meses, sin contar el taller a partir del que los eliges. ¿Cuánto tiempo ensayan, más o menos?

DN: Los ensayos los hacemos en dos meses. Lo que nosotros hacíamos por cuestión de presupuesto era destinar unos días para grabar, por ejemplo, sábado y domingo grabábamos, porque las grabaciones no eran de corrido como en otras películas que es todos los días. Entonces, como nuestros días de grabaciones eran sábado y domingo, los miércoles y jueves eran ensayos en las tardes para poder tener todo listo los días de grabación. Algo así se ha estado trabajando, también se tenía que buscar el presupuesto para los almuerzos, para llevarlos, buscaba amistades, amigos que traían gaseosa o aportaban con lo que podían. Cosas así teníamos que manejarlo para poder grabar la película.

VH: Si tuvieras que poner un número de días de ensayo, ¿cuánto sería más o menos?

DN: Dos días por actor por personaje. O sea, con todo el equipo de producción y con todos los actores, yo me reunía entre jueves o miércoles en las tardes y, para esto, ya teníamos la escenografía, el escenario, utilería, todo armado, y el sábado y domingo empezamos a rodar la película.

VH: ¿Dónde aprendiste a dirigir actores o cómo?

DN: Yo tuve la oportunidad de llevar talleres de actuación en Lima. Donde yo llego a conocer más sobre este campo fue primero que me sirvieron los talleres que llevaba y me facilitó bastante en las películas donde yo trabajé como actor. Creo que todas esas películas de una magnitud de producción que sí manejan toda logística fuerte, así como *La teta asustada...* Creo que todas esas películas me ayudaron bastante para poder aprender. Recuerdo que cuando tenía los ensayos para la película me llevaban, estaba en Miraflores por una semana y me enseñaron todo el proceso de cómo la actuación empezó a transformarse y empezaba a notar que eso lo ponía en práctica con mis actores. Por otro lado, siempre iba preguntando, investigando cosas y eso fue lo que me funcionó y me sigue funcionando hasta el momento, pero aún sigo aprendiendo.

VH: ¿Me dices que has estudiado en la ENSAD ?

DN: Sí, he llevado cursos

VH: O sea, como talleres cortos.

DN: Sí.

VH: Pero no iniciaste la carrera

DN: No, estuve en talleres de teatro en Huancayo.

VH: Justo eso te iba a preguntar, tú has hecho teatro, o sea, ¿has estado en obras de teatro?

DN: No, nunca he hecho teatro, pero sí estuve en talleres de teatro. Nunca he hecho una obra de teatro, pero sí me he abocado más a la actuación para cine. Justamente, se viene una nueva película que van a empezar a grabar y ahí estoy como actor. También estoy llevando talleres y es bastante tremendo, donde son varias cosas.

VH: ¿Con qué director vas a filmar?



DN: No puedo decir el nombre.

VH: No te preocupes. Quería preguntarte, si me podrías dar de repente, algún ejercicio que te gusta hacer con tus actores.

DN: Yo suelo escuchar música. Por ejemplo, lo que hago con mis actores es que los hago imaginar, los tiendo en el suelo a toditos en un cuarto oscuro con una música triste como sonidos de viento, de truenos, la música se va convirtiendo en una historia, todos cerrando los ojos y ellos van construyendo una historia de a poco, según la música. La energía de la música la van adaptando, la van chocando a ellos y va llegando de a poco, se siente cómo están construyendo su propia historia. Cuando ves los rasgos del ejercicio, están mostrando la caracterización porque están llorando, están gimiendo sin decirles nada. Uno de los ejercicios que también me sirvió bastante y que yo también lo hago, al principio me pongo a escuchar mucha música o en un campo, me lleno de energías y como que las ideas empiezan a llegar de poco a poco y uno se siente fascinado.

VH: Te ha pasado, por ejemplo, cuando has dirigido a esta actriz profesional, que tenía educación, en tu segunda película, ¿ellos influyen en ti por su educación? Sientes que ellos trabajan de una determinada manera y como que te influyen o es una conversación mutua.

DN. He tenido actores de Trujillo, incluso, que vino hasta Huancayo para estar en el casting y se quedó a vivir. Vino y me gustó, tenía esa chispa. El error que yo cometí fue que a veces te ven como un aislado. Cuando empezó a hacer el personaje y como que después la cosa se empiezan a calentar y las cosas que decía de cómo él lo había construido el personaje, no tenía una educación de poder hacer caso a un director. Llegó un punto en el que dije a quien me había traído y ahora cómo soluciono este problema porque estaba en escena y empezaba a pedir el agua, la pastilla, esto y lo otro. Creo que siempre pasa que uno se encuentra con esta situación. Por ejemplo, con otra actriz con la que hicimos *Warmi*, ella es muy educada, una chica que le decías algo y me respondía muy servicial y efusiva. Había una escena de una cachetada, y ella me decía “cómo te voy a pegar”, todavía no tenía esa confianza. Tú le explicabas cómo tenía que ser la escena y cómo tenías que salir el plano y ella entendía qué es lo que quería y se adaptaba rápido al personaje. Por ejemplo, terminamos el rodaje de esa parte de la escena y nos abrazábamos, decíamos “qué bonito”. Con mis actores, por ejemplo, la niña cuando lloraba lo que tenía que hacer es curar la herida porque estaba contenida, estaba con lágrimas en los ojos y estaba en un proceso de *shock* y tenía que acabar la escena, salió excelente la película, teníamos cambiar el perfil rápidamente porque ella se siente maravillosa. Así fue con cada actor que hemos estado trabajando, hasta ahora lo sigo haciendo.

VH: En tu experiencia, ¿cuánto le toma a tus actores llegar al personaje que tú quieres?.

DN: Es complicado, por ejemplo, cuando tenemos una escena y ensayamos, los motivamos como si estuvieran en el taller, solo que ahora están en escena, los intentábamos perfilar a cada instante. En *Warmi*, hay una escena que grabamos en Lima, en Ate Vitarte, en el centro cultural y teníamos hasta ciertas horas el permiso para poder trabajar, entonces cómo hacíamos con eso. Había una escena donde ella tenía que cantar y llorar, eran varios planos, y como que ella no se había sometido al personaje. Con toda la experiencia que he visto, adopté esta y bueno, me molesté un poco y dije “no está tal como lo hemos ensayado, ahora aquí estamos en escena, lo veo en otra página, qué hago” y lógicamente siempre hay un permiso de su mamá... Tenía que forzar al personaje, hacerle un daño psicológico en el instante, tratar de la peor persona, decirle

de la A a la Z, tenía que pasar o entrar en un proceso de dólida. Le dije que necesitaba verla en escena así como estaba, porque si salía de ese personaje, disculpándome, me estaba malogrando toda la película. Tenía que hacer ese tratamiento para que esa escena, muy importante, que era el rompe de lágrimas para todo el público, salga bien. Entró con esa carga emocional, entró, cantó y empezó a llorar. Cuando acabó la escena, la abracé y le dije cómo te sientes y se sentía libre, se sentía maravillosa.

VH: Y en general, ¿cómo es tu relación con los actores?, ¿te haces su amigo o es una relación más distante? ¿Cómo es?

DN: Yo soy una persona bastante asequible, soy *chacotero*, nos jugamos, nos tuteamos, ellos me hacen bromas, yo también les hago bromas, pero cuando estamos en la hora del rodaje, ya conocen que esas cosas ya pasan a otro plano.

VH: Y ya para entrar a la parte de grabación, si me podrías dar un ejemplo de alguna indicación específica que tú das al momento de grabar, como para llegar a estos momentos más elevados o de repente momentos de comedia o de *chacota*, como tuviste en tu tercera película.

DN: Por ejemplo, supongamos que yo tengo una actriz aquí y vamos a grabar una escena, cuando empieza a hacer los primeros ensayos, es ahí donde voy corrigiendo cosas como la postura, la pronunciación, ¿me entiendes?. También, le empiezo a dar ejemplos, cómo va a empezar a hacer. Lo bueno es que mis actores me entienden y ya conocen la técnica y empiezan a realizar el personaje. Otra técnica, en una *chacota*, digamos que una persona tenga que hablar en jergas, ser gracioso, pero necesito forzar un poquito más para que el público lo mire y se asombre. Recuerdo que cuando... Lo que sucede es que hago un cambio, no es radical del guión, sino de arte, en vez de usar la piedra, lo cambié por un pañal con heces, entonces compre un pañal y le eché chocolate para que parecieran las heces. Yo le doy la orden de que ahora use el pañal en vez de la piedra y funcionó.

VH: Cuando grabas, ¿tienes un plan de rodaje? Es decir, ¿tienes un horario para grabar determinadas escenas en determinados lugares?

DN: Sí, como te decía, yo grababa los días sábados y domingos. Por lo general, empezaba a grabar en enero, febrero y marzo, por vacaciones, que es cuando muchos tienen tiempo. En una semana armaba dos o tres días de rodaje con un plan de que se grabará.

VH: ¿Más o menos cuántos días grababas en total, en estos meses de vacaciones?

DN: Cuando no tienes el presupuesto accesible es complicado. Por ejemplo, en una semana eran unas seis o siete escenas.

VH: Pero en total, ¿cuántos días?

DN: Por ejemplo, *Warmi* lo grabé en 5 años. *Madre 1* fue en mes y medio, porque no teníamos director de arte, no había director de sonido, entonces todos hacíamos lo que podíamos. En *Madre 2* fue similar, no trabajamos con todo un equipo. En *el hijo pródigo* me demoré casi dos años en grabar la película.

VH: Entiendo que grabas en un año y medio o dos, pero ¿grabas una vez al mes o algo así?.

DN: Claro, hay veces que dejas de grabar entre 2 a 3 meses

VH: ¿Te ha pasado, en alguna grabación, que los actores se han cansado, por el ambiente o por la cantidad de tomas?

DN: Sí, por eso yo les decía, por ejemplo, cuando vienen al taller, yo siempre les recalco, siempre les digo: ustedes creen que ya saben porque están en el taller de actuación, supongamos que están acostumbrados a grabar una película, la idea que están creando dentro de ustedes de lo que implica estar en una película no es fácil, porque van a estar bajo el sol, bajo la lluvia, con hambre y pueden pasar muchas cosas. Yo les decía que este es el primer paso y la idea de ellos no debía ser que uno va a ser famoso, porque podían pasar muchas cosas en el proceso. Por ejemplo, tenía un actor que venía y empezamos a grabar, yo no tomaba desayuno ni almorzaba porque estaba muy ocupado, en la tarde recién comía algo, cuando terminamos. También tenía una amiga que había perdido el vestuario dos veces y yo me estresaba porque era un día perdido.

VH: Me dijiste que, más o menos, en promedio haces como unas tres tomas, ¿verdad?

DN: Sí, por plano.

VH: Ah, ok, por plano, no por escena.

DN: Hay veces que te demoras más, porque cuando no te sale lo que quieres, te quedas repitiendo hasta que salga. Hay veces que el actor se cansa, entonces tienes que hacer que se tranquilice. Hay veces que hay que ver donde el actor se siente más cómodo y ya con eso se siente más tranquilo, entiendo esto porque ya me ha pasado. En un casting es bastante fregado, por ejemplo, cuando estaba trabajando en *La teta asustada*, estar ahí, con los nervios, no me lograba concentrar en el personaje.

VH: Me comentaste de los días de grabación en tu segunda y tercera película que fueron alrededor de año y medio y dos años, si tuvieras que dar un número, ¿cuántos días grabaste, más o menos?

DN: *Madre 2* habrá sido un año, grabando inter diario; en *El hijo pródigo*, un año y algo.

VH: ¿Pero fueron como 100 días de grabación?

DN: Sí, sería como un mes o dos meses

VH: Bueno Daniel muchas gracias, me has ayudado muchísimo.

## **APÉNDICE #12- Entrevista a Dorian Fernández Moris**

### **ENTREVISTA A DORIAN FERNÁNDEZ MORIS CINE COMERCIAL DE GÉNEROS**

**Entrevistadora: Valeri Hernani (VH)**

**Entrevistado: Dorian Fernández (DF)**

**Duración: 01:09:30**

VH: Entonces, quería saber si tú hacías casting, por qué hacías casting y a qué se debe esa elección. ¿Cómo fue el casting más o menos en tus películas y cuál es la diferencia que tú sientes que ha sido más importante entre estos tres largometrajes que te he preguntado?

DF: Parto por la premisa de que lo mío ha sido un proceso de búsqueda. El tema de poder entender, primero, lo que es la selección del *cast* para tu película y, luego, el trabajo con ellos como tal. Entonces, al ser una búsqueda, ha sido un proceso en el que empezaron con una dirección o directiva del proceso de casting de mis primeras películas y que fueron quedando algunas decisiones sobre ese proceso y experimentándose otras; así es como se ha ido nutriendo una manera personal de abordar un proyecto desde el casting y, luego, la construcción de su personaje. Desde el principio, lo que más sabía era que quería encontrar un sistema que pudiera ser propio, porque el tema de la dirección de actores y la selección del casting no es algo que tú puedas ir a un espacio y aprender —no existe tal cosa como un curso de casting del género de terror o curso de casting de dramas; es tan específico y tan personal que es muy complicado y no era un tema que ya lo tenía en mi presente, era algo que quería descubrir—. En efecto, podría decir que todas mis películas han tenido procesos distintos. Existen varias cosas que se recogían del proceso anterior, pero igualmente iban variando, porque iba experimentando y buscando. En específico, ahora puedo decir que mi experiencia fue más compleja porque era un director primerizo. Había rodado muchos cortometrajes, tal vez hasta diez, pero eran cortometrajes en donde el proceso de construcción de actores eran procesos muy pequeños debido al metraje mismo o a que se planeaba desde los elementos que habían, no desde los que había que conseguir. Me explico: cuando haces un cortometraje de presupuestos tan pequeños —como los que yo empecé haciendo—, lo que pasa es que conoces a un actor y ya vas a trabajar con él; entonces, no hay que ni hacer *casting*. Entonces, todo va muchas veces en función a la persona que está a la mano o a esa locación con la que cuentas para contar la historia, etcétera. De pronto, enfrente un primero proceso de casting para mi primer largometraje con muy poco *background* en el sentido de cómo hacer casting, ¿no? Entonces, desarrollé ahí un proceso de sacar una muestra muy amplia y de lograr impresionarme dentro de lo que habíamos imaginado. Para eso, hicimos un primer casting para *Cementerio final* en Iquitos, en el que convocamos a todos los que quisieran participar. Fue una convocatoria abierta. Comunicamos con mucho ahínco a la gente que tenía entre las edades que necesitábamos para los protagonistas— que si no recuerdo mal era 18 a 20 años. No queríamos menores de edad, porque eso requeriría permisos y otras cosas, pero que parezcan de 17 o 18 años—. Entonces, esperábamos tal vez unas 30 personas que puedan interpretar los personajes de la película y aparecieron unos 1500.

VH: Wow.

DF: Para nosotros, fue el shock de la vida, porque no teníamos una logística para atender, pero finalmente resolvimos distribuirlos. Hicimos muchos pre-filtros para que no vinieran las 1500 personas conmigo, como director. Ahí, ya echaron mano los productores, el director de arte, el director de fotografía de la película, quienes se pusieron a apoyarnos en ese momento del *casting*, instruidos un poco por lo que sentíamos del guion, por lo que más o menos podían rescatar de mi idea en ese momento, de lo que quería de los personajes. Básicamente, separamos la paja del trigo, por decirlo de alguna forma. Tratamos de separar quien actúa de quien no tiene naturalidad y espontaneidad; depurar a la gente más tímida, más introvertida. Al final, nos quedamos con la gente que podría funcionar. Buscaba también, y eso también era algo que en su principio

queríamos, actores nuevos, porque la naturaleza de la película trata de simular la realidad. En ese tiempo, cuando empezamos a hacer largometrajes de género, estaba en furor el subgénero de terror metraje encontrado que es básicamente similar a la realidad. Entonces, en su mayoría, queríamos gente desconocida que pueda simular en el visionado, o darte la ilusión de que estás viendo algo real. Veníamos de modelos muy exitosos, las más recientes de todas eran las de *Actividad paranormal*, *REC*, películas que funcionaron muy bien en su momento. Entonces, queríamos hacer una película en ese sentido, que parecieran imágenes que se habían registrado de manera muy casual y que terminan pasándose en una sala de cine.

VH: Cuando ya pasaron esos filtros y llegaban los actores a ti, ¿Cuál era el proceso en la mesa? ¿Leían el guion o tú les dabas ejercicios específicos?

DF: Ahí, fue el planteamiento de situaciones desde la improvisación, básicamente una presentación normal de *casting*, y, luego, era conmigo una en un juego de roles que se planteaban en ese momento. Como ya, más o menos, veía por perfil a qué personaje iba a tener la persona que estaba audicionando, le planteaba roles que no estaban en el guion, pero podrían pertenecer al universo de ese personaje —así como cosas de su vida pasada del personaje, para ir viendo si entra en la piel del personaje—. Otra de las cosas que quería en ese *casting* era que vengan ya con una personalidad y puedan tener la capacidad, aun con cámaras y luces, de sostener su propia personalidad y prestarle de su personalidad al personaje para encontrar más realidad. Más que construir un personaje, quería que extiendan de su propia personalidad y beber un poco de su realidad y prestarle al personaje. También buscaba personalidades interesantes que puedan reescribir el guion, que puedan reescribir la historia a partir de cualidades propias, para que nos sume. Entonces, fue un proceso muy experimental, muy instintivo y muy abierto por la cantidad de gente —finalmente yo terminé casteando, solamente yo, a casi 300 chicos—.

VH: ¿Más o menos cuánto duró? ¿Cuánto tiempo fue de casting?

DF: Hicimos una jornada de un día desde las nueve de la mañana hasta las once de la noche. Fue una jornada larguísima, donde hemos atendido hasta la última persona que ingresó —realmente hasta las seis de la tarde, que era la hora límite de la invitación—. Entonces, fue un proceso muy exhaustivo, pero nos quedamos muy convencidos con tres de los seis perfiles que teníamos y tres de ellos no los encontrábamos. Entonces, es así que tuvimos que hacer un sistema (ya no tan abierto). En Lima, nos fuimos a todos los talleres/academias de actuación que había en su momento. Ahí, escarbamos un poco los perfiles que podrían estar en proceso de clases. Así, pudimos llegar a los tres que faltaban. Fue un proceso de *casting* que no lo hicimos con una empresa, lo hicimos muy internamente como productora. Nos tomó casi 5 meses concretar nuestro *casting*. Fue un proceso que lo tomamos con mucha tranquilidad, con mucho orgullo, exhaustivamente, a diferencia de otros procesos en los que ya contratamos una empresa casting a la que les solicitaba mis perfiles, me los daban, hacía las pruebas de cámaras o los casting propiamente con los vídeos que nos mandaban, y luego hacía *callbacks* hasta dos o tres. En esos casos, cambiaba un poco el esquema, y eso tenía que ver con varias cosas, como entender lo que quería previamente a diferencia de mis primeras películas, pero también tenía que ver con que eran películas que venían acompañadas de un presupuesto distinto y yo podía solicitar agencias de casting. Entonces, la gestión y la dirección del *cast* la absorbíamos entre nosotros en un principio.

VH: En tu última película, ¿también contrataste a una productora de casting?

DF: Sí. Más que una empresa, ya me quedé con una jefa de casting que quería trabajar conmigo. Empezó conmigo haciendo cosas que tienen que ver con la producción, se especializó en casting y empezó a hacerme el *cast* directamente—; entonces, ya he podido tener una jefa casting de cabecera, se podría decir; además, he podido entender el proceso. Hay veces en las que yo le mando el guion de lo que voy a hacer en varios meses y ella ya le va dando vueltas. Se va acercando a las personas que quiere proponerme, y luego me hace una presentación de esas propuestas. Muchas veces yo a ella le digo, desde el guion, que para estos dos o tres personajes ya he pensado en tales personas. Y, a veces, ya por las relaciones que uno va desarrollando, ya no solo piensas en esas personas, sino que ya le voy diciendo que quiero colaborar en una asignación como director. Si le parece bien, voy escribiendo algo, que está muy en el perfil del actor que busco, porque ya vamos conociendo los registros, las inflexiones de tal o cual actor, el color de la voz, etcétera. Es un proceso que se va complementando película a película.

VH: Cuando te encuentras con los actores, ya en esta última etapa de acercarse y leer el guion o hacer esos ejercicios de los roles, ¿grabas tales ejercicios?

DF: Sí. Todo se graba desde el primer momento. Hay un registro para poder acudir como material de consulta. En algún momento, yo recordaba sensaciones que me transmitían desde el casting, que ya luego no las podía conseguir. Entonces, revisaba el *tape* para saber por dónde es que caminaba esta sensación que me gustó tanto en un punto y que no le estaba encontrando en el proceso de construcción o de ensayos; por todo ello, sí me sirve y me ha servido mucho este proceso. Me ha acelerado un poco desde la primera a mis últimas dos películas, pero en el proceso también ha habido otros distintos en los que iba recogiendo cosas de las primeras experiencias y experimentando otras. Es un proceso muy interesante y de mucho crecimiento.

VH: En tus castings, ¿tú siempre llegas con el guion terminado? ¿O no tienes problema con alimentarte de lo que te den los actores antes de terminar el guion?

DF: Yo tengo la idea de que los guiones no están cerrados hasta en el proceso de edición y color. Entonces, tengo desde el principio mucha apertura. Creo que el director, entre muchas otras cosas, también tiene que ser un detector 360° eterno y tiene que estar abierto a entender qué puede ser mejor para el universo que está planteando; entonces, yo siempre he creído desde el principio que puede aparecer en el camino, incluso en el rodaje, nuevas posibilidades de reescribir ese guion. Incluso en el proceso de edición, en el que se intercambiaban las escenas, se reestructuraba este universo de las escenas y terminaban dándote una lectura con siete tomas distintas, pero que enriquece la comprensión de ciertos personajes, etcétera. Como es un tema de detalle el terminar de construir tu película, yo prefiero entender que el guion no es una letra de acero.

VH: Cuando tú ya estás en esta última etapa de acercamiento con los actores, ¿qué es lo que te hace elegir a un actor?

DF: Al principio eran los *deadlines*. Me metía la presión de que necesitaba definir para tal fecha. Entonces, siempre estaba entre un par de opciones... (inaudible). Entonces, me ha pasado que en los procesos de *callbacks*, voy haciendo grupos. Tiene que ver si estos son padre e hijo o hermanos. Entonces, me fijaba si tal actor con tal actor hace más *match* que con este otro actor. A veces he tenido que elegir no específicamente a un actor, sino a un *match* de actores; Entonces, al principio era *match* de actores uno y *match* de actores dos, pero solo para el cuerpo principal. Ya en el cuerpo, siempre secundario, terminan siendo los mismos. Es lo más tranquilo de conseguir. Finalmente, a lo que más cabeza le metes es a quién va a tener el peso narrativo en

la película, sea un protagonista o coprotagonistas o antagonistas, etcétera. Entonces, me pasaba en algunas promociones que tenía el elenco uno y elenco dos de estos tres o cuatro que profundizan tal cosa y terminaba eligiendo uno u otro, que tenían sustanciales diferencias, como un grupo de edad mayor, un grupo de edad menor, y más grupos de ese tipo de cosas. Entonces, nos ponen un *deadline*, que era hasta que me dé el instinto de tomar la decisión en la fecha que nos hemos planteado. A veces tomo la decisión un minuto antes de ese *deadline*. Recientemente, tengo la sensación que todo se hace más simple: el instinto —o a lo que yo le llamo “el detector de situaciones que no quieres para tus películas”— se va afinando de tal forma que ya vas sintiendo las experiencias, tonos de voz, el trabajo de la mirada. Una serie de cosas que los directores ya vamos, de película a película, entendiendo que también va formando parte de tu *background*. Entonces, sí. Tengo esa sensación de que, en las últimas películas, todo se pone más simple en los procesos y el instinto está más aflorante.

VH: Ya has comentado un poco sobre el proceso de elegir a personas y actrices en *Cementerio general*, pero quería saber lo siguiente: ¿De qué manera el género de la película influye en tu elección de actores? Por ejemplo, en el caso de *Cementerio general*, ya me dijiste que adoptaron un estilo más de estas pelis que parecieran de archivo y, para ello, necesitaste gente desconocida. Sin embargo, ¿qué pasa en las demás?

DF: Sí. Influye totalmente. Tiene que ver con lo que necesita la historia para poder sacarla adelante y hacer la mejor versión de la película posible, que ese es el fin. Entonces, debido a que necesitaba imprimirle una naturalidad muy cruda, he decidido elencos de no actores —incluso he tenido películas que han sido totalmente hechas por algunas personas que jamás pensaron actuar, que terminaron actuando en mi película. Ya las películas que me pedían actores de oficio, con solidez de construcción o mucha experiencia para sacar adelante inflexiones dramáticas.

VH: ¿Como en qué película?

DF: *La Pampa* fue un mix. *Desaparecer* necesitaba que estos perfiles sean actores que tengan mucha experiencia consiguiendo personajes dramáticos. *Cementerio II* o *Juego siniestro* también. Ahí, también no hay nada de mix, salvo el niño Matías, ha sido un elenco muy experimentado que permitió contar, con mucha solidez, una historia clásica de terror. Es la primera vez que hacía una historia tan clásica inspirada en las películas como *El bebé de Rosemary* o *El resplandor*. En ese cine de terror de los setenta, la carga dramática era muy fuerte. No se buscaba mucho el *jumpscare* ni el susto sonoro, sino la transmisión con las actuaciones de situaciones, digamos.

VH: O sea, necesitabas actores que sostengan el drama.

DF: Sí, que sostengan cargas dramáticas poderosas. Y, luego, he tenido historias en donde entendían que iban a ser un *mix*. Mi última tendencia ha sido hacer un *mix* de actores, no actores y actores muy experimentados, que combinan al servicio de la concepción de cada personaje en específico. Este proceso es el que más me ha gustado: combinar, el reto de construir un personaje con un actor no profesional, como un actor natural, y otros con actores con bastante experiencia previa, en la misma película.

VH: En cuanto lo que tú esperabas de tus películas con respecto a la llegada, porque entiendo que esas pelis de terror iban dirigidas a un público más masivo, a un estreno en salas comerciales, *La pampa* no ha sido ese caso, ya que ha ido a festivales. Esta es una película que tuvo un

recorrido internacional en festivales. Dicho esto, ¿cómo sientes tú que afecta al casting el pensar en la distribución de tu película antes de grabarla?

DF: En efecto, es una decisión que pasa por entender bien a dónde va dirigida tu película. Sí ha habido algunas decisiones estratégicas dentro de mi *casting*, normalmente con personajes muy pequeños, que tienen que ver con nutrir las posibilidades de anunciar una película. Pero, luego, hay películas que no tienen ninguna necesidad, películas que se sabe y se siente que no son masivas; en mi caso específico *Desaparecer* y sobre todo ahora *La pampa* en el que ni he pensado en ninguna decisión alrededor de que le guste a alguien más, se trata más de que a mí me satisfaga en el universo que quiero contar. Eso es genial: el poder manejarse en ambos mundos —si es que acaso vamos a asumir que existen solo dos, yo creería que no—. Es interesante eso. Desde el momento de montar un proyecto que empiezas a germinar, es decir, desde la idea y su desarrollo, uno ya sabe qué objetivo tiene. En ese sentido, cuando quiere ser acompañado por el género que se aborda, ya sea una comedia, terror o acción, sabes que quieres tener la posibilidad de darle chances, de llevarla al público y otras culturas que envió las cuentas desde otras motivaciones. Todos los involucrados sabemos que no se busca reventar una sala; entonces, hay un objetivo claro, que es contar esa historia con cruda honestidad, dando la mejor voz posible sin pensar en si solamente lo va a ver mi familia. Eso es genial, esa posibilidad en ambos mundos: así como puedo tener una película que ha hecho 750.000 espectadores —y que luego ande en México y después en otras realidades—, también hay otras pelis que básicamente están orientadas a contar una historia. A mí, me moviliza contarla y no me interesa saber si va a ir a muchos festivales o a pocos. Entonces, tener esa libertad es un ejercicio creativo increíble.

VH: Me decías que, en algunos casos pequeñísimos en tus pelis, sí habías tenido que ser estratégico al elegir ciertas personalidades. ¿Me podrías comentar esos casos?

DF: Todas las comerciales. Te hablo de *Cementerio general I*, *Cementerio general II*, por ejemplo.

VH: Te refieres a la participación de Leslie Shaw, Marisol Aguirre o...

DF: Marisol es una actriz ¿no?, pero han habido pequeñas participaciones en el *Cementerio II*; por ejemplo, la participación del personaje que tenía un arraigo muy interesante. A medida que yo podía entender que podían hacerlo bien, aceptar un poco las propuestas de nutrir con estos personajes y algunos otros cameos también, de gente que hacía de ella misma incluso. Entonces, sí han habido, yo creo que es fácil reconocerlo. Lo que sí buscaba es garantizar que no desentone y se constituya un *gadget* en el proceso de la narrativa, porque realmente no tiene ninguna condición de asumir, ni siquiera el rol que está interpretando. Entonces, ese no ha sido el caso, yo siempre he estado contento con los cameos o apariciones de personalidades que no son actores y que se han incluido con la intención de nutrir de otro potencial a mis películas comerciales.

VH: ¿Qué tanto influye la opinión de la productora y el presupuesto al momento de elegir algún actor? ¿Alguna vez han tenido que decirle no a alguien por el hecho de que no pueden pagarle lo que pide?

DF: Sí, en algunas muy pocas oportunidades sí ha tocado hacer eso, sobre todo con artistas internacionales. Recuerdo puntualmente un par de opciones con las que quería contar; prefiero no comentar de quiénes se trata, pero eran actores muy conocidos del *Star-system* latino



internacional, latinos y españoles. En el momento de hacerle el acercamiento para este personaje —ellos no iban a interpretar personajes muy grandes— nada más por su aparición, era un costo bastante grande que no podíamos asumir y tocó no aceptar la propuesta de sus representantes y no ir con ellos. Entonces sí, claro que sí. A veces, uno quiere hacer una película y quiere tener a figuras a las que admira o que le parece que se constituyen casi un anhelo como directores por tener una colaboración con estos actores maravillosos de los muchos que hay en *Star-system* en español, incluso en inglés, pero ya luego depende de cada proyecto. Entonces sí ha habido esos casos, muy pocos, pero había casos.

VH: Con respecto a la cantidad, ¿qué tanto influye el presupuesto en los ensayos?

DF: ¿En qué sentido? Es decir, ¿si el actor limita los ensayos por presupuestos?.

VH: Sí. Si el actor limita los ensayos o sería mejor hablar de cómo haces los contratos con los actores

DF: No hay ninguna limitación. Se cierra un monto económico con los productores de las películas por la participación del actor y no tiene límite el tiempo que se convenga ensayar; depende de encontrar los espacios en los compromisos que tienen. Normalmente, previo al contrato, se habla un poco sobre la cantidad de ensayos y las sesiones que el director quiere realizar. Esto se organiza de acuerdo a la necesidad de la película. Hay películas, que son de comedias, en las que se quiere más introducción y se trata de no gastar la comedia. Entonces, se ensayan escenas puntuales. Por otro lado, hay películas que se ensayan en el 100% del guion con punto coma, escudriñado y analizado absolutamente toda la motivación del porqué cada una de las palabras de los actores hasta el último.

VH: ¿En qué película?

DF: En *La Pampa*, *Cementerio General 2* y *Matusita*. La primera es la película que más ensayos le dábamos; las otras, que tenían que ver con improvisación en el terror incluso en el miedo, hemos trabajado el doble con autorización de los actores. Trabajamos con ensayos de ciertas escenas, pero las escenas de miedo no las tocamos, hemos convenido jugar con la sugestión, hemos ido a lugares como cementerios, hemos puesto la flor del miedo para que realmente estén de miedo y no tengan que actuar en miedo (los actores ya me había dado la autorización de ese tipo de cosas). Los actores me dan la autorización para poder entrar al cementerio con las cosas, sin que ellos vean nada, para que realmente se asusten, esto le servía como herramienta a los actores. Por otro lado, ha habido, en *La Pampa*, específicamente, ensayos de todo el guion e, incluso, ensayos de escenas que no están, para construirles una memoria a los actores. Ensayábamos cinco años atrás para poder construir el personaje, desde la conversación y la improvisación, la inducción de los personajes duraba un proceso de dos o tres meses y terminaban con un nivel de entendimiento total del personaje. El rodaje lo agradece, ya que teníamos ensayos en donde todo fluía bien y no había repeticiones para poder tenerlo. En resumen, cada proyecto lo asumo por caminos distintos, explorando conseguir el mejor resultado.

VH: En estas dos películas, *Cementerio General 2* y *La Pampa* ¿cuántos ensayos tuviste más o menos en meses?

DF: Un mes y medio con *Cementerio General 2*. Es que voy uniendo por escenas. No es que tengo todo junto, sino que llamaba por diferentes citas a grupos para guardar algunas escenas y

me iba a rodar habiendo ensayado todas las escenas. En el caso de *La Pampa*, dos meses, mayoritariamente, con el protagonista Luis Fernando, que lleva toda la historia y que aparece 95% de las escenas porque no es un coral, sino un protagonista total. Por ello, estuvimos con él ensayando cuatro veces por semana por más o menos dos meses. Abordamos entre dos y tres escenas por día. O sea, fue un proceso realmente, como dice Fernando Basilio de taxidermia, en el cual desentrañamos y escudriñamos las voluntades, los deseos, los anhelos del personaje para que cree una mimetización a un nivel distinto. Yo creo que la película también ha terminado agradeciendo por el gran papel que hace Fernando.

VH: ¿Cómo aprendiste a dirigir actores? Quiero saber si has llevado talleres de teatro, talleres de dirección de actores en cine. Es decir, ¿cómo ha sido tu experiencia? ¿Hubo alguna educación para lograrla?

DF: Sí, he llevado talleres de actuación como actor, he llevado un curso de dirección de actores y, después de esas dos experiencias, he sentido que no hay que estudiar la dirección de actores, que te puede confundir y te puede retrasar en el proceso natural de desarrollar, lo que yo le digo, el instinto. Creo que un director es tener instinto por naturaleza para tomar todas las decisiones, porque después uno, en arbitrariedad, tiene que tomar una decisión. Si no aflora un alto sentido del instinto, finalmente, pueden ser decisiones equivocadas. Mi conclusión es que es un proceso que cada uno tiene que desarrollar y, finalmente, creo que se tienen que tratar de desarrollar herramientas que puedan enfrentarlas, según las necesidades de cada película. Es ir desarrollando varios tips o herramientas porque me ha pasado en mis primeras películas que todas las dirigía de una misma forma y voy entendiendo que hay que dirigir incluso a cada actor de forma diferente porque hay que sacar lo mejor de cada actor. Hay una formación, sí, pero mi conclusión es que, en mi caso, me he desviado un poco en algún momento en función al resultado de cómo he quedado yo con la explicación de ciertas técnicas. Entonces, fue un descubrimiento en función a las películas que se dirigieron desde un instinto más flexible a esas técnicas. Creo que lo mejor es eso: ir desarrollando una forma de dirigir actores más que estudiarlos.

VH: En ese sentido, ¿me podrías comentar algún ejercicio o alguna actividad que te haya gustado realizar en los ensayos? Por ejemplo, con Basilio y alguna que te haya gustado realizar en los ensayos en *Cementerios General 2*.

DF: Con Basilio, lo que hacíamos era ensayar el pasado del personaje, cosa que nunca gustó mucho para los dramas. Iba buscando que el actor sienta que me va pidiendo más en el proceso de ensayos y de llegar al ideal del personaje. Eso es lo que siempre busco implementar. Por ejemplo, si la historia empieza el día 1, se empieza a ensayar 10 días antes. Me gustó cuando se trabajó un proceso de creación conjunta, en el cual yo y el actor aportamos en la creación del personaje. Esto ayuda a que haya una idea fresca del personaje, la claridad total de lo que quiero y ese proceso lo vamos haciendo juntos. Esto hace que agarre capas, que agarre dimensiones, que agarre matices, contrastes, complejidad y que eso se desarrolle en este trabajo de mesa. Con Basilio fue eso: ensayar cosas que no están en el guion que le terminaron dando herramientas al actor para crear el personaje más memorable a mi gusto. Con el pequeño Matías, por ejemplo, con él me gustó encontrar un sistema bien lúdico de abordar el personaje que está teniendo miedo todo el tiempo y que para él terminó siendo un juego. Entregamos dimensión lúdica a lo que hacían, le decíamos tips, palabras claves, teníamos registrado casi mecánicamente donde yo le podía pedir volumen a él, el juego de más y del menos y que me pueda entender eso, que lo puede imaginar como un juguete en donde él hacia arriba y hacia abajo lo recuerde como niveles de volumen. Con él, en su psicología de niños, era importante que sienta que era divertido.

VH: ¿Sientes que también la educación de ellos, ya sea teatral o en cine, ha influido también en tu manera de dirigirlos?

DF: Las herramientas que tienen nos permite ir por autopistas, por vías más rápidas o por vías más sinuosas. Tiene que ver con empezar a registrar el proceso: desde escucharlos en la mesita, desde sentarnos a hacer una primera lectura, voy haciendo un diagnóstico de lo que falta porque ya tengo la decisión tomada en el proceso de casting de *callback*. Entonces, me siento —con esa mesa de primera lectura— con la claridad de que ellos son los personajes, pero, al escucharlos el 100% del texto, voy detectando, a modo de diagnóstico, qué está sobrando y qué está faltando. Así, de acuerdo a las herramientas que me vaya dando cada actor o no actor, voy tomando la decisión de cómo dirigirlos. En efecto, la formación previa influye para hacerlo de una u otra manera. Por eso es que los procesos de los personajes principales y secundarios de cada historia son distintos: primero, los tengo individualmente para, después, poder abordar bastante en cada uno de los procesos.

VH: En tu experiencia, ¿cuánto tiempo le toma encarnar un personaje a un actor o una actriz? O sea, ¿estos dos meses con Basilio y este mes y medio en *Cementerio General* bastaron para que los chicos encarnaran su personaje?

DF: Esos han sido procesos de ensayos, pero la lectura del guion, el trabajo de la construcción, la investigación de cada uno de ellos y el acercarse a los mundos que van a retratar es un proceso que lo llevan personalmente y vienen con más herramientas. Yo creo que todo ese proceso en tres meses es un escenario ideal para el cine peruano. Desde que sabes que vas a abordar un personaje, recibes el guion, empiezas a tener algún bagaje de conocimiento del personaje para que se acerque a una lectura de a dónde va el personaje y luego empiezas a trabajar con el cuerpo. Como ensayo, me funciona perfecto. Para una película, depende del género— abordar la solidez debería ser alrededor de tres meses. Me ha tocado producir y ver de cerca el trabajo actoral, comedias y hay que gastar la comedia porque hay que confiarnos con el *time* de cada uno de los actores. Uno busca a veces personalidades, pero a veces se busca mejor (inaudible). Se potencia en su capacidad de improvisar. Si tú gastas ese tema, yo creería que saboteas el personaje. Hay historias e historias. Yo te hablo desde mi experiencia, pues de las últimas dos películas alrededor de tres meses para construir un personaje sería el ideal.

VH: ¿Cómo es tu relación con los actores? Ya no tanto como de una manera profesional, sino más o menos de una manera amical, ya que se dice que el director también es un psicólogo: hay que saber cómo lidiar con emociones y la personalidad del actor, que ya no tiene que ver con un tema laboral.

DF: Sí, en efecto, lo mismo. Busco combinar el acercamiento personal al acercamiento profesional para, en efecto, poder permitirme conocer y que me conozcan en el plano personal. Esto genera que pueda entenderse, por un lado, qué motivaciones tengo de contar esta historia y puedan involucrarse a otro nivel con la historia que estoy contando, al nivel de compromiso, a un nivel de que le importa realmente, no que solo cumple con un trabajo y viceversa. Conocer a la persona detrás del actor, me permite entender más completo por los momentos que puedan estar pasando y también puedo encontrar posibilidades que puedan mejorar la película, si es que el actor lo permite en total complicidad. Me ha tocado ser realmente amigo con los que paro más tiempo ensayando, pasando momentos, lecturas, comida, conversaciones que, desde la amistad, claramente nos queda el deseo de seguir colaborando. Me ha pasado que me ha tocado trabajar varias veces con algunas personas porque encuentro que tienen, no solo condiciones de

nivel profesional maravilloso, sino también son personas llevaderas, con gran carácter. Realmente, se distingue el proceso tan tortuoso que puede ser de alguna u otra manera hacer una película y se trabaja con tranquilidad. Personalmente, termino siendo amigo.

VH: Pasando a la etapa de grabación, ¿de qué manera influyen los tiempos en tu desempeño como director de los actores? Lo pregunto porque se corren los tiempos a veces, como que solamente tienes un par de tomas para hacer, se va la luz, etc.

DF: Claro. Toca tomar decisiones. Muchas veces, esas decisiones involucran no seguir el plan al pie de la letra desde el principio, sino resolver algunas situaciones. En ese sentido, el trabajo con los actores tiene que ver con la relación director-actor para entenderse más rápidamente y automatizar algunas situaciones. Se tiene mucha claridad. Nos ha tocado fusionar muchas veces. El ensayo del replanteo fluye mucho porque se sabe muy bien en qué parte de la historia estas, ya que se ha ensayado con mucho detenimiento previamente. Me ha tocado que sea un proceso tortuoso: la toma de decisión o en proceso de resolver ciertas situaciones, fusionar ciertas escenas porque quería de mi lado al actor. Entonces, entiende muy bien y también es muy cómplice en el proceso de contar la historia. Terminan siendo procesos rápidos, prácticos y priorizando lo mejor para la película. Hay escenas que no pueden pasar por agua tibia, como también hay un grupo de escenas que llegan a cierto sitio. En ese caso, hay que ser un poco más sensibles.

VH: ¿Cuántas tomas haces por escena? O sea, por plano.

DF: Siendo mi caso más emblemático, *La Pampa*, en el cual tenía tres o cuatro tomas y después hasta dos la mayoría, me ha tocado, en un principio, encontrarme con trabas y repetir 17, 25 veces. En mis primeras películas, sí había mucho de eso; en las últimas, no tanto. Por otro lado, con respecto a los procesos de cámara en movimiento, también me he metido en varios líos solo porque había planos de cuatro o cinco minutos y, por lo bien ensayado que estaba todo, incluso en plan de rodaje, me pasó que había días que no se rodó nada, que solo se ensayó. Esto era genial porque era dedicar un día entero de rodaje a ensayar dos o tres planos secuencias complejas. Sabíamos que ese día era para la movilidad de todos los extras, la coreografía que había con los cuatro o cinco ambientes que duraron el proceso de la creación de plena secuencia, etc. Ahora bien, todo eso se pudo gracias a que se sentía muy claro el trabajo de mesa con el director de un voto y también porque los ensayos habían sido muy detenidos. En *La Pampa*, me pasó un proceso que no había hecho antes: rodé toda la película con el celular. Yo rodaba en el lugar del ensayo todas las escenas y, luego, pude hacer algunos montajes de largas secuencia de la película, donde ya me permitía que el equipo entero y los materiales de consulta te empiece a preguntar cuál era mi mirada y la visión que tenía. Era mejorar, tener prácticamente la película, había que hacer ejercicio de aceptar las votaciones, el movimiento que quería plantear para el director de fotografía, etc. Fue un material muy interesante.

VH: En esos casos más extremos (de grabar un montón de veces o estas escenas muy largas), ¿cómo lidias con el cansancio del actor? Tendrás algún momento difícil con algún actor en alguna de tus películas.

DF: Yo creo que es un poco la motivación, el refrescar y ver en qué momento necesito re-inyectar la motivación y los objetivos de la película, por qué nos juntamos alrededor de contar esa historia. Los hago partícipes a todos en el equipo y esto se convierte en un aliciente, porque estamos todos remando hacia un objetivo y es momento de que aparezca la versión director-psicólogo para empujar un poco esa motivación. El director tiene que estar casi como un

termómetro de cómo van los ánimos, entre otras varias cosas, para que puedan saber re-inyectar motivación en su momento.

VH: ¿Cuántas semanas te tomó filmar cada película? ¿Existe una relación de este tiempo con la capacidad y rapidez de los actores? Si pudiéramos tomar el ejemplo de *Cementerio General 2* y *La Pampa*, ¿cuánto tiempo te tomó?

DF: *Cementerio General 2*, casi seis semanas. *La Pampa*, cinco semanas. Y no creo que haya una relación que tenga que ver con el actor, sino con el número de escenas, las complejidades de los escenarios, los espacios y las locaciones que a veces tenemos que decidir. Mis películas, mayoritariamente, han sido muy complejas porque tengo que construir la selva o porque tenemos que grabar en espacios contruados que requieren un reto de arte muy complejo que toma su tiempo, pero creo que no pasa por el actor, sino por otras cosas. En mi caso específico, más o menos, esos han sido los tiempos: nunca menos de cuatro semanas y, en mi caso, nunca más de seis.

VH: En tu experiencia, ¿cuál es la diferencia fundamental entre dirigir actores profesionales y actores no profesionales?.

DF: Yo creería que es el saber más o menos con qué te vas a enfrentar, en cuanto a las herramientas, técnicas y cuánto te puede entender el actor profesional. Por ejemplo, una vía que tiene un alumbrado y te permite ver la señalización... Cuando te enfrentas a complicidad sin que lo sepa, la manera como vas a llegar a la construcción del personaje con un actor, es el proceso tan rico de descubrir cómo vas a lograr encontrar lo que necesitas con esa personalidad, con esa forma de ser, qué elementos de su realidad, a modo emotivo, a modo de memoria, vas a escudriñar en esa persona, no actor, para que pase a ser un caballo de batalla. Lo que me pasaba con un no actor que conversamos, encontrábamos juntos con complicidad con esa persona momentos en su vida, sumamente dolorosos, que eran sensaciones que se parecían a lo que queríamos manifestar con el personaje, entonces ahí atacábamos y teníamos casi como un secreto que abordamos entre actor-director para encontrar esa aceptación. Era trabajar sobre en esta escena, cómo te sentías, cuando a ti te pasó tal o cual cosa, eso es lo que está sintiendo el personaje en este momento. Con el actor, no hace falta porque el actor puede trabajar la técnica que tiene ensayada, a practicar, desarrollada para llegar a lo que necesitas. Ambos procesos son maravillosos, son enriquecedores y ambos procesos tienen instintos de todos, están involucrados los caminos.

VH: Si tienes que elegir a dos actores que son iguales de buenos, pero uno ya ha aparecido en películas anteriormente y el otro no, ¿a cuál de los dos elegirías y por qué?

DF: Difícil pregunta, porque el bagaje de ambos es tan amplio...

VH: Claro, pero el que ya apareció en varias películas también podría ser más conocido. El que no, sería un rostro menos popular por así decirlo.

DF: Sí. Es complicado: ¿por qué elijo a los actores?, ¿por qué decisiones? Es muy complejo. Elegir un actor realmente pasa por decisiones muy amplias. Te puedo decir con qué actores son con los que yo quisiera trabajar en algún momento, pero no te puedo dar una respuesta sobre con quienes hubiera preferido trabajar.

VH: ¿Con qué actores te gustaría trabajar en algún momento del *star system* peruano?

DF: Tenemos maravillosos actores en el *star system*. Creo que he trabajado con todos los actores. Lastimosamente, algunos de esos actores partieron. La coincidencia de cuatro o cinco actores maravillosos nos dejaron, partieron, pero luego tenemos otros maravillosos actores. Por ejemplo, a un peruano que, en algún momento, le encuentro un personaje es Alberto Ísola.

VH: Que no suele aparecer mucho en cine

DF: Sí. No suele hacer mucho cine. Por eso mismo, me parece un actor de una trascendencia y solidez importante, pero que revienta la pantalla. No sé por qué no hace cine. Me da mucha curiosidad porque me parece fantástico.

VH: Dorian, te agradezco muchísimo. Ha sido súper interesante conversar contigo y enriquecedor. Creo que conversar con cada uno de los directores y directoras es genial porque, en verdad, lo que estoy haciendo es generar un registro de sus formas de dirigir actores para que nuevos directores, más jóvenes, aprendan de ustedes. La idea siempre es tener un registro para poder discutir estos temas que hacen que el cine crezca.

DF: Te has metido en un tema complejo porque no hay máximas. O sea, es complejo por lo mismo que también te dije que es mi sensación con el tema de dirección de actores: no es que hay una receta, sino que lo que tienes que hacer es afinar el instinto y tal vez hasta cometer errores para que luego puedas contrastarlos y ya no seguir ese camino. A mí me ha tocado mucho eso: reconocer caminos que ya no voy a volver a seguir porque no me dieron resultado y otros que me parecieron maravillosos y que están como parte de mi *background* con el que trabajo y enfrento a cada caso específico. Es un proceso en donde la palabra experiencia adquiere una significancia importante en el proceso de construir personajes y dirigir a los actores. Como te digo, recientemente, tengo que convertirme en 10 directores distintos para cada uno de los actores y para lograr cada una de las escenas. Realmente, es ir entendiendo muchas cosas y convirtiéndote en un director que tiene que asumir formas de trabajo con actores.

VH: Eso que tú me dices, que tiene que ver con el objetivo principal de la dirección de actores, Me parece súper importante. Puedes tener distintas herramientas para cada uno de tus actores y actrices, pero tu fin es generar como una unidad en las actuaciones para la película.

DF: Tal cual. Finalmente, el fin o el objetivo tiene que ver con eso: ¿qué es lo mejor para la película y como viajamos hacia ahí? Es decir, ¿cómo llegamos a eso?

VH: Perfecto. Muchas gracias.

### **APÉNDICE #13- Entrevista a Enrique Mendez**

#### **ENTREVISTA A ENRIQUE MENDEZ CINE INDEPENDIENTE DE EXPERIMENTACIÓN**

**Entrevistadora: Valeri Hernani (VH)**

**Entrevistado: Enrique Mendez (EM)**

**Minutos: 00:54:30**

VH: Ya listo, entonces empezamos con la entrevista. Quería preguntarte, en primer lugar, sobre el casting, si hiciste casting para *Algo se debe romper* y *El Antifaz*, que son tus dos películas de ficción y cómo se da esa selección; si es que también grabas el casting, ¿cómo es el proceso para Enrique Méndez en los castings?

EM: Yo, particularmente, tengo una dinámica de trabajar con gente que no necesariamente es actor profesional, de hecho el 90% no lo es... Y los que están en este 10% tienen nociones sobre actuación, pero tampoco necesariamente se dedican a eso al 100%. Teniendo esta dinámica, creo que cada película ha tenido sus propios códigos a la hora de encontrar a los intérpretes, por circunstancias de logística, de realización, de tiempo. En el caso de *Algo se debe romper*, como era mi proyecto final de carrera, una especie de corto que luego, a nivel de montaje, lo volvimos en un largo, pero teníamos muy poquito tiempo porque estábamos grabando con los equipos de la Toulouse Lautrec, que es donde he estudiado, y tenía como día y medio para grabar (risas). Los procesos de escritura de guion se hacían como mucho más encapsulados, en el sentido de que tienes menos tiempo porque estás cumpliendo también un cronograma para el curso. Bueno, ¿así comenzó esto, no? Entonces, para el protagonista, específicamente, buscamos algunas cuantas personas. Primero, me negaba un poco a encontrar a alguien que haya tenido nociones de actuación. Apareció este chico, por recomendación de la productora, que tenía un look muy desestereotipado de lo que sería alguien al que le podrían hacer bullying, que es lo que le sucede a este personaje, a este chico tatuado, con una personalidad más dura. Entonces, me pareció interesante castearlo. El mismo día, empezamos a conversar sobre más cosas alrededor de su formación, observando un poco también su aspecto humano, ¿no? Dentro del proceso de grabación, vamos a encontrar también la facilidad de que pueda expresar un poco su propia personalidad en medio de lo que puede hacer una narrativa de ficción. Y, bueno, me pareció que iba bastante bien y fuimos con él.

VH: O sea, ¿solo casteaste a una persona y esa persona quedó para *Algo se debe romper*?

EM: Claro.

VH: Ok.

EM: Hicimos algunos ensayos, sí, porque hay momentos... me pareció que quería observar cómo él desarrollaba sus emociones, ya sea cuando rompe las cosas con el martillo, cuando se queda dormido de borracho, qué sé yo. Quería observar eso, no solo en una distancia muy breve como es un casting, sino ya en un proceso un poco más cercano a la grabación, por ejemplo, fuimos al espacio donde íbamos a grabar para que lo haga y así. Pero todo lo hicimos en el lapso de un día. Nos desplazamos desde el lugar donde comienza la película, que es una fiesta en San Miguel, hasta Los Olivos, que es donde está su cuarto de alquiler, y el resto de personajes llegaron porque eran amigos y porque dije “ok, este tiene esta personalidad, este tiene esta otra personalidad. Los voy a poner reunidos a que se tomen unas cervezas y que puedan conversar un poco sobre lo que necesita la película.” Ahora, con respecto a la parte virtual, el proceso de construcción ha sido muy largo, digamos, la presentación que tuvimos como proyecto final fue algo muy breve, porque también teníamos un lapso de limitación con el tiempo de duración (no tenía que durar más de media hora). Entonces, no podíamos explayar toda esta serie de cosas que el protagonista observa en las redes sociales que, por lo general, es como mucha basura y bueno, poco a poco iba comenzando a ser victimizado por las redes sociales. El siguiente verano,

nos la pasamos trabajando, ya teníamos a los personajes, digamos que tienen perfiles reales en Facebook, los cuales fuimos unificando entre sus nombres reales con otros ficticiales, las fotos que tienen de perfil con otros elementos que realmente no son parte de su vida, pero que los hace reconocibles. Incluso, como conocía a algunos de los amigos, de estos que han actuado, cómo hablan o cómo textean, también pude un poco reproducir esa forma, o lo intenté, porque me lo han dicho después ellos cuando hemos hablado sobre la peli. De ahí, fue buscar un montón de abanicos de personajes ficticios, buscando fotos de internet, buscando en todo el albur de las redes sociales.

VH: Y en el caso de *El Antifaz*, ¿cómo fue? Porque, en el caso de *Algo se debe romper*, tienes un personaje que es el que lleva la acción principal. Los otros son personajes secundarios que aparecen muy de vez en cuando, o sea, al inicio y al final, las dos personas que están en el parque, pero en el caso de *El Antifaz*, hay más diálogo, hay acciones que chocan, ¿no? Las acciones opuestas que generan... hay más conflicto, siempre hay dos personajes. Entonces, yo quería saber cómo fue el casting, qué consideraste para el casting de *El Antifaz* y si ya tenías el guion completamente escrito en el casting de ambas películas...

EM: En el caso de *El Antifaz*, pues fue un poco diferente, ¿no? porque ya tenía la libertad de trabajar en el tiempo que yo quería o en el cual estaba dispuesto por cuestiones presupuestales también. Entonces, ha sido bastante largo. El guion lo escribí justo cuando estaba estudiando, en verdad, era como mi eterno proyecto que no lo hacía nunca porque no tenía presupuesto, ni tampoco... vivía concentrado en la cantidad de personas para poder hacerlo y cuando ya acabé de estudiar dije “ok, hay que hacerlo.” El productor, que es Nicolás Carrasco, puso las pilas para encontrar al resto del equipo y, ahí, empecé a seleccionar a las personas que iban a interpretar. Tenía tres opciones de amigos que han pasado... no por experiencias similares, pero sí que han estado en diferentes entornos durante el transcurso de su vida, por los cuales emocionalmente creo que podían conectar con lo que sucede con el protagonista del *El Antifaz* y, entonces, cuando casteé a quien resultó ser, Alberto Luna, pues llegamos a un consenso. Hubo más personas que estuvieron antes, pero que empezaron a fallar por diferentes cosas y al final quedó él. Me parece que fue la mejor decisión porque realmente se prestó para trabajar con nosotros durante todo el tiempo sin peros sin responsabilidades contrarias, que sí sucedió con anteriores personas. Y, con el resto de intérpretes, también buscamos personas que no son al 100% gente que va a hacer de ellos mismos, por lo menos que tengan la posibilidad de desenvolverse tal como si lo fueran. Por ejemplo, cuando los dirijo, les digo que traten de no actuar, sino simplemente de reinterpretar un poco lo que está pautado, desde su tremenda perspectiva que ellos tienen como seres humanos. Ahora, claro, tú dices “acá hay, en *El Antifaz*, bastantes personajes medio superficiales”. Entonces, ahí tuvimos que trabajar un poco eso. Y aunque podría parecer que es un proceso largo, eso en realidad no nos tomó mucho. Para hacer ensayos entre estos amigos, quizás entre estos tres, con los que se encuentra el protagonista, habremos grabado una versión previa una vez —no con la cámara de película, sino con algo un poco más sencillo, pero solamente porque queríamos ver cómo se desarrollaba la química— y después, la escena de la pelea. En el caso de las chicas, también fue observar las químicas, sin necesariamente pedirles que hagan lo mismo que van a hacer en la película para que no se agote un poco la forma de hablar, de verbalizar. Era más, un poco, para que ellos generen un vínculo. Invitar algunas cervezas y todo esto para que el vínculo sea más estrecho.

VH: Sí. ¿Y tú grabas los castings o alguna vez has grabado estos procesos de conocer?

EM: Sí, todas las cosas las he grabado y, cuando ha pasado ya el tiempo, los he vuelto a ver y solo me he quedado con las cosas puntuales. Es decir, los clips donde siento que está lo mejor,



porque tenía muchas pruebas con errores, que al momento de grabar, pues las tienes ahí y después ya las borras. Al principio, las tienes ahí porque quiere ver dónde fallan las cosas, pero después, como ya no te sirve eso, lo desechas.

VH: Me parece interesante porque las dos películas son bastante distintas en cuanto a lo que tienen que hacer los actores, ¿no? Porque como te decía, en la segunda película, en *El Antifaz* tienen bastante diálogo; en la primera, no. Como para conocer un poco tu proceso como guionista/director, ¿tú vas a los castings con el guion ya terminado? Y quería saber si, en el caso de la segunda película, el casting se hace con papel, o sea, con el guion, con los diálogos ahí o es más una cuestión de verlos cómo hablan y ya, luego, en los ensayos, me preocupó por si dicen bien o no bien el diálogo.

EM: Esa es una excelente pregunta, porque claro, es otro punto a considerar dentro de esta construcción. Me imagino que todos los directores tienen su forma de trabajar estas cosas, pero yo, a partir de *El Antifaz* —y ahora con este nuevo proyecto que vamos a grabar, esperemos este año—, me interesó escribir una versión de guion con algunos diálogos puestos, con una extensión medianamente cercana a lo que se ve. Yo veo y digo “Ok, está bien, estas cosas que dicen aquí, aquí y aquí, engranan un poco la intención y el discurso de la película con la mirada”, pero a la hora de castear, les digo “Ok, chequen esto. Observen un poco lo que hay que decir, por dónde va la cosa”, ese poquito.

VH: Ah, ok. Eso quería saber. O sea, no es como una lectura dramática como en el teatro, sino que les das a que revisen y, luego, ves cómo fluye la relación entre ellos.

EM: Ahora, lo que sucede es que estas personas, al no tener formación natural, tienen diferentes respuestas a este tipo de dirección. Algunos intentan agarrarse de los diálogos como están escritos literalmente y otros lo ven de forma mucho más libre. Entonces, tienes que convocarlos para que hagan un poco las cosas como de repente quieres tú, que lo hagan de forma más libre. A veces, es difícil porque la gente que no tiene experiencia actuando, se siguen aferrando a eso. Tenía que repetir algunas tomas a veces, cuando sentía que lo hacían de forma muy artificial porque justamente se ceñían a un texto, que no se lo habían aprendido tan bien. Además, se ponían nerviosos justamente por eso, porque estaban pensando “quiero repetir esto”. Y son algunos problemitas que suceden o cosas que hay que considerar para este tipo de dirección.

VH: Claro. Sé que esto es algo que ya lo has dicho, que lo entiendo entre líneas, pero igual quiero preguntártelo directamente y es que ¿qué tanto influye el género cinematográfico de tus películas al momento de elegir al actor o la actriz que van a interpretar a los personajes? A ver, o sea, seamos ordenados, ¿cuál es el género, más o menos, de tus películas y el estilo también?

EM: Es un poco difícil de definirlo. O sea, podrían ser dramas y están siempre cercanos a algunas subculturas, por decir, la música, el estilo de vida que tienen algunos personajes.

VH: Sí.

EM: Lo que yo busco del personaje siempre es que tengan rasgos que no los haga como muy perfectos, o sea, que más bien puedan verse más humanos con algunas cosas que no forman parte del estereotipo de la belleza. Para mí, eso es como humanizarlos un poco, porque siento que así es el mundo. Al menos, yo lo veo de esa forma. Y esa es una de las condicionantes para poder hacer los castings siempre. Por lo general, busco esas cosas. Claro, hay referentes, te

podría citar N directores sobre estas cosas, pero es como una de las cosas que yo considero mucho.

VH: Que se acerque más al estilo y no tanto al género ¿no? En tu caso, este tema *punk*, la calle, la realidad, la Lima *punk*, Cercado de Lima... Estas son varias preguntas y las puedes juntar y responder, ¿qué se esperaba de ambas películas, en cuestión de distribución, de impacto y qué tanto influyeron, en ambas películas, los productores que son Claudia Caballero y Nicolás Carrasco en la segunda película?

EM: Mi productora de *Algo se debe romper* se llama Claudia Cribillero.

VH: Ah, perdón. Anoté Caballero. ¿Qué tanto influyeron Claudia y Nicolás, por separado, en la elección de los actores?

EM: Vamos a tratar de responder estas cosas por partes, para poder organizarme bien. La primera, bueno, esta de la influencia de los productores; la otra es de las expectativas al comenzar la película.

VH: Sí, exacto.

EM: ¿Y había una más?

VH: Sí. Bueno, la segunda es cuál fue la expectativa de la película en cuanto a distribución y llegada.

EM: Ah, una es las expectativas sobre los intérpretes, otra sobre la distribución y finalmente el rol de los productores.

VH: Sí.

EM: Bueno, vamos a comenzar por la primera, la expectativa con respecto a los intérpretes. Creo que en general ha estado bastante bien. Obviamente, en la primera película siento que pude haberla hecho mucho mejor. Hay momentos donde, ahora que la reviso nuevamente, ciertos gestos del actor, del intérprete, por momentos, los hace de forma un poquito sobreactuada, puede pasar sutilmente para algunos, para otros no, pero para mí sí. Ahora, que lo vuelvo a ver, sí lo dirigiría de otra forma. En el caso de *El Antifaz*, me parece que ya había corregido esto y pude hacerlo de una manera mucho mejor y creo que para este nuevo proyecto va a ser igual, porque ya tengo una experiencia de esto y he visto muchas veces mi trabajo como para poder corregirlo y para lograr exactamente lo que quiero. Y, a veces, me vuelvo un poco loquito y me pongo a ver, cosas para poder pulir después. En el caso de la distribución, esta es una película obviamente chiquitita, igual que la anterior, bueno, las dos películas son chiquititas —*Algo se debe romper* y *El Antifaz*— pero en verdad, las dos son bien chiquititas, una más todavía que la otra. Yo habré estudiado en un instituto, con una carrera de Comunicación Audiovisual y, obviamente, no había mucho conocimiento previo sobre las vías formales de distribución y de producción, sólo son básicamente cosas que te enseñan como para tener certezas, ¿no? Había sido ya voluntario en algunos festivales por lo que había aprendido un poco, pero obviamente no a nivel profesional. Entonces, nos ha costado un poco y, de por sí, estas producciones, que son chicas, también pasan por un filtro de estándar en algunos festivales; entonces, justamente por ello, a veces no son seleccionadas, por más que podrían tener un discurso muy original o una propuesta muy interesante. Eso lo iba aprendiendo con el tiempo.

VH: Mi pregunta iba dirigida más hacia qué tanto moldean las expectativas que se puedan tener de la película, en cuanto a llegada, que hacen que tú elijas a un actor o no. O sea, no directamente, pero, por ejemplo, en el caso, de una película de Tondero, las expectativas que tienen los productores es que venda muchísimo en salas comerciales de cine, ¿cuál es la expectativa que se tiene para, o que se tuvo, por ejemplo, para tus películas? Porque, o sea Nicolás, que yo sepa, aparte de productor es distribuidor. Entonces, claro, a diferencia de Claudia, que de repente era —si estoy en un error, me avisas— pero de repente era más inexperta, estudiante; en cambio, Nicolás ya tenía o tiene más cancha también, ¿no? O sea, como que piensa en todo. Sí, a eso me refería. No sé qué tanto habrá moldeado para ti, este tema de las expectativas de hacia dónde tengo que enviar, si lo tengo que enviar a festivales, si lo quiero mandar a distribución a la DAFO para que puedas elegir actores. ¿O tú sientes que moldeó?

EM: En verdad no, justo a eso iba ya en un segundo plano para terminar de responder esta pregunta.

VH: Ah, perdón.

EM: Y lo que yo sentía es que finalmente, claro, uno cuando hace una película no la hace con la expectativa de tener fama y gloria, sino porque quieres sacarte algo que tienes encima, ¿no? Y, en ese sentido, creo que el discurso está plasmado. Entonces, tuvo una ruta natural dentro de lo que se pudo y tampoco fue que le pedimos más, por lo menos a ese proyecto. De repente a este nuevo, que sí se está haciendo con una mayor logística, puede ser que sí, pero estas dos películas, que eran bastante chiquitas, no le pedimos más. Y cuando hemos estrenado, por ejemplo, esta última, *El Antifaz*, fue mucha gente relacionada a la movida *punk rock*, la movida *skins*, que sé yo, gente igual media *rocanrol*. Entonces, me parece que eso estuvo bastante bien, porque finalmente creo que hay gente que ha tenido experiencias parecidas a las del protagonista, se identifica un poco más. Y, en primera instancia, la mirada puede llegar a ellos y después se puede ampliar hacia el universo, pero un poco por ahí va la cosa. La gente fue a verla y por lo menos conoció el trabajo, lo cual se me hacía bastante bien. Con respecto a los personajes, pues creo que, al ser como medio imperfectos, un poco también que se plasma esto de la humanización. Yo creo que la gente por lo menos lo reconoce, o bueno, me lo han dicho en conversaciones posteriores a la película, en varias ocasiones.

VH: ¿Y con respecto a qué tanto influyeron Claudia y Nicolás en la elección de actores?

EM: En el caso de la primera película, la chica tenía la intención de que trabajemos, enteramente, con actores. Era gente que para ella era más fácil de dirigir o más fácil de trabajar. Bueno, me miraba un poco necia cuando le decía “no sea tan así”, pero me propuso, como te dije, a este chico que se llamaba Will Junco, que es el protagonista, Ernesto, en *Algo se debe romper* y como me vacilaron sus fotos, le di una oportunidad y, finalmente, quedó él. En el caso del segundo, como hay varias personas que son medio *hipsters* y yo no conozco mucho a ese universo, que sí conocía Nicolás, él ayudó un poco... y así fue como contactamos a algunas personas, probando, equivocándonos, hasta tener a los que quedaron.

VH: Entiendo. En cuanto a los ensayos, ¿qué tanto influye el presupuesto en los ensayos? Porque eres la primera persona a la que entrevisto que en el 90% ha tenido no actores, si no me equivoco. Pero para ir en orden, ¿cómo es el contrato con tus *no actores*? Si tú les pagas por grabación, les pagas por grabación/ensayo.

EM: Las primeras películas han sido bastante informales, en ese sentido, porque sí, bajo ese concepto, no teníamos tampoco la cantidad de dinero como para poder solventar muchas cosas, entonces, trabajamos sujetos a los tiempos de las personas que iban a estar alrededor, ya sean los actores, como el equipo técnico. No les puedes pedir más.

VH: Claro, pero a lo que voy es... en la conversación, para cerrar con el personaje de Jair, en el *El Antifaz*, digamos, era algo así como “Ok Jair, yo te pago, no sé, 5000 soles por tantos días de grabación y tantos días de ensayo” o era algo que se conversaba nada más, tú le decías “Mira, vamos a grabar, más o menos, esta cantidad de días y me avisas qué días podemos ensayar”. Quisiera saber cómo cerraste eso con los actores.

EM: Fue un poco más de ir acordándolo, no azarosamente, pero sí, mientras fue transcurriendo el tiempo. Al final, bueno dije “Ok, tengo esto para ti, todo esto para ti” y así, felizmente sí hubo apoyo, y pues la gente me dio la mano. Y sería muy difícil que ahora haga una película bajo esa modalidad.

VH: Claro. Más o menos, ¿cuántos ensayos has tenido, en cada película, con los actores?

EM: En el caso de *Algo se debe romper*, creo que habrá sido solo uno, si no me equivoco; en el caso de *El Antifaz*, habrán habido unos cuatro o cinco, bajo esa misma dinámica, que es básicamente observar la química entre uno y otro personaje o también distintas emociones entre unos y otros.

VH: ¿Cómo o dónde aprendiste a dirigir actores y si has tenido experiencias en el teatro también?

EM: No, la verdad no tengo una educación formal sobre la dirección de actores ni sobre la dirección cinematográfica, más a partir de ahí, la cinefilia y creo que la insistencia y persistencia de grabar con un tipo de personas, me llevó a encontrar mis propios códigos para poder dirigirlos de una forma.

VH: ¿En la Toulouse nunca llevaste cursos de dirección?

EM: He tenido un curso de dirección de actores, que básicamente era justamente eso trabajar con actores específicos y hacía lo que tú preguntabas. El profesor, como era un director de teatro, te enseñaba mucho de eso. Tenía muchos guiños de las cosas que tú aprendías con respecto a los códigos teatrales. Entonces, no sé si me llevé mucho de eso para lo que iba a grabar después dentro del cine que hago, pero de todas formas sí quedó como experiencia. Pero no es que tenga un diplomado sobre ello.

VH: ¿Talleres tampoco?

EM: No.

VH: Ok, perfecto. ¿Qué tipo de ejercicios haces con tus no actores? O sea, ¿cómo es un ensayo con Enrique Méndez? ¿Cómo fueron tus ensayos con los actores no actores, en ambas películas?

EM: A mí, me interesa mucho conversar mucho con ellos, para que primero yo entienda un poco la psicología de cómo son y, luego, ellos también conozcan un poco la mía y, en medio de ello, tener toda la información suficiente para poder alimentarse del personaje que le va a tocar

realizar. En varios de estos casos, he tenido que invitarles, sí, algunas chelas para que se puedan relajar y puedan, un poco, también familiarizarse. Y cuando me refería a que me gusta ver mucho la química entre uno y otro personaje, también en este escenario previo, logran un poco conocerse o generar ciertos enlaces, antes de que les ponga la cámara y veamos cómo reaccionan.

VH: ¿Y no usas los diálogos, o sea, el papel?

EM: Todos tienen igual ahí un guion que van viendo, digamos, en un momento previo, luego de la conversación —antes de que los grabe—, por si tienen alguna duda, qué sé yo. Pueden ser cinco, diez minutos y, luego, ya, se los quito y procedemos a grabar.

VH: Claro, pero me refería más al ensayo. O sea, por ejemplo, en *El Antifaz*, me dijiste que habías tenido unos cuatro o cinco ensayos aproximadamente, ¿ahí es con papel, sin papel o solo estas conversaciones que me dices para conocerse?

EM: No, sí, todos han tenido el guion para que tengan alguna referencia, por si tienen alguna duda. Siempre es bueno, o me parece que siempre es bueno. Y sí, siempre lo han tenido.

VH: Me comentaste que, en el caso del personaje Ernesto, el de *Algo se debe romper*, sí tenía educación... corta, pero tenía educación actoral, ¿verdad? En el caso de Jair y la hermana de Jair y la novia de Jair, ¿ellos tenían educación previa actoral o eran amigos?

EM: Sí. No sé si han actuado, pero por lo menos el protagonista se dedicaba a hacer, en esa época, algunos espectáculos en vivo, era clown. Igual no fue algo que tomé mucho en consideración a la hora de decidir si iba o no, pero creo que gracias a eso él también tenía un poco más de posibilidades de poder expresarse con facilidad ante la cámara. En el caso de la hermana, que es como la coprotagonista, sí no había actuado en absolutamente nada. De hecho ella era estudiante de Toulouse y le costó un poco más. Pero bueno, esos son dos casos bien particulares. Cada personaje tiene también su historial, pero digamos en esos dos, me podría quedar ahorita.

VH: ¿Y la novia?

EM: Ella también, creo, que había estudiado algo de actuación. Viene de EPIC, entonces de todas formas conocía un poco cómo es el ritmo de estas cosas, así que no fue muy difícil.

VH: O sea, tenían nociones. Y, en tus experiencias con estas dos películas, ¿cuánto les tomó a tus *no actores* encarnar al personaje que tú querías que se vea en tus películas?

EM: Creo que no mucho. Más ha sido de repente pulir su timidez ante una cámara, el hecho de que se olvide de ser rígido con lo que se les pide, justamente por eso de tener bien cerca una cámara. Pero después no creo que haya habido más complicaciones.

VH: Y en cuanto a la grabación, ¿qué tipo de indicaciones das cuando algo, de repente, no está saliendo tan bien, cuando están sobreactuando?

EM: Bueno, hay niveles. Explico y profundizo un poco sobre nuestra búsqueda, luego lo hago de forma más intensa, a veces gesticulo un poco, depende de si se va extendiendo un poco la repetición de las cosas, me duele un poco más gesticular, o sea, ya trato de explicárselo hasta con manzanas, para que solucionemos de una vez.

VH: ¿Y has llegado a ponerte en el lugar del actor? O sea, digamos, tienes una actriz o actor que no entiende, no le sale, han grabado cinco veces y ya se acaba el tiempo... has llegado a decirle “sabes qué, haz esto específicamente”.

EM: Claro, o sea, no le diría “haz esto, específicamente”, pero sí “deberías tomar en cuenta esto que voy a hacer para que lo hagas medio parecido”.

VH: Ah, ok, ¿pero lo has llegado a hacer?

EM: Sí, no tengo ningún problema.

VH: ¿De qué manera los tiempos influyen en tu desempeño como director?

EM: Mucho. Justamente, por eso siento que ya no podría hacer una película como el *El Antifaz*. El hecho de tener poco presupuesto, estás condicionado al tiempo de la gente, a veces hay escenas que tienes que grabarlas muy rápido, no tienes la posibilidad de planificar visualmente totalmente como quisieras que se vea, aunque el espíritu de la película un poco se abraza de esas cosas. Hay nuevas exploraciones a las que quisieras someterte con un rodaje un poco más solventado se podrían lograr, que es lo que vamos a hacer esta vez. Y si bien va a ser una película, exactamente con el mismo espíritu que las anteriores, sí se va a notar todo (inaudible), o por lo menos bien organizado a la hora de realizar la película, además que es una de género, que se acerca un poco al cine de horror.

VH: ¿Cuánto tiempo grabaron en *El Antifaz*, o sea, días de grabación?

EM: Grabamos durante medio año, varios fines de semana.

VH: ¿Eso habrá sido como veinticuatro días más o menos?

EM: En medio de esos fines de semana, hubo Semana Santa, Día de la madre, Día del padre, Fiestas Patrias, días en los que no grabamos, obviamente. Y así también, algún otro fin de semana, donde hubo una complicación que tuvo el director de fotografía o alguien más y no pudimos grabar.

VH: Pero más o menos, ¿eso cuánto habrá sido unos treinta, cuarenta días?

EM: No, un poco menos. De repente los días que dijiste, veinticuatro, por ahí. No todos los días que hemos grabado han sido jornadas largas también, había días donde hemos grabado una cosa específica; otros días, otra cosa específica, solo que se ha prolongado un poco hasta esos días.

VH: Y en el caso de *Algo se debe romper*, ¿cuántos días me dijiste? ¿un día y medio?

EM: Sí.

VH: Es bastante poco.

EM: Ni yo lo puedo creer.

VH: ¿Cómo lidias con el cansancio de los actores *no actores*?

EM: Bueno, justamente por lo mismo de que trabajamos condicionados al tiempo de todos, hay veces, donde hemos tratado de grabar cosas específicas para no generar mucho esfuerzo. En el caso de, cuando han habido jornadas más largas, hay un pequeño descanso, donde almorzamos donde tomamos un poco de aire...

VH: Claro, pero por ejemplo, en el caso de *Algo se debe romper*, ahí no había tiempo como para parar.

EM: No, esa vez no. Esa vez sí estuvieron las cosas más claras con respecto al tiempo y el protagonista le dijimos: “Mira, este es el presupuesto que tenemos para ti y el tiempo de grabación va a ser esto. Es una cantidad que más o menos va a compensar lo que va a pasar”. Y bueno, ya fui con todo.

VH: Claro. ¿Cuántas tomas han hecho tus actores, en promedio, para cerrar el plano?

EM: En el caso de *Algo se debe romper*, no han habido muchas repeticiones. Me quise poner un poco más en el plan de Hong Sang Soo, en que todo, según él, lo hace en una sola toma. Podrían haber habido algunas que se hicieron en dos. La última, donde hay que romper las cosas, no se podía repetir, en absoluto, porque solamente habían unas cosas para romper y ya, un televisor, una computadora.

VH: Cierto, sí.

EM: Pero por ahí hubo un par de momentos que sí, en el parque y quizás la escena inicial, que también es un plano secuencia. En el caso de *El Antifaz*, sí han habido algunas más porque hay mucha gente que interactúa junta y...

VH: Y tienden a equivocarse más.

EM: Sí.

VH: Pero, más o menos, ¿el promedio –para ponerlo en números– en *Algo se debe romper* el promedio habrá sido de una, dos tomas, más o menos, por plano?

EM: No en todas, pero en algunas.

VH: Y en *El Antifaz*, ¿cuál es el promedio de tomas por plano?

EM: Tres, en algunas han sido hasta cuatro. Hay por ahí una de cinco. Pero es como una muy especial, no son todas. Realmente, la repetición de una escena, no solo se condiciona por los actores, sino también porque pueden haber problemas técnicos.

VH: Claro, sí. Pero eso, en cierta medida, también los afecta a ellos, ¿no? Porque se cansan.

EM: Sí.

VH: ¿Cuál es la diferencia, o si la has sentido, entre dirigir estos actores que sí tenían un poquito de formación y los que no tenían absolutamente nada de formación?

EM: Por ejemplo, cuando hago trabajos corporativos y, qué sé yo, te piden trabajar con un influencer, bueno, tienes que conseguirlo. Es que hay gente que todo lo intenta hacer de forma muy perfecta, cada cosa de forma milimétrica. Siento que eso está muy bien para algunos proyectos que requieren ese tipo de gesticulación, de performance, pero para el cine que hago, de repente no. Entonces, me parece que cada cosa tiene su lugar.

VH: Y quiero saber, más o menos, las diferencias que tú ves entre los actores, ya un poco más preparados, y los no actores, o sea, ¿cuáles son las diferencias claves que tú puedes ver? En relación a ti, porque eso es lo más importante, en relación a cómo te relacionas con ellos, de repente haces más tomas...

EM: Con respecto a mi cine, lo veo de esa forma, que siento que no, no necesita interpretaciones milimétricas, por lo que prefiero trabajar con gente que... los hechos o las emociones, incluso las acciones, las haga de forma más natural sin tanta impostación. Lo otro es también el hecho de que los actores son personas que se cuidan más, cuidan mucho su físico. Entonces, me gusta que tengan rasgos un poco más imperfectos, que para mí, como te decía, los hacen un poco más humanos, por lo menos para el tipo de perspectiva de las películas que hago. Otra cosa, pues seguramente podría ser también sus pretensiones presupuestales. En el caso de muchos actores, hay mucho esto de... obviamente, no ocurre con todos, pero sí, es algo que por ahí también podría haberlo considerado en las dos películas que hice. Y en esta, a pesar de que también hay un poco más, sí se está pagando a estos chicos que tampoco son actores... no sé, siento que es diferente, o sea, la pretensión en ese sentido, entre un actor que es profesional y otro que no.

VH: ¿La decisión de silenciar, por así decir, a Ernesto tiene relación con este tema, de repente, de la inexperiencia con los actores o fue algo porque tú querías un personaje así, querías que la historia vaya de esa manera?

EM: Te refieres a que es una persona poco extrovertida y que tiene poco...

VH: No, no tanto que sea extrovertida o no extrovertida, sino que me refiero más a que, cuando tú tienes *no actores*, creo que se hace más evidente que una persona no sabe actuar cuando habla. Porque como tú me dices, los *no actores* tienden a repetir... de repente si le das un diálogo, tienden a hacerlo más barroco, más impuesto que los actores que entienden más en ese aspecto.

EM: No lo veo de esa forma. Bueno en el caso de *Algo se debe romper*, sí quería que sea un personaje bastante silencioso e introvertido por lo mismo que quería marcar dos tipos de personalidades en él: una de cómo era fuera de la computadora, en un mundo mucho más frívolo y lento, mientras que en el universo del ciberespacio, las cosas van a toda velocidad y quise soltar un poco más, era totalmente todo lo contrario. Y con respecto a cómo se perciben, a la hora de hablar, los no actores, cuando dirigí *El Antifaz* creo que hablan mucho y nunca se siente que lo hicieran de forma impostada. Creo que va a depender mucho de lo que les pidas. Si tienen una escena que hacer, digamos, donde tiene que morir alguien... algo que requiera mucha... preparación a la hora de hablar.

VH: Preparación emocional.

EM: Claro. Mucha preparación emocional. Cuando hablan, posiblemente se va a notar que no son como, por ejemplo, pasa en las películas de Campusano. Igual son bacanes, pero se percibe eso bastante.



VH: Entiendo que en *Algo se debe de romper* ustedes lo autofinanciaron porque era parte de un curso en la universidad con los equipos de la universidad. En el caso de *El Antifaz*, ¿cómo fue? ¿ganaron un fondo? ¿fue algo propio? ¿tú pagaste cosas o cómo fue eso?

EM: Sí, claro. Bueno, hace rato te comentaba que lo hemos hecho de forma autogestionada, o sea hemos estado todo el tiempo condicionados a ello. Antes no había ese concurso de estímulo alternativo para proyectos pequeños, así que nunca ni siquiera pensamos en postular a la DAFO. Me parece que es un proyecto bien chiquito y que, en primera instancia, se dirige como al nicho de estas movidas, en las que se desenvuelve el foco de la película, entonces no se me ocurrió llevarlo de otra forma, como sí pasó, por ejemplo, con este nuevo proyecto que vamos a grabar ahora, pero felizmente la gente respondió y pudimos grabarla con un montón de dificultades.

VH: Sí, bueno, hubo una evolución también de *Algo se debe romper* a *El Antifaz*. Lo decía porque también hay esta combinación de -bueno, esto tiene que ver más con dirección- de que en *El Antifaz* combinas el recurso del ver al actor con el recurso de ver lo que sucede en la pantalla. Y en *Algo se debe romper*, solamente teníamos la pantalla y la mirada del personaje, pero en la pantalla.

EM: Sí, intentaba de que se vean un poco diferentes dentro de todo, aunque... seguro de todas formas se siente como un díptico, por las formalidades estéticas, la puesta en escena.

VH: Sí bueno, a mí me gustó *El Antifaz*. Creo que eso ha sido todo, Enrique. En verdad, no tengo más preguntas, me has contestado creo que todo.

## APÉNDICE #14- Entrevista a Eduardo Quispe

### ENTREVISTA A EDUARDO QUISPE CINE INDEPENDIENTE DE EXPERIMENTACIÓN

**Entrevistadora: Valeri Hernani (VH)**

**Entrevistado: Eduardo Quispe (EQ)**

**Minutos: 01:23:34**

VH: Ya, genial. Ahora sí, empezamos la entrevista. Para tus películas de ficción, quería saber si hacías casting y por qué.

EQ: Bueno, la definición misma de casting, no tanto, porque para empezar contaba con recursos muy limitados, que son recursos propios también. Y, bueno, en la época en la que empecé estaba teniendo, digamos, un descubrimiento de cierto universo cinematográfico. Y, en ese tiempo, estaba estudiando en la Escuela de Bellas Artes. Manejaba un cine club con un amigo más, con un colaborador mío, que es Jim Marcelo, con quien también hemos hecho las películas. Pasa que la mayor cantidad de personas que participaba era gente de nuestro entorno, es decir, de los que pertenecían al cineclub o que también estaban en el mismo momento de descubrimiento en el que estábamos nosotros. Entonces, ese mismo impulso creativo era compartido, ¿no? Era como actuar en nuestras propias películas mientras hablábamos de ellas y veíamos otras que nos servían de referencia. Entonces, propiamente un *casting*, no. Pero sí, cuando hacía falta alguna

persona que no estaba dentro de nuestro entorno, lo que hacía era buscar entre nuestros contactos. En esta época, estamos hablando del 2006 aproximadamente, cuando empezamos a hacer cortos y después ya pasamos a lo largo, las redes sociales recién estaban teniendo, acá al menos en Lima, algún tipo de importancia. La red social del momento era para nosotros *Hi5*. Así de viejos somos. Esa red social era, de repente, mucho más amigable que las redes sociales actuales y, también, los términos y las condiciones de sociabilidad eran diferentes. Por ejemplo, nosotros veíamos, entre nuestros contactos, personas que tenían esas mismas afinidades que nosotros con respecto al cine, la música y el arte en general y les escribíamos directamente para proponerles la idea. Entonces, esa era la modalidad. Como te decía, no necesariamente era un *casting*, pero sí una convocatoria y ni siquiera abierta, sino directa.

VH: Claro.

EQ: Esa era un poco la facilidad que teníamos en ese entonces, porque ahora creo que es un poco más difícil hacer eso. Teníamos una respuesta también directa e inmediata. O sea, hay gente que también por sus contactos obviamente hacía lo mismo que tú, que era revisar quién eras a través de tu perfil y decirte “bueno, sabes qué, me interesa o no me interesa”. Pero como ya teníamos ese primer acercamiento, que era el ser contacto en una red social, había cierta... creo que te notificaban siempre tu actividad. Entonces, era una forma también de saber de qué iba tal o cual persona o, al menos, lo que dejaba ver a través de su red social. Esa era un poco la modalidad cuando no era alguien de nuestro entorno.

VH: Pero esa búsqueda de actores, o sea actores no profesionales, que te faltaban era como más... ¿Tú te imaginabas a un personaje en específico con ciertas características o era que simplemente necesitabas a un hombre o una mujer de tal edad y eso era lo que buscaban?

EQ: No, ni siquiera eso. O sea, mira, para ese entonces ya... de repente me voy a explayar un poco con respecto al tipo de cine que ya habíamos empezado a identificar como nuestro. Y, además, ya habíamos visto mucho cine de las nuevas olas y de las segundas nuevas olas, incluyendo las latinoamericanas. En este tipo de cine, con el cual ya nos habíamos identificado, había elementos que eran muy identificables entre ellos, ya sea una película hecha en Hong Kong, en Taiwán o en Argentina o en Chile o en, no sé, Europa. Aparte que tenía afinidad con lo que también nosotros entendíamos del cine y queríamos del cine. También, eran muy identificables entre ellos, ya sea una película hecha en Hong Kong, en Taiwán o en Argentina o en Chile o en, no sé, Europa. Y era una película, llamémosla, de no ficción, es decir que era obviamente con un planteamiento ficcional, pero que tenía un abordaje al metraje o a la puesta en escena de modo documental. Y, por lo tanto, también tenía esta exigencia, por decirlo así, de contar con no actores, es decir, con personas que tuvieran cierto acercamiento a esto, pero que no tengan una formación actoral, profesional o, incluso, *amateurmente*. Entonces, eso también tenía que ver con la idea de cómo llevar las historias. Es decir, si es que se trataba de algo narrativo o algo no narrativo. Si era algo narrativo, nuestro planteamiento era una escaleta prácticamente. Era una idea que yo se las transmitía verbalmente a partir de conversaciones y de lo que se considera trabajo de mesa: hacer esta tormenta creativa para poder hablar y aportar todos, de manera democrática, acerca de una iniciativa que, en este caso, daba yo como realizador.

VH: O sea, no había un guion dialogado.

EQ: Un guion con parlamentos e instrucciones, no había. Lo que había era, como te digo, un planteamiento que podía considerarse más una escaleta, ¿no? Porque sí había algo escrito, pero estamos hablando de algo de 3, 4 o 5 páginas y, en las cuales, más había apuntes y todo lo demás era mucho más reforzado por medio de las conversaciones y los diálogos con las personas involucradas. Entonces, ahí ya no importaba la edad, ni tampoco la condición, etcétera, quizás de repente un poco el tema de género, pero incluso hasta eso también era muy flexible, como ya después te puedo explicar con un ejemplo concreto de una de mis películas.

VH: Pero, ¿qué era lo que esperaban de las películas que hacías? O sea, en cuestión de llegada, de distribución. ¿Querían subirlas a internet y mandarlas a festivales?

EQ: Mira, nuestra idea era, bueno, primero que nada hacerlas, o sea, que las películas existan, que estén ahí. Era la necesidad de expresarnos y de tener, bueno, de unirnos a esta actividad que tanto nos gustaba y que estábamos, pues, fascinados con ella. Como te decía, ya habíamos descubierto el cine: participamos de actividades cinematográficas, como cinéfilos. Hacíamos actividades como foros, cineclubs, proyecciones especiales. Hacíamos también proyecciones y tratábamos de buscar gente que tuviera una misma intención que nosotros y, por eso, te decía que se llegó a formar una especie de comunidad en ese entonces. Lo que queríamos era, más allá de que la película misma exista, era un poco tratar de hacernos paso. Porque sabíamos que existían condiciones muy desiguales y arbitrarias con respecto al cine en el país. Es decir, como te decía en la conversación previa, lo que había era espacios cerrados y elitistas, por decirlo así, porque por ejemplo, si no tenías una productora y no tenías un respaldo económico suficiente para poder firmar en celuloide, entonces, olvídate esta actividad no era para ti. Y si no podías tener acceso a algunos canales de distribución que en ese entonces existían, obviamente estabas fuera del circuito, fuera del círculo. En ese entonces, no existía el Ministerio de Cultura, tampoco existía DAFO. Lo que existía era algo llamado Conacine, que era un híbrido que pertenecía tanto al Ministerio de Educación como al INC. O sea, la cultura siempre ha sido acá una chanfaina, pero en ese entonces, lo era más y no había ningún tipo de respaldo, ni tampoco espacio que no sea autogestionario para la exhibición. Entonces, como te decía, eran condiciones arbitrarias y bastante elitistas y lo que queríamos era romper ese espacio: crear nosotros los espacios de distribución, crear nosotros los espacios de exhibición, y lo llegamos a hacer el 2011 cuando creamos un festival, que era el Festival de Cine Lima Independiente.

VH: Pero, para ser más concretos, ¿tú querías que las películas vayan a festivales, que terminen en algún festival?

EQ: No necesariamente, como te digo... es que tal vez, de repente, no me he dejado explicar por tanta palabrería, disculpa. Lo que queríamos era irrumpir el espacio, o sea, irrumpir en la ordenada calma que había con respecto al panorama del cine, como te decía, las películas como las nuestras tenían solamente un par de espacios que eran autogestionados y que no eran tampoco ni constantes, ni tenían un impacto que nosotros buscábamos. Y estos espacios eran el cine club Cafae y lo que se llamaba *La noche de los cortos* de Barranco, que una vez proyectada la película allí, ya pasaba a la siguiente y no quedaba más. Entonces, como te mencionaba hace un momento, nuestra influencia era estas nuevas olas y casi siempre estas nuevas olas vienen con un manifiesto, con una idea de tratar, justamente, de refundar algo o de mover las cosas dentro del *establishment* de su propio contexto, por eso te decía, nuestra intención era irrumpir, ¿no?

VH: Ya, voy entendiendo.

EQ: Entonces, como te decía, no había tanta intención de ser festivaleros o de entrar a festivales porque no había festivales que aceptaran nuestras películas. Y si los había y estaban en el extranjero, era todavía muy complicado acceder a ellos, porque todos los canales de distribución, que ahora ya hay a partir de los servicios de alojamiento, de *streaming* y de incluso festivales remotos, online o de plataformas también que reciben películas, no existían, o las que había eran muy precarias y no tenían la dimensión que tienen hoy. Entonces, es por eso que también nuestras intervenciones eran mucho más locales y tenían esa idea de poder irrumpir en ese espacio.

VH: Para ahondar un poco más en este proceso del *casting*, que en verdad, entiendo que hay un casting, pero es más como una búsqueda entre amigos, ¿no?

EQ: Sí.

VH: He visto *1, 2, 3 y 4* y, creo que hay algo particular y que claro, probablemente, venga de esta relación tan, ya de por sí, íntima de hacer cine, que las conversaciones son bastante fluidas, que es algo bastante difícil de lograr, creo yo, cuando la gente tiene una cámara al frente, sean actores o no actores.

EQ: Sí.

VH: ¿Y no te pasó que ya al momento de ensayar, no sé si hacías ensayos – creo que son dos preguntas en una – te dieras cuenta de que esta persona no te sirve para estar delante de una cámara?

EQ: No, no sucedió para empezar. Y ensayo sí había, pero digamos, para aumentar un poco más la precariedad, grabábamos el ensayo por si el ensayo estaba mejor que la toma que queríamos. Esta onda muy *anarco-punk* que teníamos en ese entonces —bueno que, en mi caso, yo todavía trato de sostenerla— era algo que es, digamos, una ética que se lleva a una estética. O sea, la película, por ejemplo, tenía un planteamiento: son esta cantidad de personajes, están pasando por esta situación, van a tener esta interacción y en esta interacción lo que queremos destacar o dar a entender es esta idea, esto es lo que se supone que está pasando por la mente de ellos; entonces, el aporte de cada uno de los participantes, ya sean actores o en la cámara, iba acorde a la afinidad, porque la afinidad se creaba con anterioridad, ¿no? Como te decía, si era alguien de nuestro entorno, esa afinidad ya existía y, si era alguien que contactamos por las incipientes redes sociales de ese entonces, era una afinidad por lo menos mínima, por ejemplo, te gustan las mismas películas, te gusta la misma música, te gusta el mismo tipo de arte, el mismo tipo de actividades o cosas. Ese hilo que nos generaba esta pequeña red era suficiente para después saber que íbamos a estar en sintonía. O sea, si por ejemplo, yo hablaba de cierto director, sabía que esta persona conocía a cierto director y conocía cierta modalidad de hacer sus películas o de llevar o desarrollar sus historias, entonces era un poco más sencillo, por eso es que no se daba el caso de lo que tú mencionas en el que en algún momento sentía que no funcionaba. Es más, habrán sido contadas con una mano, y me sobran dedos, las veces en las que he tenido que repetir una escena porque no me gustó lo que hizo la otra persona, o sea, es muy difícil que haya pasado esto. Por el contrario, lo que aportaba la otra persona con su propia sensibilidad, enriquecía la idea que ya estaba, o sea, no se iban de la idea que estaba planteada entre ambos y que estaba clara entre ambos por medio de estas conversaciones, de estas puestas de acuerdo, por decirlo así, sino que lo mejoraba, entonces, era mayor las veces en las que eso pasaba que lo que pasaba en lo otro que mencionaste.

VH: O sea, lo que entiendo es que las personas que participaban como actores en las películas llenaban con sus propias experiencias los planteamientos que tú dabas.

EQ: Claro.

VH: Me pregunto también ¿qué tan poco control puedes tener tú, por ejemplo, en el caso de esta peli, creo que es 3, en la que hay varias conversaciones en el parque, ¿no?

EQ: Sí.

VH: Porque ahí pareciera que de verdad estuvieran hablando de sus propias experiencias.

EQ: Sí.

VH: Pero, ¿eso pasa? ¿Están hablando de sus propias experiencias o es que tú les dijiste “Ya, mira, tú estás peleado con tu novia y tú estás consolando a tu amigo, pero quieres decir algo”, o sea, acción, reacción, “tú tienes un objetivo y él, un obstáculo”, una cosa así. ¿Qué es lo que pasaba?

EQ: Como te decía, hablábamos mucho. Por ejemplo, el planteamiento general de la película, en esa, en 3, en particular, era que teníamos que hacer un momento de la vida cotidiana de jóvenes de una ciudad que tenía que ser una especie de mirada a esa generación y sus preocupaciones y su situación, su estado, su contexto y que se vea todo a partir de ese diálogo cotidiano, ¿no? Porque como te decía, el tipo de cine que nos gustaba y que estaba como aglutinador de todos nosotros, era un cine muy libre, digamos, muy anárquico; entonces, en ese sentido, mi rol de director no era tener el control, sino era ser facilitador más bien. O sea, si se quiere hacer esta analogía entre la figura de un docente en un aula, no estoy ahí para decir a la gente qué hacer, sino para facilitarles qué es lo que pueden hacer. Y, dentro de eso, por ejemplo, en esta película la idea era esa, crear un retrato generacional de un momento en particular, entonces hablábamos de distintas cosas que podrían estar dentro de esta película, de las posibilidades de diálogo y, obviamente, que estos diálogos no tienen que ser concluyentes. O sea, en el sentido en que no queremos contar una historia y que esta historia sea interesante por el tema que está tratando, porque este tipo de cine que nos gustaba y que queríamos hacer no era como que muy didáctico, ni tampoco era muy de explotación, por decirlo así. No es decir “Mira, sabes qué, vamos a hablar de la posguerra, de Sendero y ese es nuestro tema, o vamos a hablar de los problemas de las fracturas sociales y ese es nuestro tema y a partir de eso vamos a echar la leña para ese lado, para que la película tenga relevancia en cierta comunidad”. No, sino lo que queríamos era que sea lo más verosímil posible y eso se puede lograr solamente a partir de un diálogo genuino y, para esto, yo considero que es muy importante esto que tú mencionaste de la dirección de actores, porque también es algo que tenía que replantearse. Como te decía, mi rol de director, ya estaba —utilizando un término muy en boga— deconstruido. El rol del director ya estaba deconstruido, el rol del actor ya estaba deconstruido y, por lo tanto, el rol de dirección de actores también teníamos que deconstruirlo, para poder simplemente iniciar esta forma de hacer todo lo más verosímil posible. De modo que se perciba como un documental o que se perciba como una ausencia de dirección, que no necesariamente significa que era una ausencia real y total, sino que lo que había era la intención de evitar que esto sea notorio. Porque la verdad que era bien..., es decir, el cine entonces también era diferente, o sea, casi todas las películas eran prácticamente *sketchs* televisivos de dos horas. O sea, notabas que el actor era

consciente de su actuación, notabas que la película era consciente de que era una película, entonces había situaciones que eran inverosímiles, pero que servían a esta historia y tenían este universo diegético. Se notaba ya incluso hasta, si eras uno de estos espectadores que tenía cierto conocimiento, hasta podías leer las líneas del guion y los párrafos de los diálogos de los actores mientras veías la película y eso era odioso porque le quitaba vivacidad y verosimilitud. Yo creo que hasta para una película de ciencia ficción tienes que ser verosímil, o sea, realmente mostrar que estás mostrando una realidad, ya sea la que planteas desde tu película. Entonces, por eso era que no teníamos esa misma dirección.

VH: No sé si podrías, de repente, si es que recuerdas un poco, cómo eran tus ensayos con los chicos, esos pequeños repasos que se hacen los mismos espacios, quisiera saber cómo hacías eso.

EQ: Claro, en primer lugar, como te decía hace un momento, conversábamos mucho, hacíamos mucho trabajo de mesa. O sea, nos reuníamos, comíamos algo, tomábamos algo, veíamos películas que digamos, en ese caso sí elegía yo, que tenían, pues la intención de mostrar ciertas escenas, ciertas secuencias o cierto rango expresivo de cierto actor o de cierta situación que se planteaba en tal o cual película. Entonces, veíamos la escena o le dejaba las películas, a la persona involucrada, para que las vea y luego me comente y, a partir de eso, le planteaba las cosas que sucedían. Y, en medio de estas conversaciones, la persona entendía de qué se trataba y me decía “ah, ya, pero mira”, “pero yo creo que podría ser así” o “yo creo que esto también podría entrar”, en fin. Como te decía, era un diálogo abierto y tanto el espacio de la película, como el de la pre-producción estaba siempre sujeto a cambios, pero el planteamiento lo bueno es que nunca lo perdíamos, o sea, el planteamiento original era tan claro para nosotros que no perdíamos ese horizonte, siempre entrábamos a la misma idea pero de diferentes modos. Y cuando entrábamos al rodaje, íbamos a empezar a grabar y decíamos: “Este va a ser un ensayo, pero igual lo vamos a grabar porque de repente queda mejor” y eso iba con esta idea de la estética *punk* que queríamos tener. Entonces, “este ensayo va a quedar bien y, de repente, va a quedar mejor que si es que lo preparamos con demasiada anticipación”, entonces, grabamos el ensayo y muchas veces las primeras tomas eran las que quedaban, o sea, los ensayos eran los que terminaban en la película. En el caso de 3, por ejemplo, no ha sido así porque sí tuvimos que grabarla varias veces, por la misma dificultad que era hacerlo todo en una sola toma secuencia, pero curiosamente, cada vez que cambiábamos o que hacíamos una nueva toma general de toda la película, algunas cosas mínimas cambiaban. Si es que grabamos en otro día, algunos actores ya no venían, pero no cambiaba el planteamiento general. En ese sentido, sí yo me respaldaba mucho en todos ellos, o en todo caso, todos nos respaldamos de esa manera, porque eran rodajes muy horizontales y, la verdad que incluso, dentro de los créditos, yo tenía mucha reserva en poner mi nombre como director, prefería más bien, incluirme dentro de un equipo porque éramos todos los que, digamos, aportamos al mismo nivel de compromiso. Entonces, era esa un poco la idea.

VH: O sea, tú te considerabas más un organizador, o sea, como reunir gente...

EQ: Claro, exactamente. Un organizador, facilitador, alguien que es uno más entre un colectivo de personas que, digamos, le tienen fe a un proyecto y que, por tanto, pues tienen ese mismo nivel de compromiso y también afinidad, porque había mucha afinidad y mucho entusiasmo y pasión por aquello que estábamos haciendo porque lo bueno de esto era que, en ese entonces, lo que estábamos haciendo no existía. Más allá de que, en realidad, una película que sale al aire es nueva y no existe obviamente, pero me refiero a que todo lo que estábamos haciendo, estábamos haciendo una película que no tenía referencias en el país, por decirlo así. Y eso entusiasmaba

bastante, o sea, era como la idea de decir “Mira, sabes qué, esta es una aventura y no sabemos qué va a suceder, ¿no? Pero sí sabemos que queremos hacerla, o sea, queremos subirnos a ese tren sin destino”.

VH: Y una consulta, dijiste que a los actores no profesionales con los que trabajaban, bueno, que eran tus amigos, amigos de amigos, les dabas películas para que entendieran más o menos qué era gestualmente lo que los actores en estas películas daban.

EQ: Sí.

VH: ¿Pero qué tanto te servía eso? Porque son actores no profesionales, que no tienen una instrucción de qué deben ver o qué no deben ver o cuál es el proceso para llegar a eso...

EQ: Sí, yo considero que esa era parte vital del proceso en general. Porque si bien es cierto, existía esta afinidad y a veces veíamos las películas que ya habíamos visto, en este caso le tomábamos atención a ciertos detalles o a ciertas situaciones que nos interesaban, por particularmente una escena que íbamos a plantear o por algo que queríamos incluir dentro de la película. A veces, eran películas que la persona no conocía, pero eso ayudaba a que estemos justamente todos en la misma sintonía de la que te hablaba, de que sepamos todos de qué estamos hablando, por ejemplo, veíamos una película de Bresson y luego hablábamos acerca de Bresson: de cuál eran los planteamientos estéticos de Bresson, leíamos algunas cosas que había escrito Bresson y cómo él entendía, por ejemplo, que muchos de los no actores de sus películas eran en realidad co-creadores y en fin. O sea, había esta manera de sumergirse mucho más en el proyecto, la idea de la película, la estética y el planteamiento y el nivel expresivo que iba a tener, entonces, para mí eso era vital. Y veíamos muchas de estas películas, muchas de estas escenas y era también una forma de tener conectividad, tener estas mismas referencias. Por eso te decía que nos ayudaba mucho el ser co-creadores o copartícipes de un solo proyecto, a partir de manejar todos los mismos códigos, tanto expresivos, como narrativos y visuales.

VH: ¿Y cuáles eran sus referentes? O sea, aparte de Bresson.

EQ: Hablábamos mucho del cine de las nuevas olas, por ejemplo, la Nueva Ola Hongkonesa. Veíamos, por ejemplo, el cine de Hou Hsiao-hsien, de Jia Zhangke, de Tsai Ming-liang, bueno, el que estaba iniciando en ese entonces era Wang Bing, bueno y casi todos eran cineastas que tenían... —también Apichatpong Werasethakul— que tenían esta misma idea, de hacer películas de ficción, pero que no parezcan de ficción, o que sean películas documentales, pero que tengan un planteamiento ficcional. Por eso te hablaba de la no ficción, que ahora ya es algo totalmente asentado y, si tú mencionas el término, ya la gente sabe que estás hablando. Pero, en ese entonces, nosotros lo teníamos que ver en otros lugares remotos. Veíamos, también, cine argentino, Lisandro Alonso, veíamos el primer cine de Trapero y bueno, Lucrecia Martel que uf, Lucrecia Martel, creo que a la mayoría de todos les hice ver *La ciénaga* y *La mujer sin cabeza*. Y eso, o sea, JeanLuc Godard, Rohmer. Sí, o sea, eran muchos. Para enumerarte es bastante, pero más o menos, todo tenía esa misma línea.

VH: ¿Todas estas personas que participaban eran estudiantes también de Bellas Artes?

EQ: Algunos sí y otros no tanto, pero tenían cierta sensibilidad artística. Porque como te decía, había ciertas afinidades y, en esas afinidades, estaban cosas que eran muy cercanas a la sensibilidad artística de cada uno de los participantes. Como te decía, tenía que ver mucho con

el interés, qué tipo de libros te gusta, qué tipo de música te gusta, qué tipo de arte, qué tipo de actividades tienes. Entonces, era más que todo para encontrar ese nivel de conexión que queríamos tener. Porque si no, olvídate, iba a ser un... digamos, está bien, somos hijos y abrazamos el azar, pero tampoco tanto. Claro, porque si era una persona que no conocía nada de eso, entonces ahí sí iba a ser bien difícil saber de qué estamos hablando.

VH: ¿Y cómo fue el proceso de dirigirte a ti mismo? Porque tú estabas en varias de las películas.

EQ: Sí, he aparecido en todas. Eso es más por una cuestión de formar parte del mismo grupo, o sea, no tanto de una intención clara y dirigida de poder participar yo en todas, sino de que éramos parte del mismo grupo en la que todos estábamos haciendo algo, ya sea detrás o delante de la cámara. Siempre había un personaje que, por decirlo así, tenía que interpretar yo. Si bien es cierto, de repente, por lo que te he explicado, parece que fuera sencillo encontrar personas afines, pero no lo es, no es tan sencillo. No es que el proceso de casting o de dirección de actores se facilite por las modalidades que te estoy diciendo. Sí, se hacen factibles para las personas que no tienen las herramientas profesionales, pero no es que se hagan más fáciles y tampoco el rodaje se hace más fácil por ser así de esta forma, sino simplemente adquiere sus propias complejidades y sus propios problemas dentro de este mismo proceso que comienzas y se vuelve un propio universo, por decirlo así. Entonces, en ese sentido, yo estaba siempre en la necesidad y a la vez en la exigencia de estar ahí, porque iba a ser más complicado conseguir a otra persona a la cual explicarle y decirle y entrar en todo ese proceso que ya te expliqué. Entonces, bueno... Ahora, dirigirme a mí, en ese caso, era uno más, tenía el mismo proceso que el de todos.

VH: Tú al ser, como lo llames, organizador, director, y dar el planteamiento, ya tienes en claro qué es lo que quieres que haga el personaje e incluso tú mismo, como actor, puedes guiar a la otra persona que está haciendo de la actriz que te acompaña en la historia, el personaje que te acompaña la historia.

EQ: Claro, bueno, estar en el proceso mismo, de manera más directa, también te da otra dinámica. Y era muy estimulante también estar en el mismo proceso, es decir, es como que ahorita estás viendo un *jamming* de amigos, están tocando ahí bien chévere, entonces de pronto, tú dices “¡Ah diablos! Ya están tocando, entonces, aunque sea agarraré la flauta y me meteré y de pronto seré parte de esto que está pasando, que es realmente chévere”. Entonces, entras en esa misma dinámica y, como te decía, puede cambiar, puede modificarse y hacerse mucho más interesante, incluso de lo que estaba planteado, pero se mantenía la misma idea.

VH: Y una pregunta que se me está pasando como para entenderlo más, si pudieras darme un ejemplo de cualquiera de las películas – de la 1 a la 4 porque no he visto las otras dos – cuál era el planteamiento, no sé, por ejemplo de 3 y de qué manera los demás... o sea, lo que quiero saber es qué es exactamente lo que quedaba del planteamiento tuyo y cuál era el límite en el que los actores podían moldear ese planteamiento.

EQ: Ya, claro, por ejemplo, yo conversaba con alguien sobre su personaje, pero que, en realidad, más que personaje, pues era una persona que vivía cierta situación. Le decía: “Mira, tú tienes tu pareja, pero tu pareja tiene demasiado control o quiere tener demasiado control sobre tu vida. Entonces, estás conversando con él en ese momento y es el momento en el que tú dices “ya, o sea, no, estoy harto o la cosa cambia, o ya pues, ya fue, ¿no? Entonces, mira qué necesitamos, necesitamos que haya un recuento de daños, o sea, que comentes todas aquellas cosas que has perdido o que te han afectado de manera directa y le digas que todo se debe a que estás con esta persona que trata de controlarte, que trata de imponerse sobre ti”. Entonces, a la otra persona le



decía lo mismo: “Mira, oye, sabes qué, no es que tú seas el villano, sino que estás pasando por esta situación. Es decir, eres una persona insegura, eres una persona muy impulsiva, es decir, has sido educado en un país machista, obviamente. Entonces, tienes esta idea de los roles del hombre y de la mujer, entonces tratas de... te das cuenta de lo que estás haciendo, pero no te ves con la posibilidad de cambiar las cosas o de hacerlas diferentes porque percibes que lo que estás haciendo tiene sentido, ¿no? Entonces, por decirlo así, si es que estás haciendo algo malo, no eres consciente de lo malo que estás haciendo”. Entonces, esa es la dinámica entre los dos. ¿Cuál es su trasfondo? “Pues bueno, encontremos un espacio o un momento en las vidas en los que, de todas maneras, ustedes han pasado eso, han pasado por lo mismo, ya sea que hayan estado en un lado o en el otro”. Entonces, ya, ese es el planteamiento en esta escena. A partir de eso, ese es, por decirlo así, el lienzo sobre el cual ellos pintan. Y todo lo demás ya surge de ellos. Esa es una de las escenas de 3, era un poco... claro que obviamente lo estoy reduciendo y simplificando para poder responderte rápidamente, pero había otras cosas. Yo recuerdo que... no sé si llegué a mostrarles la película *El infierno* de Claude Chabrol, pero había eso siempre, unas referencias, siempre todo lo conversado tenía que sostenerse con otras cosas adicionales para que puedan entenderse las cosas y la dinámica que iba a haber.

VH: Gracias, ahí sí me queda un poco más claro. Quería saber dónde aprendiste a dirigir actores, ¿o fue solo intuición, leer, ver películas? ¿Cómo fue ese proceso de aprendizaje?

EQ: Claro, o sea, creo que el cine en general fue un descubrimiento. No he tenido formación profesional con respecto a ello. Por ejemplo, yo he estudiado diseño y artes plásticas y, dentro de mis estudios, descubrí el cine y descubrí el arte en general, es decir, las artes plásticas, la arquitectura, la música, en fin. Y todo aquello que me llevó a empezar a hacer mis propias películas fueron ideas sobre justamente la creación. Es decir, como te hablaba hace un momento, yo había ya leído un poco, por ejemplo, me gustaba el cine de Bresson, ya muy bien, entonces sabía que Bresson no solamente había hecho películas, sino también había escrito, tenía sus *Notas sobre cinematógrafo* y leer a Bresson, pues ya te cambia la vida. Igual, por ahí te chocas con Tarkovski y Tarkovski también ha escrito sobre cine y sobre bueno, sobre el arte, la vida y en fin, el tipo era un gurú, entonces también, lees un poco sobre él y lees lo que escribió y de pronto también, te dispara de forma directa. O bueno, Godard, que recién y lamentablemente falleció, pero sabías que Godard no era solo un director, sino era adicionalmente un crítico, era un tipo que no podía estar con la boca callada sobre cualquier cosa, o sea, era insolente y siempre ha tenido una opinión muy pastosa sobre todo y claro, así sucesivamente. No era solamente ver una película que te guste, sino que era tratar de adentrarse en esos universos y a partir de ahí aprender, por ejemplo, qué entendía tal realizador, que entendía tal persona, que entendía incluso tal actor, con referencia al arte que está haciendo. Por ejemplo, Orson Welles también, para mí era fascinante, ya sea escucharlo, como leer lo que él decía o leer sobre él y siempre esa constante búsqueda de estímulos. Porque como te decía hace un momento, nosotros éramos aventureros, que es algo que también dijo Orson Welles en su momento, —se consideraba un aventurero— entonces éramos aventureros, es decir, nos metimos en algo que no sabíamos y que íbamos a aprender sobre la marcha. Pero sí, lo único que sabíamos era que queríamos hacerlo y queríamos hacerlo bajo nuestros términos. Entonces, fue eso, fue una autoeducación, pero a la vez, o sea, muy este...

VH: O sea, siempre en relación al cine.

EQ: Claro, fue una autoeducación, pero muy relacionada a aquello que estábamos queriendo hacer, o sea, era tratar de aprender de forma directa, por decirlo así.

VH: Ok. Quería saber, cuánto era, más o menos, el presupuesto que manejaban, para ser más específicos.

EQ: Mira, nosotros habremos hecho películas desde presupuesto cero, desde menos de cien soles hasta menos de quinientos o mil soles. Nunca llevábamos la cuenta, obviamente, los gastos se limitaban a pasajes, comida, chelas, piqueos. En ese entonces, usábamos cámaras que usaban casetes de mini-DVDs, así que usábamos dinero para comprar los mini-DVDs. Las cámaras eran prestadas o eran de cada uno o de la familia de cada uno, porque tampoco nos preocupamos por tener una cámara tan profesional, salvo de repente en 2, en que sí usamos una cámara con la que grababa una asociación cultural —en la cual después yo participé— que se llama TV Cultura y que está incluida en el crédito. Y claro, me prestaron la cámara y genial ¿no? Pero después de eso, todo fue muy “¿Qué tenemos? ya, con eso lo hacemos”.

VH: ¿en las películas, no eran más que tú y el que hacía de cámara?

EQ: Claro, éramos un equipo muy reducido. A veces éramos más, no solamente éramos muy reducidos. A excepción de 5, claro, 5 sí lo hicimos solamente entre dos personas. Curiosamente, es la única película con la que realmente conté con una actriz, porque Jamil Luzuriaga es actriz, pero con ella el proceso fue diferente. A ella fue decirle, más bien, “Ya, muy bien, tu personaje es que no eres actriz, es decir, no utilices nada de tu bagaje actoral, sino trasládalo hacia el espacio donde queremos estar, o sea, nada de método, nada de eso, olvídate. Hagamos, exclusivamente, algo que esté dentro de la estética de esta película”. Pero ya, por ejemplo, en ese caso no hubo ni camarógrafo, nosotros mismos nos grabamos.

VH: Quería saber si tenías los puestos usuales, o sea, un director de foto, sonido, productor o productora, arte.

EQ: Lo que había era siempre un grupo de cuatro, cinco personas, que hacían diferentes roles. Como te decía, no teníamos una cosa así, muy parametrada, muy acartonada como “sabes qué, yo soy el director y eso no lo hables conmigo, háblalo con...”. No, nada de eso. Una dinámica, como te digo, muy horizontal. Si, por ejemplo, hacía falta que yo agarrara la cámara, yo agarraba la cámara, si había falta que yo agarrara una luz, agarraba una luz. Pero, casi siempre, hemos usado espacios... locaciones reales, grabábamos en la calle sin permiso, grabábamos en las casas de cada uno, en el departamento prestado de uno o usábamos, pues un parque donde utilizábamos la iluminación que había y el sonido también muy precario, o sea, apenas una grabadora de mano o, a veces, grabábamos con el sonido del celular o con el sonido directo de la cámara, es decir, todo eso ya era algo que teníamos claro. Dentro de lo que te hablaba de referencias, olvidé mencionar dos principales: una era el movimiento *Dogma 95*, que si bien es cierto, murió devorada por su propia pretensión, pero sí tenía intenciones de plantear una suerte de falsedad del cine, y esa suerte de falsedad era también la que nos molestaba a nosotros. Entonces, la idea del *dogma* de tratar de ser lo menos artificial posible a la hora de rodar, claro que como te digo, en el caso de ellos, fueron devorados por su propia pretensión. En nuestro caso, no queríamos eso tampoco porque al final, digamos, tú grabas en vídeo, grabas sin tacho de luz, con luz natural, sin actores, todo, pero al final terminas estrenando en Venecia, terminas yendo a Locarno, en fin, y tienes que estrenar en celuloide, entonces, no tiene sentido. Nosotros queríamos algo así muy precario y muy fuera de cualquier tipo de exigencia profesional, por decirlo así. Y el otro es el movimiento de cine independiente de Estados Unidos que después se llamó *Mumblecore*, que era un grupo de estudiantes de arte que, al igual que nosotros, también estaba con intenciones de hacer más que de ponerse vallas muy altas con respecto a eso. Es decir, “sabes qué, mira si no tenemos un gran micro, pues grabemos con el micro que hay; si no

tenemos tacho, no grabemos con tacho, grabemos en un lugar con la luz que hay, la luz ambiental, el sonido ambiental; no tenemos permiso de la ciudad, pues nada, grabemos con una cámara en mano y se acabó.” Es decir, escabullámonos por la vida y hagamos la película que queramos de la forma que queremos. Y eso también, es un poco como te digo, referencias que te dicen que todo aquello que tú intuías y que querías, en cierto modo, ya estaba siendo experimentado por otras personas que te demostraban que sí se podía.

VH: Ya yendo hacia el tema de la grabación, creo que en el cine que han hecho, todo se combina un poco con los actores. Bueno, igual has dicho que la mayoría de veces, hacían un par de tomas y quedaba la toma, por excepción de 3, ¿cómo lidias con el cansancio de tu equipo, con el cansancio de tus actores *no profesionales*?

EQ: Claro, por ejemplo, nos pasaba mucho que, justamente por lo que no éramos un equipo profesional ni nada y tampoco aspirábamos a ello, se lo planteábamos desde un primer momento a las personas que participaban: “Mira, sabes qué, pucha, esto es así. Diablos, soy un estudiante, quisiera pagarte un sueldo, pero no tengo cómo, así que la única forma es que si realmente tú deseas hacer esta película y tienes la misma fe en ella que yo, participas y ya. Pero siempre esto es limitado porque dependes de la disponibilidad de cada uno de ellos, ellos pueden o bien estar como tú siendo un estudiante o de repente tener su trabajo o de repente tener sus propias obligaciones de su propia vida, entonces, tú podías querer grabar tal día, pero tal día esa persona, no podía. Entonces, de repente, tres o cuatro personas del equipo podían, pero luego, una no podía y entonces decíamos: “Ya, bueno, podemos grabar sin ella o necesariamente tenemos que esperar”. Entonces, eso ocurría. Si queremos ver las dificultades, se presentaban, sí. Este tipo de dificultades que había, ahora también en rodaje, como te decía, casi siempre usábamos las mismas tomas, es decir, grabábamos escenas de una sola toma. A veces se repetían sí, pero muy poco. Más bien, lo que había era, siempre que terminábamos de grabar, el deseo de querer hacer más y saber en qué va a terminar todo. O sea, no me ha tocado estar con un equipo que llegue al tedio porque desde un principio todos teníamos el mismo punche y el mismo entusiasmo por hacer esa película. Era nuestra película, o sea, cada uno sentía que estaba haciendo su película, no estaban ayudándome a hacer la mía. Pero, sí tuve un par de experiencias con una película que después hablé o utilice esa experiencia para hacer otra película, que es el caso de mi última película que se llama 6, en la cual hablo de varios rodajes frustrados y varias dificultades que tuve con esta forma de hacer cine, es decir, de hacerla desde la precariedad y por la precariedad.

VH: ¿Cuánto duraron las grabaciones en tus películas?

EQ: La duración de lo que llamaríamos rodaje, siempre estaba limitada por la disponibilidad, porque cada uno de nosotros participaba de forma voluntaria. Bueno, en ese entonces, éramos estudiantes, después ya cuando cada uno entró al campo laboral, también teníamos un horario, entonces todo eso se tenía que coordinar para que pueda coincidir con los tiempos de grabación y, por eso, también las historias a veces se modificaban porque a veces decían “Bueno, mira, tal día, vamos a grabar de día y vamos a grabar en un interior o vamos a grabar en un exterior”, pero da la casualidad que ese día no, pues no suceden las cosas así, entonces teníamos que cambiar.

VH: Me dijiste que era, más o menos, un promedio de...

EQ: Sí, por ejemplo, en 1 y 2, más o menos, en promedio, cada una habrá tomado unos dos meses, que habrán sido unas seis, ocho o hasta diez sesiones de grabación. Entonces, no ha

tenido... como los ensayos eran también grabados, mejor dicho, más que ensayos, no había ensayos, más bien toda la película era el ensayo y si el ensayo quedaba bien, quedaba. Si no, bueno, lo repetíamos, pero eran muy pocas las veces que sucedía eso. Entonces, era muy fluida la dinámica de grabación, no había que repetir muchas veces, no había que decir “Oye, no, mira esta palabrita te faltó del texto”. No. Era también el fluir de la propia persona sobre lo que ya sabía que tenía que suceder en esta escena, entonces, no era muy exigente en ese caso. Lo que sí era que, a veces también, muy pocas veces, ocurría que nos salíamos todos de lo planteado de la película, pero las pocas veces que pasaba, a veces era para bien, o sea, tal vez esto, no sé, ha sido... no quisiera llamarlo suerte, pero sí, ha sido un regalo del azar. Es decir, a veces habíamos planteado que una escena sea de tal forma, pero por las circunstancias, las condiciones y por el ánimo de cada uno de los participantes, resultaba siendo otra cosa, pero casi siempre era para mejor, o sea, no era que “No, no quiero que sea así, porque quiero que sea así”. No, eso no había. Entonces, era muy fluido, por eso es que nos tomaba también muy poco tiempo y solo la demora se daba por la disposición de cada uno de los actores.

VH: Y me estabas diciendo sobre la diferencia entre dirigir a esta actriz profesional y a tus *no actores*, ¿cómo habías sentido tú esa diferencia, en tu relación o en la forma en cómo te acercabas a ellos?

EQ: Claro, mira, por ejemplo, Jamil no es solamente una actriz, sino también, profesora de filosofía. Era una persona con la que conversar..., o sea, mi proceso de preparación es conversar, entonces, conversar era un proceso muy amplio, muy largo y muy enriquecedor, o sea, era una persona con mucho bagaje. Claro, el que yo no dirigiera actores profesionales y no tuviera la intención de tener un planteamiento, digamos, “profesional” de representación escénica, no quería decir que yo no sabía nada acerca de eso, que no había leído nada, que no tenía ninguna referencia acerca de eso. Había leído, bueno, la preparación teatral de la línea más soviética, es decir, de Stanislavski y también había leído mucho del método Meisner-Layton, algo así. No recuerdo, pero había visto muchas cosas con respecto a eso y tenía una idea, pero ella me la ampliaba. Me decía “No, sí, pero esto se trata por esto” y tenía, pues, esta línea filosófica de hacerlo, o sea, de entrar dentro de la esencia de cada una de estas cosas y qué significaba dentro del espacio en el cual esto se iba a desenvolver. Entonces, a mí me parecía más bien un aprendizaje con ella, más que yo tener que decirle qué hacer, ella me enseñaba muchas cosas. Lo que sí acordamos ambos era que por la dimensión de la película y por la estética de la película, teníamos que olvidarnos de cualquier tipo de método y entrar de lleno en algo que sea muy no actoral, muy no profesional. Entonces, sí, lo bueno es que ella también entendió porque también esta afinidad por cierto tipo de películas y cierto tipo de ideas con respecto a la representación. O sea, podría decirte que fue un proceso mucho más enriquecedor, a diferencia de con otras... y no quiere decir que los otros no me hayan enseñado nada, sino que, en el caso de ella, sí fue por lo que tenía una experiencia mayor que yo en un área del cual yo sabía algo, pero no lo que ella sabía que era mucho más y tenía mucho más... y obviamente, nunca hubo una falta de respeto para ella, el que yo tuviera posiciones con respecto a la actuación y sobre todo a la actuación teatral, que es el área o el campo de ella. Ella incluso ha sido productora teatral, ha sido asistente de dirección, después ya dirigió sus propias obras y ahora, bueno, creo que hace sus trabajos en solitario, o sea, sus monólogos, entonces, sí, es una capa Jamil, tengo mucho respeto hacia ella.

VH: Me dijiste hace un rato, no te escuché bien, ella estudió o tú sentiste que tenía influencia de Stanislavski y del teatro ruso, ¿algo así me dijiste, verdad?

EQ: Ah ya, no. Te decía que yo tenía esas referencias y que sí, había leído, pero ella las amplió, es decir, ella tenía un mayor entendimiento porque los entendía desde la filosofía. Es decir, por ejemplo, recuerdo y, de repente, perdóname si me estoy yendo por la tangente, pero recuerdo que hablamos mucho de cómo, en realidad, todo se reducía a la mitología griega, es decir, prácticamente no hemos descubierto nada nuevo: el cine es la gran caverna, la televisión, los medios son platonismo puro, la misma realidad entendida desde poderes fácticos que manipulan la información, etc, todo eso prácticamente ya lo explicaron los griegos hace bastante siglos. Entonces, solamente estamos reinterpretando y tratando de comprender a partir de nuestro propio contexto, pero ya está ahí, está presente. Incluso yo le hablaba de cierto problema o cierta circunstancia que podíamos plantear en la película. Mira, para todo eso, hay un mito griego que lo explica y bueno, por eso te decía que para mí era muy educativo, muy enriquecedor conversar con ella. Entonces, entendía el teatro, justamente, desde su misma esencia, ella me explicaba que había una relación directa entre el actor y el filósofo porque, en su momento, esa división no existía. El actor era el filósofo que podía cantar o podía representar algo, ya sea en las calles, en los foros o en algunos espacios cerrados (si es que existían en el tiempo en el que había), y esa diferencia no era tan marcada como lo es ahora. Pero, digamos, el oficio en sí está muy relacionado, entonces, sí pues, tenía bastante sentido lo que me decía. Para mí, la experiencia fue realmente muy enriquecedora. Ahora, conocer a otra actriz u otro actor que tenga las condiciones que tenía Jamil, no lo sé. O sea, ella entendía muy bien que yo tenía mis reparos con respecto a la actuación, pero no por el desprecio que sentía hacia la actuación, sino porque no era lo mío, o sea, mi rollo era otra cosa, mi cine era otra cosa, mis ideas estaban por otro lado.

VH: ¿Cuál es la diferencia fundamental entre dirigir actores profesionales y actores no profesionales?

EQ: El actor profesional va a poner por delante siempre su método. Digamos, por ejemplo, si tú tienes el dilema de que aristotélicamente todo debe moverse por un motivo, le dices, “¿cuál es mi motivación?”, lo típico, ¿no? Bueno, aristotélicamente todo se mueve porque una fuerza A mueve a fuerza B que llega a C y así sucesivamente. Ya, aquí no vamos a tener ni epílogos, no vamos a tener ni conclusiones, no vamos a tener ni conflictos y, si es que los hay, van a estar tan disgregados que nunca vas a saber cuál es el conflicto real y tampoco vamos a poder darle una lección moral al espectador. Lo que hay acá, en este planteamiento, es que queremos mostrar esto y esta es la idea y, a partir de eso, todo lo demás es bienvenido. Entender eso cuesta más para ponernos de acuerdo, pero tampoco era un impedimento. Como te decía, lo que nos ayudó, fue que también nos gustaba el mismo tipo de arte, por decirlo así, también nos gustaba el mismo tipo de películas, también teníamos mucha curiosidad. Ella también, por lo que entiendo, tenía mucha curiosidad de ver como yo hacía las cosas porque yo la conocí a ella, justamente, en una función de una de mis películas, en la que yo presenté mi película y hablaba justamente todas estas cosas que ya estoy hablando contigo ahora, bueno, en otros términos de repente. Pero le pareció interesante y ella se acercó a mí, me dijo “Mira, sabes qué, yo también soy actriz y también estoy interesada en el cine, etc, y si es que en algún momento tienes un proyecto, bueno, llámame”. Y así fue como nos conocimos. Entonces, la afinidad que teníamos estaba ya ahí, antes de, por eso es que también no fue muy difícil. Por eso te digo que encontrar a una actriz o a un actor en la que se repitan o, al menos, hayan ciertas condiciones similares, no sé si los habrá. Por eso es que también yo no lo hice de nuevo, o sea, no quise trabajar de nuevo con otra persona profesional.

VH: Esta es una pregunta que le he hecho a todos los directores, pero me parece que ya me dijiste la respuesta. Tienes que elegir entre dos actores que son igual de buenos, pero uno ya

ha aparecido en películas anteriormente, es decir, es conocido y el otro, no. ¿A quién eliges y a qué se debe esa elección?

EQ: Mira, yo no pondría el límite como si ha aparecido o no, o si es conocido o no. Creo que mi límite está en la afinidad. O sea, si no nos vamos a entender, si vamos a hablar en distintos idiomas, no va a ser posible porque, obviamente pues, esa persona va a venir y me va a decir “Ya, bueno, dame mi guion, dame mi ensayo, dame mi...” y, en fin, un montón de condiciones, y yo no se las voy a dar nunca. Entonces, va a tener que ser siempre, más que negociación previa, una afinidad previa, como sucedió con Jamil, o sea, tiene que haber un primer acercamiento de ambos. Es mucho más fácil para mí hablar con alguien con quien ya sé que no voy a tener dificultades. No quiere decir que todos se tienen que amoldar a mi visión del cine, tampoco es una visión que yo he inventado, es algo que ya está ahí, es algo que nos ha inquietado mucho porque hemos vivido, al menos, parecidas situaciones y contexto. Entonces, tiene que ver mucho más con la afinidad, o sea, yo incluso hasta si tuviera una afinidad, no sé, pues con quién, a ver una actriz... no sé, Mayella Lloclla, que es la primera que se me viene a la mente, no tendría ningún problema, o Magaly Solier, por ejemplo, incluso creo que, en algún momento, no sé si en una entrevista o algo, hablé sobre Magaly Solier, que me parecía una persona muy interesante porque, o sea, prácticamente la idea de arte que yo tenía, ella la tenía, pero con respecto a su propia carrera. O sea, me pareció genial escucharla y todo eso, pero la verdad es que no la conozco personalmente, no sabría qué cosas resultarían de eso. Es decir, no me parece que el estándar sea si es conocido o no conocido, si participó o no participó, sino más bien es el grado de afinidad que hay.

VH: Y para terminar, quería preguntarte de qué manera influyen los tiempos, porque entiendo que todo era bastante libre, es decir, acordaban grabar a ciertas horas mientras todos podían, pero también hay esto de... cómo influía, que de repente tuvieras solamente un día con cuatro horas para grabar y también que fueran como días tan separados, porque lo usual es que te metas en un proceso artístico durante una cantidad de días que son seguidos, ¿no? Y eso hace también que fluya un poco más, que te metas en algo específico durante una cantidad de días seguidos. Para ti, ¿cómo fue eso, cómo influyó esta relación en ti, como director de actores, el que tuvieras pocas horas y tiempo tan intermitente para grabar?

EQ: Mira, todo es un desafío, ¿no? O sea, porque todo es una nueva aventura, entonces, en ese sentido, cuando sabía que tenía solo cuatro horas, mi intención siempre fue “Vamos a sacarle lo máximo a estas cuatro horas”, es decir, no nos hagamos problema, porque sé que las condiciones no van a mejorar. No se lo decía mi equipo, pero era algo que tenía claro, o sea, si alguien me dice “Yo puedo de 8 a 10”, sé que las condiciones no van a mejorar, es que sé que no le puedo exigir “Oye, quédate hasta las 12” o “sabes qué, mañana continuamos un par de horas más”. No, sé que eso no va a... no voy a ir e imponer. Y eso es algo que también creo que ayudaba a todos los demás a que tengan un interés similar al mío con respecto a la película, era algo que nunca se convertía en una carga, sino más bien en algo que estimulaba y, terminada la película, manteníamos una relación, más o menos, cercana. O a veces, bueno, por condiciones de la vida —pero eso pasa no solo con los actores o con la gente con la que trabajas en un proyecto, sino con todos, o sea, amigos, compañeros— a veces la vida te distancia, pero no quiere decir que te olvidas de esa persona y ya no sabes nada de ella. Conversando con ellos siempre, también me decían lo mismo “participar de eso fue una experiencia para mí, pucha, chévere, bacán y la volvería a hacer si tuviera la oportunidad de hacerlo”. No se volvía una carga, ni para mí, ni para ellos. Tal vez en los últimos tiempos, más bien, lo que pasó fue que cambió tanto, porque en realidad si yo veo el contexto y la realidad de hace cinco años, con la de ahora, o sea, ha cambiado mucho en los últimos cinco años, mucho, en todo tipo y claro, películas como las que

yo hacía antes, tal vez hacerlas ahora y de la forma en la que yo las hacía, es un poco más complicado. Y entiendo que, de repente, tendrían que repetirse ciertas condiciones y también, seguro que hay un tipo de cine también para este tiempo, el cual también sería imposible haberlo hecho hace unos años. Entonces, creo que es un poco ese el problema, que uno mismo va entrando a las limitaciones que hay, pero sin que eso sea una molestia, sino más bien, aceptando que es parte del proceso y parte del trabajo. Y, es más, nunca es una situación inmanejable, sino más bien, hay una apertura a ello, porque si yo sé que esa persona tiene esta disposición, ese es un regalo, es algo invaluable, ¿no? O sea, una persona que te está dejando entrar a su vida por un par de horas y, no solo eso, sino que todo aquello que va a exponer. Porque, en el caso de estas personas, sean o no actores profesionales, se han expuesto de una forma personal, porque no estoy grabando yo sus historias personales, pero sí, ellos en su representación, lo han hecho personal. Entonces, eso para mí es invaluable, es un regalo, entonces, cómo yo podría presionar a otras personas cuando esas condiciones se dan.

VH: Ya, genial. Esas son todas las preguntas, en verdad. Ha durado bastante, perdón si te he quitado mucho tiempo.

#### **APÉNDICE #15- Entrevista a Tilsa Otta**

##### **ENTREVISTA A TILSA OTTA CINE INDEPENDIENTE DE EXPERIMENTACIÓN**

**Entrevistadora: Valeri Hernani (VH)**

**Entrevistado: Tilsa Otta (TO)**

**Minutos: 00:36:38**

VH: La primera parte es con referencia al casting, ¿no? Quería saber si tú hacías casting para tus pelis y cómo ha sido tu proceso de casting en tus diferentes películas de ficción. Quería agregar de que sí me gustaría que hablemos más que todo de *Vale la pena vivir* y otra película que tú elijas, la que tú quieras, pero siempre diciendo el nombre para que luego, yo pueda tomar entender aquellas.

TO: Bueno, normalmente no hago procesos de *casting* muy formales. En general, creo que seguramente como muchas de las personas que has entrevistado, o sea, son alternativas las formas de producción. Por ejemplo, en *Vale la pena vivir*, el guion estaba escrito a mano y eran más bien como bocetos. Y también, en el caso del *casting*, hay una especie de, entre comillas, improvisación parecida. En realidad, solamente he hecho casting en el caso de una niña, cuando tenía que conseguir un papel infantil y los adultos con los que he trabajado, no les he hecho casting excepto cuando estaba estudiando en la escuela.

VH: ¿En la escuela de?

TO: En la Chaplin, de cine. Ahí, sí era una parte del procedimiento el casting. Pero yo siempre he tenido... He ido adaptando a los personajes que tenía en mente a personas que, de algún modo, me parecía que encajaban o que tenían alguna afinidad de personalidad como el personaje que seguro la vamos a hablar de eso también, ¿no? ¿Por qué uno selecciona a alguien? Pero, como te digo, solamente ha habido un proceso de casting. Cuando tenía que trabajar con una

niña que fue en el cortometraje *Dios es niña* y eso porque no conocía niños actores. Y sobre todo de esa edad porque era una niña de seis años. Entonces, ahí sí me fui a buscar a un teatro y justo había talleres para niños y elegí a una niña.

VH: Yo he visto que en dos de tus cortos, hay actores que se repiten, ¿no?

TO: Sí.

VH: ¿Son tus amigos?

TO: Sí, en general, son gente amiga. Los actores que más se repiten son Lucía Carranza que está en *Dios es niña* y en otro corto que se llama *Tomar taxi sola*, en el que es protagonista. Ella es actriz profesional. Ella no era tan amiga, ni siquiera recuerdo bien cómo entré en contacto con ella. Actores profesionales... por ejemplo, Muki Sabogal actuó en un par de cortos y los demás son amigos míos. O sea, que, en general, gente que no son actores.

VH: O sea que son actores no profesionales que no han recibido una educación...

TO: Sí, por ejemplo, uno que también se repite es Theron que él también actúa en *Videofilia*. Es el personaje de esa película que ha sido premiada. Y él es uno de mis mejores amigos y él no tiene ninguna formación actoral, pero es un gran actor. Es autodidacta, algo empírico.

VH: Entonces para ir comprendiendo un poco... Tú no haces el casting formal, por así decirlo, que es llamar a una convocatoria, te escriben, tú los entrevistas, o sea esa parte, por ejemplo de mesa o de leer el guion con el actor para probarlo.

TO: No, simplemente pienso en alguien que creo que puede ir de acuerdo al personaje y se lo propongo y creo que siempre me han aceptado. Y, a partir de eso, ya empezamos a trabajar algunos detalles sobre cómo van a ser algunas escenas y los diálogos.

VH: Y qué es lo que te hace elegir a tus actores. O sea, de todas maneras haces como un casting más mental por así decirlo, pero es que escribes es algo y se te viene alguien a la mente, un amigo o una persona específica o cómo es eso.

TO: Yo creo que cada producción ha tenido criterios diferentes. Por ejemplo, en el caso de *Vale la pena vivir*, sí hubo un criterio de pensar en personas que me parecieran gatunas. O sea, por ejemplo, la persona más mayor que hay ahí que es Augusto del Valle, es un curador en realidad que nunca había actuado.

VH: Claro, él enseña en la PUCP, ¿no?

TO: Sí, y pensé en él porque me parece que tenía cara de gato.

VH: ¿Él es el de la escena de la cerveza?

TO: Sí. De hecho, pensé en personas que me parecía que funcionarían bien como gatos, que tenían ciertos rasgos de gatos, pero también hay personas que me parecía que funcionaban bien para la comedia porque es una comedia. Gente que tuviera esa frescura o fuera graciosa de algún modo y, en realidad, son todos mis amigos, o sea, la mayor parte son mis amigos más cercanos. Están mis dos hermanas, pero hay gestos que son simplemente románticos, como poner a mis



hermanas. Y como cierto grupo de personas que, en ese momento, eran parte de mi círculo. Hice otro corto que no lo moví mucho porque me da roche, que es un corto que tiene que ver con el amor y cómo el amor se va transformando a lo largo de varias vidas. Personas que van atravesando varias vidas, pero se van encontrando y ahí puse varias personas con las que yo tenía vínculos románticos, entonces, como que ya criterios así como meta. Pero en general, no sé, por ejemplo, en *Dios es niña*, está Victoria Guerrero, está Rafael García Godos. Son poetas, me gusta poder invitar a gente que sea del círculo artístico. Sí, en general, como que ese es mi criterio más que nada. Y quizás semejante al personaje que se plantea el humor.

VH: Y ¿qué es lo que esperabas o esperas cuando haces una peli de ficción en cuestiones de distribución?

TO: La verdad es que yo no he tenido muchas expectativas y, de un modo, no las concretaba mucho cuando estaba haciendo vídeo, quizá porque el nivel de producción al que trabajaba que, en general, siempre era bastante casero. Sentía que no tenía tantas opciones de llegar a festivales más pro donde hay otros criterios de producción. En general, siempre creo que lo he hecho porque tenía muchas ganas de hacerlo y, en realidad, tenemos que pasarla bien con la gente y... después cada una siguió su recorrido. Yo más que nada las ponía en *youtube*. Y, en el caso de algunas, han tenido estreno pero muy pocas.

VH: ¿En festivales?

TO: Sí, en festivales y al final encuentran a la gente interesada, pero la verdad es que yo no he sido mucho de promocionar las cosas que yo hacía, sobre todo hasta cierto punto de mi vida que realmente era muy tímida y me daba roche moverlo. Pero *Vale la pena vivir* se ha movido mucho como por su cuenta. A la gente le ha gustado y ha circulado bastante.

VH: Ganó la DAFO, ¿no?

TO: Sí, ganó. Y, después de eso, me he dedicado a hacer cosas experimentales, la verdad como los últimos años que tampoco tienen un circuito de distribución muy alentador, pero que ya me ha ido atrayendo más y es justo, he dejado de trabajar con actores, pero quiero retomar. Últimamente, me he sentido muy estimulada y fascinada por personas, películas o series que tienen trabajos muy de diálogos y de personajes. Tengo ganas de trabajar nuevamente eso realmente, los diálogos sobre todo.

VH: Y, para entender un poco más como la forma en como produces tú en tus pelis... Entiendo que son un grupo pequeño de personas que se encargan de la producción, o sea, no tienes puestos tan determinados, por así decirlo, entre productora, director de foto, director de arte.

TO: Sí, en general, ha sido así. El máximo ha sido un equipo de tres personas. Normalmente, somos yo y mi amigo Rafael Arévalo. Yo, normalmente, hago la cámara y, a veces, hemos tenido el apoyo de un amigo que se llama Cesar Calla. Los tres tenemos una empresa productora que se llama El topo. Llevamos cursos en la Chaplin. Y él también apoyaba en la cámara y, la verdad es que somos, nosotros, corriendo por todos lados y es lo que nos gusta. Es parte de la adrenalina (risas).

VH: Y, cuando tú eliges bueno, porque al final es una elección, no de actores quienes van a trabajar en tus pelis, Rafael o César tienen algún tipo de opinión. ¿Es determinante o la consideras al poner a los actores?

TO: Rafo suele opinar y a veces sugerir personas. Pero, en general, decido más yo.

VH: Esta pregunta es bien concreta en verdad, pero la respondes desde tu experiencia: ¿si tienes que elegir entre dos actores que son igual de buenos, pero uno ya apareció en alguna película anteriormente, o sea, es conocido y el otro no, a quien eliges?, ¿y a qué se debe la elección?

TO: Bueno, creo que tiene que ver como tú decías con la intención, o sea en dónde quieres mover la película. Si estoy buscando recuperar la inversión o éxito, probablemente elige una persona que tenga visibilidad o seguidores, pero yo creo que normalmente primaría la persona con la que tengo una sensibilidad más afin con el proyecto. Que sienta que su energía tiene que ver con lo que yo quiero proyectar. La verdad es que pienso que sería muy relativo en relación con el proyecto.

VH: Claro, según lo que estés haciendo en el momento. Con respecto a los ensayos, quería saber si hacías ensayos en tus pelis, en *Vale la pena vivir* y cómo fue eso, cuántos ensayos hubo.

TO: Siempre hemos ensayado, pero ha sido un solo día de ensayo. Con los protagonistas siempre ensayamos más. Con los secundarios, a veces solamente hacemos un par de pasadas antes de la grabación cuando la gente tiene un par de líneas. Creo que con quien más enseñamos fue con Dora la protagonista de *Vale la pena vivir* que era una amiga que tampoco había actuado nunca. A mí, me gustaba físicamente para el papel y también por su personalidad, pero justo estaba pasando un momento medio deprimido porque acababa de terminar con su novio. Entonces, estaba siempre parca y *stone* (risas) y fue curioso, porque al final eso fue bueno para el personaje. Con ella sí ensayamos y lo captaba inmediatamente. Bueno, paradójicamente creo que es lógico que las personas que requieren más ensayos o con las que se trabaja más, son los actores profesionales. Porque siempre están proponiendo diferentes formas de hacerlo.

VH: En tus pelis, tú tienes un guion, más como una escaleta o ya está dialogado, o sea, hay diálogos.

TO: No, en el caso de *Vale la pena vivir* y *Dios es niña*, sí estaba todo dialogado. La única persona que improvisó fue mi papá.

VH: ¿En cuál?

TO: En *Dios es niña*, actúa increíble. Él es el viceministro del Interior y cuando se lo propuse, al toque aceptó mi papá y actúa increíble y es que habló muy bien. Por ejemplo, cuando le toca hablar en público es increíble y también fluyó y conoce muy bien los *floros*. Es sociólogo, entonces es experto en *floros* políticos, entonces como que se desligó un poco y por eso no le dije nada. Porque tenía el lenguaje aprendido, ese tipo de códigos. Como te digo, sí son ensayos breves, no es algo como muy exhaustivo y tampoco tengo como una ciencia muy específica de lo que quiero que cada uno haga. Veo cómo la persona lo aborda y le doy algunos ajustes, pero en general me gusta que propongan.

VH: Y me dices, o sea, es un ensayo antes de la grabación como que lo más cerca posible de la grabación

TO: Sí, ahí también para cuadrarnos los espacios y los desplazamientos.

VH: ¿Cómo o dónde aprendiste a dirigir actores? Has tenido experiencias en el teatro o en la Chaplin. ¿Cómo fue eso?

TO: En la Chaplin, tuvimos cursos de actuación y de hecho, también había partes de dirección, actores, pero yo ni siquiera las recuerdo bien. No consideraría que tengo realmente una técnica para dirigir actores. Quizá por eso también es conveniente haber trabajado tanto con actores directamente, sino con otras personas con las que hay otro tipo de entendimiento, que quizás es más psicológico, de conversación. Tiene que ver también con indicación o, como te digo, que siempre he seleccionado personas que siento que son parecidas a los perfiles de los personajes. No tengo una formación sobre eso, de hecho me gustaría tenerla.

VH: Pero tú también actúas.

TO: He actuado en sí, pero no considero que actúo, o sea esto porque, por lo mismo, así como yo trabajo con mis amigos cercanos; mis amigos directores, o sea, Juan Molero o Rafael, sobre todo, me han pedido, varias veces, que actúe para ellos y eso es apoyarlos.

VH: Y le das el registro, me imagino, que ellos desean porque hay algo particular en tus películas y —por eso era que quería entrevistarte— que... A pesar de que tú me dices que tu dirección de actores es muy amateur y todo eso, hay una unidad en la actuación como bastante lograda sobre todo en *Vale la pena vivir*. Porque cada una de tus pelis tiene un registro similar y distinto, porque son especiales y universos distintos cada uno, pero en *Vale la pena vivir*, los movimientos de los chicos tienen finales parecidos, los silencios son y me imagino que también debe haber un tema de edición ahí, no, pero es... o sea, por eso me parecía bien... y me confunde que no estás preparada profesionalmente (risas).

TO: Claro, no profesional, pero, en general, así es toda mi vida. Yo escribo y no tengo una preparación profesional para hacerlo. Voy captando las cosas sobre la marcha: en la experiencia de ver, de leer. En lo de los gatos, quizás algo que pudo ayudar es que a todos les di una instrucción, una idea común que era observar a los gatos: cómo están los gatos y sentirse gatos. Esos momentos, en que todos estamos relajados, hay un código como bien bajo, como no dramático, sino es como... no fría, pero muy casual. Y, de hecho, surgió esa idea, *Vale la pena vivir*, el proyecto... Creo que estaba en Chile, y vi, en unos pósters, de que iban a hacer la adaptación de *Cats*, que no he visto la obra ni la película, pero me pregunté cómo sería y dije “cómo haría yo una película *Cats*, esta versión de gatos en humanizado” (Risas).

VH: Claro.

TO: La única película que tiene más dramatismo... hay una que está hecha de fotografías que se llama *El amante sin cuerpo* y tiene un código más de cine negro policial y otra que se llama *Tomar taxi sola* que es la otra que te digo que la protagonista Lucía Carranza. Es más dramática porque trata de hacer sentir la experiencia de una mujer en Lima y se sienta la inseguridad de que se desvíe.

VH: Y en cuanto a dirección de actores, ¿tienes referentes cinematográficos?

TO: A mí, me gusta mucho Fassbinder que es uno de mis directores favoritos. Él tenía un trabajo de actores bien interesante y, justamente, él tenía su círculo de amigos que venían de un colectivo teatral común. Y siempre se repetían y siento que sentía que tenía esa familiaridad. También, es bien impresionante cómo trabajaba John Cassavetes con los actores, que eso ya es como locura. Esa intensidad que de hecho evidencia que ellos estaban viviendo, yo pienso, en ese tipo de intensidad vital. Últimamente, me gusta mucho Céline Sciamma. Todo lo que ella hace, me parece increíble. Tiene clases maestras que son magistrales sobre cualquier tema. Y, como actriz, soy muy fan de Cate Blanchett. Hace poco vi *Tar* y es increíble. Es una película del año pasado que está nominada a todos los premios y es protagonizada por ella y volví a ver *Carol* que también es alucinante. Me parece increíble todo lo que ella hace.

VH: En tus ensayos, ¿qué tipos de ejercicios haces con los actores? O sea, además de este de los gatos que me comentabas.

TO: Yo no diría ejercicios... es ver cómo ellos perciben la escena, cuál es la impresión que ellos tienen y, luego, ir afinando el tono de acuerdo a lo que se busca. Y también pensar en el cuerpo, en lo que es el cuerpo, en los desplazamientos y sale en conjunto con la otra persona. Quizás, esa persona le parece que requieren desplazarse y moverse cuando yo tenía en mente que esté sentado o de pie y ahí se va viendo.

VH: Como una construcción mutua.

TO: Claro.

VH: Y cuando has trabajado con actrices profesionales —como Carranza o Muki por ejemplo— que ya tienen una formación teatral o cinematográfica también, ¿tú sientes que sus técnicas o que su bagaje escénico te dificulta o moldea tus procesos de dirección de actores?

TO: No sé si la dificultad, pero sí es un reto porque obviamente ellas están a otro nivel de la construcción en su personaje y tiene más requerimientos. La cuestión es que con una persona no profesional, quizá con una frase, pueden tener una comprensión más sencilla y ellos la complejizan, ¿no? Entonces, te obliga a ti también a complejizar lo que estás buscando. En ese sentido, por eso diría que es más retador que complicado, pero sí, a veces requiere hablar más para llegar a un acuerdo.

VH: Yo sé que ensayas uno o dos días con tus actores, pero más o menos ¿cuánto le toma a tu actor o actriz encarnar al personaje?

TO: Es muy relativo, porque he trabajado con tantas personas y hay personas que son instantáneas, tú les dices algo y la captan al toque, pero también creo que tiene que ver también con una sensibilidad común. Ellos leen el guion e, inmediatamente, saben cuál es el *feeling* o qué es lo que estoy buscando, incluso, cuáles son las referencias posibles. En mi experiencia, ha sido bastante rápido, no podría decirlo en tiempos, pero no recuerdo que me haya costado realmente. Lo más difícil fue poder trabajar con la niña, porque había que explicarle varias cosas o repetir las, pero incluso ella me parecía que sí la captó al toque.

VH: ¿Tus actores no son remunerados o sí?

TO: En el caso de las personas profesionales, sí. En el caso de mis amigos que eran, —o sea igual que yo con Rafa— es más por onda, pero eso fue cuando era más chibola, pero ahora pienso que remuneraría a todas las personas que trabajan en lo próximo que yo haga. Buscar financiamiento, pero sí, lo último que he hecho con actores ha sido hace bastante tiempo.

VH: En verdad, no es un cuestionamiento.

TO: No, lo digo porque sé que yo también lo he estado considerando y me parece importante.

VH: Cómo es la relación con tus actores, bueno son tus amigos, ¿no?

TO: Trato de que todo sea bien familiar, muy de confianza, porque a pesar de que son mis amigos, a veces pueden estar bien nerviosos, sintiendo que quizá no dan la talla o que no saben cómo hacerlo. Entonces, creo que lo principal es crear un clima que parezca muy de juego, de que estamos experimentando algo juntos o creándolo juntos y *cagarse* de risa. Creo que eso es lo más importante para mí, que haya una sensación de confianza. Felizmente, no hay como una gran presión de que tenemos 10 minutos y si la *cagas*, la *cagaste*; entonces, creo que eso también ayuda a que la gente sienta que puede tener alguna falla.

VH: ¿Tus pelis en cuantos días las grabaste?

TO: Normalmente, es un día. En el caso de *Dios es niña*, sí fueron varios días porque eran un montón de locaciones y un montón de personajes y, tal cual, en el mismo guion, eran varios días. Pero en *Vale la pena vivir*, la hicimos creo que en dos días, o sea, un día, la parte donde estaba toda la gente, todos los gatos, y luego, otro día donde hubo unas escenas entre la psicóloga y la gata. En general, es bien rápido y por eso tampoco tiene toda la prolijidad técnica.

VH: ¿Y cuántas tomas haces por plano?

TO: Claro, depende de si hay diálogo o no hay diálogo. Las tomas que son de desplazamiento o detalle, 5 tomas máximo. Cuando hay conversaciones, también depende de los actores que, a veces, no tienen el diálogo... La opción de error o de probar, pero nunca ha pasado de 10 tomas.

VH: ¿Qué tipo de indicaciones das al momento de grabar? O sea, cuando ya vas en la toma 6 o 7 y sientes que no está saliendo como tú quieres, que sientes que los actores no están llegando al registro que te gustaría.

TO: Cuando sientes que la persona quizá no capta el tono, lo más sencillo creo que a veces simplemente hacer un ejemplo, yo misma tratar de ejemplificar, actuar más o menos como para que ya directamente puedan comprender, si no lo captan mediante indicaciones o referencias o comparaciones. Hay veces en las que el actor simplemente quiere eso, entonces tú misma haces una especie de ejemplo, que es lo que tú deseas.

VH: Y te ha pasado, por ejemplo, ya hacia el final del día de grabación, el actor se te cansa. ¿Cómo lidias con eso?

TO: La verdad es que no me ha pasado nunca, excepto con la niña. La niña se cansaba rápido porque era muy pequeña. En los demás casos, como no repito mucho y además no hay todas estas figuras de 15 personas alumbrándote y que espera... eso también cansa a los actores de estar esperando que llegue el momento en que ellos tienen que intervenir. Yo creo que

había poco agotamiento porque siempre fue rápido. Por lo general, casi nunca trabajaba con iluminación, solo iluminación directa, luz natural. Entonces, esos factores que lo hacen más cansado no existen. Solamente en el caso de la niña, como te digo, por ahí que teníamos que trabajar con otros tiempos, porque a veces le cansaba tener que seguir muchas indicaciones y recordar. Sentía mucha presión a veces por esas cosas, entonces hicimos descansos y lógicamente, teníamos que interrumpir el día antes de lo que estaba planeado, porque ella estaba cansada.

VH: Para ti, cuáles son las diferencias entre dirigir actores profesionales, como Carranza o Muki, y los no profesionales, tus amigos.

TO: Bueno, Muki también es amiga mía, o sea, técnicamente yo creo que, como comentábamos, sobre todo que los actores son mucho más propositivos. Siempre están pensando de otras formas y, de algún modo, pueden ayudarte a enriquecer la propuesta o la forma en que tú misma consigues la escena, pero, por otro lado, también pueden hacer que no capten tan rápido lo que tú quieres porque están condicionadas también a sus propios procesos. Las indicaciones simples pueden ser más complejas, porque ellas están haciendo un trabajo de construcción detrás. Pero, al mismo tiempo, tienen quizá otro nivel de compromiso también. O sea, de profesionalismo en diferentes niveles que también es positivo. Creo que con los amigos se siente más como un juego. De forma, incluso en que trabajas con ellos y, del otro lado, sí hay una elaboración como intelectual importante.

VH: Y, en tu caso, las producciones que has hecho son bastante independientes y, como tú dices, el flujo de trabajo no es tan agotador debido a que no hay como luz, ni tienen que cambiar cosas. Pero, ¿de qué manera influyen los tiempos en tu desempeño como directora de actores? O sea, porque claro, de todas maneras está bien, como no tienes luces, pero el sol cae no y como pierdes luz y hay que como apresurarse para ciertas cosas,

TO: Claro, sí, pues la luz siempre es el problema. (risas) Y, bueno, también quizá un criterio entre ser profesional o no es que hay gente que llega tarde. Los actores son un poco más cumplidos, sobre todo si están siendo remunerados. Y cuando trabajas con gente más cercana, pierdes tiempo entre que llegan. Otro factor es cuando tienen que irse, que es distinto cuando la persona está siendo remunerada, que vas de acuerdo a los tiempos que pueda darte. Y el factor de la luz... sí, pues es molesto cuando se va la luz o alguien tiene que irse, es “lo que salga, lo que salga”. De hecho, eso también cambia el acabado del trabajo final

VH: Pero tú, como te tomas eso. ¿Qué haces cuando llegan esos momentos de fatiga? Detienes un rato la grabación y vas a tomar algo.

TO: Oh, no ha ocurrido mucho. Quizá por ese clima que te digo las facilidades que tenemos por no trabajar como un nivel de producción grande, pero cuando algo se traba, simplemente es una pausa. Pienso en *Vale la pena vivir* era más como para conversar o distraernos, como que igual hay gente conocida y te relajas hablando de otras cosas y después ya retomas y eso ya libera la tensión.

VH: Y la última pregunta es ¿qué es para ti la dirección de actores? Definiéndolo con tus propias palabras.

TO: Pienso que es como un proceso de traducción, servir como intérprete. Lo que dice el texto y lo que lleva a ser el personaje encarnado. Una especie de proceso de transmutación, del escrito

a lo que está vivo. Y yo diría que, más que una dirección, es como un acompañamiento, en cómo eso llega a ser parte de esta persona con la que estás trabajando. Creo que es un proceso de psicología, sobre todo. La forma en que alguien puede incorporar en sus emociones o sus sentimientos, lo que es ficticio, que también es un proceso de empatía. Es lo mismo que se produce con la poesía o la narrativa, cuando puedes experimentar las emociones muy cercanas por el procedimiento neurológico que se llama las neuronas espejo que operan en el arte. Creo que es importante que tú puedas conducir a alguien a quien está en esta experiencia de espejo, no más que dirigir en cuestiones más técnicas. Eso es lo que me parece fascinante y me gustaría trabajar más en la actuación. Porque, aunque yo he actuado, siento que por mi timidez, me ha costado mucho llegar a esa liberación que te permita encarnar a otra persona sin tener esa conciencia de ti.

VH: Eso es todo. Gracias.

### ANEXO #1 - Requisitos técnicos de las multisalas comerciales

Material	Características
Póster de la película en JPEG 2000 X 3000 píxeles, RGB 300 dpi	Título sin créditos Premios URL Información de producción Logos Letras pequeñas u otras informaciones.
Arte definitivo editable del póster:	Listado de logos con obligación internacional (preferentemente en PSD).
Diseño del Título en alta resolución tal y como aparece en el Poster final de la película.	Formato PSD o AI como una sola capa única.
Lista de diálogos en Idioma original, tal y como se dicen en la edición final de la película y del tráiler	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Con el respectivo código de tiempo</li> <li>● En formato TXT y SRT</li> </ul>
Music Cue Sheet o “Lista de Músicas” de acuerdo con el formato	
Lista de premios recibidos y participaciones en Festivales.	

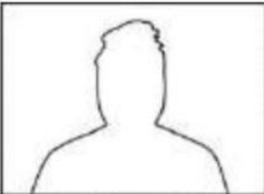
<p>Dos pressbook completos (en español y en inglés)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Sinopsis</li> <li>● Equipo artístico</li> <li>● Equipo técnico</li> <li>● Productores</li> <li>● Año de producción</li> <li>● Duración</li> <li>● Formato original de filmación,</li> <li>● Relación de aspecto/ Aspect Ratio</li> </ul>
---	---

Material	Características
	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Notas de producción</li> <li>● Nota del director</li> <li>● Copyright</li> <li>● Premios y festivales</li> <li>● Bio-filmografía del director y elenco principal</li> <li>● CV de la compañía productora y productores</li> <li>● Información sobre locaciones</li> <li>● Historia original o basada en libro/novela, etc.)</li> </ul>
Cadena de derechos	Contratos de guionista, directores de áreas y talentos (actores)
Certificado de origen:	Inscripción en Indecopi:
Créditos:	Listado de créditos del poster y del largometraje
10 a 20 Fotos en alta resolución de momentos de la película en tamaño Full HD o HD:	300 DPI (Jpeg, Tiff o RAW) No mayores de 2MB de peso. Si existieran, incluir fotos del rodaje/making of, también.
Foto en alta resolución director. (Máximo de 2MB, 300 dpi)	
Lista completa de Ventas:	<p>Actuales</p> <p>Realizadas</p> <p>Lista de consultas</p>



Quicktime Apple Prores Película & Trailer 444 Y/O 422 Hq, Aspect Ratio Y Frame Rate Original, Audio Ch1:Ch2 Full Mix; Ch3:Ch4 M&E versión original sin subtítulos:	
Tráiler de 30 segundos:	En un archivo sin comprimir Quicktime file o Apple Pro Res

Material	Características
	422 HQ file.
Making of o Detrás de Cámara:	Archivo sin comprimir Quicktime file o Apple Pro Res 422 HQ file.
En caso de ser necesario:	<ul style="list-style-type: none"> <li>● AUDIO FULL MIX STEREO @ 24 PSF, 25 FPS, 23.98 FPS y 29.97 FPS.</li> <li>● AUDIO M&amp;E STEREO y 5.1 @ 24 PSF, 25 FPS, 23.98 FPS y 29.97 FPS.</li> <li>● AUDIO FULL MIX 5.1 @ 24 PSF, 25 FPS, 23.98 FPS y 29.97 FPS.</li> <li>● Blu-Ray versión original sin subtítulos: sin protecciones ni bloqueos quemado en un disco y en file.</li> <li>● Blu- Ray versión original con subtítulos: sin protecciones ni bloqueos quemado en un disco y en file.</li> <li>● DCP versión original sin subtítulos sin KDM.</li> <li>● DCP versión original con subtítulos en inglés sin KDM.</li> <li>● DVD versión original y con subtítulos en inglés: quemado en disco y en file.</li> <li>● Teaser, extras, making of, entrevistas, spot tv, spot radio .mov HD y en DVD.</li> <li>● Música limpia de la película.</li> </ul>

Invitación en video (opcional)	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Grabarse leyendo el guión proporcionado, asegurándose de adaptarlo para incluir su nombre, título de la película y sinopsis de una sola línea.</li> <li>● Cámara, entorno y enmarcado.</li> <li>● Siéntase libre de disparar con cualquier tipo de cámara de video de alta calidad a la que tenga acceso</li> </ul>
Material	Características
	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Grabe su presentación con un fondo plano en un lugar tranquilo, silencioso y bien iluminado para que el audio sea claro y podamos ver su rostro. Encuadre así:             <div data-bbox="970 999 1235 1191" style="text-align: center;">  </div> </li> <li>● Tiempos:             <ul style="list-style-type: none"> <li>0 Su presentación no puede superar los 12 segundos, pero recomendaron que los realizadores tengan entre 9 y 11 segundos de conversación real, es decir, que no incluyan el búfer de 3 segundos al inicio y al final.</li> </ul> </li> <li>● Guión:             <ul style="list-style-type: none"> <li>0 Hola, soy (su papel - es escritor, director, escritor / director) (su nombre). Mi película (el título de la película) es una historia sobre (online sinopsis). Espero que la disfruten.</li> </ul> </li> </ul>

Tomado de Zavala (2018, pp. 93-95).