

Análisis de la dirección de actores naturales en Instantáneo, cortometraje de ficción

Ángelica Lorena Combariza Castañeda

Dumar Iván Mahecha Gamba

Juan Sebastián Aguirre Rojas

Laura Andrea Gómez Valencia

Universitaria Agustiniana
Facultad de Arte, Comunicación y Cultura
Programa de Cine y Televisión
Bogotá
2018

Análisis de la dirección de actores naturales en Instantáneo, cortometraje de ficción

Ángelica Lorena Combariza Castañeda

Dumar Iván Mahecha Gamba

Juan Sebastián Aguirre Rojas

Laura Andrea Gómez Valencia

Asesor de trabajo

Johnnier Guillermo Aristizábal Santa

Trabajo de grado para optar al título de profesional en Cine y Televisión

Universitaria Agustiniana
Facultad de Arte, Comunicación y Cultura
Programa de Cine y Televisión
Bogotá
2018

Nota de aceptación

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

RESUMEN

Nuestro trabajo de investigación hace una aproximación a la dirección de actores en Colombia haciendo énfasis en el desarrollo de la dirección de actores naturales y la aplicación de la misma en un cortometraje de ficción. Para hacer clara la investigación expondremos mediante una aproximación a la historia del cine colombiano, destacando el modo en que aparecen ciertos tipos de actuación. Luego se hará una reseña de los conceptos principales que son útiles para el proceso de dirección de actores. Y finalmente se presentará una reflexión en torno a la dirección de actores con el objetivo de analizar cómo fue este proceso en nuestro cortometraje Instantáneo para definir finalmente si es posible crear una estrategia de dirección de actores que sirva como guía para futuros realizadores interesados en el campo de la actuación natural.

Tabla de contenido

TABLA DE CONTENIDO.....	V
1. TEMA DE INVESTIGACIÓN.....	7
2. EL PROBLEMA	7
2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	7
2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	7
2.3 JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA	7
2.1.4 OBJETIVOS	8
2.1.4.1 General.....	8
2.1.4.2 Específicos.....	8
2.5.1 Cronológica.....	9
2.1.5.2 Conceptual.....	9
3. REVISIÓN TEÓRICA DEL TEMA	9
3.1 MARCO HISTÓRICO Y DE REFERENCIA.	9
3.1.1 <i>Aproximación a la actuación y dirección de actores en la historia del cine mundial.</i>	9
3.1.1.1 Los inicios del cine: una mirada a tres maestros, Méliès, Griffith y Eisenstein	10
3.1.1.2 El sistema de Hollywood y Star system	12
3.1.1.3 Llegada del cine sonoro	13
3.1.1.4 El actors studio y el método (Stanislavsky y Strasberg)	13
3.1.1.5 John Cassavetes	14
3.1.1.6 El neorealismo italiano	16
3.1.1.7 Cine latinoamericano: nacionales y vanguardias	17
3.1.2 <i>Una aproximación a la historia de la Actuación en el cine colombiano</i>	19
3.1.2.1 Pioneros y la edad de oro.	19
3.1.2.2 La tragedia del sonido.....	24
3.1.2.3 El segundo aire y los maestros	26
3.1.2.4 El cine de Cali: CALIWOOD	30
3.1.2.5 Focine	32
3.1.2.6 Focine y la relación del cine y la televisión.	35
3.1.2.7 Final de Focine y años 90's.....	41
3.1.2.8 La actuación natural en la época actual.....	45
2.1.2.9 Los actores naturales se imponen.....	50
3.1.2.10 La ley 163 del actor.....	52
3.2 MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL	55
3.2.1 <i>Introducción</i>	55
3.2.2 <i>Dirección de actores – cine reseña de las principales teorías y autores.</i>	56
3.2.2.1 Método Fátima.....	56
3.2.2.2 Mijaíl Chéjov: concentración e imaginación.....	57

3.2.2.3 Método Stanislavsky	58
3.2.2.4 Método Meisner	61
3.2.3 – <i>Conceptos fundamentales dirección de actores</i>	62
Actor profesional	62
Actor natural	62
Dirección de actores	62
Improvisación	63
Método	63
Técnica	63
Proceso creativo de la dirección de actores	63
3.3 MEMORIAS INSTANTÁNEO	65
3.3.1 <i>Introducción a memorias</i>	65
3.3.2 <i>Proceso creativo de la dirección de actores de instantáneo</i>	66
3.3.2.1 Preparación del casting	67
3.3.2.2 Casting	68
3.3.2.3 Preparación de actores	71
3.3.2.4 Rodaje	80
3.3.3 <i>Resultados parciales</i>	84
Casting	84
Preparación	85
Rodaje	85
CONCLUSIONES	87
BIBLIOGRAFÍA	90
LISTA DE TABLAS	101

1. Tema de investigación

Realizando un recorrido por la historia de la actuación a nivel mundial, centrándonos en Colombia y teniendo en cuenta las principales teorías de dirección de actores, buscamos analizar como fue el proceso de casting, preparación y dirección de actores en nuestro cortometraje *instantáneo*, cuáles de la técnicas principales fueron utilizadas y que métodos propios se crearon, teniendo en cuenta que los actores son en su totalidad naturales.

2. El problema

En Colombia como parte del cine de realismo social, se han desarrollado películas con actores naturales que han sido reconocidas, sin embargo al no encontrar por escrito un método para dirigirlos, buscamos a través de un análisis de la actuación desde sus inicios hasta la actualidad y esencialmente en las teorías principales de dirección de actores de Fátima Toledo, Mijaíl Chéjov Konstantin Stanislavsky y Sanford Meisner, los métodos y prácticas más adecuados para dirigir un actor natural en los diversos procesos de formación.

2.1 Descripción del problema

Sabemos de la existencia de los actores naturales en el cine colombiano, pero al buscar información sobre métodos en específico para trabajar con estos en todo el proceso ,desde el casting hasta la dirección, no se encuentran documentos que nos guíen, nos parece necesario y de gran relevancia consignar en un documento escrito los métodos utilizados en nuestro cortometraje *Instantáneo* para la dirección de los actores naturales, teniendo en cuenta como fue el proceso de dirección , que dificultades y resultados se obtuvieron.

2.2 Formulación del problema

¿Cuál es la estrategia que se podría generar para la dirección de actores naturales, teniendo en cuenta lo aplicado en nuestro cortometraje *instantáneo*?

¿Cuáles de los métodos reconocidos de dirección de actores fueron aplicados para preparar y dirigir a los actores de *instantáneo* y cuales fueron efectivos?

2.3 Justificación del problema

En el proceso de realización de nuestro cortometraje instantáneo hicimos un análisis que nos llevó a tomar la decisión de hacer un cortometraje de carácter orgánico y naturalista lo cual se reflejara en cada departamento ,quisimos utilizar actores naturales ya que esto será de gran aporte a la creación de la atmosfera del corto ,nos dimos cuenta de que a lo largo de la

historia del cine colombiano se ha trabajado con la dirección de actores naturales, pero no se ha hecho un registro de los métodos para dirección de actores naturales. No tener un texto de consulta que aborde la metodología de directores colombianos que han logrado resaltar el cine colombiano en el campo de la actuación natural, hace que toda esa experiencia no sea difundida hacia todos los interesados en el campo. Por eso, tenemos la necesidad de crear un análisis detallado de como realizamos el proceso de dirección de actores naturales en nuestro cortometraje *instantáneo*, que técnicas reconocidas nos funcionaron y cuales métodos propios recomendamos al orientar al actor natural, esto con el objetivo de que futuros realizadores, vean como fue este proceso para que posiblemente adopten algunas técnicas para los proyectos que se relacionen con la actuación natural.

2.1.4 Objetivos

2.1.4.1 General

Partiendo de las principales teorías de dirección de actores planteadas por Fátima Toledo, Mijaíl Chéjov, Konstantin Stanislavsky y Sanford Meisner, buscamos encontrar que métodos en común utilizamos para la dirección de actores naturales en nuestro cortometraje *instantáneo* y explicar detalladamente como lo desarrollamos en cada etapa del proceso.

2.1.4.2 Específicos

- Analizar a partir de la historia del cine cuando y donde aparecen los actores naturales y como llega a adoptarse esta tendencia en el cine colombiano
- Delimitar los conceptos y teorías fundamentales relacionadas con la dirección de actores para cine.
- Exponer cual fue la metodología utilizada para la dirección de actores naturales en nuestro cortometraje *instantáneo* a partir de las técnicas planteadas por Fátima Toledo, Mijaíl Chéjov Konstantin Stanislavsky y Sanford Meisner.
- Generar un análisis detallado de como fue el proceso de dirección de actores desde casting preparación y dirección en nuestro cortometraje *instantáneo*, planteando específicamente que métodos reconocidos se utilizaron, que métodos propios fueron aplicados y cuales recomendamos según nuestra experiencia para la dirección de actores naturales.

2.5 Delimitación del problema

Nos basaremos en las técnicas de Fátima Toledo, Mijaíl Chéjov, Konstantin Stanislavsky y Sanford Meisner, todo esto en el marco de la carrera de cine y televisión de la universidad agustiniana.

2.5.1 Cronológica

Nuestra investigación está enfocada en rastrear todos los procesos que dan desarrollo a la *dirección de actores* desde la aparición del cine hasta la época contemporánea centrándonos en la evidencia de dirección de actores naturales. Iniciaremos por la aparición del cine a nivel mundial, abriendo paso por el cine en Latinoamérica para finalmente llegar al cine colombiano, rastreando en las diferentes etapas los métodos que dan evolución a la forma de dirigir actores, tomando como foco principal a los actores naturales pero teniendo como contrastes diferenciadores a los actores de teatro y a los actores profesionales.

2.1.5.2 Conceptual

El tema a investigar es la dirección de actores naturales, en donde tomaremos como esqueleto sus etapas de desarrollo: casting, preparación y dirección. Nos basaremos en las técnicas utilizadas por Fátima Toledo, Mijaíl Chéjov, Konstantin Stanislavsky y Sanford Meisner, principales teóricos de las técnicas de dirección de actores. Posteriormente desglosaremos los métodos utilizados nacional e internacionalmente en sus diferentes etapas teniendo en cuenta conceptos como actor natural, actor profesional, casting, método, Técnica, y dirección de actores.

3. Revisión teórica del tema

3.1 Marco histórico y de referencia.

3.1.1 Aproximación a la actuación y dirección de actores en la historia del cine mundial.

Para hablar de la actuación en el cine es necesario remontarnos a varios periodos históricos, realizaremos una síntesis de los periodos más relevantes, nombraremos sus personajes importantes y su aporte en la actuación basándonos en el libro ‘‘Historia del cine mundial’’ (Sadoul, 1972). Analizaremos todo el panorama de la actuación tomando los siguientes conceptos como los principales:

El *actor* es una persona que está dispuesta a sentir y a hacer lo que el director le pida en pro de construir una interpretación escénica. (Medina, 2017)

La actuación se considera un arte interpretativo que surge en el teatro. Es el momento en donde un actor realiza una acción imitando la cotidianidad. En el caso de *la actuación teatral* el actor está en relación con un espectador y en el caso de *la actuación cinematográfica* el actor realiza la acción en relación con una cámara. (Mauro, 2015)

La Dirección de actores es el proceso por el cual el director de actores guía las emociones y situaciones de los actores utilizando diferentes métodos para lograr cierto tipo de interpretación. En la dirección cinematográfica el director interviene más en este proceso que en la dirección teatral. (Mauro, 2015)

Por *tipos de actores* nos referiremos al origen del reparto escogido en el *casting* según la estética que se busca para la película u obra. Los *actores teatrales* son aquellos que interpretaban en un inicio personajes históricos y en su desarrollo llegan a interpretar personajes cotidianos dirigidos a un público en vivo. (Mauro, 2017); los *actores naturales* son aquellos que no han estudiado para ser actores participando en papeles que se asemejan a su personalidad (Gaviria, 2018) y los *actores profesionales* son aquellas personas que se han formado académicamente para ofrecer sus capacidades expresivas frente a realizaciones teatrales o audiovisuales. (Proyecto de ley 163, 2016)

3.1.1.1 Los inicios del cine: una mirada a tres maestros, Méliès, Griffith y Eisenstein

George Méliès y el teatro filmado

El cine de ficción inició en 1896 con Georges Méliès quien empezó su carrera como *actor de teatro* y se destacó por desarrollar técnicas de ilusionismo y magia las cuales posteriormente explotó cinematográficamente. Aún no existía un lenguaje cinematográfico sino que se hacía una especie de teatro filmado por medio de planos generales, por eso, en cuanto al tipo de actuación se exageraban los movimientos corporales hacia la cámara.

Las obligaciones del cine mudo le hacen inventar una actuación nueva para sus intérpretes. Esta actuación sin ser la de la pantomima, es, no obstante, un poco enfática y gesticuladora por que exige mucho a la mímica y muy poco a la expresión de la cara. (Sadoul, 1996, p24)

Esto se debía a que el cine, al ser un arte nuevo no contaba con una profesionalización en sus diversos oficios. Así prima esta idea del *Teatro filmado* sobre todo porque aún no se había elaborado un lenguaje cinematográfico propio, con sus múltiples planos, movimientos de cámara y demás.

David Griffith y el inicio de Hollywood

En 1911 Griffith, anteriormente actor de teatro, empieza a hacer cine en una zona de los Ángeles que termina siendo nombrada como Hollywood, un lugar en donde varios directores empiezan a producir películas atraídas por el clima de la ciudad.

David Griffith realiza '*Nacimiento De Una Nación*' (1915) en donde la narrativa del cine se empieza a separar de la narrativa del teatro filmado. Griffith empieza a explorar su postura, consigue crear un sistema narrativo que consiste en cambios de planos medios y americanos en la misma escena. Debido a estos planos que vienen a ser menos generales que los propuestos por Georges Melies, en la actuación se puede ver como disminuye la exageración en los movimientos del cuerpo y aumenta en la gesticulación del rostro.

La dirección de actores se reveló en muchas ocasiones excesivamente tosca (...) el defecto arranca ya del guion, del esquematismo psicológico de los personajes, divididos pura y simplemente en «buenos» y «malos», sin profundidad ni matices. (Gubern, 1969, p110)

Con esto podemos ver que la *actuación* se sigue enfocando en lo teatral, en donde los personajes son muy expresivos y exageran su gesticulación, en función de dar a entender sus emociones ya que el cine era mudo. En cuanto a la dirección de actores vemos que el director, desde la creación de los personajes, implanta un modelo básico de dirigir la expresión del actor hacia una dualidad de bueno y malo sin probar matices, estereotipo que se implanta posteriormente en el cine comercial. Algo novedoso es que la actuación empieza a pensarse por momentos y no en continuidad de la acción, se empieza a actuar por escenas.

Sergei Eisenstein: el padre del montaje cinematográfico

Sergei Eisenstein dejó atrás su profesión en el teatro para dedicarse al cine, fue el pionero del montaje de atracciones que consiste en alternar imágenes para crear una sensación sugestiva en el espectador. Su película más relevante es '*El acorazado Potemkin*' (1925) en donde trata una temática sobre clases sociales y no utilizaba actores profesionales, ya que prefería sacar a los actores de esos mismos universos en donde se desarrollaba la historia.

Eisenstein consiguió insuflar en este drama épico, en el que la masa era el verdadero protagonista, un aliento de incontenible grandeza que hace trascender los límites de un episodio histórico concreto para convertirse en la gran epopeya de la rebelión.

(Gubern, 1969, p152)

La actuación se utilizaba con el fin de representar una clase social, se evidencian los *actores naturales* ya que se tomaban personas del común para interpretar los papeles, la actuación evoluciona, los movimientos corporales se suavizan un poco siendo menos marcados, pero se sigue con la gesticulación exagerada para enfatizar las emociones.

De lo anterior podemos inferir que al ser el cine un arte novedoso, todos sus directores venían del teatro, por esta razón los inicios del cine se marcaron por una estética teatral en todas sus ramas, lo que fue evolucionando hasta llegar al lenguaje cinematográfico. Así mismo paso con la actuación, empezó siendo teatro filmado y fue evolucionando a algo más natural, la expresión corporal fue disminuyendo, siendo menos exagerada y se llegaron a utilizar *actores naturales* nombrados como “personas del común”.

3.1.1.2 El sistema de Hollywood y Star system

Desde 1911 hasta 1926 Hollywood se empieza a expandir con la creación de múltiples estudios, en donde el cine mudo se enfocó en las comedias. Sin la existencia de actores de cine se empezó contratando actores de origen teatral, la actuación se basaba en las acrobacias que generaban risa y los actores terminaban siendo motivo de culto como dice Sadoul: “el sistema tendía hasta a transformar en verdaderas divinidades a los actores” (1972).

En este periodo el reconocimiento de la película dependía de que tan famoso se volvía el actor, por eso se enfocaban principalmente en invertir en actores que tras sus primeras películas, terminaban enamorando al público. Así nace el Star system, un grupo de actores ya consolidados que con su participación aseguraban el éxito industrial de este tipo de cine.

(...) El star system y la rutina de la taquilla y del productor causaron un empobrecimiento artístico que la profusión material hizo más impresionante, por lo menos lo quedo al cine norteamericano una rica escuela cómica y algunas obras de excepción... (Sadoul, 1972)

Al ser un sistema tan cerrado, el star system termino creando un sistema que no favorecía la calidad y el desarrollo de las películas por estar centrados en utilizar estrellas para tener ingresos asegurados de taquilla. Con esto el tipo de actuación no era tan relevante ya que lo

que importaba no era como actuaban sino como se veían. El star system es un sistema que no solo se adaptó en el cine norteamericano y que continúa desarrollándose actualmente.

3.1.1.3 Llegada del cine sonoro

Desde los inicios del cine ya se habían intentado desarrollar técnicas para la construcción del sonido en el cine pero todas fueron fallidas hasta que se estableció un sistema técnico sólido en 1927 mostrando su primer resultado con *'El Cantante de Jazz'* (1927). Esta película inicia el desarrollo del lenguaje hablado en el cine. Con este nuevo elemento empieza un nuevo alineamiento de los actores que ya estaban consolidados en Hollywood ya que los actores del cine mudo nunca se habían tenido que enfrentar a la naturalidad de sus voces y al hacerlo se redujeron sus posibilidades de interpretar personajes, porque en las pruebas de voz sus acentos no coincidían con el personaje.

(...) Muchos de los actores no logran superar las pruebas sonoras por su voz; el recurso de los actores de teatro no ofrece total garantía. Así pues, los actores han de acudir a los centros que los propios Estudios abren para que aprendan a utilizar su voz. (García, 2008)

Por otro lado se opta por utilizar *actores de teatro* dedicados al musical, ya que estos ya tenían la voz entrenada, por esta razón se empiezan a realizar películas musicales. (Reyes, 2016). Se puede evidenciar que la industria se iba adaptando a lo que tenía a su disposición, igualmente al no tener actores preparados para las cámaras se utilizaron los actores de teatro y posteriormente con la llegada del sonido se realizaron musicales con actores que ya tenían su voz preparada para la interpretación, en cuanto a la actuación se basó más que todo en preparar al actor para el musical ya que al aparecer en el sonido se quiere explotar este nuevo recurso, haciendo de su voz su rasgo a destacar.

3.1.1.4 El actors studio y el método (Stanislavsky y Strasberg)

Tras la creación de una industria ya consolidada y viendo la necesidad de preparar actores en óptimas condiciones para la interpretación de múltiples personajes se crea el Actors Studio, escuela de entrenamiento actoral fundada en 1947 y dirigida por Lee Strasberg, conocido por trabajar a profundidad el método de preparación de actores de Konstantin Stanislavski basado principalmente en la memoria emocional del actor.

(...) Consiste básicamente en hacer que el actor experimente durante la ejecución del papel emociones semejantes, parecidas a las que experimenta el personaje interpretado; para ello se recurre a ejercicios que estimulan la imaginación, la

capacidad de improvisación, la relajación muscular, la respuesta inmediata a una situación imprevista, la reproducción de emociones experimentadas en el pasado, en la claridad en la emisión verbal y sobre todo en la memoria de los cinco sentidos del ser humano.(Hirsch,1986)

La creación de este *método* trajo un gran avance para la industria de la actuación, de allí salieron grandes actores que figuraron posteriormente en producciones de gran importancia como Douglas Fairbanks, Gloria Swanson y Mary Pickford. (Sadoul, 1987). La aplicación del método le dio a la actuación un paso a ser más natural, se empezó a pensar en la actuación para cine separándola de la actuación para teatro.

Posteriormente en el año 1952 Lee Strasberg toma el mando en el Studio permitiéndole a los actores trabajar juntos para desarrollar sus habilidades en un entorno experimental, permitiéndoles tomar nuevos riesgos como intérpretes sin las presiones de los papeles comerciales.

En esta etapa se le da a la actuación gran relevancia hasta el punto de profesionalizarla y entrenar a los actores con un método definido lo que les permite trabajar a fondo sus personajes y entrenarse para próximos papeles mejorando notoriamente su nivel actoral.

3.1.1.5 John Cassavetes

Para abordar el tema de Cassavettes nos basaremos en el libro *Cassavetes por Cassavetes* de Ray Carney (1994). John Cassavetes, al ser actor y tener la experiencia de actuar en múltiples ocasiones, logra dirigir a sus actores desde un punto de vista más objetivo creando su propio método.

John Cassavetes logra romper con los paradigmas del cine que se estaba realizando en Norte América siendo uno de los pioneros del cine independiente, nombrado así como el cine que se hacía por fuera de todo el sistema de Hollywood. Su dirección de actores se caracteriza por permitir a sus actores improvisar y hacerlos parte de la creación de los personajes.

Para Cassavetes era de gran importancia crear un vínculo de confianza con el actor, para esto era necesario tener largas conversaciones y convivir con ellos con el fin de generar una atmosfera en la que el actor se sintiera libre y con la naturalidad de actuar. Como expone Cassavetes: ‘trato de acercarme a ese actor como amigo, no tanto para que se sienta cómodo,

sino para poder comunicarme con él, igual que me comunico con alguien que conozco''.
(2004)

Con su primera película '*Shadows*' (1959) exploró sus primeras técnicas de dirección de actores, todo comienza como un ejercicio de improvisación, de ahí se empieza a crear la escena con ayuda y opinión de los propios actores, para acercarse más a la esencia de los personajes. Se planteó el ejercicio de estudiar el universo real de la historia, ir a los lugares donde sucedían los acontecimientos y observar cómo se comportaban las personas que los frecuentaban.

Les indique los barrios que debían recorrer y después rodamos en esos vecindarios (...) iban a escuchar jazz o salían a tomar una cerveza y a tratar de ligar. Hicieron eso más o menos un mes, concentrándose en observarlo todo; la manera de vestir y de comportarse de la gente, y consiguieron, digamos, acostumbrarse a ese ambiente. Y cuando por fin empezamos a filmar, lo habían asimilado. En gran medida puede decirse que se convirtieron en las personas que estaban interpretando. (Carney, 2004, p88)

John Cassavetes le da al actor gran importancia, analiza minuciosamente su personalidad para extraer de él gestos, movimientos que puedan ayudar a su interpretación, permitiéndole de esta forma prepararse tan minuciosamente que pueden tener la libertad de improvisar en escena, tiene tan claro su personaje que saben cómo comportarse y responder sin la necesidad de estar siguiendo al pie de la letra el guion.

Para trabajar los sentimientos Cassavetes hace que sus actores encuentren sus propias emociones, la forma de llegar a ellas y la forma de expresarlas, todo esto a través de un dialogo con ellos evitando así que imiten algún estereotipo:

Me gusta colocar al actor en una situación controlada en la que la única manera de reaccionar es emocional (...) Yo prefiero escoger un buen actor y decirle '¿Qué te parece esto? ¿Qué sientes?' (...) Yo ayudo a estimular las emociones de los actores, pero no les digo como tienen que representarlas. (Carney, 2004)

Cassavetes creo un nuevo método para dirigir a sus actores, no solo en Hollywood sino en otras partes del mundo se empezó a pensar más en la importancia de la actuación y a darle más valor en función de la narración. Con este método Cassavetes tomando como base un vínculo de confianza con sus actores, los hizo participes de la creación de sus personajes y les

dio la capacidad de improvisar sus emociones y acciones a través de marcaciones muy sencillas.

3.1.1.6 El neorrealismo italiano

En los años 50's empezaron a emerger nuevos estilos y formas de hacer cine, en varias partes del mundo se empezaron a crear los festivales de cine, esto genero interés en los espectadores por tendencias y temas específicos de cada país, los realizadores revolucionaron la forma de hacer cine y adoptaron nuevos estilos y tendencias, a estos movimientos se les llamo las vanguardias.

El neorrealismo italiano, movimiento cinematográfico que surgió en 1942 tras la segunda guerra mundial, época en la cual Italia estaba tras un régimen dictatorial lo de representaba para el cine gran censura, por esta razón se hacían películas costumbristas sobre el orgullo nacional que era lo que aprobaba el régimen totalitarista, pero el director de cine Roberto Rossellini no se dejó limitar por la censura y rodo su película Roma ciudad abierta, en la cual muestra situaciones cotidianas y personajes que reflejan el realismo italiano.

(...) buscaron la objetividad documental, el capitán de navío De Robertis, Realizo su excelente Uomini Sul Fondo reconstruyendo el salvamento de un submarino con actores no profesionales en escenografías naturales (...) (Sadoul, 1996, p303)

Con la necesidad de romper paradigmas e influenciados por el realismo documental de Dziga Vertov, las imágenes naturalistas de Renoir y el realismo negro francés, los cineastas italianos empiezan a trabajar con los actores naturales, personas haciendo de ellas mismas e interpretando historias cotidianas de personajes pertenecientes a la clase trabajadora.

En 1946 Roberto Rosellini hace '*Paisa*' (1946), una película muy reconocida principalmente porque en el campo de la actuación natural, Rosellini reescribió los guiones basándose en las historias de sus actores y sus emociones respecto a ellas. (Esquinca, 1995)

Con la aparición de los movimientos cinematográficos opuestos a el modelo hollywoodense es evidente que la actuación tuvo gran evolución y un cambio drástico, se pasó de los actores estereotipados y teatrales a algo natural, a poner a actuar a personas del común, con el objetivo de mostrar esa realidad documental era más verídico sacar a los actores del universo propio de la historia, se buscó ingeniar nuevas técnicas de preparación de actores que permitieran enfatizar la libertad de grabación en la puesta en escena y plasmar la esencia de un film naturalista y realista.

3.1.1.7 Cine latinoamericano: nacionales y vanguardias

La estética del nuevo cine latinoamericano nace primeramente de la necesidad de cada país de hacer cine retratando la realidad de cada cultura, cada realizador hace sus películas con el fin de la construcción de una expresión cinematográfica propia dejando atrás los estándares norteamericanos, gracias a esto surgen varios movimientos cinematográficos en varios países de Latinoamérica.

El cine mexicano tomo influencias de la cinematografía italiana la cual le ofreció los primeros modelos, con sus estrellas y exitosos melodramas, pero fue paulatinamente remplazada por la más fresca fachada de Hollywood. Por un lado están las películas de la época de oro en su mayoría centradas en el actor profesional y su música y por otro lado se encuentran las películas independientes con actores no profesionales que buscaron algo más cultural y naturalista, retratando las realidades del país. (King.p189.1994)

En Brasil aparece el cinema novo, movimiento que defiende un nuevo espíritu de creación en las artes brasileñas, con un pensamiento que cuestionó las normas políticas, económicas y culturales impuestas en aquel país:

La influencia del neorrealismo no fue la de una escuela o una ideología, sino, más bien, la de un sistema de producción. El neorrealismo nos enseñó, en suma, que era posible hacer películas en las calles; que no necesitábamos grandes estudios; que podíamos filmar utilizando gente común en lugar de actores; que la técnica podía ser imperfecta, siempre y cuando la película estuviera ligada realmente a la cultura nacional y lograra expresarla. (King.p156.1994)

Según lo anterior es claro que el cine latinoamericano no se quedó atrás en cuanto a la creación de vanguardias como modo de explosión y revelación frente al derecho de expresión. En la mayoría de casos se utilizó como crítica social y para mostrar la realidad de cada país, refiriéndonos puntualmente a la actuación, cada país desarrollo un estilo diferente en función de la narración, Gracias a las influencias del neorrealismo italiano es evidente la presencia de *actores naturales* para reflejar con más realismo la crítica hacia los contextos sociales.

En la tabla 1 se sintetizan los tipos de actuación que se han desarrollado a lo largo de la historia del cine mundial y los diferentes métodos que se han trabajado para la dirección de actores:

Tabla 1

Síntesis Tipos de Actuación en el Cine Mundial

PERIODO	MAESTRO	ACTUACION
1896-1902 El teatro filmado	George Méliès	Las actuaciones eran teatrales y expresivas, como no existía el sonido, y al partir de una base de actuación netamente teatral, se buscaba expresar con gestos y movimientos exagerados.
1911-1915 El pionero del lenguaje cinematográfico	David Griffith	La actuación se empieza a pensar por momentos y no en continuidad de la acción, se empieza a actuar por escenas sin embargo sigue teniendo rasgos teatrales y artificiales, los personajes son muy expresivos y exageran sus movimientos corporales en función de dar a entender sus emociones ya que el cine era mudo.
1925-1930 El montaje cinematográfico	Sergei Eisenstein	La actuación se utilizaba con el fin de representar una clase social ,podría decirse que nacen los <i>actores naturales</i> ya que se tomaban personas del común para interpretar los papeles, la actuación evoluciona, los movimientos corporales se suavizan y ya no son tan marcados, pero se sigue con la gesticulación exagerada para enfatizar las emociones.
1926-1950 El sistema de Hollywood, Star system y el actors studio	Lee Strasberg	En un inicio las actuaciones son acrobáticas para expresar las acciones cómicas. Posteriormente con la llegada del sonido se vuelve a los actores de teatro y al musical, que por naturaleza es muy expresivo, corporalmente, gestualmente y vocalmente. Se presenta el nacimiento de una técnica definida para dirigir actores en donde se busca que el actor sea más natural con respecto a los actores de teatro, se empieza a pensar la actuación para cine como algo independiente de la actuación para teatro, implementando el método stanislavsky, que consiste en recurrir a la memoria emocional para llevar al actor a exteriorizar sus emociones en

		pro del papel, sentimientos y acciones a interpretar.
1942-1956 neorrealismo italiano	Roberto Rossellini Vittorio De Sica	Se pone a actuar a personas del común, personas que hagan parte del entorno donde se narra la historia, <i>actores naturales</i> , por otro lado se ingenian técnicas de preparación que permiten enfatizar la libertad de grabación en la puesta en escena, dándoles la capacidad a los actores de improvisar.
1959-1962- el nuevo cine independiente norteamericano	John Cassavetes	Cassavetes crea un vínculo de confianza con sus actores, los hace partícipes de la creación de sus personajes y les da la capacidad de improvisar sus emociones y acciones a través de marcaciones muy sencillas.
1967-1970 Nuevo cine latinoamericano		Gracias a las influencias del neorrealismo italiano es evidente la presencia de actores naturales para reflejar con más realismo la crítica hacia las realidades sociales y la exaltación de la cultura de cada país.

3.1.2 Una aproximación a la historia de la Actuación en el cine colombiano

Para el desarrollo de este marco histórico se utilizó el documental *'Historia del cine colombiano'* (2012) realizado por patrimonio filmico colombiano, *'La Historia del cine colombiano'* (1978) de Hernando Martínez Pardo y *'¡Acción! Cine en Colombia'* (2007) de Pedro Adrián Zuluaga, centrando nuestro enfoque en la actuación y dirección de actores en el cine colombiano que se encuentra a lo largo de todos los capítulos.

3.1.2.1 Pioneros y la edad de oro.

El cine llega a Colombia con los hermanos Di Doménico, cinematógrafos italianos considerados los pioneros del cine colombiano:

En 1897 Colón fue el primer lugar de la entonces Colombia donde se exhibieron películas y fue por este mismo puerto por donde arribaron en 1903 los pioneros del cine colombiano, los italianos Francesco (1880-1966) y Vincenzo (1882-1955) Di Doménico. (Patrimonio filmico)

En el documental *'Historia del cine colombiano'* (2012) de Patrimonio filmico colombiano Augusto Bernal cuenta que los Di Doménico empezaron a exhibir películas internacionales en el teatro Olympia, ubicado en la ciudad de Bogotá, dándole la posibilidad al cine colombiano de desarrollarse como industria. Por parte de la actuación ellos empezaron trayendo divas italianas de teatro para sus primeras películas evidenciando que al igual que en el cine internacional, el cine nacional empezó con actores de teatro. Aparte de las actrices italianas “se pensaba en trabajar con gente totalmente desconocida que hoy en día se conocen como actores naturales” (Bernal, 1985)

En el año 1915 los hermanos Di Doménico realizan *'El drama del 15 de Octubre'*, película que retrata el asesinato de Rafael Uribe Uribe, político liberal de la época. Según Yamid Galindo, historiador de cine colombiano en su artículo 'Realidad y ficción sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe en la película El drama del 15 de octubre en 1915', “es una apuesta cinematográfica que mezcla realidad y ficción y de la cual solo se conoce un fotograma”. (2016)

Para esta película los hermanos Di Doménico utilizaron como actores a los asesinos reales del acontecimiento, razón principal de la posterior polémica y censura. Hasta el momento no se conoce como sucedió todo en cuestiones actorales y escénicas, es decir, no se sabe que tanto se manipulo la realidad para revivir este hecho ¿Qué tan verídica resultó esta puesta en escena? ¿Qué falsearon en su repertorio? ...Preguntas sin respuestas ante las imposibilidades de observar el filme, pero que pueden ser dilucidadas por su censura ante la exhibición en la pantalla... (Galindo, 2016).

Los hermanos Di Doménico lograron convencer a Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, asesinos de Uribe Uribe a participar en la cinta como actores proponiéndoles una suma de dinero tomado de un acuerdo con el director del panóptico de Bogotá. Galindo anuncia que esta fue la primera intención de pagar un actor a sueldo en Colombia por parte del director del panóptico, acto nombrado por la prensa como una inmoralidad y que a final de cuentas no se cumplió por intervención del gobierno, destinando este dinero a la tesorería general de la república.

Esta fue la primera suma que ganaron los colombianos en el celuloide, pero desgraciadamente los galanes, los «estrellos» del panóptico, no tuvieron gran suerte. (...) Así, pues, nuestros dos primeros actores cinematográficos trabajaron por cuenta del gobierno en su única cinta. (El tiempo, 1915)

Aunque la propuesta con *'El drama del 15 de Octubre'* (1915) fue altamente arriesgada y con un final de censura, podemos deducir que los hermanos Di Doménico en cuanto a la dirección de actores para ficción, sin olvidar su parte documental, dieron un primer paso para la búsqueda de una naturalidad actoral en el cine colombiano, vista en este caso, como un insulto y un crimen a la memoria de una víctima. En cuanto a la actuación como profesión podemos concluir, con base en el pago que el director del panóptico de Bogotá le iba a dar a estos asesinos, que desde el inicio del cine colombiano, sin entrar en la polémica, se valoraba el esfuerzo artístico de un *actor de cine*.

En 1922 Maximo Calvo realiza *'María'*, película hecha en el valle del Cauca, Colombia, basada en la obra literaria de Jorge Isaacs. En la actualidad está perdida en su mayoría, el patrimonio filmico colombiano guarda una copia del fragmento que quedo y el documental *'En busca de María'* (1985), donde podemos ver con base en el fragmento que quedó, que en el campo de la actuación las expresiones y movimientos eran de carácter teatral para retratar toda la emocionalidad de los personajes debido a que, según el fragmento, era muda y sin pantallas de diálogos como apoyo.

Stella López, protagonista de *'María'* (1922), cuenta en el documental *'En busca de María'* (1985) dirigido por Luis Ospina y Jorge Nieto, que para la búsqueda de la protagonista el director paso por varias casas, a ver quién le prestaba una muchacha para que actuara en la película porque en esa época nadie prestaba a sus hijas para ser artistas:

(...) Entonces fue donde mi papa y le dijo, Don Enrique, tiene que ver cómo me presta la hija... Él dijo que ella no hablaba mucho español y el padre Posada dijo que la película era muda, que no había problema. (López, 1985)

Según Esperanza Calvo, hija de Máximo Calvo, El padre Posada regreso a Colombia y consiguió a los actores y al equipo técnico por varios medios, el papel de Efrain es interpretado por el músico Hernando Sinisterra, de una compañía de teatro de Cali en donde se encontró a Alfredo del Diestro y a la actriz mexicana Ema Roldan y en la localidad donde rodaron la película en donde escogieron a hijos de hacendados y comerciantes del lugar para varios papeles. (Revista credencia histórica, 1999)

En cuanto a la actuación de esta película podemos deducir que el modo de dirección era muy empírico, por ejemplo se enfatizaba en los sentimientos diciéndole a la actriz que se imaginara una situación triste, y se le ayudaba a llorar con cebollas. (López, 1985)

Las hermanas López en sus actuaciones estuvieron a la altura de las divas que nos llegaban del cine extranjero... Pero esas interpretaciones no habrían sido posibles sin la dirección de Alfredo del diestro, quien sostuvo la difícil tarea de poner a personas del común a actuar (...) (Galindo, 2016)

En *'María'* (1922) podemos evidenciar que desde los inicios del cine colombiano la interpretación de papeles estuvo dividida en parte por *actores naturales* y *actores profesionales*. Con la ayuda del actor Alfredo del diestro en la dirección de actores se puede ver el resultado de las actuaciones de Stella López, considerada históricamente como la primera actriz colombiana por interpretar a María, Su hermana Margarita López, quien paso por una difícil aprobación de sus padres para representar a Emma, la hermana de Efraín, ya que en esa década era mal visto que las mujeres de alta sociedad participaran en escenarios y por último el papel de Efraín que fue interpretado por el músico Hernando Sinisterra.

Arturo Acevedo, odontólogo y realizador de teatro, decide crear una compañía de cine junto con sus hijos denominada *'Acevedo e Hijos'*. La familia Acevedo empieza a dedicarse al registro de la vida cotidiana del país yéndose por un rumbo periodístico y documental que da como resultado el nacimiento del Noticiero Nacional (patrimonio fílmico colombiano).

En 1924 los Acevedo realizan *'La Tragedia del Silencio'*, realizada en su totalidad por equipo técnico y actores colombianos. Libia Stella Gómez, directora de cine, cuenta los problemas que surgieron durante su realización:

Se podría decir que fue una película víctima del contexto donde fue producida, la escasas de muchos elementos, dinero, recursos técnicos, capacitación del personal y los actores, la falta de una infraestructura de exhibición (Gómez, 2002)

Con base en esta deducción de Libia Stella Gómez se podría intuir que en el campo de la actuación Arturo Acevedo no utilizo su experiencia en *dirección de actores de teatro* para dirigir a sus actores de cine, tal vez ante el encuentro con su primera película de ficción se dio cuenta que hay diferencias entre estos dos tipos de actuación y opto por no capacitarlos.

En 1924 Los Di Doménico junto con Pedro Moreno Garzón, periodista y guionista, realizan *'Aurora o las violetas'* "considerado el primer largometraje de ficción bogotano". (Patrimonio Fílmico Colombiano).

Hernando Salcedo Silva, periodista de la época, Entrevista a Moreno Garzón sobre los problemas de la película en donde por parte de la búsqueda de los actores cuenta que hicieron

concursos para seleccionar artistas pero en esa época había muchos prejuicios por prestarse como actor para una película y en el último momento lograron que Isabel Von Wolden, una muchacha de ascendencia europea a quien no le importaban esos prejuicios y Roberto Estrada Vergara, un muchacho apuesto quien como Isabel, aceptaran trabajar en la película sin tener ninguna experiencia teatral. (1964)

En 1925 Arturo Acevedo realiza '*Bajo el cielo antioqueño*', según Augusto Bernal esta película tiene la cualidad de que sus protagonistas son personajes reales, eran personas de la alta sociedad antioqueña de la época quienes fueron productores y actores en la película, según Augusto esto le dio a los actores una *naturalidad* porque representaban claramente a la clase social que requería la película sacándola de todo estereotipo (Historia del cine colombiano, 1985).

Este grupo tenía la ventaja de facilitar la filmación (...) y con la experiencia de mi padre en la dirección de actores de teatro pronto los volvió buenos actores como puede verse en la película. (Acevedo, 1960)

Con este fragmento de la entrevista realizada a Gonzalo Acevedo, hijo de Arturo Acevedo, podemos evidenciar que a diferencia de '*Bajo el cielo antioqueño*' (1925) Arturo Acevedo en esta ocasión utiliza su experiencia en la *dirección de actores* de teatro para preparar a estos *actores naturales* considerándolos así porque representan la clase social en la que ellos viven cotidianamente.

Después de la primera guerra mundial el cine en Colombia comienza a perder su identidad propia al intentar replicar el cine norteamericano que estaba en auge en ese momento estancando así la esencia que ya se estaba desarrollando. Una de las pocas películas del cine mudo que mantuvo las costumbres colombianas y agregó detalles de las comedias norteamericanas fue '*Alma Provinciana*' (1926) de Félix Joaquín Rodríguez, grabada en una hacienda de Santander en las sabanas de Bogotá, historia de cine mudo sobre un amor entre dos clases sociales en donde Félix propone una estética realista.

Hernando Salcedo Silva entrevista a Clementina Pedraza, viuda de Félix Rodríguez quien cuenta como su esposo no solo dirigió *Alma Provinciana* sino que fue camarógrafo, montador y laboratorista de la película reduciendo costos de la misma:

(...) Como su increíble inquietud artística también lo había llevado por los lados de la pintura y la orfebrería, compuso la decoración de los interiores y en su experiencia teatral, dirigió de manera muy experta a los actores de la película. (Pedraza, 1973)

Con la afirmación de Pedraza podemos valorar unas características de la *dirección de naturales* que favorece la producción de la película, en cuestiones económicas por el trabajo de Félix en varios campos de la película.

Con la etapa de los pioneros y la edad de oro podemos deducir que en los inicios del cine colombiano, con la llegada de los Di Doménico, al igual que en el cine mundial, se empezó trabajando con actores famosos de teatro, en este caso actrices italianas. Luego se intentó realizar un inicio de *actuación natural* con los asesinos de ‘*El Drama del 15 de octubre*’ (1925) que terminó en censura, dejando como punto inicial un reconocimiento de pago para actores en el cine colombiano. En ‘*Aurora o las violetas*’ (1924) se puede evidenciar un tipo de *casting* hecho en forma de concurso para conseguir a los actores, que por la época y los prejuicios, no dio resultado y también el uso de actores sin experiencia teatral. Podemos ver en ‘*María*’ (1922) un primer acercamiento de *casting de actores naturales* para cine en donde el director iba a las casa en busca de la protagonista que más se pareciera a lo que quería, una mezcla en el trabajo de *actores naturales* con *actores de teatro* y en el campo de la *dirección*, una forma muy empírica e intuitiva de reproducir las emociones en los actores como el ejemplo expuesto anteriormente de explicarles que el personaje esta triste o utilizando cebolla para llorar. Con ‘*Bajo el cielo antioqueño*’ (1925) podemos evidenciar un *casting* dirigido a encontrar a personas de la misma clase social que requería la película y un *método de dirigir actores* de teatro aplicado en *actores naturales* y finalmente en ‘*Alma Provinciana*’ (1924), en donde podemos evidenciar una *dirección de actores* que se diferencia de ‘*Bajo el cielo antioqueño*’ (1925) por el bajo presupuesto que tenían para la producción, tomando finalmente como recurso elegir de elenco a los amigos cercanos de Félix Rodríguez, quienes tuvieron un pago del mismo valor que el equipo técnico y el director.

3.1.2.2 La tragedia del sonido

El paso del cine mudo al cine sonoro mundial represento para Colombia el reconocimiento de su retraso técnico en comparación al avance de las demás industrias.

El estreno de ‘*El cantante de Jazz*’ marcó la llegada del cine sonoro en 1927 y se iniciaron proyecciones de películas extranjeras sonoras en Bogotá, mientras la familia Acevedo seguía registrando las noticias del país. Posteriormente se hacen películas con baja calidad técnica imitando las comedias con canciones que se hacían en México, caracterizadas por tener música, folclor, costumbrismos de ese país y *actuaciones teatrales* imitando dichos musicales.

Los colombianos se identificaban con el cine mexicano como latinoamericanos, pero rechazaban la oferta colombiana y la identificación nacional que ésta invitaba, y así acabaron sin una representación netamente propia. (Irwin, 2012)

Diego Rojas, crítico de cine cuenta que la producción se estanca por completo en Colombia y regresa a finales de los años 30's con un cortometraje de la familia Acevedo haciendo los primeros ensayos del "cine parlante" (Historia del cine colombiano, 1985)

En 1941 se produce la primera película sonora '*Flores del valle*' de Máximo calvo en la cual actuaban sus hijas:

(...) sin duda alguna, puso a hablar al cine argumental colombiano con Flores del Valle, y permitió que a su hija Esperanza se la calificara como a una "actriz auténtica, que no viene de Hollywood con argumentos basados siempre en el detestable divorcio de todas las películas, y donde la mujer es como una máquina de escribir del placer. (Romero, 1999).

Con esto Máximo Calvo se valió de un buen recurso de *casting* poniendo a actuar sus hijas ya que esto no solo sirvió para romper con los modelos estéticos de actuación que se estaban implantando del cine norteamericano, sino que le dio una naturalidad escénica a esta película.

Mckee Irwin, investigador de la cultura mexicana en Latinoamérica, en su ensayo 'Allá en el trapiche, el cine mexicano se impone en Colombia' expone las dificultades actorales de este periodo contando que "...los actores tienen que gritar sus líneas, mientras en otros los micrófonos casi no captan las voces". (2012) mostrando con esta insuficiencia técnica que no hay avances expresivos en '*Flores del valle*' dando como resultado un estancamiento que afecta directamente a la *naturalidad* en la actuación de los diálogos.

En 1943 La Ducrane Films S.A, productora dedicada a hacer películas sonoras colombianas realiza '*Allá en el trapiche*'. Para esta película trabajo Lily Álvarez, una actriz chilena que se establecía en ese tiempo en Colombia según cuenta Oswaldo Duperly, socio y fundador de Ducrane Films en una entrevista para la cinemateca distrital. (1987)

En la película también actúa 'Tocayo' Ceballos, Actor reconocido que empezó en un programa de Radio, según Gabriel Martínez, actor y productor chileno, las productoras empezaron a ver posibilidades en 'Tocayo' Ceballos para ser actor de cine deduciendo que esto se debió a que en la época sonora era importante conseguir actores con voces encantadoras para el público.

Mckee Irwin cuenta que con la llegada de la tecnología nueva para rodar sonido los técnicos colombianos no estaban capacitados para la producir cine parlante, por eso directores, equipo técnico y actores de estas películas fueron en su mayoría extranjeros y agrega que: “La inferioridad del producto colombiano es obvia y lógica. Las ideas a veces son buenas, pero los actores son artistas de teatro o radio y los técnicos son inexperimentados.” (2012)

En la etapa de la tragedia del sonido hubo una falta de experiencia con la llegada del cine sonoro y la pérdida de la identidad nacional intentando imitar al cine mexicano dando como resultado ‘un cine en donde primaban las interpretaciones de canciones y bailes, en cambio de otros esfuerzos actorales’ (Patrimonio Fílmico Colombiano)

Con esto podemos deducir que no hubo un gran desarrollo en términos de actuación, se regresó a utilizar *actores de teatro* extranjeros y debido a la dificultad de grabar con sonido los actores tenían que sobreactuar y gritar para que quedara registrado, sin embargo, podemos evidenciar un primer intento en integrar correctamente la actuación con la expresión de diálogos sonoros.

3.1.2.3 El segundo aire y los maestros

En la etapa de los 40's Después de las dificultades de la llegada del sonido y la pérdida de identidad por retratar el costumbrismo colombiano optando por imitar al cine mexicano, la Ducrane films hace sus siguientes dos películas después de ‘*Allá en el trapiche*’ (1943): ‘*Golpe de gracia*’ (1944) y ‘*Sendero de luz*’ (1945).

En 1944 Emilio Álvarez Correa junto con Ducrane films realizan ‘*Golpe de gracia*’, un musical como ‘*Allá en el trapiche*’ (1943) que según Hernando Martínez pardo, crítico de cine, se diferencian porque “la primera toma motivos folclóricos campesinos, mientras que la segunda fue filmada totalmente en estudio y se basa en situaciones “de salón” que dan lugar a chistes completamente verbales al estilo de la radio”. (Pardo, 1978)

Oswaldo Duperly, fundador de la productora Ducrane films en una entrevista publicada por FOCINE cuenta que no podían seguir apoyando el uso de “actores sin experiencia” quien terminaban siendo entrenados por él:

Yo estuve educando como a diez que vinieron a resultar en la siguiente película "Golpe de Gracia". Sofía Álvarez nació como estrella. Y ahora he visto a Erika Krum actuando en la televisión. A ella le enseñé a actuar. Inteligentísima. (Duperly, 1987)

Según la afirmación de Duperly podemos deducir que aquí aún no estaba claro un *método de actuación* para actores “sin experiencia” lo cual los llevaba a optar nuevamente por *actores profesionales* o de teatro para sus películas. También podemos evidenciar como era normal que los actores que empezaban en cine terminaban trabajando como actores para la televisión. Así, gracias a Duperly aparece un intento por profesionalizar la actuación de cine en Colombia entrenando a actores sin experiencia.

En 1945 se estrena ‘*Sendero de Luz*’ dirigida por Emilio Álvarez Correa en donde se ve un primer intento por reconectar de nuevo la identidad nacional retratando el costumbrismo del campo colombiano: “lo nuestro es el machete y la ruana” (Bernal, 1985).

Según cuenta Oswaldo Duperly en el libro ‘*Lo que se hereda no se hurta*’ (1978) “Los actores eran buenos y el lugar bellísimo, sin embargo, insistí que el argumento era débil y seguramente poco taquillero... el libreto y la mala dirección no permitieron a los actores desarrollar a su máximo su parte artística...”. (1978)

‘*Golpe de gracia*’ (1944) y ‘*Sendero de luz*’ (1945) compartieron un problema económico con los actores según la entrevista realizada a Enrique bello para el libro ‘*Historia del cine colombiano*’ (1978) de Hernando Martínez Pardo, los comentaristas tomaban los sueldos pedidos por los actores como exagerados tratando a estos artistas sin experiencia como “principiantes” y recalcando que “están en Colombia y que por lo que hacen en radio les pagan cincuenta pesos y ahora, quieren que se les pague mil pesos por cantar una canción en una película.” (1978)

Aquí podemos evidenciar como la valoración artística de un actor, ya sea profesional o natural, sigue siendo menospreciada causando discusiones que pudieron retrasar el progreso del desarrollo de un *método* claro para dirigirlos, que en este caso tendría que ser un diálogo correcto y fluido entre director-actor.

Teniendo como referencia ‘*¡Acción! Cine en Colombia*’ (2007) del Museo Nacional, en 1950 empezaron a surgir discusiones en torno al cine y su capacidad para retratar la realidad dando comienzo al primer cineclub en Colombia iniciado por Luis Vincens y dando paso para crear cine de autor. (Zuluaga, 2007. p.66). Una de las apuestas a esta experimentación poética fue ‘*La langosta azul*’ (1954) de Luis Vincens, una película que retrata una serie de anécdotas en un pueblo de Barranquilla en donde se investiga la presencia de langostas con radioactividad. La peculiaridad de esta película es que “el gringo” protagonista escogido por sus ojos verdes es el director de fotografía de la misma. Nereo López cuenta en el documental

de historia de cine colombiano que el director le decía por dónde caminar, lo que tenía que hacer y él dejaba listo el cuadro en cámara a su asistente para empezar a rodar. Se puede apreciar que para la dirección de actores Luis Vincens escogió a Nereo López como su actor natural porque era el que más se parecía a un gringo y le explicaba de qué trataba su personaje y que tenía que hacer.

Según Julio Luzardo, realizador cinematográfico, en los años 60's empezaron a aparecer la ola de 'los maestros' colombianos que llegaron de estudiar cine en el extranjero, uno de estos maestros es José María Arzuaga quien marca un momento importante para el cine colombiano porque según Hernando Martínez Pardo, Historiador del cine colombiano, desde aquí el cine se despega de la identidad que imitaba al cine mexicano desde los años 40's y se empiezan a encontrar personajes propios de las regiones y situaciones que se van acercando cada vez más a la identidad colombiana. (2004)

La visión de Arzuaga, director español que viene a radicarse a Colombia, cambia la perspectiva del cine colombiano y lo lleva a encontrar una identidad con '*Raíces de piedra*' (1963) hecha con actores profesionales sobre un ladrón que al ver a su amigo albañil enfermo se va al centro de Bogotá a conseguir las drogas, pidiendo, robando hasta que finalmente logra comprarlas pero al regresar su amigo ya está muerto.

Hernando Martínez Pardo en '*Historia del cine colombiano*' (1978) a través de varias entrevistas encuentra que la mayoría de los críticos clasifica a esta película como un intento de cine neorrealista, con bastantes problemas técnicos, como no se hizo guion previo todo se daba a la improvisación, con doblaje hecho en España con voces españolas diciendo finalmente que esta película "gusto más por sus intenciones que por su forma" (Pardo, 1978)

En 1963 hace '*Rapsodia en Bogotá*', cortometraje que como dice Pardo, se pasa por desapercibido a la hora de hablar de Arzuaga. Es un documental sobre la capital, un ensayo visual de Bogotá desde el amanecer hasta el anochecer acompañado de la pieza musical Rapsodie in blue que aunque sea criticado como un corto en donde las relaciones no tengan sentido, construye aportando con esta forma un experimento en el cine. (1978)

En '*Raíces de Piedra*' (1963) vemos como la improvisación no favorece a esta película que empezó como una idea documental y termino siendo argumental dejando sin una línea clara a seguir para los actores, en este caso profesionales, agregando que la película pierde naturalidad realizando el doblaje en España con voces españolas y '*Rapsodia en Bogotá*' (1963), experimento visual que retrata un día en Bogotá criticado por su estructura narrativa.

Más allá de los problemas técnicos, con estas dos producciones vemos como Arzuaga llega a darle una identidad al cine colombiano apreciando la cultura del país plasmando en la realidad de Bogotá con *'Raíces de Piedra'* (1963) y *'Rapsodia en Bogotá'* (1963), películas que sirven de motivación para las siguientes visiones en el cine colombiano.

Esta visión de Arzuaga es influencia para que Julio Luzardo, uno de los 'maestros', realice su película *'Tres cuentos colombianos'* (1963), una Serie de cortometrajes basados en cuentos dramáticos. El primero es *'tiempo de Sequia'* (1963), una película bien tratada en todos los campos y de una manera muy académica. Luego *'La sarda'* (1963) se trabajó directamente en Cartagena. Según Luzardo para esta película él junto con su director de fotografía se fueron a vivir con los habitantes de La Boquilla - Cartagena, conocieron sus costumbres y de ahí escogieron a los actores de la película y los sitios, es decir, no buscaron algo parecido a lo que querían, sino el proceso fue contrario, partieron del ambiente de ese lugar para crear todo el universo, desde locaciones hasta los actores de donde surgían los personajes, definiendo un método de un toque documental en donde se trabaja con base la atmosfera escénica y actoral de la realidad misma. Así podemos intuir que ellos no llegaron a implantar un *método de actuación* para estas personas, sino que lo fueron construyendo, viviendo con ellas, registrando sus expresiones, su forma de hablar para posteriormente plasmar todas estas vivencias en el guion. El último cortometraje fue *'El zorrero'* (1963), película rodada en la séptima de Bogotá e interpretada por Fernando Gonzales Pacheco, actor de cine que posteriormente termina trabajando como actor y presentador de televisión.

Con *'Tres cuentos colombianos'* se puede evidenciar una experimentación de dos *técnicas actorales* por parte de Julio Luzardo. En *'Tiempo de sequía'* (1963), por ser una película muy académica se puede intuir una actuación dramática guiada con base en las emociones y acciones que querían retratar en el guion y En la sarda podemos ver el caso contrario, en donde el *director de actores* se tiene que moldear con base en la cotidianidad, costumbres y acciones de estas personas de la Boquilla -Cartagena para finalmente encontrar un método por el cual dirigirlos aprovechando su naturalidad.

En 1966 José María Arzuaga realiza *'Pasado el Meridiano'*, película hecha con actores profesionales, historia que retrata un portero de la ciudad que tiene que regresar a su pueblo natal al entierro de su madre, viaje que lo llevan a tener recuerdos del pasado que complementan la historia. En la revista *'Ojo al cine'* (1974) de Andrés Caicedo, José María

Arzuaga cuenta que en *'Pasado el Meridiano'* la cámara seguía a los actores y la puesta en escena se iba modificando según la improvisación que iba surgiendo:

La cámara cumplía la función de seguir lo que estaba sucediendo, no se trataba de que el actor trabajara frente a la cámara, sino que la cámara trataba de introducirse dentro de los que estaba ocurriendo, de abrirse camino (...) (Arzuaga, 1974).

Aquí se toma como punto primordial las improvisaciones de los actores que podían enriquecer la naturalidad de las escenas, haciendo que el camarógrafo siguiera intuitivamente las situaciones propuestas por Arzuaga.

Así, el segundo Aire y los maestros nos dejan un intento de profesionalizar a los actores sin experiencia por parte de Duperly, una apreciación económica por igual para los actores sin importar su naturaleza, la llegada de Arzuaga que aunque no aporta nada en la actuación le da motivaciones al cine colombiano para recuperar identidad propia y le da importancia a la improvisación de los actores con base en situaciones. Julio Luzardo, quien se lanza a ensayar dos métodos de actuación que contrastan, por parte de actores profesionales una actuación dramática basada en las emociones que querían retratar del guion y por parte de actores naturales, la realización del casting a las personas de la región donde iba a filmar y terminan escribiendo el guion con base a lo que se vivía es este entorno.

3.1.2.4 El cine de Cali: CALIWOOD

Lo principales exponentes del cine de Cali quienes empezaron a retratar la realidad del Valle del Cauca son un grupo conformado por Carlos Mayolo, Luis Ospina y Andres Caicedo, ultimo que nombro a este grupo como Caliwood, sacado de los cuentos del mismo Andres Caicedo como dice Eugenio Jaramillo en su ensayo CALIWOOD para el 7º festival de cine de Bogotá: Cuando se habla de Caliwood o se invoca el “grupo de Cali” debe pensarse no en un movimiento estético con un manifiesto determinado, sino más bien en un grupo. (1990)

En 1971 Andrés Caicedo y Carlos Mayolo, directores caleños, dirigen *'Angelita y Miguel Ángel'*. En el documental *'Unos pocos buenos amigos'* (1986) Jaime Acosta, crítico cinematográfico y actor que representa a Miguel Ángel, cuenta que está película nace de un cuento de Andrés Caicedo sobre dos personajes que viven encerrados en la oscuridad y se ven obligados a enfrentarse a un conflicto exterior. (1986)

Fabián Ramírez, uno de los actores de la película cuenta como fue escogido y comenta entre líneas como la búsqueda de los actores fue realizada por medio de anuncios de periódico o por voz a voz diciendo lo siguiente: “él me miro e inmediatamente me dijo, vos no, vos no tenés sex apple, yo me quede así y no me volví a dar cuenta más hasta que un día me dijeron que si quería actuar en la película.” (1986)

Esta película fue hecha en su totalidad con *actores naturales* y se puede ver como la *dirección de actores* se basaba en recitar línea por línea del guion expresándolas de una forma poética o teatral, teniendo como evidencia el fragmento del documental '*Unos pocos buenos amigos*' en donde Pilar Villamizar, actriz que representa a Angelita, recita nuevamente algunas líneas de la misma forma que lo hizo para la película. (1986)

En 1975 Carlos Mayolo y Luis Ospina dirigen '*Asunción*', cortometraje que critica la desigualdad de clases sociales, En donde Asunción, una empleada doméstica termina revelándose contra su patrona. En esta película participan actores naturales y algunos profesionales, Luis Opsina cuenta para una entrevista las falencias y los aciertos de la *dirección de actores* en esta película, por parte de los actores profesionales, Mónica Silva impone una teatralidad que según Ospina “es funesta en el cine” y por parte de los que no eran profesionales. Los actores de la fiesta, lograron una escena autentica porque estaban en su ambiente. (1983)

Cuando hicimos '*Agarrando Pueblo*' (1977) cambiamos completamente el método de actuación recurriendo a la improvisación y escogiendo actores no profesionales, amigos, con los cuales era más fácil trabajar y quienes estaban más enterados de los propósitos de la película... (Ospina, 1983)

En '*Asunción*' (1975) se ve de como la teatralidad que apporto la *actriz profesional* dio como resultado la pérdida de la *naturalidad* que intenta encontrar el grupo Caliwood y que a diferencia de '*Agarrando Pueblo*' (1977), película que nombraremos posteriormente, podemos observar que no tenían la confianza necesaria con los actores para dirigirlos de la manera correcta y no recurrieron a la *improvisación*, volviendo los diálogos en un recital y las acciones en una expresión desarticulada, como un acierto no tan favorable, *los actores naturales* de la fiesta, actores secundarios, fueron los que le dieron la naturalidad, la fuerza y la autenticidad al cortometraje.

En 1977 Carlos Mayolo y Luis Ospina hacen '*Agarrando Pueblo*', un falso documental colombiano que nace como crítica a la porno miseria en el cine establecido en el país, ya que

en esta época cineastas extranjeros filmaban la marginalidad de los países para exhibirla en festivales de otros países. Esta película se destaca por el uso de actores naturales:

Nosotros comenzamos por hacer un guion y durante más de un año trabajamos en improvisaciones con actores que nunca habían actuado improvisando, fuimos consiguiendo esa mezcla de documental y ficción con que está tratada la película. (Ospina, 1983)

Comparando esta película con *'Asunción'* (1975), Ospina y Mayolo toman la *improvisación* como herramienta fundamental para la dirección de sus actores. Esta película marca un gran paso para recuperar el cine realista en Colombia, en donde utilizando una mezcla entre documental y ficción y utilizando *actores naturales* se puede expresar un nuevo desarrollo de la naturalidad como estética principal en el cine colombiano.

3.1.2.5 Focine

En 1978 se consolida FOCINE, compañía dedicada que apoya económicamente a la producción de largometrajes nacionales y al desarrollo de equipo técnico y creativo: “se empezaron a hacer una serie de talleres, de guiones, de fotografía, de montaje... en Colombia para la época habían muchos directores de cine pero habían muy pocos técnicos” (Norden, 2007)

En este periodo de FOCINE Gustavo Nieto Roa, director de cine, junto a Carlos “El Gordo” Benjumea, actor reconocido de la época que empieza en la televisión, crean una tendencia llamada el ‘benjumeismo’ que tiene como películas principales *'El taxista millonario'* (1979), *'El inmigrante latino'* (1980) y *'El niño y el Papa'* (1987) y que según Pedro Adrián Zuluaga, crítico de cine: “ busca conectarse con las preocupaciones de un público más desprevenido”. (2007)

Carlos “El Gordo” Benjumea en una entrevista para el periódico El Tiempo cuenta que a los 15 años empezó a estudiar actuación a escondidas de sus padres en La Escuela Nacional de Teatro y desde entonces ha estado en cine, televisión, teatro y tele radio: “En una escuela de teatro te enseñan de todo: a hablar, a respirar, a caminar, a moverte. Hay una sola cosa que no te enseñan: a actuar, porque eso es un talento intrínseco.” (2017)

Con esta afirmación de Carlos “El Gordo” Benjumea acerca de enseñar a actuar, vemos que el proceso de actuación va más allá de realizar bien una acción o decir bien un diálogo, en cambio, tiene que haber una voluntad y una introspección por parte del actor para que observe con atención cómo se comporta en sus situaciones cotidianas. Carlos “El Gordo”

Benjumea recalca que la profesión de actuar no se puede aprender: “Un día me puse a pensar y me di cuenta de que a la hora de la verdad, nunca aprendí a actuar ni a manejar carro”. (2015)

Esta última comprensión de Carlos “El Gordo” Benjumea puede ser debido a que tal vez todos sabemos actuar y lo estamos haciendo a cada momento, la diferencia es un escenario o una cámara en frente y el ejercicio de que el actor se preste atención mientras está expresando algo para posteriormente imitarse a sí mismo, por esta razón desde los inicios del cine colombiano no se ha visto como obstáculo trabajar con *actores naturales*.

La película más reconocida del ‘benjumeismo’ es ‘*El taxista millonario*’ (1979), que según Gustavo Nieto Roa en una entrevista de Señal Colombia es la película más taquillera de la historia del cine colombiano nacida de la combinación de Rosa Gloria Chagoyan, una chica traída de México la cual después de esta película se volvió una estrella en su país y del Gordo Benjumea quien “no solo actuaba sino que en su vida personal minuto a minuto nos hacía reír todo el tiempo...”. (2014)

Podemos evidenciar que el éxito de esta película se debe en gran parte a la empatía que el público siente por Carlos “El Gordo” Benjumea, un actor gracioso por naturaleza que al estar frente a las cámaras, representa a un personaje siendo el mismo. Con esto podemos concluir que en el periodo del “Benjumeismo” había una fórmula de hacer películas que iba centrada en el descubrimiento de un factor de la actuación que puede potenciar el éxito dicha película con el *casting* correcto de los actores: la empatía que puede tener el público con los actores tanto por su personalidad en el caso de Carlos “El Gordo” Benjumea como por su belleza física en el caso de Rosa Gloria Chagoyan.

La relación entre el cine y la televisión que se consolidó con el apoyo de Focine, ayudó a enriquecer el desarrollo de la actuación tanto para televisión como para cine, explorando desde formatos sólidos de televisión que mantenían la actuación profesional y teatral, hasta el cine de autor que empezaba a ensayar de fondo la actuación natural. German Rey en el cuaderno No 25 de la cinemateca, expone los beneficios adquiridos de esta asociación:

Nuevas temáticas, ruptura de modos de ver, otras maneras de contar, incorporación de actores de carrera y actores naturales, cuidado en la producción, incremento de los niveles de calidad, promoción de oficios (maquillaje, dirección de actores, fotografía, cámaras, montaje) (Rey, 2016)

Con esto, podemos ver como los actores naturales y la dirección de actores, entre otros aspectos de producción, obtienen un lugar importante en la realización de producciones televisivas y cinematográficas, hecho que rompe con los modelos establecidos, que da a los realizadores con ganas de innovar la posibilidad de ensayar con más libertad el lenguaje de cine en televisión. Esto se explicara a fondo en un fragmento dedicado a la televisión que estará más adelante.

Luis Ospina y Carlos Mayolo, integrantes del grupo Caliwood, hacían parte de los realizadores innovadores, que empezaron a sentir la necesidad de cambiar el estilo televisivo que estaba impregnado en todo, incluyendo la repetición de actores en las historias, cansados de ver los mismos rostros y las mismas expresiones que seguían apoyando el estilo de actuación teatral.

Nos queríamos diferenciar del cine que se hacía en Bogotá, de las comedias de Gustavo Nieto Roa, como *'El taxista millonario'* (1979). Nos encantaba llevar la contraria, éramos muy intransigentes y nos acercamos mucho a las vanguardias del cine experimental norteamericano. (Ospina, 1983)

Con ayuda de FOCINE se hace *'Purasangre'* (1982) de Luis Ospina, en donde se intenta romper con los dogmas establecidos, mostrando rostros nuevos y con más realismo en su expresión corporal. Un eslogan promocional para esa película era “¿Cansado de la misma mierda? Vea purasangre” (Colombia de Película, 2013). Ospina recalca que: “La película no está dramáticamente construida, y los actores son peones que avanzan la historia, no presencias capaces de añadir una nueva dimensión.” (1983)

Con esta afirmación de Ospina vemos un descuido en la *dirección de actores* en cuanto a expresividad y emoción, ya que como cuenta Ospina su centro fue el desarrollo de la historia y los actores lo único que hacían era seguir una línea narrativa sin detenerse a pensar o intentar interpretar que podían sentir, igualmente esto le funcionó a la estética fría y gótica que Ospina quería para la película “pero la pretensión mía sí era la de hacer una película muy fría” (1983), personajes realizando delitos atroces de forma indiferente.

En 1986 Carlos Mayolo recrea el relato gótico de Álvaro Mutis *'La mansión de Araucaima'*, película en la que participaron actores profesionales en su mayoría colombianos y dos actores brasileños, una combinación que según Mayolo hace que la película de la sensación de que no es de ningún país, sin tiempo y espacio específicos. En cuanto a la actuación Mayolo piensa que “Tienen elegancia para actuar y es una cinematografía mucho

más rica culturalmente, más que esa vaina mexicana que siempre fue una imitación de un cine gringo de segunda clase.” (1987)

Para la búsqueda de la actriz principal Mayolo cuenta que se fue hasta Brasil a conseguirla pero como no pudo venir termino escogiendo a Vicky Hernández que Según Miguel Gonzales, director de arte de la película, al principio nadie confiaba en que cumpliera con los requisitos de sensualidad que pedía Mayolo, después de ensayar una escena de desnudo en la bañera, todos quedaron sorprendidos y la aplaudieron. (2016)

Vicky Hernández cuenta para revista Arcadia su experiencia siendo dirigida por Carlos Mayolo que consistía en una confianza en donde Mayolo le pedía a Vicky que improvisara y propusiera lo que ella quisiera hacer, definiendo escenas que salieron de la conversación y acuerdo entre los dos agregando que: “...Para eso también tú necesitas una empatía muy grande con el director y en ese sentido disfrute el rodaje de la mansión, en ese sentido de creatividad, de riesgo.” (2016)

Mayolo a través de la elección de actores nacionales e internacionales intentó moldear una estética que tenía como finalidad principal generar un desconocimiento regional del lugar, un lugar perdido en el tiempo y se puede evidenciar en cuanto a la dirección de actores un método enfocado en el dialogo entre actor y director para improvisar con base en la creatividad del actor dando como resultado escenas fluidas en su forma de expresión, en donde no se siente una articulación o un seguimiento de líneas de guion dándole así, una naturalidad especial a la película.

Con los antecedentes de Carlos “El Gordo” Benjumea se comprueba que la *actuación natural* siempre ha sido posible, ya que un actor lo que hace es imitarse a sí mismo, aprendizaje que no puede ser enseñado por nadie. También con la hibridación de actores de televisión en cine y actores naturales en televisión se empieza a explorar una combinación de métodos, expresiones y elecciones estéticas que rompen con los modelos tradicionales, haciendo surgir de los escombros una actuación de cine que se va independizando cada vez más y una actuación de televisión más fresca enriquecida por la intervención de los cineastas de autor.

3.1.2.6 Focine y la relación del cine y la televisión.

Para seguir con la desarrollo de la actuación en Colombia, es importante parar en la evolución de la televisión y su transformación con la llegada del lenguaje cinematográfico, rastreando los puntos claves de la expresión actoral. Exploraremos el desarrollo de la

televisión por medio de los textos del psicólogo de la Universidad Nacional de Colombia German Rey, ‘*¡Acción! Cine en Colombia*’ (2007) de Pedro Adrián Zuluaga y ‘*El cuaderno No 25 de cine*’ (2016) de la Cinemateca Distrital sobre cine y televisión.

Desde el nacimiento de la televisión en 1954 esta ha tenido una relación estrecha con el desarrollo del Cine Colombiano recordando que anteriormente vimos como Duperly profesionalizo actores sin experiencia de cine que terminaron en la televisión. En el cuaderno No 25 de cine colombiano de la cinemateca se cuenta que la televisión empezó a avanzar mucho más rápido que el cine ganándose a la audiencia colombiana:

(...) en solo treinta años de existencia, la televisión había alcanzado el 94% de audiencia, había desarrollado una industria cultural en expansión y tenía hasta 68 programadoras privadas de televisión. (Villegas, 2016)

Según German Rey en su capítulo ‘*Televisión en Colombia*’ del libro ‘*Historia de la televisión en Latinoamérica*’ (2002) cuenta que la televisión en Colombia empezó a evolucionar gracias al teleteatro en una época de los 50’s en donde la radio ya se había impuesto como medio de comunicación y el teatro se estaba volviendo cada vez más independiente y expresivo explorando métodos dramáticos, empezando a crear conexiones internacionales y llevando a cabo la profesionalización de actores. Mientras algunas personas apoyaban este avance otras solo decían que el teleteatro era “teatro a la manera del cine incompleto televisado”. (Rey, 2002)

Lo primero actores que participaron en teleteatro provenían de la radio, un espacio en donde ellos actuaban sin un público presente, pero asumiendo y actuando como si estuvieran presencialmente. Raquel Ercole (1998) citada por German Rey (2002, p.143), actriz colombiana que empezó en 1955, habla de la actuación en ese entonces:

En aquella época se trabajaba con los sentimientos, con las emociones. Hoy la cosa es más mecánica, lo que le resta importancia a lo que uno hace, antiguamente estaban al aire en directo y eso tenía una magia especial. (Ercole, 1998)

Aquí podemos ver un acercamiento a la exploración de las emociones y sentimientos que surgía de los actores por el hecho de estar en directo en donde podemos intuir se daba paso a cierto tipo de improvisación que hacía florecer estas emociones, método que como ella cuenta ya no se percibe en la televisión de los 90’s en donde todo es pregrabado.

En los 60's por el lado del cine Julio Luzardo llega con el ánimo de hacer cine en un país donde era considerado una locura hacerlo por la dificultad técnica. Luzardo realiza *'El río de las tumbas'* (1964) en donde participa como actor y asistente de dirección Pepe Sánchez, actor de teatro que posteriormente será considerado el director más importante de la televisión colombiana; Y por el lado de la televisión desde el inicio se creó un modelo de enlatados que exigían creativamente más de lo que los directores podían con el único fin del beneficio económico, dando como resultado productos finales con un empobrecimiento expresivo. (Sánchez, 2016)

En cuanto a *la actuación* se muestra que sigue orientada hacia el teatro y no se desarrolla de forma específica, ya que la televisión colombiana en ese entonces le daba más importancia al fin económico que al fin artístico.

El cine en los 70's estaba pasando por la llegada del sobrepeso, una estrategia promovida por Focine para la producción de cine por medio de la realización y exhibición de cortometrajes en salas en los que "como en el periodo mudo, se confundió el folklorismo sensiblero y el cine pornomiserabilista con el neo-realismo como estética" (Jaramillo, 1990). También La producción estaba centrada en el documental y la realización cinematográfica de adaptaciones literarias, convirtiéndose como dice Zuluaga "en arma de combate Ideológico" (2007); más adelante en la televisión, se crea un modelo que se basa en el uso de *actores de teatro* interpretando personajes de comedia que termina cautivando a la audiencia. Esta fórmula comercial que genera un buen movimiento de producción, se empieza a imitar en el cine de esta época con las películas de Gustavo Nieto Roa protagonizadas por Carlos "El Gordo" Benjumea y que reaparecerá para quedarse en los 90's hasta la actualidad con las películas de Dago García.

En los 70's apreciamos una relación mucho más cercana entre el cine y la televisión, en donde el cine es influenciado por los modelos de actuación teatral de la televisión, guiándose solamente por el resultado de producción y no por un resultado que refleje la cotidianidad. Un espectador así se entretiene, pero no se le permite ver un espejo que exprese su propia realidad, tanto exterior que es el universo que se quiere exponer cinematográficamente, como interior que se refleja en los actores que interpretan este universo donde viven abordando de forma coherente las situaciones que ocurren en él.

Como se expone en *'¡Acción! Cine en Colombia* (2007), en 1982 Focine empezó a tener dificultades para producir largometrajes, debido a esto se tomó como alternativa producir y

exhibir medietrajos en televisión tomando reglas básicas de formato para todas estas producciones: “25 minutos de duración, 16 mm como formato, presupuesto de tres millones de pesos y tiempo de realización de 75 días.” (Zuluaga, 2007)

Varios directores realizan propuestas interesantes con actores de teatro como *Atrapados* (1985) de Juan José Vejarano y *El gallo cantó tres veces* (1987) de Julio Luzardo, pero nos enfocaremos en los aportes de *actuación natural* de Víctor Gaviria en esta etapa, quien llega con una propuesta que engrandece las posibilidades de la expresión actoral en Colombia. Gaviria se destaca con dos medietrajos. *‘Los habitantes de la noche’* (1985), historias interconectadas sobre tres ambientes de Medellín en donde aparece el uso de actores naturales con “Alonso Ercilla Monsalve (actuando en el papel de sí mismo)” (Riffinelli, 2004, p115); y *Los músicos* (1986), película sobre una larga caminata de dos personajes en donde se reconoce a Gaviria por “por su habilidad para relacionar personajes y situaciones que dan producto a ambientes realistas.” (Zuluaga, 2007)

En el *casting* de actores naturales para *‘Los habitantes de la noche’* (1984) de Gaviria se prueba que el escoge personas que ya hayan vivido las experiencias de los personajes de la película. Y en *‘Los músicos’* (1986) se demuestra la habilidad de Víctor para crear ambientes realistas, aspecto estético que estimula la imaginación y la memoria de estos *actores naturales*.

Con la realización de estos medietrajos exhibidos en televisión se obtuvo una perspectiva diferente frente a su estética de realización con los aportes de Víctor Gaviria y otros directores, quienes al arriesgarse a plasmar la realidad de sus tierras, dieron paso al surgimiento de la televisión y el cine regional, centrados principalmente en retratar a través de películas, seriados y novelas la cotidianidad de varias regiones del país.

Estas producciones apoyadas por Focine en los 80’s dieron la posibilidad a los directores de cine de ensayar propuestas innovadoras en televisión, formación esencial que muestra frutos con Víctor Gaviria, quien influenciado por el neorrealismo italiano, refleja el realismo y la cotidianidad del país por medio de sus ambientes realistas y sus *actores naturales*, característica de actuación que mantendrá durante todas sus películas y que motivara a otros directores con esta tendencia.

La televisión tuvo un auge como industria en Colombia en los años 90’s. Se puede destacar su impacto como medio masivo en la sociedad y un estilo de actuación que se utilizaba como uno de los factores de atracción del público colombiano. German Rey en su

texto *'La televisión más allá de la amnesia'* (2015), afirma que la mejor televisión que se hizo en Colombia fue la de los ochenta y los noventa, con actores económicos, en donde las comedias coexisten con las telenovelas. En este momento dos géneros importantes marcaron la identidad de la televisión en Colombia, el teleteatro, estilo que marca una forma teatral de hacer televisión en Colombia y el melodrama que tomo sus bases del dramatizado, último que permitió que la televisión colombiana se destacara por su innovación en la telenovela, haciéndose reconocidos en las audiencias de muchos países aunque la lengua materna de estos no fuera el español. (2015)

Durante los 90's El producto positivo de este estilo de televisión fueron telenovelas como *Café con aroma de mujer (1994)* *Betty, la fea (1999)* y *Pedro, el escamoso (2003)*. Según German Rey estas sobresalen a las demás porque "es difícil encontrar telenovelas que hablen de un país y desde un país con un lenguaje a la vez propio y universal". (2015)

Gracias a la hibridación de la televisión y el cine en esta época, como expone Zuluaga, La televisión logró nutrirse del lenguaje cinematográfico haciendo que este medio subiera en calidad técnica y estética y se convirtiera en un espacio de aprendizaje para los posteriores realizadores audiovisuales. (2007) En cuanto a la actuación podemos ver como en la televisión varios actores de teatro terminaron profesionalizándose en cine. También podemos observar como en esta época el público colombiano está dividido dos tendencias: la primera es la que ha mantenido la televisión desde los inicios con actores de teatro con voces fuertes, movimientos corporales sobreactuados, emociones llevadas al límite y situaciones cómicas o acompañadas de música, modelo que saca al espectador de su cotidianidad; Y la segunda la aparición del cine y televisión regional donde vemos un espejo de la realidad a través de estos la cotidianidad de las situaciones, universos y personajes, modelo que cumple de forma completa el trabajo de Víctor Gaviria con los *actores naturales*.

En la Tabla 2 se presentan las películas colombianas más destacadas desde el año 1981 hasta 1991 rastreando el uso de actores naturales a lo largo de este periodo de tiempo tomando como base esta y otras tablas, que aparecerán más adelante, para seguir una cronología clara y lineal de cómo ha avanzado el uso de actores naturales frente al uso de actores profesionales. Nos basaremos en la tabla filmográfica presentada en la página de Jerónimo Rivera (<https://jeronimorivera.com/cinecolombiano/>), profesor de cine egresado de la universidad de Antioquia, en donde nos muestra toda la filmografía realizada durante todas la historia del cine colombiano.

Siglas asignadas a cada tipo de actuación:

-(NAT) Actores naturales

-(PRO) Actores profesionales

-(NAT & PRO) Actores naturales y actores profesionales

Tabla 2**Tipos de Actores en el Cine Colombiano desde 1981 hasta 1991**

Año	Película	Director	Tipo de actores
1981	Amenaza Nuclear	Jacques Osorio	PRO
1982	El manantial de las fieras	Ramiro Meléndez	PRO
	La virgen y el fotógrafo	Luis Alfredo Sánchez	PRO
	Pura Sangre	Luis Ospina	PRO
1983	Ajuste de cuentas	Dunav Kuzmanich	PRO
	Con su música a otra parte	Camila Loboguerrero	PRO
	Triángulo de oro, la isla fantasma	Jairo Pinilla	PRO
	Carne de tu carne	Carlos Mayolo	PRO
1984	Pisingaña	Leopoldo Pinzón	PRO
	Caín	Gustavo Nieto Roa	PRO
1985	El día de Mercedes	Dunav Kuzmanich	PRO
	La boda del acordeonista	Luis Fernando Botía	PRO
	San Antoñito	Pepe Sánchez	PRO
	Tiempo de morir	Jorge Alí Triana	PRO
1986	A la salida nos vemos	Carlos Palau	PRO
	El día que me quieras	Sergio Dow	PRO
	El embajador de la India	Mario Ribero	PRO
	El tren de los pioneros	Leonel Gallego Restrepo	PRO

	Visa U.S.A	Lisando Duque	PRO
	La mansión de Araucaima	Carlos Mayolo	PRO
1987	Profundo	Antonio Llerendi	PRO
1988	Martín Fierro	Fernando Laverde	PRO
	Técnicas de duelo: cuestión de honor	Sergio Cabrera	PRO
1990	María Cano	Camila Loboguerrero	PRO
	Rodrigo D. No Futuro	Víctor Gaviria	NAT
	La estrategia del caracol	Sergio Cabrera	PRO
1991	Un hombre y una mujer con suerte	Gustavo Nieto Roa	PRO

Con esta tabla podemos ver el resultado de la profesionalización de la actuación de televisión y de como la creación de este gremio de actores influye en el cine colombiano de ese momento. También vemos como la visión realista de Víctor Gaviria y el uso de *actores naturales* se sigue desarrollando ya con respuestas favorables fuera del país con la selección en Cannes de ‘*Rodrigo D. No Futuro*’ (1990), película que abordaremos a continuación.

3.1.2.7 Final de Focine y años 90’s

En 1990 Víctor Gaviria se impone con el realismo de sus propuestas y dirige ‘*Rodrigo D. No futuro*’, película nominada en el festival de Cannes. Gaviria empieza a forjar un estilo de cine de autor con una postura ideológica y temática para mostrarle al público una realidad en Colombia influenciado por su amigo Luis Alberto Álvarez quien estuvo cerca de los pioneros del neorrealismo italiano. “Él había estado en Italia en plena década de 1960 y allí conoció a los grandes directores del neorrealismo: Pasolini, Fellini, Scola, Antonioni, Zavattini, Bertolucci, los hermanos Taviani... Luis Alberto se volvió mi profesor. ¡Ese güevón sabía de todo!” (Gaviria, 2017)

Desde aquí Víctor Gaviria empezó a buscar personas que actuaran siendo ellas mismas en el contexto en el que se encontraban, les pedía que le contaran su historia y con base a toda la investigación creo el guion del largometraje *Rodrigo D. No futuro*.

Era obvio que teníamos que buscar los actores en los barrios... nos tomamos un año entero de preproducción en donde íbamos lentamente consiguiendo los actores... El guion nació era de las conversaciones con ellos, nosotros transcribíamos todo eso... (Gaviria, 2007)

Víctor afirmó en una conferencia dada en la Universidad Agustiniana¹ que para la preparación de los actores, los primeros tres días de rodaje se fue de fiesta con ellos, con el fin de sumergirse en el entorno en donde se movían cotidianamente los actores de su película, buscando crear un vínculo de amistad, conociéndolos a profundidad para saber la mejor forma de dirigirse a ellos y lograr encontrar puntos importantes que ellos podían aportar a la historia desde su experiencia. Cuando regresó, empezaron a grabar con base a lo que Víctor conoció de ellos esos días y cuenta que el rodaje fue muy improvisado, incluyendo la planimetría, las situaciones, la actuación y los tiros de cámara. (2016)

Después de ayudar económicamente a muchas películas para Focine empieza “una de las múltiples tragedias del cine colombiano” (Loboguerrero, 2007). Ninguna de estas películas pudo recoger el dinero suficiente para regresar los préstamos y después de problemas legales entre la compañía y los directores se marcó el final de Focine para 1992.

Con la liquidación de Focine, los directores empezaron a buscar alternativas para recoger fondos de producción, con coproducciones con otros países y con canales de televisión como productoras. (Zuluaga, 2007)

Con esta estrategia de producción en 1993 Sergio Cabrera dirige *‘La estrategia del caracol’*, quien empieza su realización gracias al estímulo ganado en el primer concurso nacional de guiones de Focine en 1987. Esta película fue realizada con actores profesionales ya conocidos en el medio de la televisión. Víctor Gaviria cuenta en la serie *‘Historia del Cine Colombiano’* (2012) que esta película fue producida con ayuda de FOCINE en sus últimos momentos antes de acabar por completo y terminada con la ayuda de Caracol. (2007)

Sergio Cabrera cuenta para la revista Arcadia que después de quedar sin el apoyo financiero de Focine, rodaron hasta la quinta semana poniendo dinero entre todos, luego hizo

¹ El 16 de noviembre del 2016 En la universitaria Agustiniana en el marco de ‘La Movida Audiovisual 2016’, Víctor Gaviria participó presentando un conversatorio titulado ‘Una mirada al conflicto a través del lente’.

comerciales para recoger lo que faltaba y le recordó a los actores no cambiarse el ‘look’ para terminar el rodaje seis meses después. (2016)

Aquí vemos los últimos problemas generados por el patrocinio de Focine en donde por parte de los actores profesionales para solucionarlo, Cabrera realiza una estrategia para terminar la película de la mejor manera tanto estética como narrativamente.

Después Felipe Aljure dirige ‘*La gente de la universal*’ (1993), película ganadora de un premio en Cuba a mejor guion y realizada en Bogotá con actores profesionales y que según Aljure refleja la realidad de Bogotá con apartamentos, trancones y el ruido de las calles, cualidad a la que no apuntaba el cine hecho en ese entonces: “Dentro de ese mundo pasan muchas cosas: el anonimato, el rebusque, la supervivencia, la viveza, la relación con los impuestos (...), toda esa forma de ser ciudadano de espaldas al establecimiento.” (Aljure, 2014)

En esta película podemos analizar un tipo de *actuación profesional* que juega con la sátira de los personajes propuestos por Aljure, logrando se un retrato de la inmoralidad en donde los estallidos de expresión que combinados con primeros planos, lograron una estética de comedia que cautivo a los espectadores colombianos.

En 1996, Dago Garcia Director de televisión, dirige ‘*La mujer del piso alto*’ (1996) de Ricardo Coral –Dorado, película de bajo presupuesto que cuenta la vida de varios personajes del ambiente que recorre las calles de Bogotá.

La unidad de la película está dada por la concentración del espacio –una única calle-, por el acertado manejo del espectro visual-sombras, filtros rojizos y azulosos-, por la rebuscada teatralidad de las actuaciones y la estilización de los diálogos de los actores, constantemente aludiendo a letras de canciones de la música popular latinoamericana. (Zabala, 2003)

El estilo de Dago García de teatralidad en las actuaciones y como se le dice a veces ‘Televisión en cine’, termina ganando la atención de la audiencia, hecho que hace que Dago empieza a producir y dirigir varias películas de este tipos durante los años posteriores.

En el año 1998 Víctor Gaviria hace ‘*La Vendedora de Rosas*’. En esta película todos sus actores son naturales y viven en el universo de la historia, factor que le da gran credibilidad a su actuación. Víctor repite la estrategia de *Rodrigo D. No futuro* (1990): hacerse amigo de los actores y escuchar sus historias. Los actores de las comunas de Medellín eran tal cual como

se ven en la película y surgían problemas como la anécdota del Zarco, que en un punto del rodaje tomó la decisión, junto con sus amigos, de robarse los equipos; y tuvieron que hablar con ellos para que los dejaran seguir grabando y así continuar con el rodaje de la película. (Gaviria, 2016)

En la tabla 3 se presentan las películas colombianas más destacadas desde el año 1990 hasta 1999, en donde continuaremos con el rastro de los actores naturales en el cine colombiano.

Siglas asignadas a cada tipo de actuación:

-(NAT) Actores naturales

-(PRO) Actores profesionales

-(NAT & PRO) Actores naturales y actores profesionales

Tabla 3

Tipos de Actores en el Cine Colombiano desde 1990 hasta 1999

Año	Película	Director	Tipo de actores
1990	Amar y vivir	Carlos Duplat	PRO
	Rodrigo D. No Futuro	Víctor Gaviria	NAT
	Confesión a Laura	Jaime Osorio	PRO
1992	Un hombre y una mujer con suerte	Gustavo Nieto Roa	PRO
1993	La estrategia del caracol	Sergio Cabrera	PRO
	La gente de la universal	Felipe Aljure	PRO
	Nieve Tropical	Ciro Durán	PRO
1994	Águilas no cazan moscas	Sergio Cabrera	PRO
1995	El alma del maíz	Patricia Restrepo	PRO
	El reino de los cielos	Patricia Cardoso	PRO
	Edipo Alcalde	Jorge Alí Triana	PRO
1996	Llona llega con la lluvia	Sergio Cabrera	PRO

	La mujer del piso alto	Ricardo Coral-Dorado	PRO
1997	Una vida afortunada	Patrice Vivancos	PRO
	La deuda	Manuel José Álvarez	PRO
1998	Posición viciada	Ricardo Coral-Dorado	PRO
	La vendedora de rosas	Víctor Gaviria	NAT
	Golpe de estadio	Sergio Cabrera	PRO
1999	Último Carnaval: una historia verdadera	Ernesto McCausland	PRO
	Rizo	Julio Sosa	PRO
	El séptimo cielo	Juan Fischer	PRO

Así, en los 90's con los últimos alientos de Focine podemos ver un gran logro al producir '*Rodrigo D. No futuro*' (1990) de Gaviria, nominada en Cannes y vemos el cambio que llego en la forma de producir películas. Con un cine producido por canales de televisión surge al cine de Dago García centrado en la teatralidad en la actuación y da paso al aumento de la producción de películas para la nueva época mientras que la década cierra en contraste al cine de Dago con '*La vendedora de rosas*' (1998), Película de Gaviria que sigue manteniendo en pie el uso de *actores naturales*.

3.1.2.8 La actuación natural en la época actual

Buscando alternativas para la producción de las películas en Colombia en 2003 aparece la ley de cine 814, creadora del fondo para el desarrollo cinematográfico, programa que funciona a través de convocatorias en donde los directores pueden recibir estímulos para producción de películas, formación para los profesionales para diferentes etapas de la película.

La ley de 2003 permite que la producción de cine colombiano suba y se puedan apoyar películas de todo tipo como expone Pedro Adrián Zuluaga "El despegue de la Ley coincidió con el crecimiento del número de estrenos nacionales en salas y con reconocimientos sin precedentes para el cine" (2007)

En la tabla 4 se presentan las películas colombianas más destacadas desde el año 2001 hasta el año 2013, observando el auge que ha tenido el cine colombiano en cuanto al uso de actores naturales con la llegada de la ley del 2003.

Siglas asignadas a cada tipo de actuación:

-(NAT) Actores naturales

-(PRO) Actores profesionales

-(NAT & PRO) Actores naturales y actores profesionales

Tabla 4

Tipos de Actores en el Cine Colombiano desde 2001 hasta 2013

Año	Película	Director	Tipo de actores
2001	Bogotá 2016	Alejandro Basile y otros	PRO
	La pena máxima	Jorge Echeverri	PRO
	Los niños invisibles	Lisando Duque	PRO
	Siniestro	Ernesto McCausland	PRO
2002	Bolívar soy yo	Jorge Alí Triana	PRO
	Como el gato y el ratón	Rodrigo Triana	PRO
	Te busco	Ricardo Coral-Dorado	PRO
2003	El carro	Luis Orjuela	PRO
	Hábitos sucios	Carlos Palau	PRO
	La primera noche	Luis Alberto Restrepo	PRO
2004	El Rey	Antonio Dorado	PRO
	Esmeraldero	Spencer Wolff	PRO
	La esquina	Raúl García	PRO
	Malamor	Jorge Echeverri	PRO

	María llena eres de gracia	Joshua Marston	PRO
2005	La historia del baúl rosado	Libia Stella Gómez	PRO
	La sombra del caminante	Ciro Guerra	PRO
	Mi abuelo, mi papá y yo	Dago García	PRO
	Perder es cuestión de método	Sergio Cabrera	PRO
	Rosario Tijeras	Emilio Maillé	PRO
	Sumas y Restas	Víctor Gaviria	NAT
2006	Al final del espectro	Juan Felipe Orozco	PRO
	Cuando rompen las olas	Ricardo Gabrielli	PRO
	Dios los junta y ellos se separan	Harold Trompetero	PRO
	El Colombian dream	Felipe Aljure	PRO
	Las cartas del gordo	Dago García	PRO
	Soñar no cuesta nada	Rodrigo Triana	PRO
2007	Apocalípsur	Javier Mejía	NAT&PRO
	Bluff	Felipe Martínez	PRO
	Buscando a Miguel	Juan Fisher	PRO
	Esto huele mal	Jorge Alí Triana	PRO
	La boda del gringo	Tas Salini	PRO
	Satanás	Andi Baiz	PRO
2008	PVC-1	Spiros stathoulopoulos	NAT
	Paraíso Travel	Simon Brand	PRO
	Perro come perro	Carlos Moreno	PRO
	Los actores del conflicto	Lisandro Duque	PRO

	Yo soy otro	Óscar Campo	PRO
	Polvo de Ángel	Óscar Blancarte	PRO
	Ni cases y ni te embargues	Ricardo Coral-Dorado	PRO
	Entre Sábanas	Gustavo Nieto Roa	PRO
2009	Riverside	Harold Trompetero	PRO
	El arriero	Guillermo Calle	PRO
	Los viajes del viento	Ciro guerra	NAT
	El cielo	Alessandro Bassile	PRO
	Amar a morir	Fernando Lebrija	PRO
	La sangre y la lluvia	Jorge Navas	PRO
	In fraganti	Juan Camilo Pinzón	PRO
2010	El paseo	Harold Trompetero	PRO
	Rabia	Sebastián Cordero	PRO
	La sociedad del semáforo	Rubén Mendoza	NAT
	García	José Luis Rugeles	PRO
	Retratos en un mar de mentiras	Carlos Gaviria	PRO
	El vuelco del cangrejo	Óscar Ruiz Navia	NAT
2011	Silencio en el paraíso	Colbert García	PRO
	Postales colombianas	Ricardo Coral-Dorado	PRO
	El Páramo	Jaime Osorio Márquez	PRO
	Saluda al diablo de mi parte	Felipe Orozco	PRO
	Todos tus muertos	Carlos Moreno	PRO
	Karen llora en un bus	Gabriel Rojas	PRO
	Lecciones para un beso	Juan Pablo Bustamante	PRO

	Los colores de la montaña	Carlos César Arbeláez	NAT&PRO
2012	La cara oculta	Andrés Baiz	PRO
	Porfirio	Alejandro Landes	NAT
	Chocó	Jhonny Hendrix Hinestroza	NAT
	La Sirga	William Vega	PRO
	El cartel de los sapos	Carlos Moreno	PRO
	El Resquicio	Alfonso Acosta	PRO
	La Playa D.C.	Juan Andrés Arango	NAT
2013	Crónicas del fin del mundo	Mauricio Cuervo	PRO
	Cazando Luciérnagas	Roberto Flórez Prieto	PRO
	Un crimen con vista al mar	Gerardo Herrero	PRO
	Amores peligrosos	Antonio Dorado	PRO
	Lo azul del cielo	Juan Uribe	PRO
	Estrella del sur	Gabriel González	PRO
	Roa	Andrés Baiz	PRO
	Edificio Royal	Iván Wild	PRO

Como podemos ver el uso de actores naturales empezó a surgir nuevamente hasta el 2005 con *'Sumas y Restas'* (2005) de Víctor Gaviria, años después, Spiros Stathoulopoulos con *'Pvc-1'* (2008) inicia un uso consecutivo de *actores naturales* durante los años siguientes teniendo su tope más alto en el 2012 con la producción de tres películas en este mismo año. Aunque la producción en su mayoría es de *actores profesionales* podemos evidenciar un uso constante de *actores naturales* que se ha estado aumentando con el pasar de los años, dándole a este tipo de actuación un espacio en la identidad del cine colombiano. Estas películas de autor con *actores naturales* han dado los mejores resultados en festivales internacionales.

2.1.2.9 Los actores naturales se imponen.

Gracias a los aportes de los directores de la década anterior que apostaron a usar actores naturales para sus películas, en los siguientes años empieza un auge en el uso de este *tipo de actuación* que termina entregando resultados relevantes para el reconocimiento internacional del cine colombiano.

En 2014 Franco Lolli dirige '*Gente de Bien*' película hecha en su mayoría con actores naturales con la excepción de Alejandra Borrero (actriz profesional). El casting para '*Gente de bien*' (2014) fue realizado por Carlos Medina, el proceso se extendió durante seis meses ya que no encontraban al protagonista, un niño con características específicas que exigía el director. Durante este proceso se realizó una búsqueda exhaustiva por colegios de la zona sur de Bogotá, sin resultado, hasta que lo encontraron en una calle del centro de Bogotá en un puesto de venta ambulante. "Para reforzar la división de clases Lolli trabaja con actores que pertenecen a las clases sociales que representan". (Tapias, 2016)

Lo actores de Franco Lolli trabajaron sin ver ni una página del guion. Franco procuraba que sus actores lograran decir las líneas del guion solo explicándoles la situación de la escena y el parecido que tenía el actor natural con el personaje que estaba interpretando: "se evidencia el gran trabajo de dirección actuarial por parte de Lolli, quien en repetidas ocasiones ha afirmado que los actores deben interpretar a un personaje que se encuentre en una situación similar a la de ellos, lo que brinda más verosimilitud al filme" (Tapias, 2016)

En el 2015 se estrena '*La tierra y la sombra*' de Cesar Acevedo, una película que explora las emociones de los personajes a fondo y las plasmarlos en sus actores naturales: Lo que hicimos fue una preparación muy fuerte para remover historias particulares y cosas que uno tenía guardadito para lograr el mejor registro emocional frente a las cámaras" (Ruiz, 2015)

La preparadora de actores fue Fátima Toledo, conocida por la preparación de actores naturales de '*Ciudad de Dios*' (2002). Una de las técnicas que se utilizó antes del rodaje de la película, fue la exploración de experiencias reales que los hayan marcado, para que de esa forma pudieran retratar los sentimientos de forma más pura y realista:

Prestar emociones personales era doloroso, pero necesario para el tono que buscaba la película... Éramos cinco desconocidos que en pantalla iban a ser una familia, pero primero necesitábamos ser amigos y confrontar miedos para conocer las complejas relaciones de los protagonistas (Ruiz, 2015).

Durante el rodaje, Carlos Medina, experto en la técnica de Fátima, se encargaba del calentamiento previo de los actores para las escenas, explorando nuevamente los sentimientos que ya se habían encontrado en la preparación de actores hasta quedar listos de nuevo. Los actores recuerdan que el último día se sentían tristes por tener que dejar el rodaje y se valieron de esa emoción para actuar la escena final, llevando esa tristeza del interior al exterior.

Este mismo año Carlos Medina se encarga del casting de *'Alias María'* (2015), película es donde se hizo un trabajo fuerte con los actores naturales, que consistió en crear situaciones que activaran la memoria emotiva del actor para encontrar el detonante de cada emoción: “Los actores de Alias María no leyeron un guion cuando se preparaban para el rodaje. Ensayaban a partir de situaciones que discutíamos con el equipo realizador y escribían esas experiencias con nombres como ‘la escena en la que lloro’” (Rúgeles, 2015)

Para cerrar el 2015 Ciro Guerra dirige *'El Abrazo de la Serpiente'*, película que retrata las profundidades de la selva amazónica. Esta película logra dejar al cine colombiano en una calidad a nivel internacional. Para esta película Ciro dirigió actores naturales para los personajes indígenas y trabajo con actores profesionales para los personajes extranjeros. Ciro cuenta que esta película no hubiera sido posible sin la intervención de sus actores naturales y de su gran compromiso con el proyecto, enriqueciendo a la película con su tradición oral lo cual les daba una habilidad impresionante para escuchar, cualidad importante que debe tener un actor y cuenta que “Cuando ellos entendieron el corazón de la historia, se soltaron frente a las cámaras, con mucha pasión y también algo de inocencia.” (2015)

En 2016 Iván D. Gaona Realiza *'Pariente'* donde sus actores naturales, al igual que en sus cortometrajes, son los vecinos de su pueblo natal, para volver a crear todo un universo de Güepsa Santander. Los métodos utilizados para la preparación de actores van desde ejercicios de relajación y juegos de calentamiento para que entren en confianza. Paola Patiño en su artículo ‘La búsqueda de actores naturales del cine santandereano’ cuenta que: Después de un rápido calentamiento jugando descalzos a “la lleva”, todos comienzan a caminar de un lado al otro del salón; respiran, inhalan y exhalan y se miran a los ojos. (2015)

Para el proceso de casting caminan por el pueblo en búsqueda de personajes que den el perfil para la historia que quieren narrar:

“Lo que hemos hecho, con un equipo nuestro de casting, es buscar por las calles del pueblo, la plaza, el parque, viendo caras, viendo manos, cuerpos, cosas que nos parezcan que puedan contar esta historia que queremos hacer” (Mejía, 2015)

En el 2016 Carlos Medina ya cuenta con un largo recorrido de experiencia en Casting y Preparación de actores profesionales y naturales estando en producciones como *‘La sociedad del semáforo’* (2010) y *‘Tierra en la lengua’* (2012) de Rubén Mendoza, *‘Mateo’* (2012) de María Gamboa y *‘Buenaventura Monamur’* (2016) de Jorge Navas. Con esta experiencia realiza la preparación de actores de *‘Oscuro animal’* (2016) dirigida por Felipe Guerrero, una película en la que se experimenta con una dirección de actores profesionales apostando a una narrativa sin diálogos, una expresión de todo el panorama de la violencia hacia la mujer a través del juego de emociones fuertes y un silencio abrumador por parte de los personajes de este universo, mostrándonos el mensaje claro de que en algunas historias no hay muchas palabras cuando el momento habla por sí solo.

En el 2016 Juan Sebastián Mesa dirige *‘Los Nadie’*, que retrata la vida de los jóvenes en las comunas de Medellín y de cómo en medio de la violencia sueñan con un futuro mejor. Esta película se hizo con actores naturales e incluso, uno de los actores es el guitarrista de la banda sonora de la película (Los Suziox, punk de Medellín).

Juan Sebastián Mesa utiliza métodos de ensayos como invisibilización de la cámara para que los actores ganen confianza cerca de la lente y ejercicios de escritura para llevar al actor natural a encontrar sus sentimientos, sus ideologías y que los sensibilizaba.

En el video de Youtube “*Los nadie, detrás de cámaras - Dirección de actores y casting*” (2016) Juan Sebastián Mesa nos cuenta que después de leer muchos métodos para dirigir a los actores, termino dándose cuenta que tenía que improvisar y crear los métodos por sí mismo, porque los que encontró no aplicaban para sus actores: “no hay un método que aplique para todo sino que es una cosa que tienes que ir encontrando” (Mesa, 2016).

Como podemos ver en este periodo los *actores naturales* fueron los protagonistas dejando claro que su uso ya es algo esencial para el cine colombiano, teniendo en cuenta que este tipo de películas de autor son las que han tenido mayor éxito en festivales de todo el mundo.

3.1.2.10 El proyecto de ley 163 del actor

En 2016 aparece el proyecto de ley del actor 163 propuesto por la Asociación colombiana de actores ACA liderado por la actriz colombiana Diana Ángel quien cuenta para una

entrevista para el canal Zoom que esta ley busca establecer unas medidas que garanticen el ejercicio de actuación como profesión en Colombia, protegiendo los derechos de los actores profesionales e intentando mejorar sus condiciones laborales según sus necesidades. (Ángel, 2017)

Según la ley se considera actor a “aquel creador que se sirve de su cuerpo, su voz, su intelecto y su capacidad histriónica para crear personajes e interpretaciones en producciones teatrales y todo tipo de expresiones artísticas y realizaciones audiovisuales, radiales y demás medios.” (Ley 163, 2016)

Al igual que nos dice que el actor profesional se entiende por aquel actor o actriz que acredite alguno de los siguientes requisitos:

- Título profesional de maestro en artes escénicas o títulos a fines
- Experiencia de trabajo actoral mayor a (10) años acumulados y certificados en cualquier medio escénico o audiovisual, avalada por el comité de acreditación actoral
- Combinación entre educación informal, técnica o tecnológica y, experiencia de trabajo actoral mínima de (5) años acumulados y certificados en cualquier medio escénico o audiovisual, avalada por el Comité de Acreditación Actoral
- En esta ley se estipula que las producciones cinematográficas con aportes de presupuesto público, que para su realización utilice recursos públicos o que se beneficien de la normatividad que favorezca al cine en el país, como lo son el fondo para el desarrollo cinematográfico, debe tener en roles protagónicos, antagónicos y de reparto deben tener como mínimo el 90 % de actores profesionales
- En cualquier caso, la contratación de un actor o actriz no profesional, debe ser remunerada igual que a los actores profesionales.
- Solo se puede contratar un porcentaje de actores no profesionales establecido en la ley y tendrán que justificar la necesidad de contratar actores no profesionales que interpreten el personaje ante el Comité de Acreditación Actoral y recibir su aval, sin el cual no podrá continuar la producción.

Según lo anterior nos cuestionamos que será de la vida útil de las películas posteriores a realizarse, ¿se limitara al director a la hora de elegir actores naturales para sus personajes?

Esta ley aún no es un círculo redondo que beneficie a la industria del cine colombiano por todos sus lados, es solo un beneficio económico para los actores profesionales, ley que hasta

el momento está generando límites creativos a los realizadores colombianos quienes ya llevan un largo tiempo teniendo como oportunidad potencial a actores naturales para sus películas. Es debate en proceso, por ejemplo, Rodrigo Vélez, actor profesional colombiano cuenta que a pesar de ser un actor profesional no está de acuerdo con esta ley debido a las incoherencias estéticas que tiene contra el desarrollado el cine colombiano con actores naturales:

¡Le tendremos que decir a Víctor Gaviria que nos disculpe pero que no es un asunto personal contra su cine! Para irnos acostumbrando tendremos que imaginar a Marlon Moreno como acordeonero en *Los viajes del viento* mascando chicle y a Óscar Borda protagonizando *Siembra*, con lo cual el acordeonero parecerá narco que huye de la ley y *Siembra* parecerá *En busca del destino*. (Vélez, 2016)

Con esto se puede ver como la actuación natural en este punto de la historia ya es un aspecto fuerte del cine colombiano que ha convertido en hito algunas de sus películas, defendidas incluso por actores profesionales conscientes de que este aspecto ya ha hecho evolucionar al cine colombiano y lo puede seguir haciendo y que al ser cambiada esta característica por actores profesionales, el alma de las películas que fueron, que están en proceso y que va a ser inspiradas por este movimiento de la actuación natural inmediatamente desaparece llegando a volverse en una película absurda o de pura burla.

En Agosto de 2017, después la participación continúa de ACA en la democracia de sus derechos como actores y al encontrar diferentes problemáticas en la profesión del actor, en la comisión séptima del senado se creó una mesa de discusión con los representantes de la industria del momento para conciliar las propuestas y llegar a una aceptación de la ley. Después de 2 años de discusión, por cuestiones de “tiempos legislativos”, la ley no pasa en el congreso de la república. (Ángel, 2017)

Como se puede apreciar, a lo largo de la historia del cine hemos visto una evolución de la actuación en sus diferentes etapas. En cuanto a los *tipos de actuación* un desarrollo en el cine que empezó con actores de teatro, pasando por actores profesionales de cine y que se desarrolló a la par con los actores naturales. El desarrollo de los tipos de actuación no se daba linealmente sino que se intercalaban, es decir, cuando se avanzaba en la actuación natural, las circunstancias daban para estancar el proceso y regresar a la actuación teatral, hasta que se estableció un desarrollo constante y en conjunto con la hibridación del cine y la televisión, relación que hace que la visión expresiva y los tipos de actuación de estos dos medios se enriquezcan mutuamente. El cine colombiano siempre estuvo buscando su identidad propia y

por momentos se perdía volviendo a los estereotipos norteamericanos, hasta que se estableció un estilo con la llegada de los maestros, quienes reconocieron la importancia de retratar la cultura colombiana. Con este reconocimiento cultural, Julio Luzardo, quien aparte de trabajar en el método de la improvisación, expone una nueva forma de abordar la creación de la película, en donde su estrategia es interactuar con el universo en que se desarrollara la historia, escogiendo a los habitantes de esta región para realizar posteriormente el guion, método que más adelante consolida Víctor Gaviria a profundidad con sus actores naturales. Hasta la actualidad se puede hablar de una preparación de actores dedicada al cine con la llegada de la técnica de Fátima Toledo por medio de Carlos Medina, con la preparación de actores de Iván Gaona y los métodos empíricos de Sebastián Mesa aplicados en *Los Nadie*, que dan como resultado un gran reconocimiento del cine colombiano a nivel internacional. En cuanto a la valoración de la actuación como profesión desde el inicio ha sido menospreciada. Duperly llevo a cabo la primera profesionalización y en cuanto al gobierno, había leyes dirigidas a mejorar la infraestructura de una industria cinematográfica en Colombia, pero solo hasta estos últimos años se crearon leyes que abogaban a los beneficios de los actores. Al haber contradicciones que no favorecían a las nuevas formas de hacer cine en Colombia, hablando específicamente de los actores naturales, hasta el momento la ley no está vigente. A pesar de todos los contratiempos que ha tenido la actuación en el cine colombiano para surgir, se ha llegado a un punto clave en donde la importancia de este campo está aumentando positivamente, mostrando resultados de calidad reconocidos internacionalmente. A lo largo de la historia del cine colombiano se han utilizado varias estrategias de dirección de actores que coinciden en varios puntos, mostrándonos la posibilidad de compararlos con la dirección de actores aplicada en nuestro cortometraje *Instantáneo*.

3.2 Marco teórico y conceptual

3.2.1 Introducción

Para realizar del proceso de dirección y preparación de actores es necesario tener claros los métodos y teorías principales que más se han utilizado en el medio cinematográfico, hacer un repaso de los conceptos que frecuentemente se utilizan durante este proceso y explicar de manera concreta los pasos que normalmente se llevan a cabo para la realización del mismo, desde la preproducción hasta el rodaje, con el fin de aplicarlos al análisis de dirección de actores de nuestro cortometraje *Instantáneo*.

3.2.2 Dirección de actores – cine reseña de las principales teorías y autores.

Para tener claro como es el proceso de dirección de actores de cine, reseñaremos las principales teorías y sus respectivos autores, quienes han estudiado y desarrollado métodos a partir de su propia experiencia. También se definirá cuál es el esquema creativo más utilizado para la dirección de actores, información que nos será útil más adelante para reseñar el proceso de dirección de actores aplicado en nuestro cortometraje instantáneo.

Para abordar las diferentes teorías de cada autor nos basaremos en varias fuentes, iniciando por Fátima Toledo a quien referenciamos según su página web oficial <https://www.studiofatimatoledo.com.br/> y entrevistas encontradas en YouTube; Para Mijaíl Chéjov nos basaremos en el ensayo de Sol Garre llamado *'El sistema de actuación de Mijaíl Chéjov'* (2000); La reseña de Stanislavsky estará basada en la información descrita por Alberto Miralles en su libro *'La dirección de actores en cine'* (2000); Y para Seinfeld Meisner el archivo de la Escuela de teatro Off de Valencia, España, el documental *'El taller de Meisner: La técnica Meisner'* (2014) realizado por estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata y una entrevista informal realizada el 22 de mayo de 2018 a Catalina Rodríguez, directora de actores y actriz.

3.2.2.1 Método Fátima

Fátima Toledo es una preparadora de actores, quien se apasionó desde el principio de su profesión en el medio por la preparación de actores, por esto lleva 30 años aplicando y desarrollando su método FT, que se centra en tomar como base principal la importancia de trabajar desde un punto humano, reconociendo la belleza en cada persona que prepara y detonando todas las capacidades del actor a través de su entendimiento de como las circunstancias afectan a los seres humanos en la vida y haciendo consciente a los actores de estos sentimientos con la bioenergética, técnica psicoterapéutica.

Conocimiento de la persona

Fátima cuenta que ella no pregunta a los actores nada de su vida pero si necesita saber cómo se sienten, como están, para definir si su estado de ánimo natural funciona para el personaje que está buscando, es decir, si su naturaleza es ser agresivo, afectuoso o resistente y con base en esto encontrar la forma de que ellos lleguen a su estado contrario naturalmente, es decir, que conozcan las dos polaridades de su ser humano. En cuanto a su abordaje por tipos de actuación Fátima Toledo afirma en una entrevista para *'En Órbita'* publicada en

YouTube: ‘‘A mí no me importa si son actores naturales o profesionales, a mí me importa que son personas’’ (2014)

Bioenergética

El psicoanalista Alexander Lowen a partir de los estudios de Wilhelm Reich descubre que las emociones reprimidas guardan rastros de tensión muscular en el cuerpo lo cual causa mala circulación de la energía natural, llevando al negativismo y velando las emociones más limpias como el amor, el relajamiento, el placer, el poder interior y la felicidad. Fátima utiliza esta técnica para que el actor a través de ejercicios de esfuerzo físico continuo y meditación sobre el mismo reconecte con sus sentimientos reprimidos, revelando detrás de estos los sentimientos más puros con el fin de que el actor conozca y complete su abanico de emociones. Así, Por medio de esta sensibilización, el actor puede abordar desde las emociones más sutiles como el amor hasta las más densas como la ira sin perderse inconscientemente en ninguna de ellas. (Archivo Studiofatimatoledo)

Fatima Toledo ha participado en Colombia preparando a los actores de ‘*La Tierra y la Sombra*’ (2015) y ha formado a Carlos Medina, director de actores colombiano que en la actualidad ha estado participando en varias producciones con actores naturales y profesionales que han sido reconocidas en festivales internacionales.

3.2.2.2 Mijaíl Chéjov: concentración e imaginación

Mijaíl Chéjov fue alumno de Stanislavski y se dedicó a desarrollar su propio método de actuación basado principalmente en el uso de la imaginación como elemento principal de la creación del personaje y postulando que el cuerpo y el movimiento que este ejerce es la fuente de inspiración de las emociones. Chejov definía al actor como un instrumento que transmite a través del propio cuerpo toda su propia vida interior. (Garre, 2000)

Según Chejov el actor posee 2 métodos de aprendizaje, el que aprende en la academia y el que desarrolla personalmente, que requiere del conocimiento profundo de la conciencia y el intelecto. Una de las pautas a desarrollar en su método es la concentración, un buen actor debe llegar a un alto nivel de concentración, que consiste en tener un control completo de la acción, tanto física como emocionalmente:

Existen 2 tipos de concentración una consiente, que no está dirigida y es voluntaria como cuando por ejemplo nos percatamos de la belleza de un objeto, la otra es consiente es esa

concentración voluntaria y dirigida que aparece cuando nos esforzamos en percibir algo directamente. (Garre, 2000)

El tipo de concentración que necesita el actor es la concentración voluntaria, poner todos sus sentidos atentos al objeto, la concentración ayuda a controlar la tensión y los nervios, lo que facilita la interpretación. La concentración debe ser una práctica agradable para el actor y no una obligación. Chejov definía la creatividad como la capacidad individual de la libre expansión de las fuerzas internas del artista.

Otro factor clave en el método de Chejov es la imaginación, que es el resultado de la concentración voluntaria, lo cual ayuda al actor a crear situaciones y emociones propias para el personaje sin necesidad de recurrir a experiencias personales. Para el desarrollo de esa imaginación es de gran importancia otro concepto que menciona Chejov, la voluntad que consiste en la disposición del actor para liberarse tan físicamente como emocionalmente, lo definió como “el motor de la acción”. (Garre, 2000)

Chejov básicamente planteo un método en el cual por medio de la concentración e imaginación se crea una armonía entre cuerpo y mente lo cual permite una interpretación fluida de acciones y emociones que se complementan entre sí.

3.2.2.3 Método Stanislavsky

Konstantin Stanislavsky es un actor y director de teatro ruso, creador de un método interpretativo de dirección de actores que se centra en el estudio de las emociones del actor y el encuentro de la forma más precisa para detonarlas. Sin importar que este método haya sido inventado para teatro, se ha acomodado perfectamente a las exigencias del medio cinematográfico. Stanislavsky reforma el teatro reuniendo por medio de sus investigaciones todos los términos de interpretación como ética, subtexto, sobriedad, naturalidad, realismo y disciplina, que hasta el momento estaban dispersos y logra congregarlos para presentar un método conjunto.

A Stanislavsky se le debe la sistematización del arte interpretativo a partir de las emociones, pero también el mundo del teatro le debe que revolucionara la estética teatral de su tiempo. (Miralles, 2000)

Stanislavsky revolucionó el teatro en su época implantando toda una visión realista, luchando contra los gestos exagerados, la declamación y la adoración de los “divos” quienes buscaban resaltar más su persona que su personaje, utilizando trucos teatrales para ganar la

atención del público, acto que hacia opacar el trabajo del conjunto completo. Era un hombre muy disciplinado que a través de su sistema daba ejemplo moral a sus actores, impartiendo reglas como la puntualidad, humildad e integridad.

El segundo punto que revolucionó en cuanto a la actuación fue la representación de las emociones desde el mundo interior de los actores, es decir, una expresión emocional que no solo se interpretaba con gesticulaciones estereotipadas, sino que el actor se metiera en la carne del personaje expresando las emociones a partir de sus propias experiencias. Su sistema para lograr que un actor llegara a este punto de realismo se puede presentar en seis elementos esenciales:

Construcción del personaje

Stanislavsky les construye a todos sus personajes una vida pasada, presente y futura que no necesariamente se muestra en escena, sino que se utiliza como elemento que sirve como mapa interior del alma del personaje para los actores, logrando que la representación fuera más creíble para ellos y para el público. Este aspecto lo implementa en todos los actores de la obra, que aunque algunos de ellos no tuvieran muchos diálogos, les daba la misma importancia, razón por la cual cambio el nombre de “figurantes” a “colaboradores”.

Inspiración

Sabiendo que la inspiración es algo que surge del subconsciente y que no es posible dejarlo todo en sus manos ya que según Stanislavsky “Entregarse sin reservas a la inspiración es ponerse en manos de un dios loco” (1975), por eso él pedía al actor desarrollar una técnica consistente que consistía en que este actor se observara a sí mismo y evitara forzar al rostro a imitar algún sentimiento con direcciones interiores como “ponte triste”, en cambio, las pautas de dirección iban dirigidas a sentir interiormente, orientación que despertaba la emoción y hacia surgir la expresión facial de forma natural.

Si, condicional

Este elemento consiste en poner al actor de forma imaginaria en la misma situación en la que está el personaje preguntando por ejemplo que sentiría “si” o como reaccionaría “si” estuviera de cierta manera, con el fin de introducir al actor en el problema del personaje.

Memoria emocional

La memoria emocional consiste en aplicar la vivencia personal de los actores en los personajes, reviviendo las pasiones que reposan en el espíritu de cada ser humano que son reprimidas en la mayoría. Al activar esta memoria del inconsciente colectivo se busca, que al despertar dicha pasión se sostenga la razón o la historia que la indujo para obtener la emoción y el respectivo nivel que requiere el personaje.

Subtexto

El objetivo del subtexto es que el actor denote una dimensión interior del personaje mostrando un contraste entre lo que se dice y lo que está pensando o sintiendo. Por ejemplo, al decir una sentencia romántica y simplemente actuarla de forma romántica, el texto no tendrá profundidad y se convertirá en una redundancia, pero al aplicar un texto romántico mientras el actor está pensando en un amor que ya se terminó, el texto gana dimensión emocional y como dice Miralles “Cambiando el subtexto, el texto nunca cansa al actor” (2000).

Concentración

Stanislavsky inducía a sus actores, antes de cargarlos con la psiquis del personaje, a la relajación absoluta llevándolos a un estado de vacío que generaba en ellos una atmósfera que los hacía olvidar por completo que estaban en frente de un público afirmando que un personaje nunca está actuando delante de nadie.

Cada uno de estos métodos para la dirección de actores fue desarrollado por cada director según su experiencia, viendo que todos comparten como esencia el enfoque hacia un encuentro de la expresión más real de las emociones. Cada uno de estos métodos tiene el objetivo de orientar al actor hacia una actuación realista. El director y preparador de actores tiene la libertad de escoger las técnicas que más se acomoden a lo que la película requiere aplicándolo y estando abierto mentalmente a hacerle los cambios según las necesidades que vayan surgiendo en el camino del proceso creativo de la preparación y dirección de actores.

El director de casting y director de actores debe tener como cualidad principal el manejo de la inteligencia emocional, capacidad para tratar y entender el universo de las emociones, con el fin de controlar correctamente todo lo que surge en el proceso creativo ya que en la dirección de actores se trabaja mucho la sensibilidad y la fragilidad del actor.

3.2.2.4 Método Meisner

Sanford Meisner es un actor de teatro que al estudiar durante mucho tiempo el método Stanislavsky desarrollo su propia técnica volviéndose un teórico de la interpretación actoral. Su método se denomina repetición o técnica Meisner y se utiliza para la preparación de actores con el fin de que el actor se vuelva reactivo al momento presente y empiece a reaccionar a base de impulsos, Meisner afirmaba: " Actúa antes de pensar - tus instintos son más honestos que tus pensamientos-."(Archivo off escuela de teatro)

El método consiste en un ejercicio que se realiza en pareja y se basa en la repetición de afirmaciones que afecten emocionalmente al otro actor, con el objetivo de distraer a la mente del mismo para que su concentración recaiga en la experiencia del momento en donde todo empieza a surgir espontáneamente. De esta manera, el actor no está pretendiendo decir algo o pretendiendo una emoción si no que al estar conectado con el presente, reacciona a la carga emocional que envían los otros actores y al ambiente que hay alrededor.

Cuando hablamos de vivir momento a momento, nos estamos refiriendo a esa unidad que concentra a actores, circunstancias y público. El momento es el que nos determinara si nos levantamos o no, ¿y el momento como nos habla? A base de impulsos, el impulso que me provoca el otro y la circunstancia. (Baigorri, 2014)

Esta técnica está directamente relacionada con la esencia de cada actor, es decir, el director debe observar si el actor por naturaleza es reactivo a la ira o si e reactivo al amor, entonces si necesitamos un personaje iracundo y tenemos a un actor con esencia amorosa la interpretación será forzada.

Este método esta sientto utilizado y enseñado en Colombia por Carlos Medina (director de casting y entrenador de actores) y Catalina Rodríguez (actriz, directora de casting y entrenadora de actores), dirigida a actores naturales, actores profesionales y directores del medio cinematográfico.

Cada uno de estos métodos para la dirección de actores fue desarrollado por cada director según su experiencia, viendo que todos comparten como esencia el enfoque hacia un encuentro de la expresión más real de las emociones. Cada uno de estos métodos tiene el objetivo de orientar al actor hacia una actuación realista. El director y preparador de actores tiene la libertad de escoger las técnicas que más se acomoden a lo que la película requiere aplicándolo y estando abierto mentalmente a hacerle los cambios según las necesidades que vayan surgiendo en el camino del proceso creativo de la preparación y dirección de actores.

El director de casting y director de actores debe tener como cualidad principal el manejo de la inteligencia emocional, con el fin de controlar correctamente todo lo que surge en el proceso creativo ya que en la dirección de actores se trabaja mucho la sensibilidad y la fragilidad del actor.

3.2.3 – Conceptos fundamentales dirección de actores

A continuación presentamos los conceptos básicos que necesita saber un director para llevar a cabo el proceso de dirección de actores, abordando tipos de actuación, pasos que se siguen para llevar a cabo este proceso y conceptos que se manejan durante el mismo.

Actor profesional

Un actor profesional es una persona que ha tenido formación en el campo de la actuación, es decir, ha estudiado en alguna academia y se ha formado con alguna metodología o técnica actoral, lo que le permite ser intérprete de personajes ya sea en teatro o medios audiovisuales. “Un actor es una persona que haya tenido acceso a una metodología de construcción e interpretación, es considerado actor profesional cuando ya tiene un recorrido de varios años en el oficio”. (Ley 163, 2016)

Actor natural

Un actor natural es aquel que no ha tenido estudios en el ámbito de la actuación, todo lo hace de forma empírica, no cualquier persona puede ser actor natural, debe tener un conjunto de características, algunas de ellas nombradas por Fátima Toledo, directora de actores: “disposición y gusto por el oficio, estar dispuesto a abrirse emocionalmente... Que pueda hablar como un ser humano de verdad y no tenga miedo de exponer sus emociones”. (2015)

En la mayoría de veces un actor natural es una persona que actúa de sí mismo frente a la cámara, lo que le da la libertad de improvisar, ya que el personaje tiene características muy similares a su personalidad y a las experiencias que ha tenido en su vida.

Dirección de actores

La dirección de actores es una herramienta para la creación de personajes que se vale de distintos métodos y técnicas para lograr la construcción del personaje a trabajar.

La dirección de actores consiste en que el director logre introducir al actor de la mejor manera posible al mundo del personaje, le da pautas a trabajar para que este posteriormente lo pueda aplicar en la interpretación su personaje y en las acciones y situaciones que éste vive en la ficción planteada.

Cada director, en cada proyecto, deberá encontrar sus propios mecanismos y sus propias estrategias de dirección, coincidiendo, por lo tanto, con el planteamiento de Pedro Almodóvar: “Es una cosa totalmente personal que implica ser capaz de escuchar a los demás, entenderlos y entenderse a sí mismo” (Discépola, 2010)

Improvisación

La improvisación actoral es la capacidad que le da el director al actor para representar las acciones y emociones del personaje sin necesidad de orientarlo, le da la libertad de hacerlo intuitivamente, es la espontaneidad del primer encuentro con la acción. “Hay directores que dejan en manos de sus actores textos de los personajes, confiando en que el actor es quien más conoce al personaje” (Discépola, 2010)

Método

Un método es el procedimiento que se realiza para llegar a algo, en este caso nos referimos a métodos de dirección de actores. El método es el resultado de fragmentar una experiencia, en este caso de actuación, buscando los puntos positivos y negativos, para luego extraer los principales que funcionen como estímulo en el actor. Esto se organiza y se consigna en un modelo que se complementa creando y discutiendo situaciones imaginarias que no se vieron en la experiencia. El objetivo final del método es orientar al actor a la reproducción de una realidad que termina siendo expresada por el mismo, tanto física como emocionalmente como dice Alberto Miralles: “El propósito del método es llevar el realismo al alma del actor y sacar las emociones de forma natural”. (2000, p.95)

Técnica

Consiste en seguir una serie de parámetros para orientar al actor, la técnica hace referencia a las herramientas que se utilizan para hacer que el actor llegue al conocimiento total de su personaje como afirma Mónica Discépola, profesora de dirección de actores: “... Son propuestas metodológicas que impulsan la credibilidad de la actuación...”. (2010)

Proceso creativo de la dirección de actores

Para entender el proceso de la dirección de actores explicaremos las etapas que se siguen para la preparación del actor durante toda su participación en la película, con el objetivo de encontrar similitudes del proceso de dirección de actores realizado en nuestro cortometraje y tener claros estos conceptos para las memorias de la dirección de actores del mismo.

Análisis del guion

En este proceso se analizan todas las características del personaje, la personalidad, las motivaciones, sus emociones principales y sus rasgos físicos.

...desde antes de reunirse con los actores el director debe poseer un completo conocimiento del guion. Lo habrá leído una y otra vez con espíritu crítico. Habrá llegado a formarse una imagen mental de los personajes que quiere desarrollar en el curso del film. (Marner, 2004)

El director debe conocer el guion a profundidad para poder comunicarles a los actores con claridad la esencia de cada personaje y poder encontrar correctamente al actor que lo pueda interpretar. Esto con el fin de crear un perfil de personaje que servirá posteriormente para el proceso del casting.

Casting

Un casting es un proceso que se realiza para la elección de un actor con un perfil determinado para que interprete un papel específico. Hay diferentes métodos para realizarlo, como publicar el perfil deseado o ir por sí mismo a buscar al actor a un lugar determinado. En cine, el casting se graba con el objetivo de analizar posteriormente las cualidades de los actores, la proyección de la voz, si registran bien en cámara y como se desenvuelven frente a esta. Para complementar “el casting evalúa sobre todo la habilidad del actor para interpretar a un personaje creíble” (Barnwell, 2009)

Convencionalmente para el casting se le envía una escena relevante del guion al actor para que la prepare y la presente frente al director, y durante el casting el director puede intervenir para cambiar y reorientar una emoción, todo esto con el fin de analizar el nivel de improvisación y adaptabilidad del actor. En el casting también se hace una entrevista para saber el perfil psicológico del personaje y observar su expresión emocional y física, su habilidad para navegar en su propia memoria y su naturalidad para relatar estas historias.

Preparación de actores

La preparación de un actor es un requerimiento y un proceso por el cual pasa el interpretante para adquirir la capacidad de representar al personaje de la manera más verosímil posible, para lograr este objetivo el director lo prepara y moldea a su gusto usando como recurso diferentes técnicas de preparación. Este proceso es necesario tanto con actores naturales como profesionales pero puede variar según la intención y el método utilizado por cada preparador de actores: “La preparación de actores consiste en conocimientos teóricos y

prácticos, de estudios, ejercicios, métodos, técnicas que ejecuta, practica y experimenta el actor ante, durante y después de la representación” (López, 2010)

Un modelo que presenta Jane Barnwell para la preparación de actores empieza por la lectura del guion y diálogos en frío en donde los actores tienen un primer acercamiento a sus personajes; Sigue con el ensayo en donde se practican las acciones y la gesticulación del actor; Y termina explorando el sentimiento en donde el director le da pautas al actor para que entienda las motivaciones de su personaje y reaccione según las situaciones que tiene que enfrentar. (2009)

Con la lectura del guion y con el ensayo de las acciones vemos como el actor se ve exteriormente y con el entendimiento motivacional del personaje vemos como el actor expresa su interioridad.

Los ensayos previos al rodaje son elección del director, ya que en algunas ocasiones el director prefiere no ensayar para no perder la naturalidad orgánica que entrega el actor de forma espontánea, característica esencial que a veces se gasta en la repetición de la escena durante este proceso. En cambio, los directores que escogen este camino, optan por trabajar solamente en las emociones con escenas alternas al guion sin revelar mucho las situaciones concretas que suceden en este.

Ensayos y dirección durante el rodaje

Es necesario que aparte de los ensayos realizados en la preparación, se hagan ensayos durante el rodaje ya que como expone John Marner en Como dirigir cine: ‘no se puede hacer un ensayo real de una escena de una película si todos los elementos que integran la toma no se encuentran allí’ (2004)

Con la afirmación anterior deducimos que es importante que el actor conozca durante el rodaje todo lo relacionado con el ambiente en donde ya está montado el universo de la historia: las marcaciones del espacio, la relación que van a tener los actores con los objetos y el vestuario que ya los conecta directamente con el personaje. Todos estos elementos sirven como ayuda para que el actor entre en situación y se vea el resultado final de todo el proceso.

3.3 Memorias Instantáneo

3.3.1 Introducción a memorias

El universo en donde transcurre la historia es en Boyacá, por esto decidimos ser fieles al contexto buscando actores que radicaran en este departamento. Debido a que Instantáneo

maneja un estilo naturalista y va a ser rodado en el campo, se trabajó con actores naturales para seguir esta línea. Teniendo en cuenta este sentido naturalista se utilizaros los siguientes conceptos durante el proceso de dirección:

Vínculo emocional: Es una conexión que se crea con otra persona que proviene del sentimiento o la memoria, generando una actitud o emoción hacia ella. Refiriéndonos a la dirección de actores es un elemento que se carga en la mente individual de cada actor y no necesariamente es recíproco, es decir, mientras un actor ama al otro, el otro lo puede estar odiando.

Ego: Es el mecanismo psicológico de supervivencia del ser humano, al dársele demasiada importancia termina creando resistencias innecesarias, como emociones reprimidas, sentido de inferioridad o superioridad frente a los demás, en la dirección de actores es fundamental trabajar el ego del actor para que conozca todas las capas que ocultan su esencia y no le permiten explorar todo el abanico de sus sentimientos.

Núcleo emocional: Cuando se quitan las capas del ego, normalmente lo que se encuentra es un núcleo emocional que antes estaba reprimido como tristeza o ira, este núcleo generalmente viene con una historia detrás difícil de tocar, en el proceso de dirección de actores a partir de la sensibilización se hace consciente al actor de estos núcleos reprimidos, lo que le permite dejar de ser un esclavo de estos y convertirlos en una herramienta útil para la expresión de las emociones y para la conexión con los personajes que debe interpretar.

Confianza: Es una cualidad en la cual una persona se abre ante otra de forma sincera, dando la posibilidad de que la otra persona también sienta esta apertura que logra generar un vínculo profundo, en el caso de la dirección de actores, es necesario para que la sensibilización del actor ocurra.

3.3.2 Proceso creativo de la dirección de actores de instantáneo

A partir del proceso creativo para dirigir actores que desglosamos en el marco conceptual, abordaremos todo el proceso de la dirección de actores naturales en nuestro cortometraje instantáneo. La elaboración de los ejercicios proviene de tres fuentes principales: La reseña realizada por Santiago Samaniego del libro 'Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television.' De Judith Weston; Y las enseñanzas de Juan Manuel Rodríguez en la clase de Dirección de actores dictada en la Universidad Agustiniense; Y el Workshop de dirección de actores dictado por Carlos Medina y Catalina Rodríguez que fue tomado por el director de actores de Instantáneo, en el que se trabajó, el método Meisner, el

método Fátima de bioenergética, el sí condicional de Stanislavsky y la concentración e inspiración de Chejov. El diseño de la dirección de actores de Instantáneo se hizo siguiendo estas enseñanzas y recomendaciones pero fueron moldeadas y organizadas según la necesidad que iba requiriendo el cortometraje.

3.3.2.1 Preparación del casting

Para la preparación del casting se tuvieron en cuenta las recomendaciones de Carlos Medina quien nos asesoró semanas antes de realizarlo y lo aprendido en su workshop de donde tomamos aspectos como el análisis de la psicología del personaje para escoger al actor, ejercicios de miradas, el juego a ciegas y otros ejercicios que aplicaremos más adelante:

Perfiles de los personajes

La historia se desarrolla en un universo boyacense con tradición de campo, por esto, se tendrá en cuenta la psicología del personaje, los rasgos físicos y la forma de expresión del actor que encajen de manera correcta en este contexto. También se tuvieron en cuenta las historias que se construyeron para los personajes que transcurren antes del inicio de la historia a partir del guion con el fin de ver qué puntos coinciden en las entrevistas con los actores y para la creación de las escenas de improvisación.

Leo joven: 17 a 20 años, alto, origen boyacense, flaco, antisocial, le gusta la ciencia y las teorías del universo, es tímido y puede llegar a ser compulsivo en situaciones de presión. Temperamento: flemático reflexivo, GEMINIS.

Leo niño: Niño de 6 a 8 años, boyacense, le gusta pintar. Temperamento: tranquilo receptivo, GEMINIS.

Irene: mujer adulta: 30 a 40 años, contextura gruesa, cabeza de familia de una vereda boyacense, es exigente, lleva una vida difícil ya que tiene que trabajar y pagar por todos los gastos de ella y su hijo. Temperamento: colérica intuitiva, TAURO. Se relaciona con GEA la madre tierra.

Laura: mujer de 17 a 20 años, boyacense, pelo largo, Amiga de leo, Se preocupa por el bienestar de él, y puede llegar a ser impulsiva sin pensar en consecuencias. Temperamento: sanguíneo sensible, PISCIS. Se relaciona con la luna, un satélite que sigue a la tierra a distancia y que siempre está ahí.

Jorge: Hombre de 30 a 40 años, boyacense, pelo corto, Padre de Leo, alcohólico, el dinero que gana se lo gasta en cerveza, muy descomplicado con las obligaciones. Temperamento: Sanguíneo reflexivo, ARIES

Tipos de actores y Lugares de búsqueda

Para no descartar la posibilidad de un actor con preparación que pueda acoplarse al personaje y tener más posibilidades, se hizo una convocatoria de casting en Sogamoso para actores de teatro. Para los actores naturales se hizo una búsqueda en los colegios de Sogamoso, buscando mujeres y hombres jóvenes en los grados decimo y once. La búsqueda de la mamá se hizo en la ciudad de Sogamoso, con la convocatoria de actores de teatro y en las veredas que van a ser analizadas para el scouting. Finalmente el casting del niño fue realizado, tanto búsqueda como presentación del casting, en los colegios de Sogamoso y se tuvieron en cuenta primordialmente los rasgos físicos que debían ser lo más parecido posible a los del protagonista.

Durante el casting se tuvo en cuenta el nivel de expresión, la confianza frente a la cámara, el tipo de personalidad, que el actor tuviera una actitud proactiva y que estuviera interesado en participar y cumplir con todas las fases del proyecto.

Estructura del casting

La estructura del casting empezó con la selección de los actores basándose en su aspecto físico, posteriormente se realizaron entrevistas individuales, ejercicios de confianza e interacción entre actores y la improvisación de una escena sencilla que se acoplara a una situación familiar a ellos. Todas estas etapas serán abordadas a profundidad a continuación.

3.3.2.2 Casting

El casting se realizó a partir de las siguientes etapas:

Primera Selección de los actores

La primera selección se hizo con actores de teatro de Sogamoso y con familiares de la productora proveniente de esa ciudad. La selección de los demás actores se hizo en dos colegios de Sogamoso en los cursos decimo y once para los actores jóvenes, y en los cursos de primaria para el niño. En este proceso encontramos varias opciones incluyendo a un actor natural que actuó para el teaser del proyecto.

Entrevista individual

Después de haber hecho una selección de actores basado inicialmente por el aspecto físico, el proceso de casting empezó con entrevistas individuales el cual fue registrado con una cámara para el análisis y selección final de los actores. Cada actor y actriz vio una copia del cubo del cortometraje (elemento místico) y les pedimos que nos contaran para que pensaban que servía, con el fin de evaluar su expresión creativa y habilidad imaginativa. Después de ganar la confianza necesaria se hicieron preguntas relacionadas con los sueños, las decepciones, miedos y el estado de su relación familiar, para evaluar su dimensión psicológica. Y como último ítem se les pregunto acerca de Dios para analizar su dimensión espiritual. Al actor principal se le preguntó si alguna vez había intentado hacer telekinesis o algo extraño , ya que así podíamos saber si él vio alguna vez la posibilidad de que este mundo extraño existiese y así fuera más sencillo dirigirlo ya que él podía recurrir a su propia experiencia.

Las entrevistas para todos los actores se hicieron analizando la expresión corporal, la confianza con la cámara, el registro en cámara, que tan interesados estaban en ser parte de una historia mística en el campo y que tan relacionados estaban con el tema, observando las cualidades que se ajustaran al personaje que estábamos buscando.

Vínculo de confianza entre actores: El juego a ciegas

Este ejercicio se realizaba en parejas de actores antes de la improvisación de las escenas con el fin de romper el hielo entre actores y directores del casting. Consistía en hacer un ejercicio simple en donde uno de los actores era guiado con los ojos cerrados por el otro actor alrededor de un espacio lleno de obstáculos, el objetivo era que el actor no abriera los ojos y siguiera por completo las instrucciones de sus compañero, finalmente se intercambiaba la posición para que los 2 experimentaran tanto el dirigir como ser dirigido. Este ejercicio se realizó sin cámara en un inicio y luego con cámara para observar la reacción de los actores frente a este elemento.

Ejercicio de miradas

Este ejercicio consiste en poner a dos actores frente a frente, pedirles que relajen por completo el cuerpo y que se observen fijamente. Mientras hacen esto por unos segundo en el oído de cada actor se le da la instrucción de que le cuente al otro algún secreto o lo que le quiera decir, pero solo con la mirada. Otra forma en que realizamos este ejercicio fue diciéndoles a los actores que jugaran a guerra de pulgares sin dejarse de ver a los ojos. Esto nos daba una visión clara de la expresión de la mirada de cada actor la cual es muy

importante para nuestro cortometraje ya que su lenguaje se basa en la comunicación de las miradas con pocos diálogos.

Improvisación de una escena

Se plantearon situaciones cotidianas de conflicto entre: madre – hijo, amiga- amigo. Padre - hijo. A cada actor se le dio una intención que chocara con la intención del otro dándoles la instrucción de que no podía ceder para generar una situación imposible de solucionar, por ejemplo convénczalo y busque todas las razones – usted no puede dejarse convencer e invéntese porque no puede, actividad que sirve para llevar a los actores a límites e inducirlos a la imaginación. A medida que la escena avanzaba se les daban nuevas instrucciones para que la escena se moldeara y pudiéramos ver nuevas reacciones y diferentes matices. Todo esto se realizó con el fin de ver su atención, escucha, creatividad frente a los cambios repentinos, expresiones faciales y confianza e interacción con la cámara.

Resultado del casting

Nos dimos cuenta que los actores de teatro o profesionales de Sogamoso no cumplían con los parámetros que estábamos buscando ya que exageraban durante las escenas, se intentaba instruir hacia una naturalidad, pero aun así tenían muy arraigado este tipo de actuación. Nos gustó la actuación y el registro de una familiar de la productora, quien finalmente obtuvo el personaje de Irene.

Encontramos varias opciones para el personaje de Laura y al final decidimos quedarnos con Leidy, una joven de un colegio de Sogamoso con rasgos físicos boyacenses muy marcados con quien tuvimos que trabajar fuerte en la confianza con la cámara. Para el protagonista, aparte del muchacho del teaser, que al ser entrevistado para conocerlo más a fondo y al presentar el ensayo de una escena de improvisación, nos dimos cuenta que no abarcaba la personalidad ni la motivación del personaje. El segundo viaje de casting encontramos en un colegio de Sogamoso al protagonista (Leo), este joven cumplía con las características físicas y psicológicas del personaje confesando con timidez que alguna vez intento mover las cosas con la mente concentrándose hasta que le dolió la cabeza. Debido a que era un actor natural tuvimos que trabajar en la preparación, el actor estuvo abierto y con buena actitud a aprender todo lo necesario para representar al personaje.

El casting para el padre se realizó a un profesor de un colegio de Sogamoso que al ser entrevistado y tras unas escenas de ensayo terminamos escogiéndolo para el papel. Contamos con la suerte que cumpliera con los requisitos y no se tuvieron más opciones, fue unánime.

La búsqueda del niño fue lo que más se complicó por los permisos de los padres y que los niños que encontrábamos para el personaje eran muy tímidos o apenas escuchaban que iban a salir en un video o película retrocedían. Esta búsqueda se extendió por 1 mes, casi a 15 días del rodaje encontramos al niño con todos los requisitos, muy parecido al protagonista, con los permisos de los padres y con las ganas de actuar para el proyecto.

3.3.2.3 Preparación de actores

Preparación de la preparación de actores

Para esta parte se tuvo en cuenta el método Fátima de bioenergética para hacer que los núcleos emocionales que necesitábamos del personaje florecieran en el actor. Con base en el guion se rastrearon los verbos y emociones de cada personaje y se concluyeron los núcleos emocionales que mantiene cada personaje para construir sobre estos las capas de ego o resistencias que se van quebrando a medida que avanza la historia hasta llegar al clímax o exposición del núcleo:

Leo- Tristeza

Laura- Amor y Tristeza

Irene – Angustia e Ira

Se realizó una revisión del guion y se rastrearon las emociones y en dialogo, entre los preparadores de actores se concluyeron las emociones que prevalecían en cada escena y con base en esto se concluyó que ejercicios se iban a realizar, que verbos provocaban la emoción, que métodos se iban a utilizar y que situaciones de improvisación eran convenientes. Teniendo en cuenta esto se realizó el cronograma y los requerimientos para llevar a cabo esta parte del proceso:

Requerimientos:

- Espacio privado y amplio
- Colchoneta y almohadas
- Música para meditación

- Agua
- Ropa deportiva
- Computador y Cámara

Juegos de concentración e integración

La risa y la euforia colectiva es una energía que siempre genera apertura social, por esto decidimos empezar con un juego de integración y confianza aprendido en nuestras clases de dirección de actores de la Universidad Agustiniiana que consiste en que el grupo tiene que alcanzar a tocar una pared que es vigilada por un individuo, este individuo que está dándole la espalda a todos los que se acercan, se voltea por momentos y si al girar observa a alguien moviéndose, esta persona tiene que regresar desde el inicio, el que llegue a tocar la pared sin ser observado moviéndose, gana. En este juego participaron actores, directores y el equipo técnico que estaba presente. También se realizó un juego de concentración en los ensayos en donde directores y actores se tenían que pasar una pelota rápidamente dirigiendo la mirada hacia el objetivo, ejercicio que mejoro la comunicación y conexión del grupo.

Bioenergética

En un espacio cerrado, estando descalzos empezamos caminando por el espacio con música de meditación, respirando por la boca y relajando absolutamente todo cuerpo, se les pidió olvidar el pasado por completo y no pensar en qué momento iba a terminar el ejercicio, en pocos términos, se creó un ambiente sugestivo en donde la mente no intervenía y el cuerpo recaía una y otra vez en el ahora. Caminando por el espacio se les pedía que cada vez que se encontraran con un actor lo miraran fijamente, esto en una duración de 10 minutos, después el sentido contrario, sin mirar a nadie.

Después de tener el cuerpo y la mente listos, se les pidió a los actores que de forma individual escogieran un lugar del espacio mirando a la pared. Desde aquí se les pidió crear un punto imaginario en la pared y quedarse ahí fijamente recordándoles que no pensarán en que momento iba a terminar el ejercicio, estando de pie durante 15 minutos solo mirando a la pared y respirando rítmicamente se les pidió que doblaran un poco las rodillas para esforzar el cuerpo a una posición incómoda, acción con la cual las piernas naturalmente empiezan a temblar, por eso a la bioenergética también se le llama la técnica de temblar. Esto genera un estado de incomodidad en donde la mente quiere escapar a otro lugar, es impulsar a la mente o al ego a debilitar sus capas de resistencia para explorar a fondo el corazón de los actores.

Durante el temblar introducimos las emociones a través de la memoria, se les pidió que recordaran a la persona que más amaban, a la persona que más mal les caía, a una persona que les gustaría ver otra vez, etc. Se les pedía expresar lo que sentían con esos recuerdos y sensaciones físicas a través de suspiros con mantrams ‘‘A’’. Todo esto con el fin de encontrar diferentes tipos de emociones, cada una de estas se intercalaban con estados de vacío o paz para borrar el estado y empezar con uno nuevo, es decir, tristeza –paz – ira –paz- amor – paz. Finalmente se cerró con un encuentro en el centro del espacio en donde todos nos abrazamos para cerrar positivamente la sesión.

Este ejercicio conlleva mucha responsabilidad con la sensibilidad del actor, por eso se realizó sin ningún tipo de grabación y algunos de los acontecimientos que tuvieron lugar no se exponen en este fragmento para proteger la dignidad del actor que nos fue confiada.

Trabajo de las emociones y retroalimentación de bioenergética

Después de la sesión intensiva de bioenergética, el director se sentó con los actores para hacer retroalimentación de todo lo que encontraron en sí mismos y se pactaron los núcleos emocionales con los que el actor conectaba según su experiencia y que coincidían directamente con los núcleos de sus respectivos personajes:

Leo- Juan Carlos: Núcleo de Tristeza, se activa por una persona a la cual no puede perdonar por las cosas que le hizo.

Laura – Leidy: Núcleo de amor, se activa cuando piensa en su mamá, teniendo dos aspectos, el positivo en donde quiere hacer todo por ella y el negativo en donde recuerda que ha cometido errores con ella.

Irene – Lourdes: Núcleo de Ira se activa cuando recuerda la injusticia y el dolor que ha vivido en su vida y la angustia se activa cuando recuerda a una persona que nunca la perdonó.

Invisibilización de la cámara

Este ejercicio fue encontrado por el director de Instantáneo a través de la plataforma de YouTube en el video ‘LOS NADIE, detrás de cámaras - Dirección de actores y casting’ en donde Sebastian Mesa, director de Los Nadie (2016), explica como fue el proceso de dirección de actores de su película. A este ejercicio se le hicieron diferentes modificaciones según las necesidades que surgieron en la preparación.

Se les indicó a los actores que tomarán la presencia de la cámara como si fuera una persona y que se despidieran por completo de ella, que de manera amable le contaran las razones por las cuales la iban a ignorar definitivamente. La actriz joven miraba mucho al director recibiendo su aprobación entonces también se hizo invisibilización del director diciéndole que era una cosa más puesta en el espacio y haciendo un ejercicio en donde el director se movía por su campo de visión cambiando de posición y dándole la instrucción de no mirarlo. En los ensayos al aire libre, al haber muchas personas alrededor, aprovechamos para invisibilizarlos haciendo una prevención de la situación del rodaje en donde les dijimos a los actores que ellos eran los únicos que existían en ese espacio, que el resto eran cosas inanimadas pasando alrededor, que si algo les hacía perder el foco se concentraran en el actor que tenían al lado o en un punto fuera de la cámara o de esas personas.

Creación de vínculos

Al igual que en la sesión de bioenergética se le pidió a los actores que al ver al actor que tuvieran al frente pensarán que tenían al frente a la persona que más odiaban o que más amaban, o a la persona que les generaba el sentimiento que necesitábamos. Para el vínculo entre Laura y Leo se les pidió a los actores que se miraran, observaran el rostro del otro y dijeran lo que más les gustaba, para generar la tensión de gusto y atracción. En el cortometraje había una situación en donde ocurría un beso entre ellos dos, aquí tuvimos el inconveniente de que la actriz tenía novio y se rehusaba por completo a realizar el beso. Finalmente se dialogó con ella y se llegó al acuerdo de simular toda la acción del beso pero en el momento justo antes del contacto la escena terminaba y nosotros nos encargábamos en montaje. El vínculo de hijo –madre fue sencillo ya que la actriz tenía un hijo de la misma edad que la del actor, eso facilitó la interiorización.

Trabajo de diálogos y Meisner

Como los diálogos del guion fueron escritos en un lenguaje neutral durante los ensayos se realizaron cambios de guion dialogando con los actores y llegando a la traducción real de cómo lo dirían ellos en su lenguaje boyacense. Después se tomó cada dialogo y se trabajó con el actor cargado con el vínculo, el núcleo y la memoria emocional, aquí podíamos ver como los actores decían los diálogos mecánicamente y se trabajó para llegar a una naturalidad en donde al hacerlo repetidas veces gracias al impulso de vivir el momento que genera Meisner, terminaba saliendo espontáneo.

Dirección con verbos

Con los verbos analizados en la preparación de la preparación de actores definidos a partir del guion, ensayábamos las escenas dando estos verbos a cada actor y sin la necesidad de decirles que emoción tenían que representar a través de este tipo de direcciones las emociones, acciones y reacciones terminaban surgiendo de manera natural, como ejemplo, pedir generaba ansiedad y también se jugaban con matices condicionales como “pídale pero usted sabe que si es muy duro con él lo puede perder” y esto ya no generaba ansiedad con este verbo sino que la emoción se balanceaba hacia la angustia.

Ensayo de coreografías

Se simulo una puesta en escena según las locaciones escogidas del corto para ensayar algunas coreografías complejas. Primero se les daban las marcaciones a los actores sin pedirles intención actoral para que se pintara el camino en su memoria, después se cargaban nuevamente con la emoción y observábamos los resultados. Estas marcaciones no eran como “cuando pasa esto para aquí” sino que intentábamos que todo fuera muy fluido dando instrucciones que funcionara como reacciones lógicas del movimiento psicológico del actor como “la ventana es su lugar de calma en el cuarto, entonces usted llega y se sienta frente a ella porque confía en que ahí se siente seguro”, para que su mente no se distrajera con cada paso o giro inusual.

Ensayo de escenas en locación

En los ensayos de locación tuvimos la oportunidad de trabajar con el niño, se le dieron instrucciones de mirada y se le dijo que se tomara todo como un juego, al ser tan receptivo con solo ver a sus compañeros representando la situación entendió muy rápido lo que estaba ocurriendo y reaccionó emocionalmente de manera muy natural. En esta parte aprovechamos para hacer una avanzada en la planimetría y grabamos una versión en baja calidad de la mayoría del corto. Los actores ya habían ensayado en la preparación las coreografías y la puesta en escena por esto al llegar a locación fue mucho más sencillo, logrando dejar toda esta parte cubierta para rodaje.

Meditación

Las sesiones de preparación se cerraban haciendo meditación con música para que los actores dejaran atrás todo lo vivido durante este proceso y se fueran totalmente renovados a sus casas.

Síntesis de la preparación de actores por escenas

En la tabla 5 presentaremos un resumen del proceso de preparación de los actores exponiendo el personaje a interpretar, su respectiva emoción según la escena y la técnica a utilizar para lograr la emoción propuesta:

Tabla 5

Síntesis de la Preparación de Actores en Instantáneo por Escenas

<u>ESCENA</u>	<u>DIRECCIÓN DE ACTORES</u>
1. El padre se va de la casa: mientras leo niño está coloreando en el suelo, Irene le advierte a Jorge que si se va es para siempre.	<p>Personaje 1: Irene</p> <p>Emoción: Angustia</p> <p>Técnicas: Si condicional, imagínese que usted se va a quedar totalmente sola manteniendo la finca y a su hijo.</p>
2-El sueño: Leo le cuenta a Laura que tuvo un sueño acerca de medusas en el cielo	<p>Personaje 1: Leo</p> <p>Emoción: Nostalgia</p> <p>Técnica: Memoria emocional, Cuando cuenta el sueño, está pensando en el mejor sueño que ha tenido.</p>
3-Explicacion de la teoría y experimento: Leo y Laura llegan a la habitación , leo saca sus teorías y empieza a explicarle a Laura cómo funcionan, Laura se niega a ayudarle y se va, leo realiza el experimento hasta que es interrumpido por su madre quien al intervenir en el experimento viaja con leo	<p>Personaje 1: Leo</p> <p>Emoción: pasión</p> <p>Técnica: vinculo de confianza actor – director. Ya que el actor es natural y esta escena conllevaba cierta dificultad de diálogos, el director realizo visitas alternas a la casa del actor para compartirle su punto de vista acerca de la vida y de que se trataba a fondo la teoría que él tenía que explicar, el director le transmitió la pasión al actor y</p>

ensayaron y construyeron juntos este aspecto del personaje.

Personaje 2: Laura

Emoción: Duda

Técnica: Vinculo de amor. Durante el rodaje se le pidió a la actriz que le realizara una carta al actor con las cosas que más le habían gustado de él hasta el momento, carta que se utilizó en el rodaje con la intención interior de entregársela o no.

personaje 3: Irene

Emoción: Ira

Técnica: Meisner e improvisación, con los diálogos de la escena en donde Leo ignoraba completamente a Irene mientras ella insistía una y otra vez con el dialogo ‘es que se trabajaba hasta las 4’ rodeando toda improvisación sobre esta situación hasta alcanzar la reactividad de Ira en la actriz.

4-Primer viaje dimensional el bosque: leo observa a su mama atrapada en un sueño en donde repite la acción de desgranar una mazorca.

Personaje 1: Leo

Emoción: miedo

Técnica: Chejov, concentración en un lugar totalmente desconocido, escuchar y observar cada parte del espacio.

Personaje 2: Irene

Emoción: obsesión

Técnica: Chejov, concentración total en la acción que está realizando, la mazorca es lo

más importante para ella.

5-Regerso a la habitación: Leo e Irene se miran sorprendidos y leo sale de la casa

Personaje 1 y 2: Leo e Irene

Emoción: Sorpresa

Técnica: Chejov, se hicieron ejercicios de meditación y concentración del espacio y para el ensayo de la escena se generaban periodos prolongados de silencios que eran rotos abruptamente por la caiga de un objeto muy pesado.

6- La carretera: Leo convence a Laura de realizar el experimento

Personaje 1: Laura

Emoción: Amor

Técnica: creación de vínculo emocional e imaginación Chejov, Ella ve a la persona que más quiere e imagina a que lugares viajarían, que actividades harían.

Personaje 2: Leo

Emoción: Duda

Técnica: Creación de vínculo emocional e imaginación Chejov, “usted no sabe si la va a volver a ver después de esto”.

7- Segundo viaje dimensional, el rio: Laura está atrapada en un sueño en donde le demuestra su amor a leo

Personaje 1: Laura

Emoción: Amor

Técnica: Chejov y vínculo emocional, entregar el regalo a la persona que más quiere.

Personaje 2: Leo

Emoción: Sorpresa

Técnica: Chejov, estar concentrado en todo lo

	que está pasando en el lugar.
--	-------------------------------

8- Regreso a la carretera: Laura le intenta dar un beso a leo y el huye.	<p>Personaje 1: Leo</p> <p>Emoción: Ansiedad</p> <p>Técnica: Bioenergética, creando la ansiedad en el cuerpo a través de la Respiración.</p> <p>Personaje 2: Laura</p> <p>Emoción: Tristeza</p> <p>Técnica: Bioenergética, uso del núcleo emocional de la actriz, el arrepentimiento hacia su mamá.</p>
--	---

9.La decisión de leo: Leo decide poner en práctica el experimento solo	<p>Personaje 1:Leo</p> <p>Emoción: Ansiedad</p> <p>Técnica: Bioenergética de respiración.</p> <p>Personaje 2 : Irene</p> <p>Emoción: angustia</p> <p>Técnica: Vínculo emocional viendo al actor como su hijo.</p>
--	---

10. Tercer viaje dimensional, el viaje interior: Leo llega al pasado y observa cuando su papa se va, tiene un encuentro con el mismo de niño en donde se reconcilia, viaja al rio y al bosque y se reconcilia con Irene y Laura.	<p>Personaje 1: Irene</p> <p>Emoción: Angustia</p> <p>Técnica: Bioenergética, núcleo emocional de angustia de la actriz sobre una persona que nunca la perdono.</p> <p>Personaje 2: Leo niño</p> <p>Emoción: frustración</p> <p>Técnica: dialogo con el actor y Dirección de miradas, “tómeselo como un juego” usted</p>
--	--

está jugando con su cuaderno y luego llega su padre y se despide bruscamente, mire como se va.

11-El viaje final: Laura, Leo e Irene regresan al cuarto, queman el pasado y se desmayan. **Personajes 1,2 y 3: Leo, Laura e Irene.**
Emoción: Paz

Técnica: Bioenergética, la experiencia del vacío, el lugar de paz antes de cualquier emoción y el aprendizaje de los suspiros naturales con la misma técnica.

3.3.2.4 Rodaje

Antes de cada escena

Como modelo básico de preparación antes de las escenas se realizaron ejercicios de miradas durante un minuto para que olvidaran todo el movimiento que estaba ocurriendo en el set y ejercicios de respiración bioenergéticas para llegar al vacío, después se cargaba al actor con el núcleo emocional del mismo y las pautas imaginarias y de memoria del personaje, ya se les había contado como era el proceso del rodaje de una escena pero se les aclaro nuevamente los pasos de la claqueta , la acción, etc.

Síntesis del rodaje por escenas

En la Tabla 6 presentaremos un resumen del procedo de dirección de actores en rodaje exponiendo el personaje a interpretar, su respectiva emoción según la escena, la dificultad que se presentó y la solución que se llevó a cabo para cubrir el contratiempo:

Tabla 6

Síntesis de la Dirección de Actores en el Rodaje de Instantáneo por Escenas

<u>Escena</u>	<u>Dirección de actores</u>
1. El padre se va de la casa: mientras leo niño está coloreando en el suelo, Irene le advierte a Jorge que si se va es para siempre.	Personaje 1: Irene Emoción: Angustia Dificultad: Teatralidad de la actriz.

	<p>Solución: Con ejercicios bioenergéticos del vacío trabajados en la preparación, cuando ella subía de nuevo la teatralidad, en rodaje hacíamos un espacio de relajación para reiniciar sus emociones y su memoria, así, se redujo la mecanicidad y aumento su naturalidad.</p>
<p>2-El sueño: Leo le cuenta a Laura que tuvo un sueño acerca de medusas en el cielo</p>	<p>Personaje 1: Leo</p> <p>Emoción: Nostalgia</p> <p>Dificultad: sin dificultad, el resultado de la preparación fue exitoso.</p>
<p>3-Explicacion de la teoría y experimento: Leo y Laura llegan a la habitación, leo saca sus teorías y empieza a explicarle a Laura cómo funcionan, Laura se niega a ayudarle y se va, leo realiza el experimento hasta que es interrumpido por su madre quien al intervenir en el experimento viaja con Leo.</p>	<p>Personaje 1: Leo</p> <p>Emoción: Pasión</p> <p>Dificultad: Sin dificultad, el resultado de la preparación fue exitoso.</p>
<p>4-Primer viaje dimensional el bosque: leo observa a su mama atrapada en un sueño en donde repite la acción de desgranar una mazorca.</p>	<p>Personaje 1: Leo</p> <p>Emoción: miedo</p> <p>Dificultad: Sin dificultad, el resultado de la preparación fue exitoso.</p>
	<p>Personaje 2: Irene</p> <p>Emoción: obsesión</p> <p>Dificultad: Sin dificultad, el resultado de la preparación fue exitoso.</p>
<p>5-Regerso a la habitación: Leo e Irene se</p>	<p>Personajes 1 y 2: Leo e Irene</p>

miran sorprendidos y leo sale de la casa

Emoción: Sorpresa

Dificultad: los ensayos de concentración que se hicieron durante la preparación no funcionaron durante el rodaje porque los actores ya conocían los objetos de percepción que utilizamos para sorprenderlos.

Solución: se realizó el mismo proceso de concentración pero esta vez se descubrió que los actores reaccionaban sorpresivamente al grito del director y era una experiencia que no se agotaba, genero molestias para algunos técnicos del rodaje pero funcionó.

6- La carretera: Leo convence a Laura de realizar el experimento.

Personaje 1: Laura

Emoción: Amor

Dificultad: Sin dificultad, el resultado de la preparación fue exitoso.

Personaje 2: Leo

Emoción: Duda

Dificultad: Sin dificultad, el resultado de la preparación fue exitoso.

7- Segundo viaje dimensional, el rio: Laura está atrapada en un sueño en donde le demuestra su amor a Leo.

Personaje 1: Laura

Emoción: Amor

Dificultad: Sin dificultad, el resultado de la preparación fue exitoso.

Personaje 2: Leo

	<p>Emoción: Sorpresa</p> <p>Dificultad: Sin dificultad, el resultado de la preparación fue exitoso.</p>
8- Regreso a la carretera: Laura le intenta dar un beso a leo y el huye.	<p>Personaje 1: Leo</p> <p>Emoción: Ansiedad</p> <p>Dificultad: Sin dificultad, el resultado de la preparación fue exitoso.</p> <p>Personaje 2: Laura</p> <p>Emoción: Tristeza</p> <p>Dificultad: Sin dificultad, el resultado de la preparación fue exitoso.</p>
9.La decisión de leo: Leo decide poner en práctica el experimento solo	<p>Personaje 1:Leo</p> <p>Emoción: Ansiedad</p> <p>Dificultad: Sin dificultad, el resultado de la preparación fue exitoso.</p> <p>Personaje 2 : Irene</p> <p>Emoción: angustia</p> <p>Dificultad: Sin dificultad, el resultado de la preparación fue exitoso.</p>
10. Tercer viaje dimensional, el viaje interior: Leo llega al pasado y observa cuando su papa se va, tiene un encuentro con el mismo de niño en donde se reconcilia, viaja al rio y al bosque y se reconcilia con Irene y Laura.	<p>Personaje 1:Jorge</p> <p>Emoción: Ira</p> <p>Dificultad: Este actor no estuvo en la etapa de preparación, llego como se presentó en el casting.</p> <p>Solución: Afortunadamente el actor estaba abierto a colaborar, antes de la escena, en pareja con el director hicieron un ejercicio</p>

Meisner en donde el director lo indujo rápidamente hacia la ira dejándolo listo para el rodaje de la escena.

Personaje 2: Leo

Emoción: tristeza

Dificultad: El actor nunca pudo llorar en los ejercicios de bioenergética ni en los ensayo de escena en preparación.

Solución: la tensión en esta parte del rodaje era tan grande que el director estaba emocionalmente quebrado, a la hora de esta escena el director dialogo acerca de esto con el actor en un acto de confianza y sinceridad y le dijo que utilizara esto para la escena. Por empatía, el actor lloro recordando el peso que el director le conto que estaba cargando.

11-El viaje final: Laura, Leo e Irene regresan al cuarto, queman el pasado y se desmayan.

Personaje 1,2,3: Leo, Irene y Laura

Emoción: Paz

Dificultad: Sin dificultad, el resultado de la preparación fue exitoso.

3.3.3 Resultados parciales

Casting

1. El proceso de casting es la parte más importante, elegir un buen actor natural facilitara los siguientes procesos, desde nuestra experiencia en Instantáneo recomendamos elegir a un actor que tenga conexión con el personaje esto hará que el actor adapte cosas de su personalidad a la del personaje y lo hará más espontaneo y creíble, también es importante elegir a una persona que se deje orientar y que tenga empatía con la persona que lo vaya a dirigir.

2. Desde nuestra experiencia recomendamos realizar el casting en el lugar donde ocurre el universo de la historia esto le dará beneficios a la interpretación del personaje, aportara un aspecto físico y una jerga acorde al universo.

Preparación

1. Algo importante es hacer al actor participe, es decir que sea libre de dar opiniones y aportes para la creación del personaje, es una actividad conjunta entre actor y director, el director debe saber moldear las ideas que tiene para llegar a acuerdos y modificaciones del guion a trabajar.
2. Trabajar con actores naturales implica enseñarles desde cero todo el ambiente de un rodaje y darles la confianza frente a las cámaras y al equipo técnico.
3. En la mayoría de recomendaciones de los teóricos de dirección de actores decían que con actores naturales era mejor no trabajar los diálogos del guion, sin embargo en la realización de nuestro cortometraje nos dimos cuenta que era totalmente necesario porque el tema que se desarrollaba no era cotidiano, implicaba la mezcla del campo y lo místico y la comprensión de esta combinación.
4. Gracias a la bioenergética se facilitó la sensibilización de las emociones de los actores y su estado de relajación durante el resto del proceso.
5. La relación entre los actores y el hecho de que se hayan conocido y relacionado en la etapa de preparación ayudo a crear un ambiente estable en el rodaje, en donde nunca se vio ningún conflicto entre ellos.
6. La técnica Meisner nos permitió generar las emociones de manera constante, fue algo que quedo impreso en los actores y cada vez que se les pedía salía de forma natural, porque no acudían a la memoria si no al sentimiento.

Rodaje

1. Para la dirección de actores naturales nos parece de gran relevancia crear un vínculo entre actor y director, esto permite una especie de amistad y es más fácil orientarlo, como pudimos comprobar en nuestro cortometraje instantáneo esto sirvió como apoyo para la solución de los bloqueos emocionales que se presentaron en el rodaje.
2. Ya que el cortometraje trabajaba con emociones muy cargadas, el recurso del abrazo al final de estos momentos de tensión, nos ayudó a reiniciar a los actores a un estado positivo.

3. En cuanto al rodaje en cuestiones de actuación no se tuvo ningún imprevisto que no se pudiera cubrir, esto gracias a la dedicación y la importancia que le dimos al proceso de preparación.

Conclusiones

1. Respecto a la pregunta inicial ¿Cuál es la estrategia que se podría generar para la dirección de actores naturales, teniendo en cuenta lo aplicado en nuestro cortometraje *instantáneo*? Concluimos que antes de escoger cualquier método o técnica se tiene que tener en cuenta que en el proceso creativo de dirección de actores no se puede hablar de métodos y técnicas universales, es decir, que funcionen en todos los casos ya que todo está sujeto a modificaciones y preferencias, tanto por los requerimientos de cada proyecto como por los inconvenientes que surjan en el mismo. También nos pareció muy valioso nutrirnos de teorías, investigaciones y métodos que se han realizado alrededor de la dirección de actores ya que gracias a esto pudimos tener un punto de partida para moldear un esquema informal que cubriera todas los requerimientos de este proceso.

2. Respecto a la segunda pregunta planteada ¿Cuáles de los métodos reconocidos de dirección de actores fueron aplicados para preparar y dirigir a los actores de *instantáneo* y cuales fueron efectivos? encontramos que la mayoría de los métodos fueron efectivos, sin embargo hay que tener en cuenta que no todos son aplicables en todos los actores o personajes, un ejemplo claro fue la aplicación del método Meisner el cual funcionó para la creación de las emociones entre Leo e Irene, pero en contraparte no se obtuvo el mismo resultado con Laura y Leo, esto debido a que la efectividad del método depende de la alta sensibilidad de escucha hacia el otro que tenga el actor, por esta razón para dirigir a Laura se optó por utilizar el método del vínculo emocional y la memoria emotiva ya que por medio de estos mostraba mejores resultados a la hora de reaccionar. Con esto concluimos que la dirección de actores es un ejercicio de prueba y error, viendo que si un método no funciona con un actor se prueba otro para lograr lo deseado, esto debido a que no todas las personas reaccionan igual a los estímulos o ejercicios.

3. El método que más nos sirvió durante todo el proceso fue el de Fátima Toledo, con la apreciación de los actores cómo seres humanos y la bioenergética ya que por medio de la humanización se mantuvo una relación saludable con los actores y por medio de la bioenergética se creó un camino muy sencillo para despertar las emociones de los actores y mantenerlos tranquilos durante toda la presión que representaba proceso creativo de dirección de actores sobre todo en el rodaje.

4. El vínculo de la confianza fue un recurso que surgió naturalmente durante el proceso y que posteriormente en el marco histórico nos dimos cuenta que varios directores ya lo habían

utilizado, concluyendo que hay técnicas o recursos que surgen intuitivamente, sobre todo porque la dirección de actores se basa mucho en las relaciones personales en donde es lógico que los seres que intervienen se involucren hasta el punto de tener un vínculo profundo como lo es la confianza y la empatía.

5. En cuanto a la historia del cine colombiano podemos concluir que todo fue avanzando y adaptándose a la necesidad que iba surgiendo. Destacamos tres puntos importantes; en cuanto a la dirección de actores una falta de énfasis en este proceso que en un inicio siguió las bases expresivas del teatro, abogando por una dirección que aún no se relacionaba con un lenguaje cinematográfico. Después con el apropiamiento de la identidad del país se ve un nuevo horizonte estético en donde la dirección, casting y estrategia para dirigir a los actores, cambia con la propuesta de escoger como actores a los habitantes del pueblo, vivir con ellos y con base en eso crear la película, estrategia que desarrolla por completo Víctor Gaviria en la actualidad. Y en la última época viendo los resultados que genera darle importancia a este proceso como si fuera otro departamento más, se empezó a enfatizar en el entrenamiento y dirección de los actores, ya sea naturales o profesionales, volviéndose una parte fundamental del desarrollo de una película en Colombia; El segundo punto es el reconocimiento de la actuación como profesión, en donde vemos estos primeros acercamientos con Duperly al llevar a los actores sin experiencia a un entrenamiento que da como resultado una vida profesional en televisión. En cuanto al gobierno, hasta estos últimos años se crearon leyes enfocadas en darle importancia a la vida profesional de los actores pero las contradicciones que no favorecen a las nuevas formas de hacer cine en Colombia, es decir, la inclusión de beneficios para el uso de actores naturales, hace que la ley por el momento no esté vigente; Y el punto final es sobre los tipos de actuación que evolucionaron teniendo estancamientos y retrocesos en los dos sentidos, tanto el de la actuación natural como el de la actuación profesional. Después, se encontró una forma de que estos avanzaran y se nutrieran el uno del otro. Aunque hemos tenido una historia mayoritariamente hecha con actores profesionales, podemos ver puntos claves en donde los actores naturales fueron ganando terreno hasta consolidarse en la actualidad como base importante de la identidad del cine de país, ya que las películas que evidencian la presencia de actores naturales tienen buen recibimiento y reconocimiento a nivel internacional en festivales, dándonos una perspectiva de que la actuación natural y el proceso de formación actoral ha dado frutos positivos en cuanto a la calidad del producto.

RECOMENDACIONES

- _____

- _____

- _____

- _____

Bibliografía

- Astorga, L (2009) *El secreto de los actores naturales*.
- Barba, E (1992) *Antropología teatral*.
- Carney, R (2004) *Cassavetes por Cassavetes*. Editorial Anagrama.
- Lopera, M (2017) *El Medellín neorrealista de Víctor Gaviria*. Revista Bocas
- Mendoza, R (2016). *Drama con actores-Rubén Mendoza*. El espectador.
- Ospina, L (2009) “*Los actores naturales son más realistas*”, Luis Ospina, director de cine. El tiempo.
- Peláez, I (2012). *Entrevista con el director Víctor Gaviria, el maestro de la realidad*. El País.
- Romero Tesina, M (2008) *Técnica Vs. dramaturgia- Romero Margaret*. Buenos Aires Argentina: IUNA.
- Sierra (2015). *Actores profesionales o actores naturales*. CB Cine.
- Vélez, R (2016) *Opinión del actor colombiano Rodrigo Vélez frente a la ley del actor*. Las 2 orillas
- Weston, J (1999) *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*. Editorial Paperback.

Referentes

- (2016) *Proyecto Ley del actor*. Congreso de la república de Colombia
- ActoresACA1 (20 de Junio de 2017) *Actores ACA en la W Radio sobre Situación de la Ley del Actor [archivo de video]* Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=U0byVc_OmMM
- Álvarez, L (6 de Marzo de 2017) *Carlos Benjumea, un sueño gordo*. El Tiempo. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/bocas/carlos-el-gordo-benjumea-en-entrevista-con-revista-bocas-45656>
- Álvarez, M (24 de Mayo de 2015) *Una mirada a la vida de Carlos Benjumea, leyenda de la actuación en Colombia*. El País. Recuperado de <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/una-mirada-a-la-vida-de-carlos-benjumea-leyenda-de-la-actuacion-en-colombia.html>

- Álvarez, M (24 de Mayo de 2015) *A los 72 años 'El Gordo' Benjumea quiere volver a la actuación* . El País. Recuperado de <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/a-los-72-anos-el-gordo-benjumea-quiere-volver-a-la-actuacion.html>
- Arias, E (11 de Mayo de 2016) *Luis Ospina, Autorretrato de familia*. El Tiempo. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16589267>
- Barnwell, J (2009) *Fundamentos de la creación cinematográfica*. Parramón ediciones S.A. Bogotá: Universidad Agustiniana.
- Caicedo, A (2016) *Ojo al cine*. House Grupo editorial. Recuperado de <https://books.google.com.co/books?id=zGoIDwAAQBAJ&pg=PT571&dq=pasado+el+meridiano+actores&hl=es419&sa=X&ved=0ahUKEwjs45vcz4TWAhUG4GMKHWiiAacQ6AEIJTAA#v=onepage&q=pasado%20el%20meridiano%20actores&f=false>
- Cassavettes, J (1994) *John Cassavettes por el mismo*. La caja. Revista del ensayo Negro. Recuperado el 26 de mayo de 2018 de <https://yertatres.files.wordpress.com/2012/06/cassavettes-john-john-cassavettes-por-el-mismo.pdf>
- Cinemateca distrital (1983) *Luis Ospina, su concepción y sus obras*. Cuadernos de cine colombiano No 10. Recuperado de <https://www.luisospina.com/sobre-su-obra/entrevistas/luis-ospina-su-concepci%C3%B3n-del-cine-y-sus-obras-vistas-por-%C3%A9l-mismo-y-por-otros-por-cuadernos-de-ci/>
- Cinemateca distrital (1987) *Mayo Mayolo: del 3 al 9 de Mayo*. Revista Cinemateca No 7. Recuperado de <http://geografiavirtual.com/2015/05/carlos-mayolo-habla-sobre-la-mansion-de-la-araucaima/>
- Cinemateca distrital (1987) *No. 23 Oswaldo Duperly*. Cuadernos de cine colombiano No 23. Recuperado de <https://www.cinematecadistrital.gov.co/content/no-23-oswaldo-duperly-cuadernos-de-cine-colombiano>
- Canal ZOOM (11 de Abril de 2017) *Especiales ZOOM: ACA lucha por la mejora de condiciones laborales de los actores [archivo de video]* Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yXEC-x53atk>
- Celis, F (12 de Octubre de 2001) *La mejor película muda nacional*. El Tiempo. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-692024>

- Cruz Hoyos, S (28 de Febrero de 2016) *La mansión de Araucaima, historia de un filme de culto*. *El País*. Recuperado de <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/la-mansion-de-araucaima-historia-de-un-filme-de-culto.html>
- Daza, C (27 de Agosto de 2001) *Nuestra alma provinciana*. *Semana*. Recuperado de <http://www.semana.com/cultura/articulo/nuestra-alma-provinciana/48375-3>
- Discépolo, M (2010) *La dirección de actores de cine*. Recuperado el 26 de mayo de 2018 de <https://aguasfuerte.files.wordpress.com/2010/08/10-discepola.pdf>
- Duperly Angueyra, O (1978) *Lo que se hereda no se hurta: memorias*. Editoriales Tercer Mundo.
- El Tiempo (24 de Octubre de 2007) ‘Este no es el primer ‘boom’ del cine Nacional’. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3781041>
- El Tiempo (26 de Abril de 2010) *Los Acevedo hacen cine (1924)*. *El tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7670387>
- El Tiempo (3 de Abril de 1995) *La gente de la Universal*. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-308872>
- En Órbita (27 de Julio de 2014) *Felipe Aljure, director y gestor de la cinematografía colombiana* [archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KhHzLaS4y8U&t=734s>
- En Órbita (29 de Septiembre de 2014) *El método de los actores naturales* [archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-jDz2ulX278&t=1s>
- Festival de cine colombiano de Medellín (2015) *Entrevista a Ricardo Duque*. Recuperado de <http://www.festicineantioquia.com/index.php/53-festicine/festicine-colombiano/festicine-colombiano-versiones-anteriores/10-festival-de-cine-colombiano-de-medellin/195-entrevista-a-ricardo-duque>.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (11 de Diciembre de 2012) *Historia del Cine Colombiano - Capítulo 1 - Los Pioneros (1897 - 1922)* [archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RSY2ETNLQ0U&t=320s>

- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (11 de Diciembre de 2012) *Historia del Cine Colombiano - Capítulo 2 - La Edad de Oro (1922 - 1928)* [archivo de video]
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=P33DxnlJpWw>
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (11 de Diciembre de 2012) *Historia del Cine Colombiano - Capítulo 3 - Adiós al Cine Mudo (1926)* [archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=12CpZcZ1wE0>
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (11 de Diciembre de 2012) *Historia del Cine Colombiano - Capítulo 4 - La Tragedia del Sonido* [archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9xrhf537aHc&t=38s>
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (12 de Diciembre de 2012) *Historia del Cine Colombiano - Capítulo 5 - El Segundo Aire (1938 - 1950)* [archivo de video]
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SQGp7yZXrCk>
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (12 de Diciembre de 2012) *Historia del Cine Colombiano - Capítulo 7 - Llegan los Maestros (1960 - 1970)* [archivo de video]
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dQZSjtdN2IE>
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (12 de Diciembre de 2012) *Historia del Cine Colombiano - Capítulo 9 - De la Ilusión al Desconcierto I (1970 - 1995)* [archivo de video]
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3rDQ1e-PGVc&t=2s>
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (14 de Diciembre de 2012) *Historia del Cine Colombiano - Capítulo 12 - De la Ilusión al Desconcierto IV (1970 - 1995)* [archivo de video]
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CBwyUZ6BGVU>
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (13 de Diciembre de 2012) *Historia del Cine Colombiano - Capítulo 14 - Cine Colombiano (2004 - 2009)* [archivo de video]
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fCaAfHHygtU&t=7s>
- Galindo, Y (2016) *Realidad y ficción sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe en la película El drama del 15 de octubre en 1915*. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/meso/v20n40/v20n40a16.pdf>
- Garre, S (2000) *Sobre el sistema de actuación de mijail Chejov*. Recuperado de <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones11/11garre.pdf>

Gente de bien: actores naturales para enfatizar la desigualdad social. Up. Universidad de Palermo.

Gómez, L (2002). *La tragedia de la tragedia del silencio*. En Saldarriaga, A et al. (2002) *Experiencia estética y crisis de la modernidad*. (pp.127 -152) Recuperado de <https://books.google.com.co/books?id=sbqx18I8P7sC&pg=PA127&dq=la+tragedia+del+silencio&hl=es-X&ved=0ahUKEwjhv4zhvIDWAhWFZCYKHRD2CSAQ6AEIJTAA#v=onepage&q=la%20tragedia%20del%20silencio&f=false>

Gómez, S (2017). *Que la verdad sea dicha, Luis Ospina (2015)*. kinetoscopio no 80

Gubern R (1969). *Historia del cine mundial*. Editorial: Anagrama. Recuperado de <http://adeodocinevideos-adelina.blogspot.com.ar/2012/07/historia-del-cine-roman-gubern.html>.

Guillermo Ramírez, J (2013) *Cartilla Historia del cine colombiano*. Ministerio de Cultura. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Cartilla%20Pedag%C3%B3gica%20Colombia%20de%20Pel%C3%ADcula%202013.pdf>

Hoyos, A (2015). *La tierra y la sombra les cambio la vida a sus protagonistas*. El Tiempo.

Iñaki moreno Jovaní (30 de Diciembre de 2014) Documental - El Taller de Meisner: "LA TÉCNICA MEISNER" [archivo de video] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=MqCXTKHc_Kc&t=

Jaramillo, E (1990) *Caliwood*. Colcultura – 7 Festival de cine de Bogotá. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango Vélez.

Kalmanovitz, M (24 de Enero de 2014) *La gente de la Universal, Felipe Aljure*. Revista Arcadia. Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/impresia/especial-arcadia-100/articulo/la-gente-de-la-universal-felipe-aljure/35104>

King, J (1994) *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*. Tm editores. Colombia: Biblioteca Luis Ángel Arango Vélez

Libreros, L (2015). *El abrazo de la serpiente en la voz de Ciro Guerra*. El país.

Marner, T (2004) 7^o edición *Como dirigir cine*. Editorial fundamentos. Bogotá: Universidad Agustiniana.

Martínez Duque, L (25 de Julio de 2016) *Sergio Cabrera revela el verdadero final de 'La estrategia del caracol'*. Revista Arcadia. Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/agenda/multimedia/la-estrategia-del-caracol-escenas-descartadas-memorias-de-rodaje/48970>

Martínez Duque, L (3 de Marzo de 2016) *Vicky Hernández recuerda 'La Mansión de Araucaíma'*. Revista Arcadia. Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/contenidos-editoriales/ficci-56-2016/multimedia/ficci-2016-la-mansion-de-araucaima-carlos-mayolo-vicky-hernandez-memorias-de-rodaje/47486>

Martínez Pardo, H (1978) *Historia del cine colombiano*. Editorial América Latina. Recuperado de http://www.cine.8manos.in/wpcontent/uploads/lm_historia_del_cine_colombiano.pdf

Mauro, K (2014) *Actuación cinematográfica y análisis teórico*. European Review of artistic studies. Recuperado de http://www.academia.edu/8504944/Actuaci%C3%B3n_Cinematogr%C3%A1fica_y_An%C3%A1lisis_Te%C3%B3rico

Mauro, K (2017) *La Metodología de Actuación Realista como Dispositivo de Atenuación de la Presencia del Actor en Teatro y Cine*. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/rbep/v7n3/2237-2660-rbep-7-03-00523.pdf>

Mazziotti, N (2002) *Historia de la televisión en América Latina: Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México, Venezuela*. Bogotá, Colombia: Gedisa editorial.

Miralles, A (2000). *La dirección de actores en cine*. Ediciones Cátedra Bogotá: Universidad Agustiniana.

Osorios, O (2007). *El actor natural siempre lleva su vida a cuestas-Víctor Gaviria*. Kinetoscopio no 81.

Patiño, P (14 de Agosto de 2015) *La búsqueda de actores naturales en el cine santandereano*. Vanguardia.com Recuperado el 26 de Mayo de 2018 de

<http://www.vanguardia.com/santander/region/323476-la-busqueda-de-actores-naturales-del-cine-santandereano>

Peláez, I y Zapata, A (5 de Marzo de 2017) *Carlos ‘el gordo’ Benjumea confiesa los secretos de sus 50 años en la TV*. El País. Recuperado de <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/celebridades/carlos-el-gordo-benjumea-confiesa-los-secretos-de-sus-50-anos-en-la-tv.html>

Irwin, M (2012) *Allá en el trapiche (del Rancho Grande): el cine mexicano se impone en Colombia*. Revista de estudios colombianos. Recuperado de http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC40/REC40_Ensayos_Alla_en_el_trapiche.pdf

Sadoul G (1972). *Historia del cine mundial: desde sus orígenes* [traducido al español de siglo xxi editores]. Bogotá: Universidad Agustiniana.

Samaniego (2014). *Como dirigir actores*. Cine y mimesis.

Semana (3 de Enero de 1993) *Historia de un fracaso*. Semana. Recuperado de <http://www.semana.com/especiales/articulo/historia-fracaso/19308-3>

Semana (4 de Octubre de 1995) *La gente de la universal*. Semana. Recuperado de <http://www.semana.com/cultura/articulo/la-gente-de-la-universal/25195-3>

Señal Colombia (15 de Abril de 2014) *Gustavo Nieto Roa – El Taxista Millonario* [archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mppYQgPBYFM>

Soberon Torchia, E (año). “*viviendo con actores*” ENFOCO

Stanislavski, K. *La construcción del personaje*. Alianza, 1975

Vélez, R (23 de Junio de 2016) *Asociación colombiana de actores: planetas descarrilados*. Las 2 Orillas. Recuperado de <https://www.las2orillas.co/asociacion-colombiana-actores-planetas-descarrilados/>

Zuluaga, P (2007) *¡Acción! Cine en Colombia*. Museo Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

Filmografía

Acevedo e Hijos (productor) Acevedo, A (director) (1924) *La Tragedia del Silencio* [Película cinematográfica] Colombia: Acevedo e Hijos.

- Arbeláez, A y Duque, M (productores) Mesa, S (director) (2016) *Los nadie* [Película cinematográfica] Medellín: Monociclo cine.
- Arzuaga, J (productor) Arzuaga, J (director) (1966) *Pasado el Meridiano* [Película cinematográfica] Colombia: Arpa Films.
- Bliokh, J (productor) Eisenstein, S (director) (1925) *El acorazado potemkin* [Película cinematográfica] Unión Soviética: Mosfilm
- Cabrera, S (productor) Cabrera, S (director) (1993) *La Estrategia del caracol* [Película cinematográfica] Colombia, Italia y Francia: Caracol Televisión, Emme Srl y Ministère Français de la Culture et de la Francophonie.
- Caicedo, A y Mayolo, C (productor) Caicedo, A y Mayolo, C (director) (1971) *Angelita y Miguel Ángel* [Película cinematográfica] Colombia: Caliwood.
- Calvo, M (productor) Calvo, M (director) (1941) *Flores del valle* [Película cinematográfica] Colombia: Calvo Film Company.
- Calle, G y Trujillo, A (productores) Gaviria, V (director) *Rodrigo D. No Futuro* [Película cinematográfica] Bogotá: FOCINE, Tiempos Modernos Ltda, Fotoclub 76.
- Calle, G (productor) Aljure, F (director) (1994) *La Gente de la Universal* [Película cinematográfica] Colombia, España, Bulgaria e Inglaterra: Foto Club 76, Ims, Igeldo Zine Produksioak, Televisión Española, Euskal Media S.A, Channel 4 y Tehaplinhefi.
- Cassel, S (productor) Cassavetes J (director) (1959) *shadows* [Película cinematográfica] Estados Unidos: Seymour Cassel
- Crane, L y Crane, J (productor) Saa Silva, R (director) (1943) *Allá en el trapiche* [Película cinematográfica] Colombia: Ducrane Films S.A.
- Crane, L, Crane, J y Duperly, O (productor) Correa, E y Duperly, O (director) (1944) *Golpe de Gracia* [Película cinematográfica] Colombia: Ducrane Films S.A.
- Crane, L y Crane, J, (productor) Correa, E (director) (1945) *Sendero de Luz* [Película cinematográfica] Colombia: Ducrane Films S.A.
- Debailly, G y Lolli, F (productores) Lolli, F (director) (2015) *Gente de Bien* [Película cinematográfica] París: Geko Films y Bogotá: Evidencia Films.

- De Carvajal, B (productor) Mayolo, C (director) (1979) *La Mansión de Araucaima* [Película cinematográfica] Colombia: Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE.
- Di Doménico, F y Di Doménico, V (productor) Di Doménico, F y Di Doménico, V (director) (1915) *El drama del 15 de Octubre* [Película cinematográfica] Colombia: Di Doménico Hermanos.
- Durán, F (productor) Rugeles, L (director) (2015) *Alias María* [Película cinematográfica] Bogotá: Rhayuela Films, París: Axxon Films y Buenos Aires: Sudestada Cine.
- Echeverri, H (productor) Mejía, A y Luzardo, J (director) (1963) *Tres Cuentos Colombianos* [Película cinematográfica] Colombia: Cine Tv Films.
- Forero, J, Bustamante, D y Pérez Nieto, P (productores) Acevedo, C (director) (2015) *La tierra y la sombra* [Película cinematográfica] Bogotá: Burning Blue.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (productor) Luzardo, J (director) (2004) *Historia del cine Colombiano* [Película cinematográfica] Colombia: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Gallego, C (productor) Guerra, C (director) (2015) *El abrazo de la serpiente* [Película cinematográfica] Bogotá: Ciudad Lunar.
- Geiger, R, Rossellini, R y Conti, M (productores) Rossellini, R (director) (1946) *Paisà* [Película cinematográfica] Beverly Hills, California: MGM
- Goggel, D (productor) Gaviria, V (director) (2016) *La mujer del animal* [Película cinematográfica] Medellín: Polo a Tierra, Viga producciones.
- Göggel, E (productor) Gaviria, V (director) (1998) *La vendedora de Rosas* [Película cinematográfica] Medellín: Producciones Filmamento y Producciones Erwin Göggel.
- Griffith, D. Aiteken, H (productor) Griffith, D (director) (1975) *Nacimiento de una nación* [Película cinematográfica] Estados Unidos: David W. Griffith Corp.
- Guerrero, F (productor) Guerrero, F (director) (2005) *Oscuro Animal* [Película cinematográfica] Colombia, Holanda, Alemania, Grecia: Viking Film, Sutor Kolonko, Gema Films y Mutokino.

- Gutiérrez, M y Alfonso, R (productor) Ospina, L (director) (1986) *Unos pocos buenos amigos* [Película cinematográfica] Colombia: Instituto Colombiano de Cultura – Colcultura, Compañía de Fomento Cinematográfico.
- Los Nueve- Seis - Tres (productor) Samudio, A, Araújo, E, Márquez, G y Vincens, L (directores) (1954) *La langosta azul* [Película cinematográfica] Colombia: Los Nueve – Seis – Tres Productora.
- Mejías, F, Molina, A y Gabriel, E (productores) Gaviria, V (director) (2005) *Sumas y Restas* [Película cinematográfica] Colombia: Burn Pictures, Latin Cinema Group, La Ducha Fría Producciones, Latino Films y A.T.P.P Producciones.
- Mejía, G (productor) Acevedo, A (director) (1925) *Bajo el Cielo Antioqueño* [Película cinematográfica] Medellín: Compañía Filmadora de Medellín.
- Nieto, G, Ruiz, E y Fernández, M (productor) Nieto, G (director) (1979) *El Taxista Millonario* [Película cinematográfica] Colombia: Centauro Films de Colombia y Cine Colombia.
- Obregón, R (productor) Ospina, L (director) (1982) *Pura Sangre* [Película cinematográfica] Bogotá: FOCINE y Cali: Producciones Luis Ospina Cali y Rodrigo Castaño.
- Ospina, L, Dow, S y Cruz, O (productor) Ospina, L y Mayolo, C (director) (1975) *Asunción* [Película cinematográfica] Colombia: Producciones Caligari.
- Ospina, L y Mayolo, C (productores) Ospina, L y Mayolo, C (directores) (1978) *Agarrando pueblo* [Película cinematográfica] Cali: SATUPLE (Sociedad de artistas y trabajadores unidos para la liberación eterna)
- Peak, T (productor) Meirelles, F (director) (2002) *Ciudad de Dios* [Película cinematográfica] São Paulo: 02 Filmes y VideoFilms Manhattan: Miramax Films.
- Pérez Mejía, D (productor) Gaona, I (director) (2016) *Pariente* [Película cinematográfica] [Película cinematográfica] Colombia: La Banda del Carro Rojo Producciones.
- Rodríguez, F (productor) Rodríguez, F (director) (1926) *Alma Provinciana* [Película cinematográfica] Colombia: FélixMark Films.

SICLA (productor) Moreno, P y Di Doménico, V (director) (1924) *Aurora o las Violetas* [Película cinematográfica] Colombia: SICLA (Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana).

Triana, C y Rojas, D (productor) Ospina, L y Nieto, J (director) (1985) *En busca de María* [Película cinematográfica] Colombia: Nueva Era Producciones.

Trujillo, A (productor) Gaviria, V (director) (1986) *Los músicos* [Película cinematográfica] Colombia: Focine, Iris Producciones y Tiempos Modernos.

Upegui, A, Saldarriaga, T y Artiaga, R (productor) Gaviria, V (director) (1983) *Los habitantes de la noche* [Película cinematográfica] Colombia: Focine.

Valley Film Company (productor) Calvo, M y del Diestro, A (director) (1922) *María* [Película cinematográfica] Colombia: Valley Film Company.

Zanuck, D (productor) Crosland, A (director) (1927) *El cantante de jazz* [Película cinematográfica] Los Ángeles, California: Warner Bros. Pictures.

Lista de tablas

Tabla 1 Síntesis Tipos de Actuación en el Cine Mundial	17
Tabla 2 Tipos de Actores en el Cine Colombiano desde 1981 hasta 1991	37
Tabla 3 Tipos de Actores en el Cine Colombiano desde 1990 hasta 1999	43
Tabla 4 Tipos de Actores en el Cine Colombiano desde 2001 hasta 2013	45
Tabla 5 Síntesis de la Preparación de Actores en Instantáneo por Escenas	74
Tabla 6 Síntesis de la Dirección de Actores en el Rodaje de Instantáneo por Escenas	79