

ESTRATEGIAS DE DIRECCIÓN DE NIÑOS Y BUENAS PRÁCTICAS DE TRABAJO
INFANTIL EN OBRAS AUDIOVISUALES DE FICCIÓN
Cine, actores niños y buenas prácticas

POR: RICARDO ALFONSO LÓPEZ GUTIÉRREZ

Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad del Desarrollo para
optar al grado académico de Licenciado en Artes Dramáticas Audiovisuales

PROFESOR GUÍA: Sr. MIGUEL ANGEL VIDAURRE FERRADA

Septiembre, 2021

Santiago

AGRADECIMIENTOS

A mis profesores, Rodrigo Araya, quien vio nacer esta idea y guió sus primeros pasos, y a Miguel Ángel Vidaurre, quien la vio crecer y me orientó en la etapa final. A los realizadores que me prestaron su tiempo y su voz para esta investigación. A mi familia y amigos, quienes me han apoyado a lo largo de este difícil camino. A Katita, mi eterna inspiración; a Nano, mi amigo y hermano; y a Carolina, mi compañera de vida.

Índice

| | |
|---|-----------|
| Índice | 3 |
| 1. Introducción | 5 |
| 1.1 Problema de Investigación | 7 |
| 1.2 Hipótesis | 8 |
| 1.3 Objetivos | 9 |
| Objetivo General..... | 9 |
| Objetivos Específicos | 9 |
| 1.4 Metodología | 9 |
| 2. Marco Teórico..... | 11 |
| 2.1 Cine y niños en el cine | 11 |
| 2.2 La figura del director y la dirección de actores en hollywood..... | 15 |
| 2.3 Dirección de actores niños y no profesionales en Europa y Latinoamérica | 21 |
| 2.4 Actores niños, infancia y trabajo | 29 |
| 3. Desarrollo | 34 |
| 3.1 Entrevistados..... | 35 |
| Dominga Sotomayor..... | 35 |
| Sergio Castilla | 35 |
| Elisa Eliash | 36 |
| Andrés Waissbluth..... | 36 |
| Macarena Matisen..... | 36 |
| Informante clave: Macarena Teke | 37 |
| 3.2 Definiciones y criterios | 37 |
| Dirección de actores profesionales | 37 |
| Dirección de actores naturales | 45 |
| Niños y actores niños..... | 48 |
| 3.3 Propuesta de método de trabajo con niños en el cine | 55 |
| Casting..... | 55 |
| Preproducción..... | 62 |
| Rodaje..... | 75 |
| 3.4 Conclusiones..... | 89 |
| 3.5 Posibles futuras investigaciones | 94 |

| | |
|---|------------|
| 4. Bibliografía..... | 95 |
| 5. Anexos..... | 102 |
| 5.1 Entrevista a Andrés Waissbluth..... | 102 |
| 5.2 Entrevista a Macarena Matisen..... | 121 |
| 5.3 Entrevista a Sergio Castilla..... | 142 |
| 5.4 Entrevista a Elisa Eliash | 159 |
| 5.5 Entrevista a Dominga Sotomayor | 189 |
| 5.6 Entrevista a Macarena Teke: Informante clave..... | 201 |

1. Introducción

“No trabajen con niños” es una frase recurrente al buscar información sobre “dirección de niños”, la cual se atribuye (de manera inédita) al actor y comediante norteamericano W. C. Fields, basada en su experiencia en los años iniciales del cine sonoro. Y no carece de sentido, pues trabajar con niños, a primera vista, supone una serie de riesgos y problemas que, trabajando con adultos, en la mayoría de los casos se podrían evitar: berrinches, concentración volátil y límites éticos muy difusos; pero se podría decir que la principal dificultad se presenta en el nivel de compromiso que se puede esperar de un infante, pues éstos no ven la importancia de su papel en un entorno exigente, muy diferente al de un adulto que entenderá que una película es un trabajo y que debe asumir su rol en esta de manera profesional y responsable.

No obstante, si se examina el extenso repertorio de filmes producidos a lo largo de la historia cinematográfica, hay una gran suma de películas protagonizadas por niños, y muchas otras que cuentan con niños en su elenco secundario, entonces cabe preguntarse, ¿qué aporta la presencia de niños en una película?

“Todo el mundo sabe que los niños tienen una imaginación activa, y es exactamente por eso que gran parte de la infancia implica imaginación y creatividad, cuentos de hadas y superhéroes. Las artes escénicas les brindan a los niños la oportunidad de ser el centro de atención mientras canalizan sus emociones puras y sin filtrar en elogios, risas y aplausos. Sin embargo, a pesar de su talento en bruto, los niños son niños. Para un director que solo está acostumbrado a dirigir adultos, dar instrucciones a los niños actores puede salir mal muy fácilmente”. (Outpost Worldwide, 2017). Siendo el cine una de las artes escénicas más populares hoy en día, son el perfecto escenario para que los niños desarrollen y exploten su

creatividad. Sin embargo, para un director con poca experiencia en dirección de niños, esta hazaña se presenta con obstáculos dado que la imprevisibilidad de su imaginación puede causar divergencia entre la actuación del infante y lo solicitado por el director. Por ende, el trabajo con niños debe ser diferente al que se haría normalmente con un actor adulto.

Pero a pesar del desafío que supone la dirección de niños, se entiende que para ellos es natural el “actuar”, lo hacen día a día en sus juegos, crean historias, personajes y mundos, para ellos no hay imposibles, ¿no es eso acaso lo que se intenta hacer al escribir guiones y llevarlos a la pantalla? Es decir, tomar la fantasía y la imaginación y llevarlas a algo concreto.

No obstante, quienes crean y dirigen películas con punto de vista infantil son, en su mayoría, adultos, lo que responde a un problema mayor que se ramifica a diferentes aristas de la sociedad: el *adultocentrismo*. Según Irene de la Jara Morales, encargada del área educativa de la Subdirección Nacional de Museos de la DIBAM, el *adultocentrismo* se define como “la consideración de que un niño es incapaz de aprender por sí mismo, del desconocimiento de su proceso natural de aprendizaje y del papel que debe jugar en él un adulto. El hecho de entender la infancia en un contexto más próximo a la naturaleza que a la cultura contribuye a instaurar la idea de niñas y niños como personas con menos capacidad para producir cultura o acceder a ella, a pesar de que la originan al reformular ideas, generar teorías, modelar procesos sociales.”. (De la Jara Morales, 2018, pág. 47). Si bien el *adultocentrismo* es un problema que se extrapola a diferentes aristas de la sociedad, en el caso de las artes y del cine más específicamente, los niños suelen ser considerados inferiores a los adultos ya que su forma de pensar y expresarse es distinta, por lo que se tiende a asumir que los adultos son quienes deben guiar su proceso creativo, generando así la expectativa de que sean niños frente a cámara, pero que se comporten profesionalmente, o como adultos, detrás de esta.

El adultocentrismo es también lo que da pie a otra problemática que aqueja a los niños del mundo audiovisual. Desde que el elenco infantil de la película *Jack and the Beanstalk* (Porter, 1902) hizo su debut en la pantalla grande, los niños han sido partícipes de un sinnúmero de películas en el mundo, pero al verse enfrentados a la industria hollywoodense, especialmente al Star System, es que comienzan a surgir los ya conocidos casos de abuso y explotación infantil en obras cinematográficas a lo largo de la historia fílmica.

La Convención Internacional de los Derechos del Niño, aprobada en 1989, ha ayudado a que los países que la han acogido puedan legislar en pos de evitar la explotación infantil. Sin embargo, los vacíos legales, las malas prácticas, la desinformación y la poca regulación en el rubro audiovisual en Chile han fomentado la despreocupación de los realizadores por este tema.

1.1 Problema de Investigación

La existencia de los ya conocidos casos de abuso y explotación infantil en obras cinematográficas no son una sorpresa, puesto que un director sin experiencia en dirección de niños, aun teniendo las mejores intenciones, al creer que servirán para este fin las mismas técnicas que usa con actores adultos profesionales y/o no profesionales, puede caer en prácticas que atenten en contra de la salud mental del infante.

Actualmente existen entrevistas, blogs y videos en internet en los que diferentes realizadores dan consejos en base a su propia experiencia trabajando con infantes. A su vez, existe amplia investigación relacionada al trabajo con niños en el teatro y sus beneficios, así como existen talleres de actuación frente a cámara dirigida a niños. Sin embargo, hay escasa información dirigida a directores y realizadores que provean las herramientas necesarias para trabajar con

niños en la industria audiovisual, especialmente técnicas que no impliquen pasar a llevar los derechos básicos de éstos. Es por esto que cabe preguntarse: **¿Qué estrategias de dirección de niños en obras audiovisuales no caen en prácticas abusivas ni vulneran los derechos de los niños?**

1.2 Hipótesis

Este proyecto de investigación plantea que, al trabajar con niños en obras audiovisuales de ficción, los realizadores deben someterse a una capacitación dictada por profesionales con experiencia en el área. Asimismo, se hace esencial que, en la etapa de producción, es decir el rodaje de la película, se trabaje en conjunto a un(a) coach especializado(a) en el trabajo de niños en el cine, de tal modo que sirva de asesoría y guía constante durante la filmación. De igual modo, tanto ésta persona como algún miembro del departamento de producción deberán ser quienes velen constantemente por preservar el bienestar emocional de los niños involucrados en el proyecto.

Si bien es muy probable que este proyecto de investigación no de abasto con la profundidad y las implicancias que tiene este problema, es de suma importancia que existan estudios al respecto, puesto que no es algo nuevo el involucrar a niños en producciones audiovisuales, ni tampoco será algo que quede en el pasado. Es por esto que este proyecto busca ser un aporte a directores y realizadores primerizos en el trabajo con niños, así como dar luz a futuras investigaciones relacionadas al tema.

1.3 Objetivos

Objetivo General

- Identificar las estrategias de dirección que emplearon realizadores/realizadoras de películas de ficción que incluyeron niños/niñas en su reparto, y de qué manera dichas estrategias tuvieron, o no, buenas prácticas en relación al trabajo infantil.

Objetivos Específicos

- Reconocer qué técnicas de dirección de actores suelen aplicar los directores/directoras al trabajar con actores profesionales; así como las técnicas empleadas al trabajar con actores no profesionales.
- Identificar qué diferencias aplicaron los directores/directoras con los ‘actores niños’ con respecto a las técnicas de dirección aplicadas a actores profesionales y no profesionales adultos.
- Reconocer de qué manera las estrategias de los directores tuvieron, o no, buenas prácticas en relación al trabajo infantil.
- Proponer una metodología de trabajo con actores niños en películas de ficción que sirva como guía de buenas prácticas en relación al trabajo infantil.

1.4 Metodología

La metodología se llevará a cabo a partir de los siguientes pasos: El primero será la investigación bibliográfica y recolección de datos, para generar una definición de director, dirección de actores, actor profesional y actor natural, niños, actores niños y bienestar emocional.

De este modo se sentarán las bases para el siguiente paso, que será la realización de entrevistas a diferentes realizadores nacionales que han trabajado con niños en su elenco. Estas entrevistas serán definatorias en esta investigación, ya que contemplarán desde la experiencia concreta de realizadores el trabajo con niños, aciertos y falencias en su método de trabajo, desglosando sus estrategias en cada etapa de sus proyectos, lo que permitirá proponer una metodología de trabajo con actores niños que sirva como guía de buenas prácticas en relación al trabajo infantil.

Con el fin de tener una variedad de voces, se han establecido ciertos criterios para la selección de los entrevistados; estos son: género (hombre / mujer), experiencia (experimentados / principiantes), tipo de obra (cortometrajes / largometrajes), tipo de elenco (actores profesionales / actores naturales). En consecuencia, los realizadores seleccionados son: Dominga Sotomayor, Andrés Weissbluth, Macarena Matisen, Sergio Castilla y Elisa Eliash. Finalmente, se realizará una entrevista a una especialista en trabajo con niños en el cine, Macarena Teke, actriz profesional y coach actoral de niños, quien dará información clave para el desarrollo y conclusiones de este proyecto.

2. Marco Teórico

Se recopilará la información necesaria para entender los conceptos de Dirección de actores, Dirección de niños y Bienestar emocional, buscando entre autores, críticos de cine, directores, historiadores y profesionales relacionados con el medio, que han estudiado y/o experimentado en el trabajo con niños en el cine, haciendo un repaso de la evolución de la dirección de actores desde los inicios del cine hasta la época contemporánea.

2.1 Cine y niños en el cine

El presente estudio se enfoca en la actuación infantil frente a cámara, específicamente en el cine, lo que Alexis Racionero, cineasta y ex-docente de Análisis y Estética Cinematográfica en la ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya) define como “un lenguaje que, utilizando imágenes en movimiento y sonido, es capaz de contarnos historias”. (Racionero, 2008, pág. 10). En toda narración ha de existir un autor que hile el relato, por lo que el potencial narrativo del cine hace imprescindible la presencia de una persona que guíe u oriente la construcción de la historia. El historiador norteamericano Robert C. Allen complementa:

El cine depende de las máquinas. No obstante, nos olvidamos de las bases tecnológicas fundamentales del cine cuando estamos sentados en una sala de cine a oscuras, inmersos en la historia que despliega sin esfuerzo aparente ante nuestros ojos” (Allen, 1995, pág. 147).

Si bien los medios de reproducción y exhibición han evolucionado hasta ahora, especialmente con la pandemia, sigue siendo necesaria la figura de un “director”, que en los inicios de la historia del cine fue más un artífice técnico de la puesta en escena, como los hermanos Lumière, pero fueron cineastas como Mèliès, Griffith o Alice Guy-Blaché quienes supieron ver las posibilidades de este medio para convertirlo en lo que es hoy. En esta medida, el cine pasó de ser una ciencia que registra la realidad, a ser el arte de contar historias con imágenes. Al mismo tiempo, el cine se comienza a nutrir de atributos y recursos de las demás artes para su realización. El célebre realizador y teórico ruso Sergei Eisenstein se refirió a esto en uno de sus ensayos compilados en el libro ‘La Forma del cine’:

Nuestro cine no está del todo sin padres y sin pedigrí, sin un pasado, sin las tradiciones y la rica herencia cultural. de las épocas pasadas. ¡Sólo personas muy irreflexivas y presuntuosas pueden erigir un estilo y una estética para el cine, partiendo de las premisas de algún increíble nacimiento virginal de este arte!” (Eisenstein, 1949, pág. 232).

Entendiendo que el cine congrega elementos tanto de la literatura como de las artes visuales y sonoras, generando así diferentes especialidades dentro del mismo, la dirección de actores tiene sus orígenes, obviamente, en el teatro. Para contar historias del tipo aristotélicas, en las que le sucede algo a alguien, fue necesario incorporar actores en la producción de obras audiovisuales, y ya que en el cine primitivo (refiriéndonos a inicios del siglo XX) no existían actores de cine propiamente tal, los actores utilizados venían del teatro. Por tanto:

El cine al servicio de una historia que hay que contar surge, fundamentalmente, como una prolongación del drama y debe al teatro mucho más de lo que debe a otros géneros literarios u otros medios de expresión. [...] la continuidad entre teatro y cine es similar a la que existe entre cine y televisión o la que existió entre ceremonia ritual y teatro. Y esta continuidad, que no identidad, entre el teatro y el cine ha hecho del drama, tal y

como lo entendía Aristóteles, un producto de serie, empaquetable y exportable desde la moderna Atenas, Hollywood, al último rincón del mundo (Díez Puertas, 2002).

En esta moderna Atenas, predominó la parte comercial, asociando el cine más a la industria del entretenimiento que a la industria cultural/artística.

Es por esto que en sus inicios en el trabajo con actores imperó el modelo del Star System, un sistema de producción que venía también del teatro del siglo XIX. De ese modo:

El teatro se consolidaba como industria y los actores comenzaban a hacer giras por distintas ciudades con un gran repertorio de obras y los protagonistas comenzaban a aparecer en los anuncios de las obras. El público comenzaba a acudir a los teatros simplemente para ver a sus estrellas favoritas [...] Pero poco a poco, los actores iban imprimiendo su estilo, su sello propio a los personajes, de manera que el público diferenciaba un mismo personaje interpretado por dos actores distintos. Esto provocó que la imagen del actor comenzara a identificarse con el personaje y el personaje adquiriera rasgos sutiles por parte del actor. El límite entre actor y personaje comenzó a diluirse y ahí es donde algunos autores como Morin consideran que está el origen de las estrellas, destacando a los personajes como agente fundamental. Para Morin, en el caso del cine, la estrella surge en los héroes y heroínas que interpretan. La estrella da y recibe rasgos y cualidades de los personajes que interpreta. Es una asimilación mutua (Domínguez López, 2015, pág. 3).

Así, en la época dorada del cine de Hollywood, predominó un esquema de producción que daba más énfasis a la comercialización y a la industria, lo que generó también ‘niños estrella’.

Y aunque en el cine primitivo los niños fueron fundamentales para algunas películas en roles protagónicos, (*Jack and the Beanstalk*, Porter, 1902), (*The Adventures of Dollie*, Griffith, 1908), (*The Land Beyond the Sunset*, Shaw, 1912), a medida que se fue desarrollando el Star System los papeles interpretados por niños fueron ocupados por actores adultos consagrados, esto debido a las agitadas condiciones laborales en que se debía trabajar en los estudios

hollywoodenses, lo que hizo muy poco probable la aparición de verdaderas ‘estrellas infantiles’. No obstante, en 1921 Charlie Chaplin introdujo a la primera estrella infantil de la historia del cine, Jackie Coogan, en la película *The Kid* (Chaplin, 1921). En tal sentido:

La actuación de Coogan fue notablemente emotiva y segura, lo que le valió rápidamente nuevos papeles en películas como *Oliver Twist* (1922), *Daddy* (1923) y *A Boy of Flanders*. (1924). Su éxito pronto lo convirtió en la persona más joven de la historia en ganar un millón de dólares, la mayoría de los cuales sus padres despilfarraron en el transcurso de su juventud. Tal explotación de niños actores llevó a que la legislatura de California aprobara la Ley Coogan en 1939, que tenía la intención de proteger los activos de los niños actores. Siguiendo el ejemplo de Coogan, muchas estrellas infantiles surgieron en la década de 1920 y, como Coogan, pocas de ellas conservaron su estrellato más allá de la década (Film Reference, 2008).

Quizá el caso más notable de niños en el Star System fue el de Shirley Temple, quien debutó en 1932 a sus tan solo 3 años, alcanzando la cúspide de su carrera entre los 6 y los 12 años donde tuvo roles protagónicos y encabezó la taquilla norteamericana, firmando un contrato con Fox, a lo que vino su descenso, participando en películas con roles secundarios y en ocasiones protagónicos, retirándose finalmente a sus 21 años.

El caso de Temple motivó a cientos de niños, y a sus padres, a buscar la fama en los estudios de Hollywood, y aunque Temple dijo en su autobiografía que siempre tuvo el cariño y el apoyo de su madre, la realidad de la mayoría de los niños en ese sistema fue diferente, pues se sometieron a abusos y explotación infantil. Es así como:

Para todos los actores y niños actores contratados, el estudio se convirtió en el centro del mundo de las estrellas. Fue donde trabajaron 6 días a la semana durante más de 8 horas al día. Si bien el estudio podía ser extremadamente benévolo en ocasiones, a menudo también mostraba una falta de empatía y un abuso similar al de un padre autoritario. Los estudios estaban preparados para ser padres útiles para los niños

pequeños necesitados que iban a convertirse en grandes estrellas, siempre y cuando obedecieran las órdenes (Basinger, 2007, pág. 129).

Sin duda, las secuelas emocionales en los niños que ingresaron a las filas del Star System fueron severas para muchos, pues se estaban sometiendo a un mundo laboral que incluso para adultos es cruel y despiadado. De ese modo:

Aunque era difícil tratar con los estudios, había una atmósfera familiar entre todos los jugadores y ejecutivos. Aquellos que se quedaron en un estudio el tiempo suficiente llegaron a sentirse parte de una familia. Hubo disputas y disensiones internas, pero las relaciones íntimas y las experiencias compartidas crecieron y se nutrieron. [...] Este ir y venir entre el estudio, a la vez actuando paternal y protector, pero también exigente e insensible, causó confusión a muchos niños contratados. Muchos se sintieron traicionados cuando su "familia" resultó estar interesada únicamente en el valor monetario del artista (Dalton, 2011, pág. 8).

Al analizar la historia del cine universal, es inevitable pasar por esta ‘época dorada’, que se oscurece en cuanto salen a la luz las condiciones laborales y emocionales a las que estaban sometidas estas ‘estrellas’, sobre todo las infantiles. Pero para entender en su totalidad el concepto de ‘dirección de actores niños’, se hace necesario hacer un repaso de la evolución de la dirección de actores en el cine, y cómo fue cambiando el esquema de producción al trabajar con niños fuera del controversial Star System.

2.2 La figura del director y la dirección de actores en hollywood

El director es quien, además de sentar la pauta para los diferentes departamentos artísticos de una película, establece el tono de actuación, les da a los actores las instrucciones necesarias para que éstos logren lo esperado por su guía. Así pues:

El director es el que tiene que tener todas las respuestas, es el que tiene que saber hacia dónde navega el barco. Y si tiene en cuenta la dirección de actores, una de las cosas que definirá muy bien es el trabajo actoral que quiere, y lo buscará desde el casting. (Urzaiza Intxausti, 2012, pág. 13).

Para dirigir una película no solo hace falta conocer los aspectos técnicos/instrumentales del cine, se hace fundamental saber dirigir a los actores pues son éstos quienes encarnarán a los personajes de la historia, y la verosimilitud de las actuaciones puede ser el punto clave que determine el resultado de la película.

Debido a que los directores del cine primitivo estaban más enfocados en lo técnico y la puesta en escena, las interpretaciones de los actores de películas de esa época solían ser exageradas y grandilocuentes, diferente las interpretaciones modernas y contemporáneas en las que el tono suele ser más natural y cercano a la realidad.

Pero fue la llegada a Estados Unidos de Stanislavski, y posteriormente de Mijaíl Chéjov, sobrino del célebre dramaturgo ruso Antón Chéjov y alumno también de Stanislavski, la que influenció este cambio. Stanislavski, entre 1923 y 1924 hizo dos giras en Estados Unidos junto a su compañía 'Teatro de Arte de Moscú', y sus técnicas de interpretación sorprendieron a los actores y productores teatrales que se regían en base a los cánones clásicos de Broadway, que para ese entonces tenían un enfoque más comercial que artístico.

Por tanto:

Stanislavski, que buscaba un mayor realismo, comprobó que la mejor manera de llegar a él, era trabajando de dentro hacia fuera, concentrando el trabajo del actor y la dirección de actores en un análisis cada vez más profundo del mundo interior de los personajes. Para Stanislavski, la condición principal para poder considerar el oficio de actor como arte, es que el actor sea capaz de vivir verazmente el personaje y sus circunstancias. Y Stanislavski lo que propone es que el actor además de inspiración y

talento natural, necesita una técnica bien elaborada. En el desarrollo de su técnica fue clave el trabajo con las obras del dramaturgo Anton Chejov, ya que como decía Stanislavski, proponen un lenguaje que se fundamenta en lo que no se transmite con las palabras, en lo que está oculto detrás, en las pausas, en las miradas de los actores, en la irradiación de los sentimientos interiores (Urza Intxausti, 2012, págs. 38-39).

Finalizadas las giras, la fundación de la compañía-escuela ‘American Laboratory Theatre, de la mano de Richard Boleslavsky y María Ouspenskaia, ambos miembros del Teatro de las Artes de Moscú, ayudó a prolongar e inculcar las concepciones teatrales de Stanislavski.

Un alumno de dicha escuela fue Lee Strasberg, quien más adelante fundaría, junto a otro compañero de la misma escuela, el ‘Group Theatre’:

Surgido en medio de la Gran Depresión, y tomando como modelo los postulados teóricos del Teatro de Arte de Moscú, el Group Theatre comenzó a plantear una alternativa a los valores del teatro neoyorkino de la época. Su propuesta se basaba en promover el arte frente al comercio, lo político y social frente al entretenimiento, y la compañía estable frente al ‘Star System’ (Ruíz B. , 2008, pág. 175).

En 1947, Elia Kazan y otros dos compañeros del Group Theatre fundaron el Actors Studio en Nueva York, compañía a la que en 1949 llegó Strassberg como director artístico. Para ese entonces el Actors Studio alcanzó mucha fama y prestigio, no solo por las técnicas desarrolladas sino también porque muchos de los actores más famosos de la época, como Marlon Brando, James Dean o Marilyn Monroe pasaron por él. Así, Elia Kazan y Lee Strassberg tuvieron la posibilidad de inculcar este método a jóvenes actores que querían alcanzar el nivel de fama y reconocimiento mundial que tenían las estrellas ya nombradas.

¿En qué consistía este método? Es un sistema, basado en el trabajo inicial de Stanislavski, que hace que los actores usen su memoria emotiva para enfrentar escenas cuyo peso dramático sea similar al de la situación que está viviendo el personaje; y aunque fue y/o sigue

siendo uno de los métodos más populares entre actores de cine, no carece de detractores debido a las implicancias emocionales de sus intérpretes. En consideración de lo señalado, se puede decir que:

Las premisas fundamentales del mismo son la relajación y la concentración, dado que él creía que la clave del proceso creativo estaba en la memoria. Es así como se dedicó a profundizar el desarrollo de la memoria emotiva, dándole una importancia inusitada al control conciente y a la recreación voluntaria de vivencias del pasado [...]. Strasberg reconoce que este trabajo, basado sustancialmente en la rememoración de vivencias personales para reproducir la emoción ligada a las mismas, puede generar resultados ajenos a la esfera de la interpretación. Es decir, reconoce que muchas personas se han visto afectadas personalmente en su pasaje por el Método (Mauro, 2010).

Si bien es un método que directores y actores deciden incorporar en su estilo de trabajo, se hace evidente que no es aplicable a niños, ya que carecen de las herramientas profesionales y de la madurez emocional necesaria para sobrellevarlo. Aun así, no es una sorpresa que directores con esa formación o con experiencia trabajando bajo ese método intenten ponerlo en práctica cuando se enfrentan a la dirección de niños, sin escatimar en los riesgos que supone para el desarrollo y formación personal de los infantes; con todo, es un tema a profundizar más adelante.

Chéjov, por su parte, luego de autoexiliarse de la Unión Soviética y de viajar por Europa actuando y dirigiendo obras en diferentes países mientras continuaba desarrollando su método, eventualmente se radicó en Estados Unidos y comenzó a dirigir obras de teatro y actuar en películas hollywoodenses, donde obtuvo una nominación al Oscar por su trabajo en la película *Spellbound* de Alfred Hitchcock. El método desarrollado por Chéjov sentaba sus bases en sus años de pupilo de Stanislavski, pero fue más allá:

Stanislavski establecía como punto de partida para la creación de personajes las propias características individuales del actor como persona, Chéjov, alejándose voluntariamente de este planteamiento, sitúa el comienzo de este proceso en la imaginación. Es más, según la perspectiva particular del maestro ruso solamente cuando el actor pone en juego su capacidad imaginativa puede considerar su oficio un verdadero arte, un auténtico proceso de creación (Ruíz B. , 2008, pág. 153).

Chéjov dio más relevancia y potenció la capacidad humana de la imaginación para ponerse a sí mismo y a los actores a quienes dirigía/enseñaba en una situación completamente ficticia, sin la necesidad de recurrir a la controversial memoria emotiva.

Quien continuó por esta línea, siendo también miembro del Group Theatre en el génesis de su carrera, fue Sanford Meisner, actor, docente y teórico que desarrolló su propia técnica de actuación inspirada en las mismas bases del método Stanislavski, es decir, la búsqueda de una interpretación veraz y realista del personaje, pero desde una perspectiva más intuitiva e imaginativa, no intelectual ni enfocada en la memoria de sus intérpretes. Así:

Mi técnica se basa en retrotraer al actor a sus impulsos emocionales y a la actuación que está firmemente enraizada en el instinto. Se basa en el hecho de que toda buena actuación viene del corazón, y de que no hay nada mental en ello” (Meisner & Longwell, 2003, pág. 48).

De esta escuela salieron célebres actores de cine, tales como Robert Duvall, Gregory Peck y Diane Keaton, y otros alumnos, como William Layton, y Sydney Pollack, desarrollaron a su vez su propio método de dirección de actores, el primero enfocado en el teatro y la improvisación, y el segundo en el cine y la televisión.

De aquí se desprende también un método desarrollado por un otrora alumno de Meisner, Larry Silverberg, quien hasta el día de hoy imparte clases su técnica “Meisner para jóvenes” (Meisner for teens), donde aplica las enseñanzas de Meisner en jóvenes generalmente sin

experiencia previa en actuación ni formación profesional, ya que es uno de los métodos clásicos que más empodera el potencial imaginativo de niños y adolescentes, a la vez que menos riesgos emocionales supone para ellos. Sin embargo, es un método de trabajo poco exportado al resto del mundo.

Con la relevancia que cobraron los métodos de Meisner y del Actors Studio, surgieron también nuevas formas de enfrentar la dirección de actores en el cine, éstos ya no eran solo un rostro al que sacarle provecho comercial, sino que eran intérpretes y autores por sí mismos, con la necesidad de ser dirigidos adecuadamente para sacar el máximo provecho de su potencial. Así, directores como el mismo Elia Kazan o Sydney Pollack desarrollaron métodos de trabajo y de dirección de actores que evocaban algo más profundo y permitían a sus actores:

Vivir real y sinceramente situaciones imaginarias, es decir, vivir lo que está pasando en ese momento, no lo que debe pasar sino lo que pasa, no lo preconcebido sino lo que ocurre 'aquí y ahora'. Captar lo que sucede a su alrededor y actuar conforme a esas provocaciones (Layton, 1999, pág. 15).

Este esquema de trabajo se adecuaba más a las capacidades y necesidades de niños que participan en obras audiovisuales, y aunque en Estados Unidos existe un gran repertorio de filmes desde el cine primitivo, pasando por el 'Star System' hasta el día de hoy, fue en Europa donde se desarrolló, más por necesidad que por una búsqueda, un método de trabajo que permitió a niños ser parte del elenco de una película y ser tratados no como actores ni como estrellas, sino como lo que son, niños.

2.3 Dirección de actores niños y no profesionales en Europa y Latinoamérica

Una de las consecuencias directas de la Segunda Guerra Mundial en la historia del cine, fue la creación del movimiento neorrealista italiano, que nació en respuesta al régimen fascista de Mussolini, rechazando el cine de propaganda que impulsó el dictador a través de los estudios Cinecitta, donde mostraban una realidad muy distinta a la que se vivía en gran parte de Italia, con temáticas románticas y superficiales, con final feliz, lo que los realizadores opositores al régimen consideraban falso. De ese modo:

Algunos cineastas deciden buscar la objetividad en sus historias y, en muchos casos a modo de documental, nos cuentan la realidad más auténtica. Las cintas se mueven en contextos de miseria y precariedad con la sencillez de la exposición, sin artificios ni metáforas. Se utiliza en muchos casos a los auténticos protagonistas, no se recurre a actores, los personajes son reales y relatan sus propias experiencias. No hay cabida en este cine para las estrellas, se necesitan personas que narren sus vivencias, que se interpreten a sí mismos (Velásquez García, 2012, pág. 160).

La escasez de recursos obligó a los cineastas a reformular maneras de hacer cine, por lo que el cine del neorrealismo italiano tiene entre sus principales características, el tratamiento documental en la ficción, con el uso de locaciones reales y de actores no profesionales, es decir, personas que se interpretan a sí misma en las películas.

El director Roberto Rossellini, refiriéndose a su trabajo con actores no profesionales, esclarece el porqué de esta iniciativa:

Rechazo el actor porque debo prepararle sus frases con antelación. Puesto que trato de conseguir algo absolutamente sincero, absolutamente verdadero, procuro prescindir de un trabajo de preparación demasiado cuidadoso. Tomo a un individuo que me parece que tiene el aspecto físico del personaje, para poder llegar al final de mi historia y,

como no se trata de un actor, sino de un aficionado, lo estudio a fondo, me apropio de él, lo reconstruyo, y utilizo sus aptitudes musculares, sus tics, para convertirlo en un personaje. Así el personaje que yo había imaginado podría cambiar por el camino, pero será para llegar al mismo objetivo. Pero esto no significa que abandone mi idea primera y llegue a una cosa diferente; si fuera así, no habría hecho nada (Rossellini, Roberto Rossellini a fondo, 1977).

Es decir, decide alejarse de los actores con formación profesional, incluso en la misma entrevista recién citada dice que ‘prefiere sólo usar actores profesionales en contadas ocasiones’, debido a la naturalidad que una persona común y corriente es capaz de entregar. Entonces, nace otra escuela de dirección de actores, la de actores naturales o no profesionales, que emplea otras técnicas, muy distintas a las técnicas convencionales, pero esta escuela no es una que haya sido desarrollada ni inculcada por él a otros discípulos de manera formal, sino a través del oficio del cine, con colaboradores que tuvo tales como Federico Fellini y Aldo Fabrizi.

Entre 1945 y 1947 estrena la “trilogía neorrealista” (Rossellini, Roma, città aperta, 1945), (Rossellini, Paisà, 1946), (Rossellini, Germania anno zero, 1947), en las que trabajó con niños, siendo este el primer acercamiento a la dirección de niños sin formación profesional, ni sometidos a contratos con estudios que regularan su trabajo en base a expectativas económicas y de taquilla. Si bien en los tres filmes existe la presencia de niños en el elenco, es en la última, Alemania Año Cero, donde un niño, Edmund Moeschke, interpretando a un niño del mismo nombre, tiene un papel protagónico.

No son solo las condiciones de producción las que llaman la atención, sino que también se sitúa en el punto de vista infantil de una tragedia, del horror vivido en la Alemania inmediata pos-nazi. Por tanto “Es una película que, vista ahora, podemos decir que ha influido en muchas películas, ‘Los 400 golpes’, Antoine Doinel no podría existir sin el personaje de

Edmund, sobre todo de cómo está tratado, de cómo le lleva la cámara. [...] Por no hablar de las obras de Irán y de Kiarostami, son películas que se acercan o que tratan de acercarse al punto de vista de Rossellini” (Garci, 2004). Alemania, año cero, fue una de las películas menos conocidas, en su momento, de Rossellini. Algunos la tachan de difícil de ver y otros la encasillan en el género del horror debido a la crudeza de las imágenes mostradas, una mezcla entre ficción y documental que se sitúa justo en la delgada línea que divide ambos géneros en el neorrealismo italiano.

Más adelante serían autores como Vittorio De Sica, Giuseppe de Santis, Federico Fellini y Luchino Visconti quienes continuarían con su legado en el neorrealismo y pos-neorrealismo italiano en el trabajo con actores no profesionales y la inclusión de niños sin formación ni experiencia previa en filmes en su elenco. Pero el siguiente paso se daría en Francia, en la recién mencionada ‘Los 400 golpes’ (Truffaut, 1959). Es de ese modo que:

Esta brillante producción fílmica de François Truffaut muestra la confección social de un delincuente, de cómo las circunstancias del entorno pueden contribuir al estímulo decisivo para los comportamientos del riesgo. Una obra cinematográfica en la cual se ha retratado las insuficiencias inherentes en los distintos espacios de la interacción social, tales como: la familia, la escuela, las amistades y en el caso del segmento juventud, que es el representado en el papel del actor principal; se advierte un ejercicio de lectura e interpretación del mundo adulto desde la mentalidad de un adolescente, edad crítica que supone aún un proceso incompleto en la formación de la mentalidad, que indica también una no adhesión a los requisitos y demás parámetros que los adultos imponen en materia de sentido de responsabilidad y que se extiende a la idea de madurez emocional (Morales Peña, 2012, pág. 371).

Si en los filmes del neorrealismo italiano se presenta el punto de vista infantil frente a la catástrofe, en ‘Los 400 golpes’ se plantea el punto de vista infantil frente a la sociedad adulto-

centrista. Con esta película nace la carrera del, hasta el día de hoy actor francés, Jean-Pierre Léaud, quien colaboraría en seis películas más con Truffaut, también con Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Aki Kaurismaki, entre otros. Sobre su trabajo con Truffaut previo a la filmación de ‘Los 400 golpes’, comenta:

¿Sabes que me convirtió en un cinéfilo antes de rodar una sola secuencia? Durante un mes y medio me enseñó películas y me llevó a otros rodajes, para que le conociera y entendiera lo que me estaba pidiendo. Al fin y al cabo, para él era muy importante, pues iba a interpretar a su alter ego (Léaud, 2011).

Para éste último, la filmación de niños no era algo para tomarse a la ligera ni tampoco solo un artificio del cual valerse para generar empatía en el público:

Truffaut escribió sobre la responsabilidad que sentía hacia los espectadores al filmar niños, debido a la inevitable auto proyección simbólica de las personas hacia el pasado cuando se enfrentan a la imagen de un niño en la pantalla. La configuración del espejo es al menos triple (¡sin tener en cuenta al crítico!): El director detrás de la cámara, el espectador y finalmente el niño-actor, que por sí solo casi no tiene distancia del personaje de la pantalla (Colvile, 1990, pág. 444).

La capacidad de empatía de parte del director se hace clave a la hora de dirigir actores, fundamentalmente si se trata de actores niños sin formación profesional ni experiencia previa. Por otra parte, la Nouvelle Vague o Nueva Ola francesa, movimiento encabezado por Truffaut y Godard, sirvieron de especial influencia para autores latinoamericanos, y más específicamente para los cineastas chilenos que vivieron su exilio en Francia en la época de la dictadura de Pinochet. Es así que:

En términos generales, el único cine nacional significativo en el exilio fue el chileno. Directores individuales de otros países hicieron películas exitosas en el exilio, pero los

obstáculos y las frustraciones en la búsqueda de financiación y apoyo para la infraestructura menguaron mucha de la energía que poseían para la realización de películas a finales de los años sesenta, cuando los cinematografistas eran parte activa de los procesos de cambio (King, 1994, pág. 112).

Realizadores como Raúl Ruiz Miguel Litín y Patricio Guzmán vivieron de primera fuente los avances y evolución de la Nouvelle Vague o, mejor dicho, fueron parte de esta. Una vez regresados a Chile, trajeron consigo no técnicas sino una visión de qué es el cine, de cómo se debe filmar, del porqué filmar y de cómo trabajar con actores y no-actores.

Debido a la influencia de este movimiento, que se asemejaba más a las condiciones de producción que eran viables en Latinoamérica, distinto al modelo hollywoodense, se venía ya trabajando en obras con elenco infantil que adoptan su punto de vista. Ese es el caso de ‘Crónica de un niño solo’ (Favio, 1965), siendo esta una ‘descendiente’ casi natural de ‘Los 400 golpes’ de Truffaut:

Se centra en un muchacho y en el orfanato donde sufre toda clase de privaciones. Logra escapar de su prisión, roba dinero y encuentra a su madre en un tugurio, en donde permanece hasta que es recapturado. Favio elude el sentimentalismo mostrando imágenes implacables de abuso de niños y prostitución, que ofendieron a los censores de turno (King, 1994, pág. 126).

Otros filmes, como la chilena Valparaíso mi amor (Francia, 1969) o la brasileña Vidas secas (Pereira dos Santos, 1963) congregaron influencias tanto del neorrealismo italiano como de la Nouvelle Vague en cuanto a las temáticas sociales, condiciones de filmación y la inclusión de personajes infantiles, aunque no se adentraron en su punto de vista.

Raúl Ruíz, en una entrevista que dio para la revista La Araucaria de Chile durante su exilio en Europa, menciona:

Queríamos hacer cine y la referencia era el cine norteamericano, que era en cierto sentido un cine tan perfecto que hay que olvidarse de poder hacerlo. Y al mismo tiempo tan lejano de nuestra manera de ser; y también por una de sus funciones, la más aberrante de todas, ésa de crear la distancia definitiva entre ellos y nosotros. [...] Por otro lado, está el cine de la Nueva Ola. Un cine muy intelectualizado, un metacine, un cine que hace reflexión sobre el cine, sobre el cine norteamericano, sobre la condición del ser humano, etcétera. Entonces, nosotros: cualquier película que hiciéramos iba a ser acreedora al desprecio automático de todo el mundo. De pronto nos encontramos con una forma obvia y natural de hacer cine, sin ningún complejo de inferioridad cultural. Empezamos a hacerlo con los pocos recursos que podíamos conseguir y con una libertad que el cine latinoamericano y europeo antes nunca tuvo. De pronto nos encontramos con todas las ventajas (Ruíz R. , 1980, pág. 106).

Con todo, resalta el hecho de que en Chile, así como en otros países en donde no existía una industria fílmica relacionada al entretenimiento, sino un intento de industria ligada más al desarrollo cultural-artístico y a la búsqueda de la identidad fílmica, surgieron formas más humanas y sensibles a la hora de establecer un punto de vista, en el trabajo con el equipo y con los actores o intérpretes de las películas, pues al no tener la presión de que al público le agrade ni tener que explotar la obra comercialmente, podían ser libres con las temáticas y formas de filmar que quisiesen.

Esto abrió las posibilidades de filmación, y ciertos cineastas latinoamericanos comenzaron a interesarse por explotar ciertos temas. Un ejemplo claro es el de Sergio Castilla, cineasta chileno quien, durante su exilio en Suecia, se dedicó a hacer películas con punto de vista infantil. Dijo refiriéndose a ‘La Historia’ (1974), película filmada previo al Golpe Militar y estrenada en Suecia:

No hay actores profesionales. Participan más de 50 niños de entre siete y diez años, de una escuela de la Población Villa O’Higgins, que representan al pueblo. Aparecen y

desaparecen, huyen y persiguen, atacan y se defienden. Se materializan por los recovecos más inesperados. [...] Lo que tratamos de hacer con la película es un poco trabajar con el trastrueque de las cosas, de cómo los niños o ciertas personas pueden cambiar el universo, trastrocarlo. Y eso es un poco cuestión de revolucionario. Darles a las cosas una utilización distinta a la que tienen. Y de repente los cabros chicos tienen esa gran capacidad de introducir un cambio de estructura, un reordenamiento enorme. Entonces —nosotros pensamos— eso está dado en la película. (Castilla, Los niños actores de Castilla, 1972, pág. 22)

Se puede apreciar una oposición al adultocentrismo, de aprovechar el potencial creativo y la capacidad imaginativa de los niños en pos de la creación de una obra audiovisual. El autor continúa:

Por ejemplo, cuando había que resolver problemas de estructura, fuimos con los cabros al edificio en que se iba a filmar. Y, con su simple movilidad, nos mostraron cómo se resolvía todo este asunto, de cómo eran las subidas y bajadas, las entradas y salidas. Los cabros salían de cualquier parte. ¡Era una cosa increíble! Era cuestión de dejarlos libres y ellos mostraban cómo se hacían las cosas”. (Castilla, Los niños actores de Castilla, 1972, pág. 22).

Por ende, este punto de vista presenta un método de trabajo enfocado a destacar las cualidades de los niños adaptadas en pos del desarrollo de su trabajo actoral, como se mencionó anteriormente, dejando que ellos utilicen su corporalidad y enfrenten a la cámara con sus recursos, sin la imposición de normas ni expectativas de comportamiento diferente a su rango etario.

Con el tiempo, posterior a la sequía fílmica chilena provocada por la dictadura, fueron surgiendo más autores con interés en contar historias desde el punto de vista infantil, incluido el recién citado, como Andrés Wood, Silvio Caiozzi, o la más notable en esta categoría, Dominga Sotomayor.

Hemos hecho castings no convencionales. O sea, buscando niños que no hayan hecho tele, ni comerciales, ni nada antes. Por eso no tienen la conciencia de la cámara. No están actuando, están jugando, están reaccionando y están siendo lo más ellos posibles en el contexto de la historia. [...] Justamente me interesan los niños por eso, porque todavía no tienen esas estructuras. Me daba mucha curiosidad tratar de conectarme con cómo yo miraba las cosas antes de haberse formateado tanto, antes de la adultez. (Sotomayor, Entrevista a Dominga Sotomayor: “Me motiva tratar de capturar cosas que se me están olvidando”, 2019).

Otra clave para abordar historias desde el punto de vista infantil y trabajar con niños es entender que éstos, al estar frente a la cámara, no se convierten en actores ni asumen responsabilidades laborales, siguen siendo niños.

Actualmente, si bien en Chile no hay escuelas que formen a directores para trabajar con niños, sí hay escuelas de actuación frente a cámara para adultos, y en los últimos años distintos coaches o entrenadores actorales especializados en el trabajo con niños han abierto talleres y cursos para que niños puedan enfrentar a la cámara y al trabajo en el medio audiovisual. Una de estas escuelas es ‘Matus Actores’, reconocida academia de formación de actores para cine y audiovisual además de ser una agencia de casting para el mismo medio. Su director y fundador, Roberto Matus, dice refiriéndose al trabajo con niños y actores naturales:

Tenemos que pensar que los niños y los jóvenes no son actores, pero aun así están revelando igual a un personaje, por lo tanto, las personas que son reales entre comillas y que se meten a una película a revelar algo finalmente están haciendo otro personaje. (Matus, 2017, pág. 21).

De este modo, con estas escuelas se entrena a niños y adultos sin experiencia previa en rodajes para que, sin perder su esencia natural al ser actores no profesionales, puedan entender cierto lenguaje técnico e instrucciones clave para ser dirigidos por actores. Sin

embargo, se hace evidente que hace falta formación profesional para que los distintos realizadores puedan dirigir actores no profesionales, y más específicamente, niños en el cine.

2.4 Actores niños, infancia y trabajo

Los niños son el actor central del presente estudio, el cual como presenta Mansilla (2000), son considerados niños todos los seres humanos entre los 0 y 18 años, añadiendo que durante todo ese período se producen diversos cambios biopsicosociales, a través de diversas fases de desarrollo. Empero, el enfoque de esta investigación está en la segunda infancia, comprendida de los 6 a 11 años aproximadamente. Las características centrales de esta son la “apertura al mundo externo y la acelerada adquisición de habilidades para la interacción” (Mansilla, 2000, págs. 105-116). Esta definición se correlaciona con el ‘tercer estadio de la niñez’ que definió Piaget, biólogo reconocido por sus aportes al estudio de la infancia y por su teoría constructivista del desarrollo de la inteligencia:

En esta etapa, los niños empiezan a usar la lógica para llegar a conclusiones válidas, pero para lograrlo necesitan situaciones concretas y no abstractas. También pueden categorizar aspectos de la realidad de una forma mucho más compleja. Otro punto esencial es que el pensamiento deja de ser tan egocéntrico. Una señal clara de esta etapa es cuando los niños pueden darse cuenta, por ejemplo, de que la cantidad de líquido en un recipiente no depende de la forma que adquiere, pues éste conserva su volumen (Elige Educar, 2019).

Es decir, durante esta etapa los niños comienzan a dirigir su atención hacia el exterior y empiezan a cambiar la forma en la que interactúan con el entorno, implementando conocimientos y lógica a situaciones, del mismo modo que le otorgan un orden a los sucesos que ocurren en su realidad material.

Por esto, se hace imperativo que los directores que decidan trabajar con niños de este rango etario en su elenco sean concretos en sus instrucciones, ya que el pensamiento lógico de éstos puede provocar que se confundan al recibir indicaciones ambiguas. ‘Haz como que estás triste’ podría llegar a ser la peor manera de solicitar que el infante interprete la emoción de tristeza, los resultados probablemente serán cercanos a lo caricaturesco. Por otra parte, el exigirles que pasen por emociones negativas podría afectar terriblemente su bienestar emocional, concepto que Castañeiras, Andrés y Richaud (2014) definen como:

Una construcción con dos dimensiones, una afectiva y otra cognitiva, las cuales dan cuenta de la percepción de un sujeto sobre sí mismo y su vida. Dentro del área afectiva se encuentran los afectos positivos, los cuales están ligados a la felicidad, [...] que es un componente emocional del bienestar subjetivo y se define como la preponderancia del afecto positivo sobre el afecto negativo, en la evaluación afectiva de la propia situación vital (Castañeiras, Andrés, & Richaud, 2014, pág. 220).

Esto quiere decir que, al trabajar con niños, la principal misión ha de ser el cuidar que los niños se sientan felices y no menoscabados.

Aquí entran en juego una serie de conflictos éticos y morales, ya que puede parecer sencillo para una persona que no ha estudiado sobre infancia el definir qué es un niño y el porqué de su comportamiento, pero existe ya que no existe formación profesional en trabajo con niños en el área audiovisual, hay un gran desconocimiento al respecto, sobre todo con directores que se enfrentan por primera vez a la dirección de niños, incluso en algunos con cierta experiencia previa; esto puede afectar negativamente a cómo ese niño es dirigido, en qué condiciones de producción lo hacen trabajar, y si bien los resultados en pantalla pueden o no ser los esperados, las secuelas emocionales en el infante pueden llegar a ser devastadoras, lo cual sería un despropósito para las condiciones que pautea la UNICEF en el Tratado

Internacional de los Derechos y Deberes del Niño en cuanto al trabajo infantil en actividades artísticas. Aunque no dice específicamente qué hacer, el artículo 31 especifica que:

Los Estados Partes reconocen el derecho del niño al descanso y el esparcimiento, al juego y a las actividades recreativas propias de su edad y a participar libremente en la vida cultural y en las artes”, además de que “respetarán y promoverán del derecho del niño a participar plenamente en la vida cultural y artística y propiciarán oportunidades apropiadas, en condiciones de igualdad, de participar en la vida cultural, artística, recreativa y de esparcimiento”. Por otra parte, el artículo 32 dice que “los Estados Partes reconocen el derecho del niño a estar protegido contra la explotación económica y contra el desempeño de cualquier trabajo que pueda ser peligroso o entorpecer su educación, o que sea nocivo para su salud o para su desarrollo físico, mental, espiritual, moral o social (UNICEF, 1989, pág. 11).

En el fondo, lo que busca la ONU (Organización de las Naciones Unidas) y la OIT (Organización Internacional del Trabajo) es proteger a los infantes del trabajo y la explotación, no obstante, ninguna de las dos entidades:

Consideran ‘trabajo infantil’ las actividades donde la participación de las niñas o niños son complementarias y no obstruyen las tareas propias de su edad, ofreciéndole la oportunidad para afianzar aspectos de su personalidad como la responsabilidad y capacidad de valorar el tiempo. [...] La convención considera que éste tipo de labores, permiten obtener habilidades y experiencia, ayudan a prepararlos para ser miembros productivos de la sociedad durante su vida adulta y, contribuyen a su desarrollo. En particular, si la motivación que está detrás, obedece a la oportunidad de concretar aspiraciones o expectativas personales vinculadas con el desarrollo de alguna cualidad, talento o interés del propio niño o adolescente (Naranjo & Teke, 2015).

Es decir, el que niños se involucren en actividades artísticas y culturales debería ser algo que sume en su formación personal, por lo que las condiciones de producción en la que participen

niños, en el caso del cine, deberían estar en favor de promover los aspectos positivos y velar por preservar su bienestar emocional.

Es por esto que, tras acogerse a la Convención, el Estado chileno incluyó en su legislación las condiciones en las que niños pueden trabajar en actividades artísticas. La Biblioteca del Congreso Nacional de Chile hace un resumen de ello, actualizando periódicamente las modificaciones que hace el Legislativo al respecto:

-Los niños y niñas que no hayan cumplido 15 años no pueden trabajar. Excepcionalmente, la ley autoriza el trabajo de estos niños previa autorización de su representante legal y del Tribunal de Familia para trabajos relacionados con personas o entidades dedicadas al teatro, cine, radio o televisión, circo u otras actividades similares, pero se deben cumplir los mismos requisitos y exigencias para la contratación de jóvenes entre 15 y 18 años.

-Se debe hacer un contrato individual de trabajo. Éste debe escriturarse y firmarse: Dentro de 15 días desde que se incorpora el trabajador, o dentro de cinco días, tratándose de un contrato por obra o servicios o de duración inferior a 30 días. Las empresas que contraten los servicios de menores de 18 años, deberán registrar los contratos en la respectiva Inspección Comunal del Trabajo.

-Los menores de 18 años, que estén cursando la Enseñanza Media o Básica, no podrán desarrollar una jornada de 30 horas semanales durante el periodo escolar. En ningún caso los menores de 18 años podrán trabajar más de ocho horas diarias. Por ley, los niños no pueden realizar trabajos nocturnos que se efectúen en establecimientos comerciales e industriales, entre las 22:00 y las 7:00 horas.

-Los menores de 15 años pueden ser contratados en espectáculos y actividades artísticas sólo en casos calificados. Es decir, con expresa autorización de su representante legal y del Tribunal de Familia. Las entidades dedicadas al teatro, cine, televisión, circo o actividades similares pueden contratar menores de 15 años, pero se deben cumplir las exigencias y requisitos establecidos para la contratación de mayores de 15 y menores

de 18 años, y contar con la autorización de su representante legal y del respectivo Tribunal de Familia” (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2018).

Conjunto a esto, instaura los parámetros salariales, derechos de vacaciones y sindicales de los niños que trabajen, además de informar las leyes que componen este resumen. Como dijo Macarena Teke, actriz y coach actoral, cofundadora de la agencia de casting infantil ‘Pájaro Azul:

La ley establece aspectos que podrían parecer bastante obvios para algunos pero que, si se hace un examen exhaustivo de todas las películas chilenas con niños, difícilmente se ha cumplido a cabalidad todo lo que se exige. [...] Acá en Chile no hay diferencia de edad, ósea tu puedes tener un niño de 2 años, de 17 años trabajando la misma cantidad de horas. Lo que, si es que, si un niño está yendo al colegio, el máximo de horas semanales son 30 horas semanales máximas, por eso es que se piensa que son 6 horas diarias (Teke, 2020).

Se evidencia que tanto la normativa vigente como los entes de regulación son insuficientes para cumplir la función de proteger efectivamente a los niños que trabajan en el área. Esta investigación no busca cambiar los paradigmas en cuanto al trabajo infantil en Chile, pero sí se espera que sirva de guía para directores y realizadores audiovisuales que se enfrenten a la dirección y al trabajo con niños en obras audiovisuales en Chile.

Finalmente, según la Comunidad de Prácticas en APS Chile (Atención Primaria de Salud) las buenas prácticas se definen como:

Experiencias o intervenciones que se han implementado con resultados positivos, siendo eficaces y útiles en un contexto concreto, contribuyendo al afrontamiento, regulación, mejora o solución de problemas y/o dificultades que se presenten en el trabajo diario de las personas [...], experiencias que pueden servir de modelo para otras organizaciones. (APS Nodo Chile, 2012)

De este modo, si se lleva al rubro audiovisual, una buena práctica consistiría no solo en cumplir con la normativa y legislación vigente durante la realización de un proyecto, sino también en establecer métodos y estrategias de trabajo que permitan mejorar aún más las condiciones en que se efectúa dicho proyecto, así como retroalimentar para futuras filmaciones. En el caso del trabajo con niños, las buenas prácticas serían aquellas que vayan de la mano con lo establecido por la ley, a la vez que velan por preservar el bienestar emocional de los infantes.

3. Desarrollo

Esta investigación plantea comprender cuales son las técnicas y estrategias de dirección para trabajar con niños en películas de ficción, que a su vez contemplen la preservación del bienestar emocional de los infantes. Por ello, como se mencionó anteriormente, se realizarán cinco entrevistas a realizadores y realizadoras que tengan experiencia dirigiendo niños en sus obras, para posteriormente analizar dichas entrevistas y extraer información clave que permitirá proponer un método de trabajo, en cada etapa del proyecto, con los objetivos previamente indicados.

Para llevar a cabo este estudio comenzaremos introduciendo a los realizadores y su trayectoria para luego ir desmenuzando frases clave extraídas de las entrevistas que permitan elaborar una propuesta de estrategia de dirección de niños que vele por preservar su bienestar emocional.

3.1 Entrevistados

Dominga Sotomayor

Sin duda es la mayor exponente nacional del punto de vista infantil. Todas sus obras, premiadas en distintas partes del mundo, tienen a niños como elenco principal. Sus primeros cortometrajes son “Debajo” (2007) y “Videojuego” (2009) donde la separación de los padres desde el punto de vista de los hijos se hace presente, concepto que sigue explorando en “De jueves a domingo” (2012) y luego en “Tarde para morir joven” (2018). (Extraído de Cinechile)

Sergio Castilla

Director de cine chileno, quien cuenta con un gran historial trabajando con niños en el cine. Ha realizado 9 largometrajes, los cuales se caracterizan por una tónica política marcada por los acontecimientos ocurridos en Chile en los años setenta. Sus obras también presentan un interés por retratar la marginalidad chilena desde una perspectiva infantil. La película seleccionada para la entrevista es ‘Gringuito’ (1998). Esta cuenta la historia de un niño norteamericano, hijo de chilenos que han vuelto a su país natal; se pierde en la ciudad de Santiago descubriendo los misterios y la ternura del paisaje y diversos personajes, terminando por aceptar una realidad y una lengua que inicialmente rechaza. (Mouesca, 2011).

Elisa Eliash

Realizadora audiovisual y docente, con vasta experiencia trabajando con niños en películas, especialmente en un rol protagónico. Algunas de sus obras con niños son “Mami te amo” (2008) largometraje sobre una niña pequeña y su relación con madre que está quedando ciega y “Un poco de fiebre” (2020), cortometraje sobre cómo un niño lidia con los delirios que le produce su fiebre. (Extraído de Cinechile).

Andrés Waissbluth

Director de cine chileno, y actual director de la escuela de Cine en la Universidad del Desarrollo, en Santiago de Chile. Estudió Dirección de cine en Cuba, y ha presentado sus obras en Nueva York, París, entre otros. Su primer acercamiento al audiovisual fue trabajando como Asistente de dirección de la película “Gringuito” de Sergio Castilla. Posteriormente ha dirigido múltiples largometrajes, cortometrajes y documentales. La película seleccionada para la entrevista es “Un caballo llamado elefante” (2016), un film de acción y fantasía infantil que retrata las aventuras de dos hermanos que buscarán rescatar al caballo de su difunto abuelo. (Extraído de Cinechile).

Macarena Matisen

Es Realizadora audiovisual y fotógrafa. Posee visión parcial, pero independiente de eso, se ha podido desempeñar en el mundo del cine y arte visual. Realizó un cortometraje documental del cine como herramienta educativa para niños ciegos. Para la presente

investigación se seleccionó su cortometraje llamado “Recreo”, el cual cuenta con un elenco casi 100% infantil. (Extraído de Cinechile).

Informante clave: Macarena Teke

Macarena Teke es actriz con estudios de dirección de actores. Ha realizado talleres de actuación frente a cámara, también talleres dirigidos a jóvenes, niños y niñas. Colaboró como productora en el proyecto “Cine en curso” de la fundación Gaticine, atendiendo a la necesidad de acompañar a niñas, niños y jóvenes en experiencias actorales profesionales. Fundadora de “Pájaro Azul”, en donde realiza entrenamiento actoral para niños en cine y televisión, como el largometraje “Fiebre” dirigido por Elisa Eliash, la serie “Isabel” dirigida por Rodrigo Bazaes y la teleserie “Señores Papis” de Mega, entre otros. (Extraído del sitio web Pájaro Azul).

3.2 Definiciones y criterios

Dirección de actores profesionales

Con el objetivo de aunar conceptos entre los puntos de vista de los diferentes realizadores entrevistados, se procede a analizar sus respectivas miradas con respecto al trabajo de un director, la dirección de actores y el trabajo con niño.

En primer lugar, para los realizadores un director es un líder de un equipo creativo que tiene un objetivo y una visión de cómo llegar a ese objetivo, sin necesariamente conocer el camino, como dice Waissbluth:

Para mí el director es el autor de la obra [...], es el director quien tiene la visión última de cómo debería ser el proyecto y conduce el proyecto hacia esa visión; y obviamente en el camino va teniendo cambios, pero esos cambios son los que él mismo conduce” (Waissbluth, 2020). Asimismo, debe ser un guía que esté abierto a aceptar cambios. “El director en general propone un juego, propone una visión, un proyecto y está un poco a la cabeza con una serie de personas que están colaborando con ese objetivo; [...]en mi caso, claro, han sido más proyectos autorales, entonces, un director es quien tiene una manera de ver las cosas, un objetivo en mente, ganas de contar una historia, ganas de hacer una película de cierta manera y se preocupa de buscar a las personas que ven el proyecto como lo ve él (Sotomayor, 2020).

Además, debe considerar las visiones de los distintos integrantes del proyecto, a la vez que lo filtra por su propia visión. “Es alguien que está seleccionando a través de su punto de vista, que tiene un punto de vista desde donde presenta en el fondo y dosifica esa realidad”. (Eliash, 2020).

Con todo, hay opiniones divididas en cuanto a los conocimientos técnicos que debe manejar un director. Por una parte, se plantea que un director debe tener conocimiento profundo de todas las áreas del proyecto, pues al estar en control de todas las variables puede crear y mantener la verosimilitud de la historia.

Un director es, en un sentido metafórico, tiene que ser carpintero, gasfiter, eléctrico, cocinero, una serie de cuestiones que tiene que ir manejando, porque se mete en todo, en absolutamente en todo, no se le escapa nada de lo que pase en set. [...] Pero al final, todo se reduce a que el director es quien está a cargo de hacer creer, y tiene que manejar muchas variables para que este juego de hacer creer sea creíble, hacer que acepten lo que estás planteando y mantener esa confianza que te entrega el espectador por todo lo que dura la película, que es lo más difícil (Castilla, 2020).

En contraparte, se dice que debe ser un líder creativo que no necesariamente sabe o se maneja en las áreas técnicas, pero finalmente es quien guía e instruye elocuentemente al equipo técnico para que este materialice su idea.

El director es el canal entre la idea y la materialización de la idea, y al ser el canal, es el que comunica las directrices informativas, no necesariamente técnicas, sino más bien creativas. Para mí un director es una persona capaz de hacer entender sus ideas a un equipo, si no mantienes un buen dialogo, una buena comunicación con tu equipo, eso no se materializa como tu querías (Matisen, 2020).

De la misma manera, para entender cómo se relacionan con los actores a quienes dirigen, es necesario entender su mirada sobre la figura del actor. Una definición casi obvia es la de que los actores son personas que cumplen una función creativa fundamental en un proyecto, dándole vida a los personajes de las obras en las que participan.

Es una persona que es capaz de crear un personaje para una película, obra de teatro, serie de televisión, etc. Y el gallo lo va a crear a partir de su experiencia y a partir de un guion que le entregan, de conversaciones con el director, etc. Pero él va a ser la construcción más importante en la creación de ese personaje (Castilla, 2020).

Pero, sobre todo, son personas que, además de interpretar un determinado rol en una obra, se exponen emocionalmente y se abren profundamente ante la cámara y, por ende, ante el mundo.

Uno cuando castea, está casteando a la persona también, uno está casteando, además de las capacidades actorales de alguien, de la capacidad interpretativa o de ponerse en los zapatos de alguien, o de poner, no voy a decir “emular emociones”, de poner emociones a disposición del proyecto, también yo creo que uno trabaja mucho con la persona. [...] Yo creo que un buen actor de cine también está conciente de eso, de que está regalándonos un poco de sí mismo (Eliash, 2020).

Son individuos capaces de poner su propia persona y su imagen al servicio de un proyecto.

Creo que lo más interesante de un actor es que está más cerca de sí mismo, en el contexto de la ficción que se está poniendo, desde estar actuando y representando a otra persona. [...] Yo no creo mucho en la actuación, creo más en capturar algo genuino que tiene cada persona. El casting se trata de buscar personas interesantes y que sean parte de un proyecto más que hacerlos actuar de alguien interesante (Sotomayor, 2020).

En resumidas cuentas, un actor es una persona que se compromete a un profundo nivel emocional con los proyectos en los que participa, pues su identidad queda permanentemente plasmada en dichas obras.

Los actores juegan un rol fundamental, porque tienen un gran peso de la historia y también, a la hora de los “qué hubo”, a la hora de rodar, son grandes aliados del director o de la directora, tienen un compromiso distinto. [...] Los técnicos como que abandonan las películas de alguna forma y pasan a la siguiente y van quedando atrás; pero no, en las películas el actor queda para siempre ahí, es su rostro el que, de alguna forma, su imagen es la que sostiene la película, y entonces hay una cosa que, hay un vínculo que es muy distinto y es bastante emocional, el del actor con la película (Waissbluth, 2020).

El personaje que vemos en la película es el resultado final de un actor que fue capaz de recoger la idea, interpretarla y hacerla parte suya, el actor también es el canalizador del personaje que tenía en la cabeza el director. Su trabajo dentro de una obra audiovisual, es poder hacer propia la historia, hacerla humana, hacerla parte de, para poder concretar y que al final sea verosímil el relato que estoy contando (Matisen, 2020).

En el fondo, un actor es la imagen humana visible de un proyecto, por lo que debe comprometerse profundamente con la historia ya que, si no cree en la idea del director, esto se nota y la película pierde verosimilitud.

Por ende, para entender la manera que tienen de aproximarse a la dirección de actores debe partir por cómo conciben la relación ideal entre director y actor. La mayoría de los entrevistados coinciden en que esta relación debe sentar sus bases en la confianza, es decir, la relación humana está por sobre la profesional.

Para mí es súper importante conocer con quién estoy trabajando, y cuando digo conocer, de verdad me refiero a conocer, es decir, conocer ojalá aspectos más personales e íntimos, porque así tengo más herramientas, entiendo mejor con quién estoy trabajando, cuál es el bagaje con el que llega, de dónde me puedo “agarrar”. Y, en segundo lugar, me es muy importante tener confianza, tener códigos con esa persona, tener un humor parecido, y por eso trabajo mucho con amigos actores, no únicamente, pero trabajo mucho con amigos (Eliash, 2020).

Idealmente, la relación se debería construir mucho tiempo antes de la realización del proyecto, en espacios cotidianos e íntimos, pues en esa generación de confianza se va a crear un mejor conocimiento del otro, lo que permitirá un mejor trabajo de dirección.

Si tuviera que resumir todo el tema de la dirección de actores a una palabra, es confianza, porque el problema de cuando un actor no confía en un director, es que empieza a dirigirse a sí mismo, y esos criterios con los cuales el actor se dirige no necesariamente están alineados con el resto de objetivos con los que se está haciendo la película. [...]En esa medida, creo que tan importante como los ensayos e incluso más, son los cafés o las cervezas: conocerse, hablar mucho, tener una relación como bien directa, como de confianza, donde uno de repente vea cómo entenderse, y a partir de ahí saber qué teclas tocar (Waissbluth, 2020).

Sin embargo, un criterio que vale la pena considerar es que, como dice Matisen, un director no necesariamente es un actor, por lo que para tener un mejor trabajo de dirección de actores se hace fundamental un intermediario que funcione como canal entre ambos mundos, el de la idea del director y de la interpretación de los actores.

Siento que la dirección tiene que ver mucho con la comunicación, pero igual el asistente de dirección es el que se lleva la mayor parte de comunicación con el equipo interno, pero el director de actores yo lo encuentro fundamental en una pieza de ficción. Tiene herramientas de actuación que uno como director no maneja, porque yo como director, no soy actor (Matisen, 2020).

De este modo, se instala la idea de trabajar con un coach o un “director de actores”, o al menos conseguir asesoría con profesionales similares para dirigir actores, en caso de que el director/a sea una persona sin mucha experiencia previa.

Si bien existe una tendencia a entender las técnicas o métodos de dirección de actores como una forma de trabajar que tienen agrupaciones de personas que crean códigos en común en base a su forma de ver qué es la actuación, la dirección de actores no es algo teórico, sino que se aprende con la práctica, y se basa en dar instrucciones concretas y sencillas.

Yo creo que la dirección de actores, si bien hay técnicas que uno tiene que conocer, porque además hay corrientes actorales, hay pequeñas triquiñuelas para poder dirigir actores que hay que conocerlas, cuestiones súper sencillas, cuestiones súper físicas, divertidas, puntuales. Yo creo que pasa en gran medida por cuestiones intuitivas, y que tienen que ver con entender por lo que está pasando el actor, por cómo entrar en zonas emocionales sin que salga trasquilado (Eliash, 2020).

Para ello, el director debe ser una persona abierta, empática, sensible y flexible, de tal modo que pueda adaptarse a las necesidades del actor; los ejercicios y técnicas para cada actor vienen después.

Por otro lado, tanto Weissbluth como Sotomayor exponen que una de las claves para dirigir actores, es entender que el ejercicio mayor de empatía viene del director más que de los actores, por lo que debe ser una figura abierta y flexible, capaz de adaptar la manera de acercarse a cada actor para así hacer un mejor trabajo de dirección.

Mi manera de trabajar con ellos, es acercarme a sus propias emociones para estar en contexto de la escena. Es súper íntimo, se establece una relación súper cercana. [...] Para mí la clave de la actuación es escuchar al otro. Suena súper simple, pero es súper difícil estar en el otro, realmente pensando en el otro y olvidándose de su propia cabeza (Sotomayor, 2020).

También, se profundiza en la idea de que las bases de la relación deben estar cimentadas en la confianza.

Con un actor puede que tengas una relación súper intelectual, donde se hablan de los objetivos de la película, los objetivos del actor, las unidades, mucha conversación muy técnica; y con otros actores o actrices, mi experiencia ha sido que yo he tenido que tener una relación más como paternal y cero técnica, he tenido que ser como el papá, medio como el que lo reta y al mismo tiempo el que lo consuela, como una cosa medio psicológica, eso, es una relación más como desde la psicología que desde la técnica actoral. Entonces, creo que cada uno tiene lo suyo y necesita distintas formas (Waissbluth, 2020).

Así, se plantea que la labor de un director para con su actor es la de guía, se crea una relación casi paternalista en la que el director hace sentir validado y seguro al actor.

Por ende, las técnicas de dirección deben tener sus cimientos en una profunda confianza, y el director debe mostrarse seguro de sí mismo, pues solo así los actores se sentirán también seguros para liberarse y manifestar todo su potencial.

El rol del director, con respecto a los actores en general, creo que es generar una confianza tan grande, que se nota que uno tiene todo tan bajo control, que el actor se puede descontrolar, porque el actor tiene que ser el descontrolado y el director controlado. Si el actor confía en el director, creo que las cosas funcionan. Esa confianza no es profesional, es humana (Sotomayor, 2020).

Para los realizadores, las relaciones humanas son más importantes que las laborales.

Ahora bien, el concepto de “Método de dirección de actores” es algo bastante común para todos los entrevistados. Se propone que es manejar un lenguaje técnico para comunicar a los actores qué deben hacer, es algo ideológico, de cómo se entiende qué es la actuación, y eso manda sobre la técnica.

Un método yo creo que puede tener que ver con tener un estilo, con preferir, por ejemplo, ciertas metodologías. Justo el otro día hablábamos de una película que uno de los valores que tiene es la metodología que tiene el director con los actores, “Tengo miedo torero”. Rodrigo Sepúlveda [...] tiene un grupo de amigos con los que trabaja, y con los que tiene amistad, tiene amores, romances, y una historia creativa, y eso yo creo que se siente en la película, creo que esos niveles de confianza, de juego que se permiten en esa película a nivel actoral, tiene que ver con eso, con un método, con ser amigos, es un estilo posible (Eliash, 2020).

Si un director no tiene una visión clara sobre qué es la actuación, no puede ser un buen director de actores. Pero independiente de las corrientes ideológicas existentes sobre la actuación, un director debe adaptarse a cada actor para saber con qué “métodos” o “técnicas” acercarse a éste.

Tuve una escuela muy clásica, Strasberg, Actors Studio, y toda esa línea, fue como lo que me enseñaron. Pero la verdad, a la hora de los “qué hubo”, la fui dejando de poner en práctica y me fui dando cuenta de que hay que ir tanteando, y que el tiempo que se necesita con el actor no es un tiempo necesariamente de ensayo, sino que es bueno tener mucho tiempo antes de la película para “cachar” qué hacer con el actor [...] hay gente que no les pasa el guion a los actores, hay gente que les pasa el guion a los actores, hay gente que no les pasa el backstory a los actores, hay gente que les pasa el backstory; y yo creo que todo es posible, por eso es que hay que ser como plástico (Waissbluth, 2020).

Mientras las instrucciones sean claras y exista empatía de parte del director, los actores profesionales y con experiencia sabrán cómo llegar a lo requerido.

No hay ningún método, porque tú no puedes imponer ningún método, tú lo único que tienes que hacer es ayudar al actor, hablar con él, saber cómo se siente, por ejemplo, yo he trabajado con Tamara Acosta y ella sabe perfectamente lo que tiene que hacer, ella encuentra un tono, tú le puedes decir un poquito más, un poquito menos, y eso es todo (Castilla, 2020).

En consecuencia, se establece que una de las claves para la buena dirección de actores es la buena elección del casting. Pero, ¿qué ocurre cuando el elenco está constituido por actores no profesionales?

Dirección de actores naturales

Se parte de la base que un actor natural o no profesional es una persona con características y rasgos de personalidad innatos que pueden ser utilizados en beneficio de una obra audiovisual. “Un actor natural es una persona expresiva, que quiere salir en películas, que le gusta salir en películas. Pero sobre todo es una persona expresiva”. (Castilla, 2020). Pero los realizadores entrevistados también coinciden en que un actor no necesariamente es alguien con estudios profesionales, sino que es alguien que pone su imagen y persona al servicio de un proyecto.

Un actor pone su presencia, su energía, su persona, a disposición de una obra reflectiva, es la imagen visible de la película, es la cara, independiente de los estudios o formación que tenga. (Sotomayor, 2020).

Los niveles de las habilidades del oficio de la actuación no necesariamente tienen que ver con el nivel de estudios profesionales que la persona tenga:

Un actor o un no actor tiene que ver netamente con una cosa de estudios frente a la actuación. Así lo defino yo al menos. Un no actor no necesariamente tiene estudios en la actuación, pero no significa que no actúe bien (Matisen, 2020).

Sin embargo, contar con estudios brinda herramientas técnicas que alguien que no estudió probablemente no maneja.

Para mí, una persona que se para frente a la cámara, desde el momento en que se para frente a la cámara, ya está actuando y es un actor. Lo que sí se puede distinguir es entre un actor profesional y un actor no profesional, y ahí claro, hay actores que son profesionales, que estudiaron técnicas de actuación, que tienen una escuela y experiencia, y hay actores que no han estudiado nada, que de repente se paran frente a la cámara y que ahí están tirándose el piquero (Waissbluth, 2020).

Pero eso no quita que un actor natural, es decir sin formación profesional, pueda llegar a adquirir técnicas y métodos de trabajo a través de la experiencia.

Hay muchos actores no profesionales que han trabajado mucho en cine, por ejemplo, y conozco a varios de ellos, he trabajado con varios de ellos, y no son actores profesionales, pero tienen “ene” carrete, y se han ido haciendo de alguna manera un tipo de aprendizaje a partir de eso. (Eliash, 2020).

Entonces, si son personas que no necesariamente cuentan con herramientas profesionales o con experiencia previa, ¿cómo se les dirige?

Cuando uno elige un actor no profesional suele ser porque ya es el personaje, entonces ¿qué le vas a decir tú? Tú lo que tienes que decirle a ese actor es que no actúe, porque cuando actúan, sobreactúan. (Waissbluth, 2020).

Las estrategias de dirección de actores no profesionales deben ir en pos de cuidar la naturalidad y esencia de la persona. Y si bien se pueden encontrar en actores no profesionales el talento innato y la motivación de trabajar como uno profesional, al carecer éstos de la formación académica puede resultar innecesario y hasta contraproducente recurrir a métodos de dirección que se usarían en actores profesionales, por lo que, dependiendo de los objetivos del proyecto y de la escena, es mejor dirigirlos de manera sencilla, sin tecnicismos, como cuenta Castilla:

Yo usaba a un chofer de taxi para hacer algunas diligencias a veces, entonces Fernando me contaba algunas de sus aventuras amorosas mientras íbamos en el trayecto, y él era un narrador excepcional, con un lenguaje procaz, las groserías que decía... o sea a mí me interesa todo el lenguaje, las palabras bonitas, los garabatos, todos los adjetivos, el lenguaje es parte del trabajo, parte de la vida y parte del goce de la vida, es como que te regalen una cuestión tremenda. Entonces, este tipo yo lo metí en una de mis películas [...] este gallo, no tenía un papel muy importante, pero aparecía periódicamente en pequeños momentos, qué se yo. Entonces, ya llevábamos como dos semanas filmando, y se me acerca y me dice, ‘Oye Sergio, me gustaría pedirte una cuestión, quiero saber quién es mi papá y quien es mi mamá’, yo pensé que él me estaba hablando de su mamá y su papá, y de su familia no sé nada, y le dije ‘no te entiendo, qué me quieres decir’, y él me dice ‘no, los papás del personaje’, entonces yo me largué a reír, y le dije ‘te la cuento en la próxima película, sigamos así no más, estamos re bien (Castilla, 2020).

Entonces, si bien no hay técnicas que busquen sacar a la luz herramientas profesionales en el actor, ya que probablemente no existen, sí hay tecnicismos y artimañas que se pueden emplear en estos casos.

En mi película anterior “Mami te amo” en la que también trabajé con una niña, también la aproximación rápidamente yo me di cuenta que no podía ser psicológica, o sea querer que la niñita entendiera qué estaba pasando, no, cuestiones completamente físicas: “no

puedes pestañear”, hay una escena en la que ella estaba absolutamente pasmada, emocionada, a punto de llorar, en shock... simplemente era “juguemos a que no puedes pestañear”, y el efecto es maravilloso, pero tiene que ver también con la cámara, con el ‘flare’, con una serie de otros factores. “Aprieta los ojos muy fuertes”, o sea a eso me refiero con el efecto marioneta, uno sabe lo que funciona en cámara, y eso es lo que les pido a nivel híper físico (Eliash, 2020).

La dirección de actores naturales no solo debe privilegiar el trabajo físico que emule emociones, sino que debe conjugarlo también con una serie de factores técnicos/audiovisuales que favorezcan lograr el efecto de interpretación requerida. No obstante, también existe un riesgo en la elección de los artificios a utilizar.

Para todo esto no es solo la confianza que puedas tener, hay que conocer a la persona, porque también tú puedes de repente, en estos ejercicios, meterte en lugares heavy para la persona, pero si tú lo sabes puedes ser más delicado, o a veces utilizarlo un poco, sino es medio a lo bruto, como que no sé, no me atrevería (Eliash, 2020).

Es por esto que, al igual que con los actores profesionales, conocer en profundidad a los actores naturales es clave, pues ese conocimiento de la persona (humano, fuera de lo profesional) permitirá un mejor trabajo de dirección.

Niños y actores niños

“Un niño es una persona que ha vivido poco”. (Waissbluth, 2020). Los directores entrevistados coinciden en que la única diferencia entre personas adultas e infantes son la cantidad de experiencias, por ende, podría decirse que dicha experiencia capacita a los adultos para enfrentar de mejor manera situaciones adversas; sin embargo, los niños carecen

de prejuicios, y al no conocer tanto del mundo y de la vida su lado creativo e imaginativo está intacto:

Creo que la infancia es cómo uno todavía no está tan educado y tan restringido y tan limitado, [...] (los niños) son personas súper puras. Son puras y poco manejadas y estructuradas por la sociedad, sobre qué tenemos que ser, por donde tiene que ir la cosa”. (Sotomayor, 2020).

Entonces, un adulto es una persona moldeada y restringida por las normas sociales; los niños no suelen contar con esos moldes. Pero también hay que partir de la base que los niños son personas, y al igual que los adultos, son todos diferentes, no se pueden generalizar muchas características.

Es como “¿cómo son los niños?” chuta, no se po, son seres humanos, es súper distinto un niño de 4, 8, 12, 15, 9, 1 año. [...] Me preguntan mucho cómo es trabajar con niños, son personas no más también, hay niños y niños, no hago muchas diferencias entre los niños y adultos. Creo que la clave está en que son personas más chicas nomas (Sotomayor, 2020).

La relación entre director y actor adulto, ya sea profesional o no profesional, no es muy diferente a la relación que debería existir entre director y actor niño.

Por su parte, Eliash recalca que es errado situar jerárquicamente abajo a los niños, pues éstos cuentan con una serie de características y herramientas que los adultos vamos perdiendo con el paso del tiempo.

Es muy fácil caer en esa cuestión, como una cosa desproporcionada o jerárquica, “yo sé más que tú”. A mí no me parece que yo sepa más que los niños, al contrario, creo que a los niños todavía no les han cerrado la creatividad, todavía no le han apaleado ni le han tirado toda la basura de lo que se puede hacer, de lo que no se puede hacer. [...] Creo que son mejores que nosotros porque tienen menos información, y son más

genios, son más abiertos, creo yo que son más desprejuiciados, tienen menos trabas morales, yo encuentro que son lo máximo (Eliash, 2020).

La frase final evidencia la profunda admiración que siente la realizadora por los niños, lo que hace que su conexión con éstos sea sincera, ya que su jerarquización los sitúa arriba y a sí misma abajo, aprendiendo de ellos y posibilitando una mayor apertura y confianza de parte de los infantes.

Ahora bien, como se planteó en la introducción, el adultocentrismo es el problema de base que recae en las expectativas existentes de los adultos hacia los niños.

El niño siempre es muy expresivo, pero como que uno como adulto quiere que no sean tan expresivos, a no ser que hagan alguna gracia, como cuando se aprenden los jugadores de un equipo de fútbol, claro ahí al adulto le hace gracia y le gusta que el niño lo diga con esa expresividad, pero en general como que esperamos o les pedimos que sean como uno, los enseñamos para que sean adultos, pero su naturaleza, siempre son muy muy expresivos (Castilla, 2020).

Por otra parte, los niños buscan la aprobación de los adultos, por lo que emplean todas las herramientas que están a su alcance para obtener dicha aprobación. Aquí es donde empiezan a salir a la luz los primeros atisbos de los problemas que pueden surgir al trabajar con niños, pero para llegar al fondo de esto es necesario entender si los realizadores identifican diferencias entre un niño y un actor niño.

Hay algunos que plantean que no se puede esperar que los niños actores trabajen como actores profesionales, pues en su naturaleza siguen siendo niños.

Un niño actor es un niño, [...] así como antes yo te decía que un actor es cualquiera que se para frente a la cámara y en ese momento se convierte en actor, con los niños no, a los niños los pones frente a la cámara y siguen siendo niños. (Waissbluth, 2020).

Está claro, un niño actor, frente a la cámara, no deja de ser un niño. Por lo tanto, un director, al igual que con cualquier otro actor, debe saber adaptarse a las necesidades del dirigido.

En mi experiencia es mucho más fácil dirigir niños que adultos porque, por lo mismo que te decía, por su pureza, esa inconsciencia frente a la cámara. [...] Creo que hay que estar todo el rato inventando y no hay una forma de ideas y de recursos, yo te puedo decir “a veces hago esto y a veces hago esto”, me imagino que es lo mismo que cuidar a un niño, como que a veces le gusta jugar a la pelota, se aburre y no sé, quizá ahora quiere cantar (Sotomayor, 2020).

En resumidas cuentas, todo niño con una pizca de imaginación es un potencial actor.

Un niño actor es un niño que es capaz de ponerse en los zapatos de un personaje, creerse que él es el personaje, y eso es un paso imaginativo relativamente sencillo para un niño. (Castilla, 2020).

Por otra parte, se plantea que un niño sin formación ni experiencia profesional puede ser considerado actor natural, mientras que un niño con formación y/o experiencia profesional podría ser considerado un actor profesional.

Entre actor y no actor, así me entiendo yo, no sé si estará bien, pero niño actor es un niño con experiencia en la actuación”. (Matisen, 2020).

En contraparte, Eliash dice que un niño actor puede ser tanto alguien con experiencia actoral, como un niño con cierto instinto, dotes o talento propio de un actor con formación profesional.

Uno tendería a decir, o la definición más correcta sería que un niño actor es un niño que ha actuado, un niño que hace eso, que se dedica a eso, entonces, uno podría decir que esa es la definición, el niño que actúa, que tiene experiencia actuando. [...] Pero en el caso de Lautaro yo no me refiero a eso. Lautaro Cantillana, que es el protagonista

de 'Fiebre', es hijo de actores, [...] Para mí fue muy impresionante de verdad, porque Lautaro me contrapropone desde la interpretación del personaje, esa es la pega de un actor, Lautaro en un momento me dijo... yo le había dicho "es que necesito que grites en esta parte", en una parte clave, yo necesitaba el grito, y él me dice "lo que pasa es que este personaje no gritaría, fíjate, es muy tranquilo", y yo como... te compro todo, estoy hablando con un igual, que me está dando un argumento y me está proponiendo una salida, loco gracias, es perfecto, nunca me había pasado, por eso te digo que es superar el tema "marioneta", si bien en algunos casos, pero muy pocos en realidad, había que darle, como a cualquier actor en verdad, algunas indicaciones más físicas. Lautaro tenía esa capacidad, y yo creo que ese sí que es un niño actor (Eliash, 2020).

Lo interesante de esta situación es que se plantea como un error el subestimar el potencial creativo e intelectual de los niños. A eso se refería Sotomayor anteriormente cuando decía que un buen director es una persona abierta y flexible, no solo a las ideas y consejos de su equipo técnico, sino también de sus actores, independiente de si son profesionales, adultos o niños.

Ahora, se pueden establecer ciertas similitudes entre actores naturales y actores niños:

Un niño actor es, en general, un actor no profesional, y se parecen en que no tienen técnica de actuación. La diferencia está en cómo abordar con un adulto que es un actor no profesional con un niño que está actuando, cómo abordar lo que tiene que hacer. Se parecen mucho en que con ambos tienes que cuidar mucho la primera toma, porque justamente lo que ambos te pueden dar es una cuota de espontaneidad que, si no estuvieras buscando, irías por un actor profesional (Waissbluth, 2020).

Mientras los actores profesionales crean y se convierten en el personaje, los actores naturales, incluyendo a los niños, son el personaje:

Siento que la cabeza de un niño es más moldeable, es más flexible en aprendizaje, tiene más capacidad de asombro, pero tiene menos paciencia que un actor natural adulto a la hora de grabar”. (Matisen, 2020).

También se evidencia que las diferencias entre actores niños y actores naturales adultos hacen que sea necesario adaptar el cómo abordar el trabajo de dirección con cada uno:

Es súper cuidadoso el trabajo con el niño, [...] claramente quizá es más delicado que trabajar con adultos, que están más acostumbrados a lo profesional. Una actriz sabe que puede estar tres horas en maquillaje, incluso un actor no profesional adulto, se puede adaptar de una manera más sencilla, sabe que también es un trabajo, quizá lo toma más como un trabajo, un niño no (Sotomayor, 2020).

A diferencia de los actores naturales adultos, el “trabajo actoral” para los niños no es un trabajo, sino una experiencia interesante y/o divertida; en el momento que deja de serlo, el niño no se sentirá comprometido a seguir.

Yo creo que tiene que ver más con la vanidad de estar en una película que con entender lo que significa, ser el centro de atención, y admirar mucho también a los actores que uno ve en la tele, yo creo que esa es la primera capa más superficial, y yo creo que deben partir todos más o menos de ahí, porque a todos nos pasó también en algún momento, ¿no? como haber fantaseado con verse en la pantalla (Eliash, 2020).

En consecuencia, para un niño estar en la filmación en vez de suponer un compromiso al cual debe ceñirse, es una experiencia en la que el mundo gira a su alrededor; en el momento en que esa ilusión se rompe, se corre el peligro de que el niño pierda el interés. Esto es un potencial problema que se establece en el esquema de producción, pues si bien las bases de la relación entre el director y un actor adulto debería ser muy similar a la relación entre el director y un actor niño, la forma en que el niño se desenvuelve en la filmación es totalmente

diferente, por lo que se hace necesario adaptar todo el escenario tanto para su bienestar como para su desempeño que, por cierto, van de la mano, pero se ahondará en ello más adelante.

Así pues, es importante también tener en consideración cómo perciben los niños qué es la actuación.

Los niños en general creen que actuar es como disfrazarse y hacer de otra cosa, y es al revés, lo que uno quiere es que no hagan otra cosa, sino que sean ellos mismos, entonces el trabajo justamente está en que ellos entiendan que no tienen que actuar. [...] Yo creo que a los niños hay que, básicamente, hacerlos jugar, y que la película sea un juego, los niños lo que mejor hacen en la vida es jugar, son secos para jugar, para imaginar, para fantasear, entonces esa lógica de la fantasía, de imaginar, es la que tiene que estar presente para ellos (Waissbluth, 2020).

Waissbluth plantea que lo que para un niño es actuación para un adulto puede ser sobreactuación, es decir, una exageración desmedida de la interpretación de emociones y/o situaciones. Debido a esto, un niño necesita la correcta guía o dirección para lograr explotar su lado creativo/imaginativo sin que pierda su esencia natural.

Es por esto que, a continuación, se procederá a buscar elementos en las entrevistas realizadas para proponer, no un método de dirección de niños, sino un método de trabajo con niños en el cine que vele por su bienestar emocional, es decir, entendiendo que para protegerlos íntegramente no basta con tener una ideología o una forma de entender la actuación y aplicarla con estrategias adaptadas a niños; sino más bien todo el esquema de producción debe modificarse. Dicha propuesta estará dividida esencialmente en 3 partes: Casting, preproducción, y rodaje.

3.3 Propuesta de método de trabajo con niños en el cine

Casting

El objetivo de un casting es seleccionar a los actores que formarán parte del elenco que interpretará a los personajes de una película. La forma más habitual de plantear un casting es citando a los postulantes a una reunión en la que deben demostrar sus dotes y entrenamiento actoral para convencer al equipo de selección que ellos deben ser los elegidos, a través de la interpretación de una o más escenas en la que hagan del personaje al que están postulando. Este proceso puede durar varias semanas, incluso meses, en los que muchos postulantes van pasando hasta encontrar al indicado. Normalmente, para castear actores niños la situación no es muy diferente; sin embargo, en opiniones de los realizadores entrevistados se identifica cierto rechazo a esta idea.

Los castings masivos son un poco violentos para los niños, creo que hay que observar, buscar niños conocidos. A mí por lo menos estoy muy en contra de los castings masivos, donde uno llama a 500 niños en los que 400 no entran y son rechazados”. (Sotomayor, 2020).

Esta opinión es compartida por Teke, experta en coaching y casting de niños:

¿Cómo casteas a un niño? No es lo mismo que castear a un adulto, bueno en general los castings son pésimos y uno realmente no ve lo que un actor te puede dar, pero cuando tú tienes un niño que es buen actor en realidad no necesitas hacer mucho, no necesitas ponerlo en demasiados lugares, y yo creo que, en ese sentido, la sobre estimulación o como el sobre calentamiento de cabeza para un niño en relación a su personaje, no ayuda mucho (Teke, 2020).

Por medio de esta investigación, se ha logrado identificar una forma de replantear esta estrategia al tratarse de niños, algo que servirá no solo para protegerlos emocionalmente sino también para encontrar de manera más rápida y efectiva al o los seleccionados.

Para ‘Fiebre’, en este mateísmo también de la Maca, no quisimos nunca hacer casting, porque nos parecía muy agresiva la idea de “quedar o no quedar” entonces hicimos, en realidad era un casting, pero lo llamamos ‘taller’, y estaba pensado como eso, niños que los invitábamos a actuar y a tontear. Y al final de repente pasábamos un diálogo, hacíamos como algo así parecido, en el fondo una dinámica muy incipiente como de taller de actuación (Eliash, 2020).

Hacer el casting por medio de un taller, es decir, camuflar la audición a través de actividades lúdicas que mantengan a los niños entretenidos, aprendan y se estimule si creatividad. Pero, ¿qué se hace en estos talleres?

Hicimos una convocatoria a distintos niños, por distintos lados, y empezábamos primero con juegos físicos, como entrenamientos, y también para ver la capacidad de concentración que tenían. [...] Las partes más técnicas y tal vez las más distintivas tienen que ver con el no mirar a cámara, por ejemplo, eso es algo que los niños a veces tienden a hacer más que los adultos, y que hay que entrenarlos en los talleres, o el no pestañear... esas cosas muy físicas, sobre todo en ‘Mami te amo’, en ‘Fiebre’ tal vez un poco menos, pero también a veces era como marionetas, como “mira para allá, una y otra vez”, como también causar ciertos efectos que eran así más cinéticos que actorales (Eliash, 2020).

En estos talleres se les hace trabajar en campos más físicos y cinéticos que en campos emocionales o psicológicos, debido a la falta de entrenamiento profesional. De este modo se observen características y elementos que sirvan para el personaje que se busca, a la vez que se desarrolla una relación de confianza y se promueve el conocimiento mutuo del otro.

Esto va de la mano con lo que planteaban los realizadores anteriormente, el estrechar lazos con los actores a quienes dirigirán previo a la filmación.

Tienen que conocerse, no puedes esperar a que un niño confíe de la nada en un adulto, todos en la vida nos han dicho que no debemos confiar en extraños, entonces si el niño no está confiando, no va a estar cómodo, no va a actuar bien, siento que es muy necesario si vas a trabajar con niños el ensayo. [...]Tienes que trabajar con el niño por lo menos un mes antes del rodaje, para que confíe en ti, esté tranquilo, y te pueda dar lo que tú quieres. No le puedes exigir a alguien que no te conoce (Matisen, 2020).

Si bien esto podría parecer obvio o de sentido común, normalmente los realizadores sin experiencia previa trabajando con niños no lo consideran. Eliash también cuenta su caso al trabajar con una niña que era hermana del director de arte de la película, además de amigo íntimo suyo.

Fue una relación como de mucha confianza, [...] Entonces, esa inseguridad, que es un tema el factor “padres”, como que no lo teníamos. [...] Fue una dirección muy complicada esa, pero muy divertida porque era una niñita desafiante, quería dirigir las escenas, a veces no quería actuar. [...] Y no existieron tantas inseguridades salvo eso, tener que lidiar con esa humanidad loca de una niña consentida y divertida, y eso a mí me quitó todas las energías del rodaje. [...] Entonces, para responder bien tu pregunta, yo creo que no había muchas inseguridades, salvo el factor humano, que siempre está, con cualquier actor, yo creo que siempre a los directores, y a ti igual te debe haber pasado, siempre nos pone un poco nerviosos el trabajo con actores, porque es el trabajo con humanidades muy locas (Eliash, 2020).

Al contar con el apoyo de la familia de la niña, el trabajo se simplifica; sin embargo, eso no quita las dificultades respectivas de cada persona, por lo que, como se ha mencionado anteriormente, se hace necesario que el director sea capaz de adaptarse a las necesidades de sus actores.

Aquí surge también otro elemento a considerar, que es el “casting” o la selección de los padres del o los niños involucrados. Sotomayor comenta al respecto de su experiencia:

Todo el mundo me advirtió que ‘De jueves a domingo’ iba a ser difícil, en carretera, con niños en un auto y fue súper difícil, [...] ahí aprendí cosas. Hay cosas que tienen que ver con los límites también, pero también con el casting yo creo, yo fui súper cabeza dura, en querer tener a ese niño que me encanta como actúa en la película, me encanta la película con él, pero fue realmente difícil con papás remando en contra. Eso fue una súper buena experiencia que en el casting de ‘Tarde para morir joven’, yo se los hice a los papás, fue como “¿quiero pasar tiempo con este papá? Ok, ¿cuáles son sus hijos?” Eso es demasiado bonito, se genera como algo familiar y si los papás están contentos, los hijos están contentos (Sotomayor, 2020).

Cada proyecto tiene sus propios riesgos y dificultades, lo que se complejiza al incluir niños en el elenco. Así, para que dichas dificultades sean más manejables, es fundamental contar con el apoyo de los padres o tutores de los niños, por lo que “castear” a los padres junto a sus hijos debería ser un factor decisivo antes de elegir el elenco definitivo. Sotomayor agrega:

Aprendí en ‘Tarde para morir joven’ que los niños tienen que tener muchas ganas y los papás también tienen que tener muchas ganas, y eso no lo había visto tanto antes. Fue mucho más difícil en ‘De jueves a domingo’ que los niños hicieran la película, o quizá no los motivaba tanto la idea comparado con ‘Tarde para morir joven’, que los papás estaban yendo a rodaje felices. Y pasa que cuando los papás están a tu favor, todo se hace más fácil, entonces eso es como un mega aprendizaje de una película a la otra (Sotomayor, 2020).

Es complicado el equilibrio entre que los padres sean aliados del proyecto y que sean aliados de los niños, porque al inclinarse hacia el proyecto, las motivaciones pueden estar más orientadas a la búsqueda de fama de sus hijos que la preservación de su bienestar; pero si

toman una actitud sobreprotectora con los niños puede que eso vaya en desmedro de la fluidez de trabajo y de los resultados finales del proyecto.

En esa línea, se podría creer que los padres siempre velarán por el cuidado de los niños, pero Teke revela otra cara de la moneda.

Hay muchos, muchos papás que están cumpliendo sus sueños y roles psicológicos a través de sus hijos y están dispuestos a hacer cualquier cosa, más que por plata, por fama, porque salgan en la tele, o porque tengan Instagram y tengan miles de seguidores y todo ese tipo de cosas. Entonces, en muchos casos, sobretodo en trabajos de televisión, los padres no son aliados. ¿Quiénes somos los únicos que deberíamos aliarnos? El medio audiovisual. Nosotros debemos ser muy conscientes como tratar a nuestro niño (Teke, 2020).

Teke atribuye la responsabilidad del cuidado de los niños a la producción, ya que no necesariamente se encontrará el apoyo necesario en padres que posiblemente estén buscando la satisfacción personal por sobre el bienestar de sus hijos. Teke continúa:

Cuando los papás son súper preocupados, que es como cuando empiezan a ser cacho para la producción “No es que este papá, dice que esta escena no, la noche muy tarde”, esos son los papás que más me gustan, porque son los que yo veo que realmente están preocupados. Entonces, las cosas técnicas se van a solucionar, lo importante es que los niños tengan una experiencia laboral enriquecedora y que les sirva para su vida, si no, no tiene ningún sentido tener a un niño trabajando (Teke, 2020).

En consecuencia, se puede afirmar que tan importante como castear a los niños es castear a los padres de éstos, para que, idealmente, trabajar con quienes demuestren un equilibrio entre dar facilidades para el proyecto y velar por el bienestar de sus hijos. Sin embargo, Eliash aconseja trabajar con hijos de actores, lo que podría facilitar mucho la dinámica del proyecto:

Los papás tenían, que de verdad casi todos eran actores, tenían dos actitudes, que hacían medio como coach de sus hijos, después de toma, los abrazaban y les decían, así como “podrías matizar un poco” como que el Néstor le daba ene datos, así como profesionales. Lo bueno es que nunca se interpusieron, por suerte, con algo de dirección así tan profundo, también Néstor es un tipo con mucho carrete, creo que sabe también hasta dónde. [...] Pero la Maca también a veces lo hacía, aunque ella prefirió no ser coach durante el rodaje, ahí contratamos a un amigo que también trabaja con ella en esta empresa. Pero a veces la Maca también yo la cachaba que prefería no estar mirando, estaba, pero prefería alejarse como para no contaminar, para no ponerse nerviosa, o demasiado chocha, muchas veces como que se iba a leer un libro cerca, que la encuentro una actitud muy respetuosa y que habla también de la confianza que tenemos (Eliash, 2020).

Al trabajar con hijos de actores es más probable que los padres encuentren el equilibrio entre velar por el proyecto y velar por el bienestar emocional de sus hijos, especialmente si la relación con esos actores es de confianza o si al menos existía conocimiento mutuo del otro por trabajos previos.

Por otra parte, algunos de los realizadores entrevistados dan luces de otros aspectos a considerar en la elección del casting infantil. Castilla comenta en base a su experiencia casteando al protagonista de ‘Gringuito’:

Mira, yo conocía a este niño, era hijo de una pareja de chilenos que vivían en Nueva York [...]. El cabro trabajaba en la ópera, hacía al hijo de Madama Butterfly. Entonces, qué significa eso, es un papel pequeño, el cabro no canta, lo único que tiene que hacer es llegar a la ópera a cierta hora, no un minuto más tarde, no, a la hora, como es en EE.UU. y más encima en el espectáculo, allá el show-business es así con los horarios; luego se tiene que vestir del personaje, o sea va a crear un personaje, tiene que moverse, tiene que correr, tiene que entrar a escena en un determinado momento donde hay 3 mil personas mirando... la mamá se muere, y bla, bla, bla, el cabro lo hacía, con eso a mí me basta. [...] El tema es el siguiente, cuando trabajas con un actor natural o no

profesional, una de las cosas que tienes que saber es que la persona va a terminar el trabajo, muy importante eso, al margen de las condiciones que tenga, tú tienes que sentir que es una persona que se hace responsable de su trabajo; en el caso de Sebastián, su trabajo previo en el Metropolitan lo avalaba, y eso me daba la seguridad de que iba a llegar al final (Castilla, 2020).

Castilla, por su parte, encontró a su protagonista al buscar entre hijos de amigos y conocidos, lo que facilitó también el trabajo de dirección y la dinámica de todo el proyecto, pues si bien éstos no eran actores, sí eran amigos de confianza de hace mucho tiempo. Recalca también la importancia de, previo a trabajar o siquiera elegir al niño, conocerlo en profundidad, saber qué puede y qué no puede hacer. Pero lo más importante de todo, es saber si el niño, o mejor dicho los padres del niño, tendrán el compromiso suficiente para llegar hasta el final del proyecto, pues si se trata de un niño protagónico, éste será la cara visible de la película, y no es posible cambiar de elenco una vez haya comenzado la filmación, sobre todo considerando los acotados presupuestos nacionales. Sotomayor añade:

Si uno trabaja con un niño, tiene que estar seguro que ese niño va a estar tan alucinado que va a terminar la película contigo y eso es súper heavy, porque si se aburre, si se enoja, si se desilusiona. Es súper cuidadoso el trabajo con el niño, uno depende mucho de si el niño te sigue queriendo, sea motivado, no lo desilusionen, no lo traten mal, no se canse tanto, es como de oro, es mucho cariño nomas y atención. Y que claramente quizá es más delicado que trabajar con adultos, que están más acostumbrados a lo profesional, una actriz sabe que puede estar 3 horas en maquillaje (Sotomayor, 2020).

A su vez, Waissbluth habla de una técnica que aplica tanto a niños como actores adultos:

¿Conoces la “mirada de Spielberg?” [...] (En las películas de Spielberg) los actores no pestañean, y los niños y sus nervios, todo el rato pestañean. Para mí el trabajo y el juego principal con un niño es “oye ya, Ricardo tiene que jurar que estás enojado, pero no me puedes pestañear, me pestañeas y me debes un chicle”. Pestañea, y se viene abajo toda

la construcción, toda la solidez. Para mí el casting es quién me pestañea menos (Waissbluth, 2020).

Haciendo un recuento, los elementos a considerar cuando se castea a niños en los ‘talleres de actuación’ son: niveles de concentración, que no miren a cámara, que sepan seguir marcas sin mirarlas, y ahora se añade el no pestañear para mantener la construcción fílmica. Si bien la consideración de estos pequeños tecnicismos físicos puede hacer destacar a un niño que tenga el talento y las aptitudes para representar al personaje que se busca, esto no significa que sean aspectos que no se pueden trabajar en la etapa de preproducción, que se analizará posteriormente. A esto también se le suma la indagación del nivel de compromiso que tenga el niño y los padres de éste, quienes a su vez deben demostrar que su prioridad es velar por el bienestar de su hijo.

Preproducción

En base a lo extraído de las entrevistas a los realizadores, la propuesta de método de trabajo con niños desglosará la etapa de preproducción en tres partes: trabajo con el niño y sus padres, trabajo con coach de actores y trabajo con el equipo técnico.

En primer lugar, las dificultades de trabajar tanto con niños como con adultos están dadas por sus respectivas naturalezas, es decir, mientras más compleja sea la persona, más complejo será el trabajo con ésta.

Bueno, todo el mundo te asusta, que niños y animales son lo peor, y yo iba con el temor de que iba a ser súper difícil, y la verdad yo prefiero a los actores adultos, me siento más cómodo. Se suponía que iba a ser más difícil, claro, pero la verdad lo encuentro más fácil [...] Pero el tipo de relación... los actores pueden ser súper conflictivos, los actores niños no, los niños son niños: tienen hambre, tienen sueño, tienen los problemas

que tienen los niños. Los adultos, en cambio, tienen rivalidades, envidias, conflictos, se enamoran, se insegurizan, lloran, están tristes, “que tú me dijiste esto”, todo más enredado (Waissbluth, 2020).

Bajo esta premisa, debiese ser más sencillo trabajar con niños que con adultos; sin embargo, ante la errónea expectativa de comportamiento responsable y comprometido de los niños hacia el proyecto, se dificulta el trabajo pues resulta poco probable que éstos actúen de manera profesional, como se esperaría de un actor adulto.

Ante esto, es común escuchar comentarios o advertencias sobre lo que implicará trabajar con niños. Sin embargo, los realizadores entrevistados coinciden en que no tuvieron la sensación de ‘peligro’ al querer tener niños protagonistas. Matisen cuenta:

Nunca pensé que trabajar con niños iba a ser un tema, que iba a ser difícil, un cacho, y sí, muchas veces lo fue, hay niños y niños con los que he trabajado. Hay niños que en verdad no tienen la paciencia para esperar una tercera toma, y los entiendo y los trato de apañar, les digo “porfa, esta ya es la última”. Porque demás que realmente no quisieron estar ahí o quisieron estar y después se aburririeron no más. Siento que son gajes del oficio (Matisen, 2020).

Matisen plantea que, si se entiende que los problemas que enfrentan los niños en una filmación son en realidad aspectos simples que obedecen a su propia naturaleza, es posible tener una predisposición positiva al trabajar con ellos, lo que probablemente de resultados positivos, y viceversa. Matisen continúa:

Siento que eso es lo más importante para dirigir niños, tener un trabajo previo. Si no, no puedes esperar a que el niño te entregue todo lo que tú quieres”. (Matisen, 2020).

Nuevamente sale el concepto de ‘confianza’, el conocerse mutuamente y en profundidad antes de filmar. En relación a eso y a la preparación previa al rodaje de ‘Un caballo llamado Elefante’, Waissbluth cuenta:

Hicimos un carrete en la piscina para que se conocieran, que se hicieran amigos, ese tipo de cosas eran importantes; después tuvieron un drama, se pelearon entre ellos, o sea había que administrar mucho el desgaste de estar dos meses filmando todos los días con ellos, como que hay que dosificarlos. [...] La cerveza y el café con los adultos, jugar e ir de picnic con los niños. Finalmente, el objetivo es el mismo: desarrollar lazos, conocerse, establecer confianza, pasarlo bien juntos, entender que la pega es entretenida, porque a veces les va a cansar, pero igual tienen que aperrar, entender el trabajo en equipo, de que todos dependemos del otro, hacer juegos de equipo, cosas así, nada muy “actoral” (Waissbluth, 2020).

Así como con cualquier actor adulto, es importante conocer previamente a los niños con los que se trabaja, y que el conocimiento del otro sea mutuo para así generar confianza. Además, Waissbluth es enfático en no ensayar cosas del guión antes de filmar. Continúa:

No ensayamos mucho, nos juntábamos sobre todo a trabajar con cámara, pero para que ellos se acostumbraran a la cámara, o nos juntábamos a hacer ejercicios como de pisar la marca. [...] Empiezo a ejercitar, pero no la emoción, nunca ensayar la emoción; ensayar eso, saber respetar marcas, posiciones, la mirada, “tienes que mirar este punto, aunque tu compañero esté allá al otro lado, ese punto es él; conversa con él sin mirarlo, y sin pestañear”, ese tipo de cosas ensayar, pero nunca la escena en concreto. Ni siquiera quería que leyeran el guión para que ellos también se vayan sorprendiendo un poco con cada cosa que van haciendo. [...] “En ambos lo que tú quieres lograr, tanto en el niño como en el adulto, ambos no profesionales, lo que quieres cuidar es que esa espontaneidad que fuiste a buscar persevere, se mantenga. Para mí la clave de eso es no ensayar nunca lo que uno quiere lograr, porque en el momento en que lo ensayas, [...] hay una mecanización, hay una repetición, hay una reiteración, un chiste repetido y no... generalmente no funciona”. (Waissbluth, 2020).

Para lograr capturar la esencia natural de la persona casteada, niño o adulto, es primordial no hacer ensayos, de lo contrario la ‘actuación’ se hará evidente y la escena perderá verosimilitud. Castilla añade:

Nos juntamos, y bueno yo ya tenía experiencia trabajando con niños antes, como te contaba, entonces nos juntamos a ensayar cosas súper técnicas, que no mirara a cámara, que no pestañeara, cosas así, pero más que eso nada”. (Castilla, 2020).

Entonces, los ensayos no deben ser jamás de emociones, sino de aspectos más bien técnicos que podrían ser un problema, como el no mirar a cámara, respetar marcas, posiciones, miradas, etc. Sotomayor, por su parte, destaca la importancia del desarrollo de una relación por sobre la idea del ensayo.

Más que ensayos, lo que hice fue pasar hartos tiempo con ellos, si podía los invitaba a mi casa, no me gusta ensayar porque no me gusta que tengan el texto antes, pero lo que te decía antes, que me conocieran y ahí si se hacen hartos juegos que sirven para actuación, por ejemplo acostumbrarlos a ver cámaras o equipos de sonido que no es tan raro o por ejemplo, yo los ponía sentados en una mesa y los hacía como, tomar té y yo les daba instrucciones “no me miren”, “cómete un pan”, “no me miren cuando yo hable” y eso eran cosas como mini recursos que en rodaje son útiles, porque estaban en el auto y yo les decía “mira por la ventana” o “no me mires a mí” así reaccionan a lo que les estoy dando (Sotomayor, 2020).

La idea de que se familiaricen con los equipos técnicos es muy importante, sobre todo si se trata de niños que jamás han actuado en audiovisual antes. Ante esto, Teke comenta:

Nosotros lo que hacemos son muchos juegos para conocernos, les explico muy bien cómo funciona el equipo audiovisual, pero en general los niños no conocen, cuando llegan a una formación o con la cantidad de gente que hay, con la cantidad de todo, es súper distinto cuando llegan y ya saben, “ah ese que tiene los audífonos puestos con el

palo es sonidista, entonces se va a acercar a mí, me va a poner el micrófono acá y voy a poder confiar en él porque es sonidista”. Son cosas que parecen súper básicas pero que los niños no conocen y que cuando llegan a un set se pueden asustar (Teke, 2020).

La curiosidad que les provoca el ver los aparatos tecnológicos con los que se hacen películas puede resultar distractor, y también el conocimiento de estos facilita la confianza que sienten en set. Teke continúa:

Para mí todo tiene que ver al final con que los niños tienen que estar más preparados, que entiendan mejor dónde van a estar, entonces en ese sentido no les quitas la espontaneidad. Por ejemplo, nosotros trabajamos mucho la improvisación, la improvisación justamente lo que hace es que ejercita la espontaneidad. Yo creo que el entrenamiento de un actor no le quita la espontaneidad, lo que se la puede quitar es mecanizar un texto (Teke, 2020).

Esto último se condice con el temor que planteaba anteriormente Waissbluth, de que al estudiar o ensayar un texto un niño pueda terminar mecanizando acciones y/o la emulación de emociones. Frente a esto, Teke añade:

Yo creo que el ensayo entendido como en lugar que uno se aprenda un texto de memoria y lo repite y lo repite y lo repite, puede que sea muy nefasto, o tener unos niños en una reunión de lectura, leyendo el texto también puede ser muy nefasto, una lata para todos. Puede que no les ayude en nada, solo a mecanizar”. (Teke, 2020).

Para entender qué se hace entonces en un ensayo, o cómo se prepara a un niño en la etapa de preproducción, la entrevista con Teke fue fundamental. En primer lugar, les enseña a los niños qué es un objetivo, “como ese ícono de, de quién se trata esa escena, para que, si se les olvida la letra, puedan salvar, puedan estar ahí”, menciona. También comenta que cuando una producción contrata a su empresa de coaching ‘Pájaro Azul’, se reúne con los niños para

practicar elementos técnicos que se han mencionado anteriormente, pero sobre todo a conocer a los niños involucrados y a generar confianza. Explica al respecto:

Si tú vas a ser su entrenador tú vas a ser como su “mini-director”, como su director íntimo, la gracia es que el niño va a tener un director solo para él y uno va a estar en directa comunicación con el director que es el que te va a guiar. Entonces lo que tienes que generar es lo mismo, son lazos de confianza. (Teke, 2020).

A su vez, en estos ensayos y preparación invita a los directores a participar, entendiendo que debido a su apretada agenda es difícil que puedan asistir a todas las sesiones, pero se contenta con que asistan al menos a una:

A mí me encanta invitar a los directores a los ensayos y jugamos, hacemos cualquier cosa, no cosas necesariamente relacionadas con la película misma, pero es para que se conozcan. Vas generando vínculos con el director y los niños que van a trabajar. (Teke, 2020).

Por último, habla sobre los miedos de los papás que exponen a sus hijos a una producción audiovisual.

Hay todo un tema que tiene que ver con los papás, ponte tú en estos mismos ensayos, también me tomo el tiempo para conversar con los papás, para resolver todas las dudas que tengan, a la medida que tengas a los papás tranquilos, también sirve porque, los papás pueden ser un gran tema. Entonces si los papás están confiados en que los niños están en buenas manos, todo fluye mejor. (Teke, 2020).

Una vez seleccionado el niño o los niños, teniendo en cuenta previamente a los padres y su forma de entender el trabajo de sus hijos, resulta imprescindible contar ellos como aliados.

Teke añade:

También yo les doy a los papás ciertas guías básicas de cómo ayudar a los niños a estudiar, porque los papás... en general pasa que los papás meten a los niños a actuar porque los ellos querían actuar y no les resultó y empiezan a, yo soy bien crítica de los papás, y tratan de cumplir su propio sueño, ese es el clásico. Entonces a los niños les enseñan, les pasan la letra, los estudian, actúan y hacen que los copien. Entonces actúan pésimo, porque llegan con un texto escrito como actuado de cierta forma que ni siquiera es la forma que les dijo el director y es lo que le dijo la mamá. Entonces yo les enseño a los papás bien cómo tienen que ayudar a los niños a estudiar, justamente para sacar todo ese tipo de muletillas que después nosotros vamos a tener que sacar en el camino (Teke, 2020).

Hasta ahora se han evidenciado una serie de peligros al trabajar con niños que no están relacionadas directamente a los niños, sino que a los padres de éstos. Pero trabajar con un coach especializado en el trabajo con niños hace posible contar con una serie de ventajas que facilitan enormemente la dinámica y el desarrollo del proyecto. En palabras de Teke, esta figura subvalorada, o mejor dicho mal aprovechada. Al respecto, Eliash habla de su experiencia trabajando con Teke en la película 'Fiebre'.

Teníamos un coach de actuación para los niños, y eso también me permitía descansar por lo menos entre tomas porque era una persona que, además de hacerles entrenamientos antes, y los talleres y no sé qué, en rodaje estaba para aguantarlos también, para jugar juegos, para jugar ajedrez, para que no se metieran en problemas, y también para reforzar cosas de actuación en set, entonces eso fue un lujo, también porque fueron muchos niños (Eliash, 2020).

Trabajar con un coach especializado en niños simplifica todo el trabajo tanto de dirección como de producción, pues es una persona encargada no solo de orientar al niño en el trabajo actoral sino también de velar por satisfacer sus necesidades, quitándole un peso de encima a

los demás miembros del equipo. No obstante, Waissbluth tiene una opinión diferente en base a su experiencia trabajando con una coach de niños:

Teníamos una coach que nos ayudaba, pero que al final no sentí que fuera tanta ayuda... era ayuda en términos como de niñera, esa era la principal ayuda, como alguien que está más al lado de los niños. Pero cuando los preparaba, yo siento que no había que prepararlos, porque prepararlos es lo peor (Waissbluth, 2020).

El trabajar con un coach de niños no asegura obtener los resultados esperados, pues si bien sirve como apoyo al cuidado y atención de los niños en el rodaje, de no existir un plan diseñado anteriormente en conjunto entre el director y el coach, la preparación previa de los niños a las escenas puede resultar hasta contraproducente; o bien la elección del coach no fue la adecuada en este caso. Con todo, independiente del trabajo con coach de niños, resulta imprescindible buscar asesoría en la etapa de preproducción.

Yo tuve, por ejemplo, una mujer muy importante para mí que se llama María Laura Berch, que es una argentina bien experta en trabajar con niños que vino al rodaje de “De jueves a domingo” una semana antes para entrenarnos un poco. Nos enseñó cómo devolver a los niños al mundo después de la película, la contención, que haya una persona en el rodaje que esté solamente encargada de los niños, que es como una especie de profesora que los contiene (Sotomayor, 2020).

A pesar de que Sotomayor ya tenía experiencia trabajando con niños en cortometrajes, decidió buscar asesoría para enfrentar de mejor manera el trabajo en su primer largometraje con niños protagónicos. Matisen añade refiriéndose a su experiencia con el cortometraje ‘Recreo’:

Hablamos con Fernando Jiménez, que es un buen amigo de nosotros, que también ha trabajado con niños, tiene experiencia en talleres, etc. Y Fernando nos planteó, un

trabajo, una metodología, que era a través del ensayo del juego [...]. Nosotros pensamos que, cuando los niños juegan, actúan heavy po, ósea, son impresionantes cuando están jugando, son lo que quieren ser, literal. Pueden convertirse hasta en el ser más malo del mundo, pueden hasta llorar, pero llorar actuando, no sé cómo explicarlo. Los niños actúan cada vez que juegan, actúan y son auténticos y lo disfrutan (Matisen, 2020).

En ambos casos, la investigación y la asesoría previa posibilitaron el aprendizaje de estrategias y prácticas que facilitaron el trabajo con niños en el rodaje. Se identifica también la capacidad actoral de los niños al jugar, pues en ese contexto recreativo se da rienda suelta a su imaginación, sin perder su esencia natural, pero ese es un concepto que se ahondará en profundidad al revisar la etapa de filmación.

Por ende, si se decide trabajar con un coach es importante entender el trabajo de éste como un “vehículo para facilitar por un lado las necesidades que tenga la producción y por otro lado las necesidades de los niños y padres”. (Teke, 2020). Es el perfecto mediador entre buscar el mejor resultado posible para el proyecto y velar por el bienestar emocional de los niños actores. Teke continúa al respecto:

También pasa mucho que los directores tienen unos guiones fantásticos que les encanta a ellos pero jamás piensan en los niños y de repente ponen a los niños en situaciones que realmente no son adecuadas y en ese sentido yo como que, altiro les rayo la cancha a los directores, que nosotros trabajamos como bajo todas las leyes de protecciones sobre los niños, altiro pongo todo sobre las horas de trabajo, altiro les rayo la cancha con todas esas cosas, y si de ahí me dicen que sí, ahí seguimos trabajando (Teke, 2020).

Así, Teke sienta las bases para entender cómo elegir un buen coach de actores, pues como mencionaba Eliash, los aspectos técnicos de la filmación siempre son solucionables, lo más importante es tener como prioridad el cuidado de los niños.

Por último, está el equipo humano y cómo afecta la presencia de niños a la dinámica habitual a la que los técnicos están acostumbrados. Waissbluth dice al respecto:

Efectivamente una diferencia súper grande de trabajar con actores adultos y de trabajar con niños, en general, no tiene que ver con los niños, tiene que ver con el resto del equipo. [...] Para dirigir niños tienes que estrujarlos, y para eso tienes que tener MUY claro todo lo que se va a hacer, no puedes estar gastando tiempo en el equipo después, el tiempo con el equipo técnico era sin los niños, y ahí ves todas sus necesidades, sus preocupaciones, etc. Llegaron los niños, estamos todos claros con lo que tenemos que hacer y el equipo completo es una máquina. Al final, el rodaje entero se hizo alrededor de los niños, no es que alteró el rodaje, sino que se diseñó en función de los niños. Y bueno, yo creo que es distinta una película en la que los niños son los protagonistas a una película donde hay un niño, ahí tal vez no se puede diseñar la película entera alrededor de un niño que es un personaje más entre varios. Una película protagonizada por niños tiene que sí o sí ser diseñada su filmación en función de ellos, en todo sentido, hasta la forma de hablar en el rodaje, los garabatos, el tipo de humor, etc. Todas esas cosas son cosas que al final afectan, el equipo tiene que tener cierta sensibilidad y tino (Waissbluth, 2020).

A esto Eliash añade:

Yo siempre lo advierto, cuando me pasa, al director de foto y al de arte por lo menos, decirles ‘tengamos una pre producción de lujo porque yo en rodaje no te voy a pescar, yo voy a estar con los actores’. (Eliash, 2020).

Existe una diferencia entre trabajar con niños que interpretan personajes protagónicos a trabajar con niños que interpretan personajes secundarios; éstos últimos difícilmente harán que el esquema de producción de la filmación se adapte en su totalidad a ellos. Pero cuando se trata de niños con roles protagónicos, tanto el diseño del rodaje como el equipo técnico

deben adaptarse a sus necesidades, con el fin no solo de protegerlos sino también de obtener su máximo rendimiento. Matisen agrega:

Yo siempre he tratado de, cuando voy a trabajar con niños, trabajar con un equipo técnico que igual tenga buena relación con los niños, por último, tenerlos de sobre aviso, que sea como “vamos a trabajar con niños, te van a preguntar cómo funciona, no seas tan pesado, respóndele”. Como que igual trato de conversar con el equipo cuando vamos a trabajar con niños, porque creo que es súper bueno desde pequeño tener una buena conexión con el mundo de las artes y la cultura, no sé, ser pesado con un niño porque no te gustan los niños es súper egoísta e innecesario (Matisen, 2020).

Si se entiende que el castear a un niño trae beneficios al infante, la prioridad estará puesta allí, y para ello resulta de suma importancia tener un diálogo abierto y sincero con el equipo técnico, donde se expongan sus dudas, temores y preocupaciones de la situación para poder ser resueltas antes del rodaje. Matisen continúa:

No sé si lo conversamos, pero si lo entendíamos, tampoco es como que hayamos tenido ‘la charla del bienestar emocional’. Ahora que estoy más grande y con alturas de mira, es súper necesario cuando vas a trabajar con niños no actores. Pero siempre nos dispusimos a que íbamos a tener esa mentalidad, y que lo íbamos a pasar bien. (Matisen, 2020).

Resulta fundamental que el equipo técnico entienda cómo el esquema de producción se adaptará a las necesidades de los niños, y cómo deben éstos estar a la par con dichos cambios.

Al respecto, Eliash habla de su experiencia previa al rodaje de ‘Fiebre’.

Me acuerdo que alguien que había trabajado menos con niños, dio como una charla: “chiquillos, les quiero decir que nosotros vamos a trabajar con niños, y trabajar con niños es muy delicado”, y empezó a asustar a la gente... “Primero que nada, no quiero que nadie les hable a los niños, porque imagínense si les dicen algo que les molesta a

los papás, o algo desatinado, o los perturban”. Entonces empezó a meter como toda una vibra, pero al menos en la preproducción, y ahí yo me di cuenta que existen inseguridades en el medio, en el perfeccionismo de querer hacerlo bien, de generar una relación fría y distante, y eso para mí es un problema ya verás, por todo lo que yo te contaba de mi metodología, que requiere de mucha confianza, de trabajar con amigos, de poder tener intimidad, de poder generar un buen clima en el set, pucha eso no me servía mucho, entonces hubo que matizarlo, darles confianza. Yo me di cuenta de que era una inseguridad de muchos de ellos no más, que no querían cagarla no más. Evidentemente, me parece de sentido común, no se garabateaba tanto en el set, igual un poco sí, como en las casas de ellos también, qué se yo, no se hablaba de drogas, y tal vez hasta se habló en algún momento, no sé, obvio que uno se mide un poco más, me parece que es de sentido común. (Eliash, 2020).

Las dificultades de trabajar con niños están en realidad dadas por el miedo de los adultos a enfrentar las consecuencias de, por algún error, atentar en contra de la inocencia o bienestar de los niños. Para evitarlo, el equipo técnico debe mantener el equilibrio entre estar consciente de los cuidados básicos o “de sentido común” que menciona la realizadora, y no ver a los niños como seres “de cristal” con los que no se puede siquiera interactuar.

Esto aplica también para los actores con los que los niños compartirán pantalla.

Yo creo que es mejor en lo posible que se hayan visto antes, siempre hay un encuentro en algún momento, no sé, si están probando el vestuario y aparece el actor, tratar de que se conozcan un poco, pero yo creo que ahí depende tanto del actor, porque hay actrices y actores, pero en general más actrices que enganchan súper bien con los niños y se dan el tiempo (Teke, 2020).

Dependiendo de qué tanto interactúen los personajes del niño y del adulto en cada escena, resulta imprescindible que se conozcan antes:

Si tu película trata de que, un hermano mayor y un hermano menor chico, que quedan solos, varados en la vida, no vas a contratar un actor que te diga “no, me cargan los cabros chicos, odio trabajar con pendejos”. ¿para qué someter al equipo técnico y al cabro chico a trabajar con un actor que no está dispuesto a hacer bien el personaje? Mejor busca a otro amigo que sí le guste. (Matisen, 2020).

Castilla teoriza sobre el por qué algunos actores prefieren no trabajar con niños, y lo atribuye a algo del ego de éstos.

Todos dicen que nadie quiere trabajar con niños porque los niños siempre se llevan la escena, se la roban, y en cierta medida es verdad”. (Castilla, 2020).

Sotomayor coincide con lo que plantea Matisen, en que si el niño es un personaje protagónico se debe tener mucho cuidado en la elección del casting de los adultos.

Como que también hay un tema de con quién trabaja uno, yo trabajo con actores que siento que no van a tener ese problema, ¿cachai? O sea, si uno cree que está casteando a alguien que va a estar enojado por no ser protagonista, no es la persona no más”. (Sotomayor, 2020).

El actor profesional adulto que evidencie que se acompleja por el nivel de atención que recibe el niño protagonista, sencillamente no es el indicado. Eso también lleva a que debe existir un diálogo previo, aun cuando parezca obvio, se debe conversar bien cuáles serán las condiciones con los actores profesionales adultos y su relación con los niños actores.

Sin embargo, Waissbluth identifica una oportunidad en esta cuestión.

Los actores profesionales también deben saber que tienen que cuidar la primera toma, además tienen que saber, estar muy atentos, porque el niño se va a “arrancar con los tarros”, al niño se le va a olvidar la escena, se le va a olvidar la línea, va a decirla de otra forma, va a desordenar tal vez los pasos, en el fondo es súper exigente, pero al mismo tiempo divertido, porque algo puede pasar, y en general algo pasa, y esa

espontaneidad que tú buscas a los actores adultos los estimula bastante. Entonces, no creo que haya que hacer algo muy distinto, solamente hay que entender que quien conduce es el niño, que todos debemos estar alerta a las señales que da el niño, a los cambios que propone el niño, que tienen que ceder un poco ese protagonismo (Waissbluth, 2020).

Sotomayor también cuenta su experiencia al respecto:

Los niños alteran también la actuación de los adultos. Si un adulto profesional se debe enfrentar con lo genuino y lo espontáneo que son los niños, también debe responderles en ese nivel. Por ejemplo, lo que pasaba con el Pancho Pérez-Bannen con los niños en “De jueves a domingo”, que él estaba expuesto a un niño que era medio impredecible, siento que eso ayudó a que la actuación de él fuera bien interesante, porque se tuvo que hacer un poco cargo del niño adentro del auto, yo creo que lo lleva a estar reaccionando todo el rato espontáneamente. (Sotomayor, 2020).

Waissbluth y Sotomayor plantean que puede ser un desafío interesante para los actores profesionales adultos el trabajar con niños, pues no solo implica que los niños se roben la atención, sino también la espontaneidad de éstos hace que sea un ejercicio de acción y reacción que pone a prueba las capacidades de interpretación del actor. En síntesis, para que la dinámica del equipo y del elenco completo sea lo más fluida y agradable posible, es necesario que todos entiendan cómo todo el diseño de la planificación y ejecución de la producción serán en función de los niños y de preservar su bienestar emocional.

Rodaje

Al tener en consideración la legislación chilena con respecto al trabajo de niños en las artes y el espectáculo, es decir que no pueden trabajar más de 30 horas semanales si están asistiendo al colegio, cabe preguntarse, ¿cuándo grabar? Claramente cada película es

diferente y toda producción tiene sus propias necesidades; sin embargo, los realizadores entrevistados coinciden en que el verano es la mejor época para filmar debido a que los niños no tienen clases, por lo que lo de las 30 horas semanales pasa a ser una restricción que no tendrían por qué considerar. Pero Sotomayor advierte al respecto:

Lo filmamos en verano, pero igual tuvieron que salirse del colegio un rato, fue súper difícil, había que hacer un puzle de que el niño diera los exámenes antes, una organización con harto detalle, ¿cachai? Más allá de la ley “oh, la ley no deja que uno trabaje” no sé qué, más allá de la ley, los niños no aguantan más que esas horas. Eso es interesante porque la gente dice “ah, se podría trabajar más horas”, a las dos horas ya están distraídos, no están interesados. No sé si solo lo importante es la ley, es como, es real que no dan más (Sotomayor, 2020).

Waissbluth añade con respecto al rodaje de la película ‘Un caballo llamado elefante’:

Los niños se tuvieron que adaptar a la historia, porque cuando teníamos noche, teníamos noche. Obviamente fuimos haciendo una transición en la que partimos de día y nos íbamos corriendo una hora cada día, entonces en vez de descansar doce horas, descansábamos trece, y nos corríamos una hora todos los días hasta que llegamos a una jornada de noche, y estuvimos como dos semanas filmando de noche, y los niños eran unos zombis... No entendían nada, se quedaban dormidos, rodaban el plano, a dormir de nuevo (Waissbluth, 2020).

Aunque el plan de rodaje considere las horas de sueño de cada integrante del elenco, el cansancio de los niños provocado por horarios nocturnos o extensos de filmación se traduce en mal rendimiento de éstos, lo que a su vez dificulta el avance de la producción.

Para evitar este problema, Eliash propone una posible solución al contar sobre su experiencia filmando ‘Fiebre’.

Los horarios se adaptaron a los niños al punto en que, por ejemplo, la película tenía mucha noche, complicado, o sea si para uno es latero filmar de noche, imagínate para un niño, y además en verano, que las noches empiezan más tarde, y lo que hicimos fue día por noche, salvo una escena que era en un gran exterior y que tenía fuego, y que era muy imposible, y fue una escena en la que tuvimos problemas técnicos, y que requirió la paciencia de todos, incluida la de los niños (Eliash, 2020).

Una manera de adaptar el rodaje en función de los niños es, cuando existan “noches” en el guión, hacer lo que se conoce como “día por noche”, es decir, filmar de día y simular la noche a través de efectos de iluminación. También es interesante el caso de Matisen, quien filmó ‘Recreo’ en un colegio, y al tratarse de un cortometraje universitario este debió rodarse en período escolar.

Estábamos en horario de colegio, no era como si los niños fuesen un sábado al colegio. Hicimos un llamado por todo el colegio. [...] Nosotros después le enviamos a la profe un comunicado que era una carta de presentación, estaban los días de rodaje y cómo los niños tenían que ir vestidos. Y ahí los niños que llegaron con la carta firmada 5 días antes del rodaje, participaron. Los rodajes fueron en horario de clase, así que cuando íbamos a filmar los sacábamos de la sala. Fue cuático y súper irregular, los cabros chicos perdiendo clases, pero felices, estaban entretenidos y re entusiasmados. [...] igual les poníamos atención, no era como que no podían salir al baño, si alguien quería ir al baño era motivo para parar la escena, con respeto siempre, todas son necesidades básicas. Estábamos ofreciendo constantemente agua, teníamos rociador para que no tuvieran calor (Matisen, 2020).

En ocasiones habrá elementos de la historia o condiciones de producción que harán imposible adaptar al 100% el esquema a los niños; en esos casos, es primordial tener como prioridad el velar por su cuidado y no pasarlos a llevar. Y tal como se diseña el plan de producción con flexibilidad, esta se debe mantener durante el rodaje.

Si los niños empiezan a flaquear hay que darles pausas, hay que sacarlos de ahí, y de repente dos días que no vengan al rodaje, y reordenamos el plan y filmamos otras cosas... hay que tener hartos “plan b” para que de repente fallen y que vayan a Fantasilandia, necesitan recreo, si son seis días a la semana trabajando, cinco horas, seis horas diarias, es duro para ellos, y son niños, no están acostumbrados a algo así (Waissbluth, 2020).

Ante esto, Teke agrega:

No es un mito, es verdad que en general los niños tienen otro tiempo. Si tú vas a trabajar con un niño tienes que tener contemplado que se va a equivocar más que un actor grande, cosas que son obvias, pero que no son tan obvias para la mayoría de los trabajadores audiovisuales”. (Teke, 2020).

Por esto, no basta con que el director o algunos miembros del equipo tengan en consideración que los tiempos de filmación con niños serán diferentes, sino que los productores deben también adaptarse a dichas necesidades, entender que la planificación debe considerar más días de lo previsto, lo que elevará los costos de producción; pero ese tema escapa de los objetivos de esta investigación. Teke continúa:

Una como mamá sabe cómo un niño se tiene que alimentar, pero a lo mejor un productor que le da lo mismo no lo va a entender así, pero si tú le dices que un niño no bien alimentado que no te va a dar lo que tú necesitas al actuar y se va a demorar el triple porque va a estar cansado, ahí lo va a entender”. (Teke, 2020).

En cuanto el equipo entienda que el cuidado y el bienestar del niño favorecerán su desempeño y, por ende, la rapidez con la que se filma la película, más miembros del equipo querrán colaborar con esto, especialmente quienes no tienen tanta afinidad o no cuentan con tanta experiencia trabajando con niños. Para cumplir con los aspectos legales mínimos, la figura del coach resulta esencial en rodaje.

Cuando ya se logra establecer la organización de cómo va a ser el trabajo, en general es una pega que se agradece mucho, porque si no, ¿quién la hace? O el segundo asistente de dirección, si es que hay, o algún asistente de producción pero que está haciendo 1000 cosas a la vez, que además se encargue de los niños. En cambio, cuando es un actor, que sabe de actuación, que está ayudando para que actúes mejor, finalmente es un rol que se agradece mucho, pero no es fácil (Teke, 2020).

Como se mencionó anteriormente, será el principal aliado de los niños, y el puente entre satisfacer sus necesidades y contribuir a la fluidez de trabajo en la filmación. ¿De qué manera lo hace?

Tienes que preocuparte de los niños en relación a producción. Por ejemplo, las horas de comida, porque a veces las producciones tienen desordenada la hora de comida y uno entra y toma desayuno a la 1 de la tarde y almuerzas a las 5, como horarios de rodaje que no son adecuados para los niños, [...] también en todo el tema del vestuario, hay niños que son mucho más pudorosos, en general las producciones siempre como que se parte de la base que a los actores nos da lo mismo, nos empelotamos en cualquier lado, pero eso no puede pasar con los niños, no puede ser que tú no tengas un lugar donde un niño se cambie de ropa, donde no lo vean todos. Todas esas cosas son cosas por las que yo velo cuando estoy trabajando en una producción, no solamente por el tema de la actuación (Teke, 2020).

El informarse y respetar los aspectos legales es el nivel mínimo que se debe cumplir no solo con los niños sino con toda persona con la que uno trabaje en el mundo audiovisual; si la ley estipula estos parámetros, no hay por qué hacer excepciones con los niños.

Yo creo que pasa por varios lados, uno tiene que ver con la parte técnica, que trabajen las horas permitidas para su edad, la Maca ahí fue súper matea e hizo un esquema con la edad del niño y la cantidad de horas que puede trabajar. Pero también yo creo que tiene que ver con hacerlos parte, [...] así como el Lautaro o la Nora dieron muy buenas ideas para la película, los otros niños también, de verdad ellos fueron incluidos como

partners creativos, de verdad es una película que está a la altura de los niños, no es una película para niños como mirándolos hacia abajo por decirlo de alguna forma, de nuevo, tengo esa capacidad que soy media pendeja, pero también porque los niños fueron incluidos, sus voces fueron escuchadas, y eso obviamente los motivaba mucho (Eliash, 2020).

Aquí Eliash da en algo clave, que es el hacer una película a la altura de ellos, no se mira a los niños “hacia abajo”, sino que ellos cuentan la historia desde su perspectiva; y aunque este sea o no uno de los objetivos del proyecto, al incluirlos es importante darles voz, pues no solo se sentirán parte del proyecto, sino que también se puede aprender mucho de ellos desde su lado creativo e imaginativo.

Ciertas cosas que me han funcionado y he ido aprendiendo harto que tienen que ver con la imaginación. La imaginación, con los niños es muy fácil ocuparla, creo que es un punto esencial en el trabajo. (Teke, 2020).

Y para explotar ese lado imaginativo, todos los entrevistados coinciden en que el plantear la actuación como un juego es la estrategia a seguir

En mi experiencia a los niños les enseñamos a jugar. Y tanto en “Recreo” como en “Ver para creer”, ellos cuando estaban actuando, lo estaban pasando bacán. Siento que va por ahí”. (Matisen, 2020).

Esta estrategia saca a la luz su potencial creativo/imaginativo sin que pierdan su esencia infantil, a la vez que los mantiene interesados en el proyecto.

Mi manera de enfrentarlos es como si fuese un juego. Los niños son los más preparados en el mundo para los juegos y actuación, por ejemplo “juguemos al doctor”, o “tú eres la mamá y yo soy el papá”, es muy cercano a ellos, y yo creo que cuando uno crea un juego, yo creo que la escena es un juego, lo que hago es un guion paralelo para los niños, en el que hay un juego planteado a través del cual se llega por el texto y la

situación que quiero yo en la escena”. Aquí se destaca la importancia de la preparación previa de parte del director, quien debería crear una versión alternativa del guión para que esté en un formato de juego que sea aplicable a los niños. “Es como un juego, pero al final no hay necesidad de decir que es un juego, ya es un juego, además como el niño empezó a ver cómo le hablaba yo a los otros actores y lo que hacían los otros actores, y el cabro ya no necesita decir “estamos jugando a la actuación”, no, estamos actuando (Castilla, 2020).

En cuanto el niño normaliza e integra “el juego” de la actuación, pasa a ser algo natural en éste, ya no hay necesidad de plantear todo como un juego. Pero para lograrlo, se deben dar instrucciones concretas, específicas, nada ambiguo que quede sujeto a la interpretación del niño.

El refuerzo negativo es muy complicado con los niños, como la crítica, “pucha, salió más o menos”, no puedes insegurizarlo. Aparte que los niños están viendo, están pendientes de todo, entonces si alguien del equipo está diciendo “no es que el niño está dejando la cagá”, se te va abajo, el niño se te pone nervioso, se transmite la energía y no lo recuperas. (Waissbluth, 2020).

Waissbluth aconseja trabajar con estimulación positiva, ya que las críticas no solo irán en desmedro del bienestar emocional del niño sino también de su desempeño interpretativo, y en ese sentido, no hay muchas diferencias en la dirección de niños y la dirección de adultos:

Yo trabajo mucho mejor cuando me dicen las cosas que están funcionando bien a que cuando me dicen que está todo mal. Como cuando un director parte dando indicaciones diciendo “pero es que eso está pésimo, no tení’ que hacer eso, mira ponte acá” ... te cagaron, ¿cachai? Porque de cierta forma tú te empiezas a bloquear. Yo siento que, al actor, un estímulo positivo es lo que ayuda a generar un colchón de confianza y siempre uno puede sacar algo bueno, ¿cachai? Por muy mal que esté actuando, siempre hay algo que se puede rescatar. El trabajo está ahí, en el rescate de eso (Teke, 2020).

A esto se refería Waissbluth cuando decía que el ejercicio mayor de empatía es del director, pues debe saber adaptarse a lo que sus actores necesitan. Los niños no son la excepción.

Eliash añade:

Yo creo que cualquier persona, no importa su edad, frente a la pantalla es vulnerable. [...] Es muy delicado el trabajo con esos seres humanos, niños, no-actores o actores, pero sin duda cuando son niños o cuando son no-actores aún más, y yo lo que hago es tratar de reafirmar mucho que lo están haciendo muy bien, también lo hago con actores profesionales, incluso si lo hacen mal, jamás le voy a decir que lo hizo mal, porque siento que es algo muy delicado lo que está pasando ahí. Entonces siento que no hago muchas diferencias, pero claro, seguro que con un no-actor o con un niño uno puede todavía ser más sutil con esas cosas, pero no, no hay tantas diferencias (Eliash, 2020).

Un director debe tener la sensibilidad suficiente para entender que cualquier persona que ponga su cuerpo y rostro al servicio de una obra audiovisual, está buscando o al menos espera aprobación del resto; el rol del director es darle la seguridad necesaria a esa persona, independiente de su edad o formación profesional.

Otro elemento que se debe tener en cuenta para proteger a los niños, es el nivel de información que manejan.

Algo súper delicado en la ficción, es cuánta información manejan los niños también. Por ejemplo, yo a Lucía en “De jueves a domingo” nunca le dije que los papás se estaban separando en la película, no lo sobre informé. Era como “ah, van en un auto, están yendo de paseo” entonces ella también en el proceso de la película se fue dando cuenta de qué se trataba. He sabido de otros casos de, no se po, una niña que actúa, que se supone que el papá abusa de ella y le dicen “acá es cuando tu papá te abusa” y es como, hay que tener ojo con los niños. La niña se puso a llorar y no quería filmar la escena en donde el papá le tocaba el pie, ¿cachai? Aunque no fuera sexual, ella sabía mucho, entonces yo creo que hay que desinformar bastante a los niños. Uno tiene el

contexto en la cabeza, pero el proteger a los niños del total. Eso también es proteger. (Sotomayor, 2020).

La desinformación resulta clave para proteger emocionalmente a los niños, sobre todo si en las escenas que están interpretando se plantean situaciones dramáticas que podrían afectar a su desarrollo psicológico y/o emocional. Y para que esto funcione, debe existir también un diálogo constante con los padres del niño en el que se le explique a qué estará expuesto su hijo y de qué manera se llevará a cabo, a la vez que se acuerda de qué manera o en qué momento se le informará al niño sobre la o las escenas ‘polémicas’. Cuando existe ese diálogo previo y constante con los padres, también con el equipo técnico, la confianza que se genera en el niño hace que se pueda desenvolver con mayor libertad.

Él es un niño, y esto es un trabajo, y como todos los trabajos, tiene dificultades, y el niño tiene que sortearlas, con ayuda, por supuesto; están sus padres, o alguien, un familiar que lo va a ayudar, esencialmente con la persona con la que tiene más confianza, luego hay gente en el set, sobre todo mujeres, que lo entienden mejor, y son más cálidas, son más empáticas, y puede ser que haya un hombre o dos, porque los niños se hacen amigos de todos, como que los adoptan, y al niño lo miman, lo llevan para acá, para allá, le traen una comidita rica, etc. Pero el trabajo es difícil, sobre todo cuando el rol del niño es un rol protagónico, que está en todas las escenas, en casi todas las escenas, entonces es mucho, es demasiado (Castilla, 2020).

Si bien los padres pueden llegar a tener la confianza suficiente como para dejar al niño solo en la filmación, sobre todo si se trata de un hijo de actores o hijo de amigos, éste no puede estar solo enfrentando el desafío de un rodaje, debe estar acompañado de sus padres, tutores y/o familiares de confianza que velen, además del coach actoral, por su bienestar.

No obstante, Waissbluth advierte un posible peligro de tener a los padres en el set.

Siempre estaban la mamá o el papá, o ambos. [...] Pero definitivamente, ellos no pueden estar en el set. Porque tienen un poder súper potente sobre los niños, al final compiten con el director o directora, son capaces de, con una mirada, decirle al niño algo, como que tienen una comunicación propia, y la mamá puede haberle dicho al niño sin siquiera hablarle “no vuelvas a reír así porque se te ve la muela que te falta”, y puede que justo lo que uno quiere es que al niño se le vea la sonrisa con la muela que le falta, y ahí está el niño [hace gesto de sonrisa forzada], mirando a la mamá de reojo y no haciendo lo que uno necesita que haga... se dan situaciones muy raras. Entonces, todo es ruido tienes que cortarlo, y obviamente tiene que estar la mamá o el papá, porque es un derecho del niño, tiene que estar ahí, velar por él, cuidarlo y todo eso, pero claro no tiene por qué estar encima de la cámara, o sea ella perfectamente puede estar en la pieza de al lado esperando que su hijo vuelva y viendo en un monitor, además, que su niño está haciendo una escena en la que está todo bien, sano y salvo. Además, los papás tienen que conocer el guion, conocen todo (Waissbluth, 2020).

Los padres de los niños involucrados deben conocer la historia, el guión. Asimismo, deben acompañar a los niños en el rodaje, pero no necesariamente estar presentes en el set, para así darle libertad expresiva a los niños y evitar que actúen cohibidos. En cuanto al trabajo en set directamente, Castilla acentúa la importancia del entrenamiento previo al que deben someterse los niños al contar su experiencia en la primera película que hizo con niños, “La Historia”, una película que cuenta con un elenco en su mayoría infantil:

La primera película que yo hice con niños fue en Chile, el año 72, entonces yo dije “voy a trabajar con cabros de población y cabros de clase media”, y yo había hecho un documental en la población O’Higgins, y yo dije “voy a ver si hay niños ahí”, entonces alguien dice “oye por qué no traen al ‘Chocolo’”, ya vale. Llega el primer día de filmación, y nosotros habíamos hecho algunos pocos ensayos, qué se yo, entonces una de las cosas más importantes era que no miraran a la cámara, esa era la primera cuestión que tenían que hacer todos. Llega el Choclo, le pongo la cámara y lo primero que hace es mirarla de frente, entonces le tuve que enseñar todo de cero. Entonces, la aprensión,

es que logren un nivel de confianza, por ejemplo, un cabro chico llega a tal nivel de confianza que va saliendo de debajo de una mesa, que tiene un mantel largo que llega hasta el suelo, y de repente sale, se levanta, se rasca la pierna, no es que él haya decidido actuar y hacer como que se rasca la pierna, no, se rascó la pierna, porque al cabro se le olvidó todo y hace todo lo que quiere, y llega a parecer un gesto de “Actors Studio”. Entonces después se juntan todos los niños, se arman grupos, y andan estos con estos, estos otros con los de acá, y se crea una confianza entre ellos, y entre ellos mismos se aconsejan y se recuerdan “oye no mires a la cámara” y se da algo súper natural entre ellos, porque son niños y entre ellos se las arreglan, tú no tienes que decirles nada, porque si les empiezas a dar una lección, se jodió todo, porque se transforma en un aprendizaje igual que el del colegio, que es una lata; en cambio tú les das libertad a los niños, y qué no hacen (Castilla, 2020).

La principal dificultad que advierte Castilla es que los niños pueden no tener en cuenta pautas básicas como plantas de movimiento o el no mirar a la cámara, pero en cuanto se integra en ellos, casi no hay que dar instrucciones, pues harán todo de forma natural, que es precisamente lo que se busca al trabajar con niños, su naturalidad. Asimismo, señala una ventaja no menor en trabajar con un grupo de niños, ya que éstos al estar en comunidad podrán potenciar sus habilidades creativas, a la vez que se cuidan de cumplir las normas en conjunto. A esto Waissbluth suma:

Mientras más les pides, más los enredas, de eso estoy convencido, cada vez que les pido algo, es un problema porque se echa a perder y ya no hay como volver atrás, porque ya se lo dijiste, no les puedes decir “no, olvídate de lo que te dije”, no, es que se lo dijiste y esa instrucción mal dada, con buena intención, pero que generó una inseguridad o un error, es para peor (Waissbluth, 2020).

De este modo, se instala la profunda importancia de que el director no solo se reúna, converse y planifique previamente con el equipo técnico, con los demás actores, con el coach y con los mismos niños; sino que también debe existir una preparación para consigo mismo, de

tener absoluta claridad de qué les pedirá a los niños, para así dar instrucciones concretas y sencillas, ya que la sobre explicación o la intelectualización de las ideas probablemente confundirá a los niños, lo que puede ir en desmedro de toda la construcción de un diseño de producción adaptado a las necesidades de los niños.

Además de plantear la actuación como un juego es importante estar atentos a sus necesidades mientras no está grabando ya que, si está mucho tiempo en ‘nada’, su interés, energía y disposición pueden disminuir considerablemente.

Yo insisto que depende mucho del niño, no puedo generalizar respecto a eso, porque hay niños más tranquilos, hay niños menos tranquilos, hay niños que son hinchas pelotas, hay niños que son simpáticos, hay niños que son súper antisociales, hay niños que se entretienen solos, otros que no. Es súper relativo. Yo creo que, es que, si lo vas a tener haciendo nada, obvio que sí va a alterar el rodaje. Porque no está haciendo nada, está aburrido, ansioso, esperando, va a andar inquieto, no creo que realmente quiere estar ahí haciendo nada, es que igual creo que nadie quiere estar en un rodaje haciendo nada. Entonces yo siento que, si vas a tener un niño en el set, asegúrate de que lo pase bien y que esté entretenido, no cuesta tanto, para que no esté dando jugo, cívalo a la hora, no lo tengas esperando, trata de no jugar con su tiempo tampoco, porque el tiempo igual es valioso. No porque sea cabro chico significa que tiene que estar esperándote 2 horas a que termines una escena (Matisen, 2020).

Debido a esto, el trabajo del coach de niños termina siendo un trabajo tan agradecido por el equipo de producción, pues mientras todos siguen cumpliendo con sus labores, ésta persona se dedicará 100% al niño y a mantenerlo ocupado con actividades lúdicas, o bien llevarlo a descansar cuando sea necesario. Al respecto, Teke menciona: “Tener audífonos era esencial igual, porque ahí recién puedes ir cachando como están actuando, si los planos son lejos, no tengo idea, entonces esas cosas que yo trato de, hacerme al tiro amigo del sonidista para pedirle unos audífonos o yo llevo mis propios audífonos pero que me los enchufe ahí”. (Teke,

2020). Esto denota la importancia de estar al tanto y satisfacer las necesidades de producción que exija el coach de niños, pues esto irá en favor de un mejor desempeño de su trabajo, lo que a su vez generará una ola de acciones y situaciones que beneficiarán al resultado final de la dirección de niños.

Finalmente, cabe destacar la advertencia de Castilla, quien ha trabajado en varias ocasiones con niños en sus películas:

Mira, hacer películas con niños es una ilusión, discúlpame que te lo diga así, vamos a entrar en materia, pero es demasiado para los niños trabajar en una película, o sea, yo he renunciado a hacer películas porque o sino les habría pedido a los niños demasiado. Ningún niño la pasa bien trabajando, y sintiendo cosas que tiene que sentir que son muy tremendas (Castilla, 2020).

Es posible entender su negativa producto de la reflexión tras décadas de hacer cine, el trabajar con niños está en un margen ético sumamente difuso y lleno de peligros. En contraparte, la motivación de Eliash para filmar películas con niños hace que la idea de trabajar con éstos no sea tan descabellada y hasta le añade cierto romanticismo.

Me conmueve poder registrar una etapa tan bacán de unos niños tan bacanes, como que esa cuestión yo sé que nos demoramos un montón en terminarla, nos faltan más platas, y cuando la estrenemos los niños van a estar enormes, y ahí se va a notar más todavía lo que significa estar inmortalizados en lo que quizá es la mejor etapa, la más exquisita, la más genial, la más creativa, la más bella, la más pura, encuentro que eso va a ser bacán, a mí me emociona mucho, porque de verdad son niños que admiro un montón, son niños talentosísimos, chistosos, brillantes, entonces poder tenerlos así como en su mejor momento capturados, lo encuentro maravilloso (Eliash, 2020).

Por su parte, Teke concluye:

A mí me gusta pensar más en el concepto de experiencias laborales que pensar que los niños están trabajando. Cuando un niño pasa por una película, como el Lautaro, mi hijo que hizo una película, que estuvo súper bonita y fue un trabajo súper exigente y todo, pero creo que salió súper bien de ahí, yo no quiero que vuelva a hacer nada de ahí, ¿cachai? Hasta en un muy buen rato más. Porque me parece que él ahora tiene que dedicar su vida a otras cosas, probablemente cuando grande quiera ser actor, porque creo que una experiencia laboral puede ser enriquecedor, pero ponerlo a trabajar todos los años y cagarlo trabajando, creo que no corresponde (Teke, 2020).

Si se parte con premisas de este tipo, es probable que todos los pasos a continuación y que las condiciones de producción velen por la preservación del bienestar emocional de los niños.

3.4 Conclusiones

Ya realizada la investigación y el análisis de las entrevistas, podemos llegar a la síntesis de que hay ciertas congruencias entre lo planteado en la introducción y los resultados del estudio, como que uno de elementos claves para dirigir niños es la previa asesoría y trabajo con un especialista en dirección de niños, es decir, un coach que favorezca el desempeño de los infantes involucrados, lo que irá también en beneficio de los resultados de la obra. Sin embargo, la primera gran conclusión es la de que no basta con establecer estrategias de dirección de niños, sino que todo el diseño de producción debe estar adaptado al trabajo con éstos. Así, diseccionando parte por parte, los elementos de dicho esquema de producción se pueden dividir en 3 etapas: casting, preproducción y rodaje.

Primero se establece que se hace necesario reformular la idea del casting. Resulta hasta contraproducente hacer un casting masivo al igual que se haría con los adultos, pues es muy poco probable que de aquella instancia se logre capturar lo que se busca de un niño, esto sin contar con lo violento y perjudicial que puede resultar para la autoestima de los niños rechazados. Hacer un ‘taller de actuación’ en el que se invite a niños en el rango etario del personaje que se busca, brinda la posibilidad no solo de identificar características más profundas e interesantes, o aptitudes que se pueden trabajar en un entrenamiento posterior, sino que también hace posible que exista un conocimiento más profundo e íntimo entre director y dirigido, sentando las primeras bases de confianza que son sumamente necesarias para trabajar con niños.

Algunas de las características a observar en los niños deben ser: su capacidad de concentración, qué tanto miran a cámara, su habilidad de seguir marcas, cómo reciben y ejecutan instrucciones, si son capaces de mirar a donde se les indica y qué tanto pestañean;

es decir, elementos netamente cinéticos. Conjunto a eso, obviamente se observarán características físicas que se buscan del personaje.

También se advierte tener muy en consideración a los padres de los niños antes de elegirlos, pues si éstos llegan a ser los principales aliados de que la película se haga a toda costa, esto puede resultar en desmedro del bienestar emocional del niño, y viceversa. Lo ideal es encontrar a padres que tengan como prioridad el cuidado de sus hijos, y que entiendan su participación en la película como una experiencia enriquecedora, no una tortuosa.

Asimismo, se propone tener en consideración trabajar con hijos de actores o con hijos de amigos y/o familiares; los primeros harán que sea más fácil la adaptación del diseño de producción, mientras que los segundos harán que al menos los cimientos de la confianza que debe haber entre el director y el niño y sus padres exista previamente.

Luego, en la etapa de preproducción, es esencial ocupar el tiempo previo al rodaje en conocer a los niños y que éstos conozcan al director y al coach con el que trabajarán. Ideal sería si tiene la oportunidad de conocer también a los actores y al equipo técnico, para que no resulten personas desconocidas el día de filmación y así reducir las posibilidades de que el niño termine cohibido. Si esto último no es posible, no es grave, pero hay que considerar que existirán posibilidades de que el rodaje se vea trabado en algunos momentos, sobre todo en las primeras jornadas, debido al nerviosismo o vergüenza del niño al estar por primera vez frente a un grupo de desconocidos que tienen todos sus ojos puestos en él.

Así como los realizadores plantean que es importante que debe existir un conocimiento profundo del otro al trabajar con cualquier actor, esto no elimina de la ecuación a los niños actores, y hasta lo necesitan con más urgencia pues no se puede esperar que un niño reciba instrucciones de un desconocido, el director debe preocuparse por construir una relación con

el o los niños seleccionados, especialmente si los niños no son hijos de familiares y/o conocidos.

Si bien es posible que el director cuente con tiempos muy acotados, debe existir un esfuerzo de su parte para reunirse con los niños más de una vez antes de la filmación. En estas reuniones se recomienda no hacer ensayos de escenas ni lecturas de guión, para así evitar la posible mecanización de emociones que podrían terminar ejecutando los niños; en lugar de eso, se debería aprovechar la instancia para practicar y/o entrenar aspectos débiles de su interacción frente a cámara que se pudieron identificar en el taller/casting.

Aunque el director no logre reunirse con los niños más de un par de veces antes de la filmación, quien debe asumir ese rol con absoluta responsabilidad es el coach de niños. Es la persona que tendrá mayor relación con éstos durante todo el proyecto, y será el puente entre velar por sus necesidades y por la producción. Para que el coach haga un buen trabajo, debe también existir una planificación que se prepare en conjunto con el director y con el departamento de producción, entendiendo que al tener niños protagónicos todo el esquema y el diseño de producción estarán en pos de cuidar el bienestar emocional de éstos.

Igualmente, es importante que los niños se relacionen con los equipos tecnológicos que se utilizarán en la filmación para así evitar posibles distracciones, y que no se asusten cuando el sonidista les instale un micrófono, por ejemplo. Es el momento también de resolver todas las posibles dudas de los padres, inspirarles la confianza suficiente como para que lleguen al final del proyecto.

Con todo, el buscar asesoría en otros realizadores y/o especialistas del área de dirección de niños no resulta nada descabellado, en su experiencia y consejos se pueden aprender estrategias más específicas que podrían aportar positivamente al desarrollo del proyecto.

Por último, en la etapa de preproducción debe existir un diálogo abierto y sincero entre el director y los miembros del equipo técnico para que éstos estén dispuestos a adaptarse a cómo cambiará el esquema general de producción, en caso de tratarse de niños protagónicos. Para ello se buscará a personas empáticas o con algún grado mínimo de agrado por la figura infantil. Según lo expresado en las entrevistas, se concluye que existe una tendencia predominante sobre que el género femenino tiende a forjar una relación de confianza y seguridad rápidamente, a diferencia de los testimonios expresados de los entrevistados de género masculino. Mientras más integrantes del equipo, incluidos los actores, comprendan que cualquier medida que proteja al niño irá en beneficio de su desempeño, y por ende de la fluidez con la que avanza el proyecto, más de éstos estarán dispuestas a colaborar.

En cuanto al rodaje, son varias cuestiones a considerar; primero, el cuándo filmar. Se concluye que la época ideal para grabar con niños es en verano, ya que no están con clases y tienen mayor libertad horaria; en caso de tener noches en el guión, se recomienda hacer “día por noche”, salvo cuando las necesidades de la historia lo impidan. Pero es necesario también que se mantenga una postura flexible en cuanto a la planificación del rodaje, pues se debe considerar que los niños podrían tener uno o dos días libres para descansar, y eso conlleva a rearmar las jornadas siguientes de filmación. Es decir, es rol de los productores estar dispuestos a adaptar los tiempos y condiciones regulares de un rodaje a unos más acordes a las necesidades de los niños.

Por otra parte, para mantener la atención y compromiso de los niños es necesario que se sientan parte del proyecto, que sean uno más del equipo. Esto se logrará prestándole la debida atención, además del trabajo que haría el coach de niños en las horas muertas del rodaje. No obstante, un buen director siempre considerará los tiempos de todos los miembros del equipo y no expondrá a largas horas de “nada” a sus actores.

Ya refiriéndose al trabajo de dirección de actores niños, todos los realizadores coinciden en que la mejor forma de entenderla es planteando la actuación como un juego, adaptando el guión y las instrucciones dadas a los niños para que se entienda como tal. Estos juegos y actividades lúdicas deberán fortalecer y desafiar la imaginación de los niños, explotando su potencial creativo. Para ello será necesario que el director de instrucciones concretas nada sobre explicativas ni muy intelectualizadas, ya que eso puede provocar confusión en los niños y su desempeño estaría lejos de ser el esperado.

Por otra parte, es un derecho de los niños el estar acompañados por sus padres o por familiares de confianza, pero para lograr un mejor resultado de dirección éstos no pueden estar en el set, ya que eso podría provocar que los niños se cohíban o que reciban instrucciones cruzadas de sus padres y del director al mismo tiempo. Esto no debería significar un problema si se ha construido una relación de confianza entre los padres y el director, o los padres y el coach de niños, y si están informados de todo lo que ocurrirá en la historia y a lo que se está exponiendo su hijo. La información que se brinda a los padres no necesariamente es la misma que se les da a los niños; a éstos se les debería dosificar el contenido del guión con el fin de protegerlos, sobre todo si hay elementos dramáticos no apropiados para su edad y para su desarrollo psicológico-social.

Finalmente, desde la producción se debe disponer de todas las herramientas necesarias para que el coach se desempeñe correctamente en su cargo. Entender que el cuidado y la preservación del bienestar emocional de los niños es directamente proporcional al desempeño de éstos y a la fluidez y velocidad con la que se trabaja, hará que todo el equipo esté en la misma página, brindando un ambiente seguro y haciendo de la filmación un espacio de crecimiento para los niños.

3.5 Posibles futuras investigaciones

El presente estudio está enfocado en la propuesta de un método de trabajo con niños que sirva como guía de buenas prácticas en relación al trabajo infantil.; sin embargo, a lo largo de la investigación han surgido más elementos dignos de análisis en investigaciones posteriores.

Uno de ellos es la posible implementación y los alcances de la técnica Meisner en la preparación de niños y adolescentes frente a la cámara, ya que es un método que se ha adaptado a dicho público en EE.UU. con una escuela establecida y crecientes seguidores.

Por otra parte, la adaptación de lo planteado en este estudio a adolescentes, quienes cuentan con más herramientas emocionales que los niños de la segunda infancia, pero que están atravesando por una serie de cambios hormonales y psicológicos, por lo que una experiencia negativa en la filmación de una película podría dejar secuelas en su desarrollo psicosocial.

Así, se abre también la puerta a una serie de investigaciones que relacionen la infancia y el cine, ya sea desde el punto de vista social, antropológico, educativo o sencillamente técnico.

4. Bibliografía

Allen, R. C. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.

APS Nodo Chile. (2012). *Qué es una buena práctica*. Obtenido de Comunidad de Prácticas en APS: <http://buenaspracticaps.cl/que-es-una-buena-practica/>

Basinger, J. (2007). *The Star Machine*. (R. López, Trad.) New York: Alfred A. Knopf.

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. (24 de Septiembre de 2018). *BCN*. Obtenido de Guía legal sobre: Trabajo infantil: <https://www.bcn.cl/leyfacil/recurso/trabajo-infantil#:~:text=Suscrita%20por%20Chile%20en%20agosto,educaci%C3%B3n%20o%20su%20desarrollo%20integral>

Caetano, A. (2003). Generaciones 60-90: Cine argentino independiente. (F. M. Peña, Entrevistador) Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.

Castañeiras, C. E., Andrés, M. L., & Richaud, M. C. (2014). Relaciones entre la personalidad y el bienestar emocional en niños. El rol de la regulación emocional. *Cuadernos de Neuropsicología*, 8(2), 220. doi: 0718-4123

Castilla, S. (14 de Julio de 1972). Los niños actores de Castilla. 22. (H. Ehrmann, Entrevistador) Revista Chile Hoy N° 5. Obtenido de http://www.socialismo-chileno.org/PS/ChileHoy/chile_hoy/5/index.html

Castilla, S. (Dirección). (1974). *La Historia* [Película].

Castilla, S. (Dirección). (1998). *Gringuito* [Película].

- Castilla, S. (4 de Diciembre de 2020). Entrevista Proyecto de Investigación "Métodos de trabajo con actores niños en una obra audiovisual de ficción que velan por preservar su bienestar emocional". (R. A. López, Entrevistador)
- Chaplin, C. (Dirección). (1921). *The Kid* [Película].
- Cinechile. (s.f.). *Andrés Waissbluth*. Obtenido de <https://cinechile.cl/persona/andres-waissbluth/>
- Cinechile. (s.f.). *Dominga Sotomayor*. Obtenido de <https://cinechile.cl/persona/dominga-sotomayor/>
- Cinechile. (s.f.). *Elisa Eliash*. Obtenido de <https://cinechile.cl/persona/elisa-eliash/>
- Cinechile. (s.f.). *Macarena Matisen*. Obtenido de <https://cinechile.cl/persona/macarena-matisen/>
- Colvile, G. (1990). Children Being Filmed by Truffaut. *The French Review*, 444. Recuperado el 20 de Marzo de 2021, de <http://www.jstor.org/stable/394489>
- Dalton, B. N. (2011). *"Daddy Dearest": The Development of Child Stars in the Studio*. Tesis de pregrado, University of Tennessee, Chancellor's Honors Program Projects, Knoxville. Obtenido de https://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/1437
- De la Jara Morales, I. (2018). Adultocentrismo y género como formas negadoras de la cultura infantil. *Saberes Educativos*, 47-67. doi:10.5354/2452-5014.2018.51604
- Díez Puertas, E. (2002). *Del teatro al cine mudo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. doi:791.43/792

- Domínguez López, G. (2015). *El star system: la construcción de mitos en el Hollywood clásico*. Trabajo Fin de Grado, Universidad de Sevilla, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, Sevilla.
- Eisenstein, S. (1949). *Film Form. Essays in film theory*. (J. Leyda, Ed., J. Leyda, & R. López, Trads.) New York: Harcourt, Brace. Obtenido de https://monoskop.org/images/7/7c/Eisenstein_Sergei_Film_Form_Essays_in_Film_Theory_1977.pdf
- Eliash, E. (Dirección). (2008). *Mami te amo* [Película].
- Eliash, E. (10 de Diciembre de 2020). Entrevista Proyecto de Investigación "Métodos de trabajo con actores niños en una obra audiovisual de ficción que velan por preservar su bienestar emocional". (R. A. López, Entrevistador)
- Eliash, E. (Dirección). (2020). *Un poco de fiebre* [Película].
- Elige Educar. (9 de Agosto de 2019). Obtenido de Según Jean Piaget, estas son las 4 etapas del desarrollo cognitivo: <https://eligeeducar.cl/acerca-del-aprendizaje/segun-jean-piaget-estas-son-las-4-etapas-del-desarrollo-cognitivo/>
- Favio, L. (Dirección). (1965). *Crónica de un niño solo* [Película].
- Film Reference. (2008). *Child Actors, Early Child Stars*. (R. López, Trad.) Obtenido de <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Child-Actors-EARLY-CHILD-STARS.html>
- Francia, A. (Dirección). (1969). *Valparaíso mi amor* [Película].

Garci, J. L. (26 de Julio de 2004). Alemania, Año Cero (1948) de Roberto Rossellini.

Obtenido de https://youtu.be/CII_9twaXe0

Griffith, D. (Dirección). (1908). *The Adventures of Dollie* [Película].

King, J. (1994). *Carrete Mágico, una historia del cine latinoamericano*. (G. Bello, Trad.)

Colombia: Tercer Mundo editores.

Layton, W. (1999). *¿Por qué? El trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos.

Léaud, J.-P. (1 de Abril de 2011). Jean Pierre Léaud: "Encontrar a Truffaut fue el milagro de

mi vida". (T. Santana, Entrevistador) Las Palmas de Gran Canaria, España: Diario El

País. Obtenido de

https://elpais.com/cultura/2011/04/01/actualidad/1301608812_850215.html

Mansilla, M. E. (2000). Etapas del Desarrollo Humano. *Revista de Investigación en*

Psicología, 3(2). Obtenido de

https://www.terceridad.net/salud_etapas/Mansilla,%20MA.%20Etapas%20del%20desarrollo%20humano.pdf

Matsen, M. (26 de Noviembre de 2020). Entrevista Proyecto de Investigación "Métodos de

trabajo con actores niños en una obra audiovisual de ficción que velan por preservar

su bienestar emocional". (R. A. López, Entrevistador)

Matus, R. (Noviembre de 2017). Estrategias para lograr una película verosímil con un elenco

mixto. 21. (J. Salinas, Entrevistador) Santiago, Chile: Universidad del Desarrollo.

- Mauro, K. (19 de Diciembre de 2010). *El cine signo*. Obtenido de Discusiones sobre semiótica fílmica: <https://elcinesigno.wordpress.com/2010/12/19/el-metodo-strasberg-stanislavsky-y-despues/>
- Meisner, S., & Longwell, D. (2003). *Sobre la actuación*. (C. Buezo, & L. Guerra, Trads.) Madrid: La Avispa.
- Morales Peña, J. C. (Julio de 2012). Los 400 golpes. *Revista policía y seguridad pública*, 1, 371. doi:2225/5648
- Mouesca, J. (2011). *Diccionario del Cine Iberoamericano*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales. Obtenido de Sergio Castilla: <https://cinechile.cl/persona/sergio-castilla/>
- Naranjo, R., & Teke, M. (20 de Agosto de 2015). Acerca del trabajo infantil. *Consideraciones internacionales*. Santiago, Chile: Pájaro Azul.
- Outpost Worldwide. (30 de Agosto de 2017). *Outopost Worlwide*. Obtenido de A Brief Guide to Directing Child Actors: <https://www.outpostworldwide.com/brief-guide-directing-child-actors/>
- Pájaro Azul. (s.f.). *Pájaro Azul*. Obtenido de Equipo: <https://www.pajaroazul.cl/equipo/>
- Pereira dos Santos, N. (Dirección). (1963). *Vidas sêcas* [Película].
- Porter, E. S. (Dirección). (1902). *Jack and the Beanstalk* [Película].
- Racionero, A. (2008). *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: UOC.
- Rossellini, R. (Dirección). (1945). *Roma, città aperta* [Película].
- Rossellini, R. (Dirección). (1946). *Paisà* [Película].

- Rossellini, R. (Dirección). (1947). *Germania anno zero* [Película].
- Rossellini, R. (24 de Abril de 1977). Roberto Rossellini a fondo. (J. S. Serrano, Entrevistador) RTVE.
- Ruíz, B. (2008). *El Arte del Actor en el siglo XX*. Bilbao: Artezblai.
- Ruíz, R. (1 de Diciembre de 1980). No hacer una película como si fuera la última. (L. Bocaz, Entrevistador) Madrid: Araucaria de Chile.
- Ruíz, R. (2000). *Poética del cine*. Santiago: Sudamericana Chilena.
- Shaw, H. M. (Dirección). (1912). *The Land Beyond the Sunset* [Película].
- Sotomayor, D. (Dirección). (2007). *Debajo* [Película].
- Sotomayor, D. (Dirección). (2009). *Videojuego* [Película].
- Sotomayor, D. (Dirección). (2012). *De jueves a domingo* [Película].
- Sotomayor, D. (Dirección). (2018). *Tarde para morir joven* [Película].
- Sotomayor, D. (3 de Enero de 2019). Entrevista a Dominga Sotomayor: “Me motiva tratar de capturar cosas que se me están olvidando”. (F. E. Bustos, Entrevistador) Obtenido de <https://bitacoradecine.cl/dominga-sotomayor-me-motiva-tratar-de-capturar-cosas-que-se-me-estan-olvidando/>
- Sotomayor, D. (14 de Diciembre de 2020). Entrevista Proyecto de Investigación "Métodos de trabajo con actores niños en una obra audiovisual de ficción que velan por preservar su bienestar emocional". (R. A. López, Entrevistador)

Teke, M. (26 de Noviembre de 2020). Entrevista Proyecto de Investigación "Métodos de trabajo con actores niños en una obra audiovisual de ficción que velan por preservar su bienestar emocional". (R. López, Entrevistador)

Truffaut, F. (Dirección). (1959). *Les quatre cents coups* [Película].

UNICEF. (20 de Noviembre de 1989). Convención sobre los derechos del niño. *Convención sobre los derechos del niño*. New York, New York, EE.UU.: ONU.

Urza Intxausti, J. (2012). *Investigación, diseño pedagógico y desarrollo de la unidad didáctica "La dirección de actores ante la cámara"*. Universidad del País Vasco, Escuela de Máster y Doctorado. Vizcaya: Máster de Artes y Ciencias del Espectáculo.

Velásquez García, S. (2012). El Neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años 50. *Transfer: revista electrónica sobre traducción e interculturalidad*, 7(1), 160-171. Recuperado el 20 de 03 de 2021, de <https://www.raco.cat/index.php/Transfer/article/view/256192>

Waissbluth, A. (Dirección). (2016). *Un caballo llamado Elefante* [Película].

Waissbluth, A. (13 de Noviembre de 2020). Entrevista Proyecto de Investigación "Métodos de trabajo con actores niños en una obra audiovisual de ficción que velan por preservar su bienestar emocional". (R. A. López, Entrevistador)

5. Anexos

5.1 Entrevista a Andrés Weissbluth

13 de noviembre del 2020

¿Qué es para ti un director?

Bueno, el director... yo igual tengo una mirada tal vez un poco clásica sobre el director, soy del siglo XX. Para mí el director es el autor de la obra, más allá de que existe un guionista que también tiene una gran importancia autoral y un equipo que por supuesto que tiene una capacidad para crear, pero finalmente es el director quien tiene la visión última de cómo debería ser el proyecto y conduce el proyecto hacia esa visión; y obviamente en el camino va teniendo cambios, pero esos cambios son los que él mismo conduce. Me parece que es muy parecido quien dirige a quien capitanea un barco, o a quien maneja un vehículo o un avión, que de alguna forma traza un recorrido para llegar a un puerto y ejecuta las medidas para lograr ese objetivo.

¿Y un actor?

Bueno, haciendo la analogía con el barco, sería parte de la tripulación, así como el director de foto es parte del equipo, bueno, una parte fundamental, por cuanto, creo que si bien toda la tripulación, todos los miembros del equipo son fundamentales, lo más importante de una película es el guion y sus actores. Porque claro, puedes tener una muy linda foto, un muy lindo vestuario, muy lindo arte, muy linda música, pero al servicio de una buena historia mal actuada, o de una mala historia bien actuada... en ninguno de esos casos sirve. Se necesita siempre un buen guion bien actuado, y en ese sentido los actores juegan un rol fundamental, porque tienen un gran peso de la historia y también, a la hora de los “qué hubo”, a la hora de rodar, son grandes aliados del director o de la directora, tienen un compromiso distinto... no

digo que los otros miembros del equipo no tengan compromiso, tienen un compromiso súper intenso, pero el compromiso del actor trasciende el rodaje, la película le queda para siempre. Los técnicos como que abandonan las películas de alguna forma y pasan a la siguiente y van quedando atrás; pero no, en las películas el actor queda para siempre ahí, es su rostro el que, de alguna forma, su imagen es la que sostiene la película, y entonces hay una cosa que, hay un vínculo que es muy distinto y es bastante emocional, el del actor con la película.

Entonces, ¿cómo es para ti la relación ideal con los actores a quienes diriges?

Bueno creo que, si tuviera que resumir todo el tema de la dirección de actores a una palabra, es confianza, porque el problema de cuando un actor no confía en un director, o una actriz no confía en un director o directora, es que empieza a dirigirse a sí mismo, y esos criterios con los cuales el actor se dirige no necesariamente son los correctos, o no están alineados con el resto de objetivos con los que se está haciendo la película. Entonces, necesitas que el actor crea en ti como director; si la actriz o el actor no cree, todo lo demás da un poco lo mismo y todo está en cuestión y siempre va a haber algo medio complicado.

En esa medida, creo que tan importante como los ensayos e incluso más, son los cafés o las cervezas: conocerse, hablar mucho, tener una relación como bien directa, como de confianza, donde uno de repente vea cómo entenderse, y a partir de ahí saber qué teclas tocar, porque en mi experiencia hay muchas técnicas de dirección de actores porque hay muchos actores distintos, y no tenemos que aplicarles a todos los actores, necesariamente, la misma técnica. Puede ser, tú puedes generar como una escuela y trabajar con actores que todos trabajen contigo de la misma forma, pero si tienes una película en la que te viene un actor de por aquí, otro de por allá y otro de por acá, todos con distintas escuelas, y tú quieres lograr un mismo tono, tienes que tratarlos de la misma forma.

Teniendo eso en cuenta, ¿cómo definirías “dirección de actores”?

Me gusta mucho hacer analogías (me encantan las analogías a mí) con la cocina: tú no tratas de la misma forma a los espárragos y a la zanahoria, tú a los espárragos le das una cocción, la zanahoria la echas cruda, bueno, no haces lo mismo con los actores... con un actor puede que tengas una relación súper intelectual, donde se hablan de los objetivos de la película, los objetivos del actor, las unidades, mucha conversación muy técnica; y con otros actores o actrices, mi experiencia ha sido que yo he tenido que tener una relación más como paternal y cero técnica, he tenido que ser como el papá, medio como el que lo reta y al mismo tiempo el que lo consuela, como una cosa medio psicológica, eso, es una relación más como desde la psicología que desde la técnica actoral. Entonces, creo que cada uno tiene lo suyo y necesita distintas formas.

Pero debo reconocer, yo no soy muy experto en dirección de actores, no considero que ese sea mi fuerte en términos de dirección. Me encantaría que lo fuera, pero como uno no dirige actores todo el tiempo, con los actores hay que tener un training que es súper importante, que efectivamente en el teatro abunda más, o gente que está dirigiendo actores más permanentemente en televisión o en otros ámbitos.

En esa misma línea, ¿qué es para ti un “método” de dirección de actores?

Las técnicas creo que se basan en filosofías, en miradas sobre el actor, en miradas sobre lo que debería ser la actuación, y a partir de ahí se construyen como procedimientos, por decirlo de una forma, a través de los cuales vas construyendo un personaje, porque la dirección de actores tiene, por un lado, la construcción de un personaje, que es una construcción conjunta con el actor, el personaje no viene cien por ciento dado por el guion, viene sugerido por el guion, y a partir de ahí hay un trabajo de construcción de personajes. Y hay otro paso que es

la realización de ese personaje, porque nosotros podemos hablar mucho del personaje, podemos decir cómo debería ser, pero a la hora de encarnarlo no funciona igual.

Entonces, hay como dos partes del trabajo de dirección, de las técnicas de dirección, que tienen que ver con la construcción de personajes y la puesta en escena de ese personaje propiamente tal, y son procedimientos que creo tienen que ver con la mirada que hay sobre el actor. Hay miradas que van más desde lo físico, hay miradas que van más desde lo que es la construcción orgánica, no sé la verdad, como te digo, no son mis especialidades.

¿Hay algún método en particular que apliques generalmente en tus obras?

Yo, en la práctica, tuve una escuela muy clásica, Strasberg y Actors Studio, y toda esa línea, fue como lo que me enseñaron. Pero la verdad, a la hora de los “qué hubo”, la fui dejando de poner en práctica y me fui dando cuenta de que hay que ir tanteando, y que el tiempo que se necesita con el actor no es un tiempo necesariamente de ensayo, sino que es bueno tener hartos tiempos antes de la película para “cachar” qué hacer con el actor, y de repente ensayar para dar jugo y ver que por ahí no va... porque no siempre hay que ensayar también, hay como ciertos mitos sobre eso.

Bueno, tiene que ver con lo de los niños, pasando a los niños, creo que la gran pregunta sobre los niños tiene que ver qué y cuánto ensayar, y eso es como una pregunta de técnica, y hay gente que no les pasa el guion a los actores, hay gente que les pasa el guion a los actores, hay gente que no les pasa el backstory a los actores, hay gente que les pasa el backstory; y yo creo que todo es posible, por eso es que hay que ser como plástico.

¿Cómo definirías qué es un actor natural?

Yo esa palabra no la uso mucho, no sé realmente qué quiere decir “actor natural”, porque para mí un actor natural es cualquier persona que tiene un talento natural para actuar, incluido un actor profesional. Para mí, una persona que se para frente a la cámara, desde el momento en que se para frente a la cámara, ya está actuando y es un actor.

Lo que sí se puede distinguir es entre un actor profesional y un actor no profesional, y ahí claro, hay actores que son profesionales, que estudiaron técnicas de actuación, que tienen una escuela y experiencia, y hay actores que no han estudiado nada, que de repente se paran frente a la cámara y que ahí están tirándose el piquero, bien o mal dirigidos, y esa es la diferencia. La diferencia, creo que va por el lado del profesionalismo porque, no sé, los actores son naturales, no he visto actores de plástico ni sintéticos, son personas también.

¿Has podido trabajar con actores naturales?

Bueno, los niños... los animales... Anita Alvarado, en Los Debutantes.

¿Cómo ha sido para ti ese trabajo?

Bacán la Anita, en términos de trabajo digo, bueno también por su experiencia profesional previa es una persona bastante extrovertida, segura, como que no tiene vergüenza ni temores ni prejuicios. Bueno, era mi primera película, yo bien inocente y ella tenía que hacer escenas bastante duras y la verdad era que yo no cachaba nada, yo no tenía idea del mundo de la prostitución ni cómo es; y ella no solo era una prostituta, era una prostituta “heavy metal”, como con una historia terrible, con una estafa en Japón con la Yakuza persiguiéndola, ella es como una película en sí misma. Y yo, muy inocentemente ahí con Juan Pablo Miranda... Juan Pablo Miranda no era actor, Juan Pablo Miranda se hizo actor después de Los

Debutantes, era un niño no más que había ido a unos talleres en La Cisterna; entonces Juan Pablo Miranda y Anita Alvarado estaban mezclados con Néstor Cantillana, Eduardo Barril, Antonella Ríos, que igual está como al medio, porque tenía formación más de bailarina que de actriz. Entonces me tocó ahí en Los Debutantes una mezcla de actores profesionales con actores no profesionales.

Bueno, pero para volver con la Anita, la verdad es que yo le decía más o menos como tenía que hacer la escena, y ella como súper obediente lo hacía todo, y después de un rato yo le digo “oye Anita y... ¿te parece bien?”; me dijo “si querís que te diga la verdad, no todo esto nada que ver”, yo le digo “a ver, cuéntame tú cómo es”, y ella dice “no es así, es así, ¿querís que le haga esto? ¿querís que le haga esto otro?” y le digo “Anita haz lo que querai”, y yo pongo la cámara y vamos no más.

Por eso digo que hay que “cachar”, porque hay veces que hay actores que están súper “achunchados” y uno tiene que decirles todo, pero hay veces que es al revés, que uno es el que está medio como pelando el cable y tienes que dejar que el actor te diga todo a ti, hay veces que el actor sabe mejor su personaje que uno mismo, y esa es la gracia de los actores no profesionales: cuando uno elige un actor no profesional suele ser porque ya es el personaje, entonces ¿qué le vas a decir tú? Tú lo que tienes que decirle a ese actor es que no actúe, porque cuando actúan, sobreactúan.

¿Qué es para ti un niño? ¿Cómo lo definirías?

Un niño es una persona que ha vivido poco.

¿Qué es para ti un “actor niño”?

Un niño actor es un niño. Es una muy buena pregunta porque, así como antes yo te decía que un actor es cualquiera que se para frente a la cámara y en ese momento se convierte en actor, con los niños no, a los niños los pones frente a la cámara y siguen siendo niños.

¿Dirías que hay una relación entre “actor natural” y “actor niño”? ¿Por qué?

Un niño actor es, en general, un actor no profesional, y se parecen en que no tienen técnica de actuación. La diferencia está en cómo abordar con un adulto que es un actor no profesional con un niño que está actuando, cómo abordar lo que tiene que hacer. Se parecen mucho en que con ambos tienes que cuidar mucho la primera toma, porque justamente lo que ambos te pueden dar es una cuota de espontaneidad que, si no estuvieras buscando, irías por un actor profesional. Los actores profesionales pueden hacer grandes cosas, pero en algún punto adolecen de esa espontaneidad porque en el fondo están haciendo de alguien que no son. Cuando tú tomas un actor no profesional estás buscando alguien que ya es, y lo que te preocupa es que lo vaya a hacer bien en la pantalla, que es distinto. En cambio, con el actor profesional te preocupa que se convierta en una persona que no es, con el no profesional te preocupa que la persona que es quede bien en pantalla, que no se pierda esa verosimilitud, que puedas creer en ello.

Entonces, son como distintos problemas de lo mismo. En ambos lo que tú quieres lograr, tanto en el niño como en el adulto, ambos no profesionales, lo que quieres cuidar es que esa espontaneidad que fuiste a buscar persevere, se mantenga. Para mí la clave de eso es no ensayar nunca lo que uno quiere lograr, porque en el momento en que lo ensayas, y también con los actores [profesionales], a mí con los actores [profesionales] tampoco ya me gusta ensayar... los actores [profesionales] también te pueden dar su mejor chispazo en la primera;

tienen técnicas para recuperarlo y para volver a hacerlo, pero igual la primera tiene una cosita especial que no tiene ninguna.

Entonces, hay que cuidar mucho esa primera toma, y por lo mismo si tú ensayas, ya la hiciste antes, y al hacerla de nuevo hay una mecanización, hay una repetición, hay una reiteración, un chiste repetido y no... generalmente no funciona.

En base a tu experiencia, ¿cómo crees que perciben los niños qué es la actuación?

Esa es una buena pregunta porque los niños en general creen que actuar es como disfrazarse y hacer de otra cosa, y es al revés, lo que uno quiere es que no hagan otra cosa, sino que sean ellos mismos, entonces el trabajo justamente está en que ellos entiendan que no tienen que actuar. Porque tú le dices a un niño que haga como que tiene hambre, el niño te va a sobreactuar, se va a agarrar la guata y va a decir “oh tengo hambre”, te empieza a gesticular, a representar lo que siente, y la gracia está en que no tiene que representar nada, tiene que simplemente sentirlo, estar ahí.

Entonces, yo creo que a los niños hay que, básicamente, hacerlos jugar, y que la película sea un juego, los niños lo que mejor hacen en la vida es jugar, son secos para jugar, para imaginar, para fantasear, entonces esa lógica de la fantasía, de imaginar es la que tiene que estar presente para ellos.

Tú le puedes decir “ya mira, tienes que hacer que el otro actor, Ricardo, que va a actuar contigo, crea que estás enojado”, ¿me entiendes? Uno le dice “oye, le vamos a hacer una trampa a Ricardo, Ricardo se tiene que asustar, tiene que creer que estás enojado”. Y claro, de repente no resulta y el niño se ríe y hay que trabajar más, pero plantearlo como un juego, incluso con un premio... “te doy diez chicles si Ricardo se cree que tú estás enojado”, entonces a un desafío un niño entra, pero si tú le dices que actúe se pone nervioso, se

inseguriza. Si le dices “oye párate aquí, párate allá, apréndete de memoria esto”, no, olvídate, va a estar con la cabeza en la memoria, y así no va a resultar lo que uno fue a buscar, que es la espontaneidad propia de un niño.

Vayámonos atrás, antes de haber trabajado con “actores niños”, ¿cuáles te imaginabas que serían las mayores dificultades de eso?

Bueno, todo el mundo te asusta, que niños y animales son lo peor, y yo iba con el temor de que iba a ser súper difícil, y la verdad yo prefiero a los actores adultos, me siento más cómodo. Se suponía que iba a ser más difícil, claro, pero la verdad lo encuentro más fácil; eso no quiere decir que te vaya a quedar bien, porque igual creo que la clave está en achuntarle al casting, si te equivocaste en el casting, vas a estar complicado después todo el rato, y puede que no te resulte.

Pero el tipo de relación... los actores son súper, pueden ser súper conflictivos, los actores niños no, los niños son niños: tienen hambre, tienen sueño, tienen los problemas que tienen los niños. Los adultos, en cambio, tienen rivalidades, envidias, conflictos, se enamoran, se insegurizan, lloran, están tristes, “que tú me dijiste esto”, todo más enredado...

En la etapa previa al rodaje, ¿te preparaste de algún modo para la dirección de “actores niños”? ¿Me puedes contar qué hiciste?

Bueno, hicimos algunos ensayos, hicimos casting, fue todo un proceso súper largo y teníamos una coach que nos ayudaba, pero que al final no sentí que fuera tanta ayuda... era ayuda en términos como de niñera, esa era la principal ayuda, como alguien que está más al lado de los niños. Pero cuando los preparaba, yo siento que no había que prepararlos, porque prepararlos es lo peor.

Durante la etapa de preproducción y planificación del rodaje, ¿estuvo presente el concepto “bienestar emocional”? Con esto me refiero obviamente al trabajo con “actores niños”

Sí, o sea no sé si con esas palabras, pero permanentemente estás preocupado de eso y, de hecho, para mí sesiones que eran más importante que las de ensayo, fueron por ejemplo... bueno la niña [Ana Sofía Durán] venía de México, y estuvo solo una semana antes con los niños [Tomás Arriagada y Joaquín Saldaña], con los dos protagonistas chilenos. Hicimos un carrete en la piscina para que se conocieran, que se hicieran amigos, ese tipo de cosas eran importantes; después tuvieron un drama, se pelearon entre ellos, o sea había que administrar mucho el desgaste de estar dos meses filmando todos los días con ellos, como que hay que dosificarlos. Se enfermó uno como de fiebre con resfrío y para la casa, y rearmar todo el plan en función de los niños permanentemente.

Durante la etapa de filmación, ¿se adaptaron los horarios de trabajo al actor niño o los actores niños tuvieron que adaptarse al horario de rodaje? Mencionaste algo de los horarios, entonces claro, hay una legislación chilena con respecto a ese trabajo, pero los horarios generales de filmación, ¿se adaptaron a los niños, o los niños tuvieron que adaptarse al horario de rodaje? No refiriéndome a la duración de la jornada, sino que a los horarios efectivos en los que se trabajó.

Los niños se tuvieron que adaptar a la historia, porque cuando teníamos noche, teníamos noche. Obviamente fuimos haciendo una transición en la que partimos de día y nos íbamos corriendo una hora cada día, entonces en vez de descansar doce horas, descansábamos trece, y nos corríamos una hora todos los días hasta que llegamos a una jornada de noche, y

estuvimos como dos semanas filmando de noche, y los niños eran unos zombis... No entendían nada, se quedaban dormidos, rodaban el plano, a dormir de nuevo...

¿Cómo se compatibilizó el rodaje con los deberes y derechos del “actor niño”? Es decir, escuela, amigos, pasatiempos, etc.

El rodaje fue en verano, entonces se compatibiliza súper bien en verano porque no hay clases y porque son solamente seis horas al día, entonces ellos tenían dieciocho horas libres todos los días.

¿El actor niño tuvo algún acompañante durante el rodaje? ¿Cómo fue la relación con éste?

Sí, siempre estaban la mamá o el papá, o ambos. La niña mexicana era bien problemática, porque la niña mexicana era una niña actriz, no era una actriz no profesional, ella tenía experiencia, se notaba, era súper buena, de hecho, se roba un poco la película, y también era súper linda, entonces los otros niños chilenos estaban ahí como enloquecidos por ella. Pero era una malcriada terrible, era de esas típicas como que la mamá quiere que sus hijos sean famosos, y yo tuve que pedir que a la mamá me la sacaran del set, yo no la quería cerca, me volvía loco. Estaba en la locación, sí, pero lejos, en los camarines, yo no la quería en el set; a diferencia de los papás de los niños chilenos, que me daban lo mismo, pero se tuvieron que comer la misma regla para que no hubiera como discriminación. Entonces los papás se quedaban allá lejos, porque mucho “bla bla” a la niña, como que le mete cosas en la cabeza, y pobre niña esa... desayunaba pizza, almorzaba hamburguesa y cenaba pizza, no pescaba el menú que nosotros teníamos preparado, no, la señora la malcriaba y le iba a comprar pizza no sé dónde y se la traía, un desastre.

¿Dirías tú que te adaptaste mejor al trabajo con los niños con los papás o los acompañantes de los niños estando fuera del set?

Sí, definitivamente, ellos no pueden estar en el set. Porque además tienen un poder súper potente sobre los niños, al final compiten con el director o directora, son capaces de, con una mirada, decirle al niño algo, como que tienen una comunicación propia, y la mamá puede haberle dicho al niño sin siquiera hablarle “no vuelvas a reír así porque se te ve la muela que te falta”, y puede que justo lo que uno quiere es que al niño se le vea la sonrisa con la muela que le falta, y ahí está el niño [hace gesto de sonrisa forzada], mirando a la mamá de reojo y no haciendo lo que uno necesita que haga... se dan situaciones muy raras. Entonces, todo es ruido tienes que cortarlo, y obviamente tiene que estar la mamá o el papá, porque es un derecho del niño, tiene que estar ahí, velar por él, cuidarlo y todo eso, pero claro no tiene por qué estar encima de la cámara, o sea ella perfectamente puede estar en la pieza de al lado esperando que su hijo vuelva y viendo en un monitor, además, que su niño está haciendo una escena en la que está todo bien, sano y salvo. Además, los papás tienen que conocer el guion, conocen todo.

¿Sientes que la presencia de un “actor niño” alteró de alguna forma la dinámica habitual del rodaje?

Sabes que efectivamente una diferencia súper grande de trabajar con actores adultos y de trabajar con niños, en general, no tiene que ver con los niños, tiene que ver con el resto del equipo. Tuvimos la suerte, en “Un caballo llamado Elefante” que la locación era una sola, y teníamos tiempo de sobra para planificar los trece planos de la jornada, y trece planos es hartito, pero claro, como teníamos cuatro horas y media efectivas de filmación con los niños, contando que los niños tenían que llegar, maquillarse, comer, todo el cuento... teníamos

cuatro horas y media para hacer trece planos, pero cuando los hacíamos ya estaba la marca en el piso, ya estaba pre-iluminado, el Dolly, ya, no se podía poner pero estaba armado y escondido, llegar y poner, ya sabíamos dónde ponerlo... era como una máquina, llegábamos y los niños “pa, para acá, para allá”, lo hacíamos todo en esas cuatro horas y media.

Entonces, a mí me encantó filmar así, porque en términos de equipo pudimos todos como participar más, estar más seguros, más tranquilos, más organizados... y el rodaje súper efectivo. Yo lo pasé súper bien, la mejor película en la que lo he pasado en términos como con el equipo, con los niños, con los actores, en “Un caballo llamado Elefante” me reí todo el día, lo pasamos bien, en mis otras películas no me reí ni un segundo, lo pasé pésimo. Entonces, fue súper bueno ese método, y tiene que ver con los niños: para dirigir niños tienes que estrujarlos, y para eso tienes que tener MUY claro todo lo que se va a hacer, no puedes estar gastando tiempo en el equipo después: el tiempo con el equipo técnico era sin los niños, y ahí ves todas sus necesidades, sus preocupaciones, etc. Llegaron los niños, estamos todos claros con lo que tenemos que hacer y el equipo completo es una máquina.

Al final, el rodaje entero se hizo alrededor de los niños, no es que alteró el rodaje, sino que se diseñó en función de los niños. Y bueno, yo creo que es distinta una película en la que los niños son los protagonistas a una película donde hay un niño, ahí tal vez no se puede diseñar la película entera alrededor de un niño que es un personaje más entre varios. Una película protagonizada por niños tiene que sí o sí ser diseñada su filmación en función de ellos, en todo sentido, hasta la forma de hablar en el rodaje, los garabatos, el tipo de humor, etc. Todas esas cosas son cosas que al final afectan, el equipo tiene que tener cierta sensibilidad y tino, porque ahí sí que los papás se pueden poner difíciles.

Me pasó que, yo tuve una experiencia previa, yo fui un Asistente de dirección en “Gringuito”, y la verdad fue bueno para mí, porque no la dirigí, fui un asistente de dirección, pero igual

fue una película con un niño actor, protagonista, que de alguna forma se aprenden cosas de ahí. Bueno, me acuerdo que en esa película el niño se hizo súper amigo de los eléctricos, y la película la filmábamos en el teatro municipal, y los eléctricos, en un receso, se llevaron a este niño que tenía como seis años a un café con piernas. El niño feliz, la aventura de su vida, y yo no tenía nada que ver, me importaba un pepino, yo no era ni el primer asistente siquiera. Y bueno, no pasó nada, pero esas cosas son las que después pueden colapsar un rodaje, un papá te puede dejar “la cagá” por eso. Igual era otra época, año noventa y seis, noventa y siete...

Y para los actores adultos, en tu experiencia, ¿resulta fácil o complejo el adaptarse a trabajar con un niño?

Yo creo que tiene su complejidad, porque no están acostumbrados, y la principal complejidad es que pierden protagonismo, los actores están acostumbrados a ser el centro de atención de todo el mundo en el rodaje, y ahora hay alguien que tiene más atención e incluso uno les pide a ellos que hagan las cosas en función de los niños. A un niño le tienes que poner al actor a que le de las respuestas de sus diálogos fuera de cámara: primer plano del niño, el niño dice sus líneas, y al lado de la cámara, claro, podría no estar, pero el ideal es que esté el personaje respondiéndole, y que lo mire, que no esté mirando un punto ni una marca, que mire al actor adulto, con un actor profesional adulto no es necesario todo eso.

Si tuvieras que volver a trabajar con niños y con actores profesionales adultos, ¿cómo adaptarías la dirección de actores adultos para que trabajen en función de los niños?

El tema es que los actores profesionales también deben saber que tienen que cuidar la primera toma, además tienen que saber, estar muy atentos, porque el niño se va a “arrancar con los

tarros”, al niño se le va a olvidar la escena, se le va a olvidar la línea, va a decirla de otra forma, va a desordenar tal vez los pasos, en el fondo es súper exigente, pero al mismo tiempo divertido, porque algo puede pasar, y en general algo pasa, y esa espontaneidad que tú buscas a los actores adultos los estimula bastante. Entonces, no creo que haya que hacer algo muy distinto, solamente hay que entender que quien conduce es el niño, que todos debemos estar alerta a las señales que da el niño, a los cambios que propone el niño, que tienen que ceder un poco ese protagonismo; fuera de eso, no creo que haya mucho más.

Desde tu perspectiva, ¿qué técnicas de dirección de actores son aplicables a “actores niños”? ¿Crees que estas técnicas que usaste tienen alguna relación con la forma de dirigir actores naturales?

Mira, para mí la clave de dirigir niños son dos cosas: uno, el juego, plantearlo siempre como un juego, no como “tienes que hacer esto, tienes que sentir esto”, sino plantearlo como un desafío, y el premio y el castigo, pero en términos como de juego lúdico, como “me debes un chicle si no haces tal cosa”, instalar como una permanente con él. Y lo otro, que creo que sí es una técnica, que es fundamental, es la “mirada de Spielberg”, ¿conoces la mirada de Spielberg?

**Procede a mostrar un video que tenía preparado*

¿Qué tienen en común?, porque yo no me refería al uso del Dolly, ¿qué tienen en común todas las caras? Los actores no pestañean, y los niños y sus nervios, todo el rato pestañean. Para mí el trabajo y el juego principal con un niño es “oye ya, Ricardo tiene que jurar que estás enojado, pero no me puedes pestañear, me pestañeas y me debes un chicle”. Pestañea, y se viene abajo toda la construcción, toda la solidez. Para mí el casting es quién me pestañea menos.

¿Cómo fue el trabajo con el “actor niño” en la etapa previa al rodaje? Es decir, ensayos, pruebas de cámara, etc.

No ensayamos mucho, nos juntábamos sobre todo a trabajar con cámara, pero para que ellos se acostumbraran a la cámara, o nos juntábamos a hacer ejercicios como de pisar la marca, les decía “ya, vas a caminar, pero sin ver la marca vas conversando y tienes que pararte ahí”. Ese tipo de cosas, como acostumbrarse a trabajar, y después de eso, acostumbrarse a trabajar con el otro: “ya, vienen los dos, pero vienen corriendo, tú llegas aquí y tú llegas acá, pero tú no puedes ganarle en la carrera, tienen que llegar juntos”.

En el fondo son cosas que yo sé que en la película va a haber momentos en los que tienen que correr, que tienen que hacer ciertas cosas, y empiezo a ejercitar, pero no la emoción, nunca ensayar la emoción; ensayar eso, saber respetar marcas, posiciones, la mirada, “tienes que mirar este punto, aunque tu compañero esté allá al otro lado, ese punto es él; conversa con él sin mirarlo, y sin pestañear”, ese tipo de cosas ensayar, pero nunca la escena en concreto. Ni siquiera quería que leyeran el guión para que ellos también se vayan sorprendiendo un poco con cada cosa que van haciendo, pero igual después se lo leyeron a escondidas de los papás, pero bueno, como que yo trataba que llegaran lo más “limpios” posible a cada escena.

Y lo otro, son las relaciones entre ellos, que se hagan amigos, todo eso. En este caso eran tres niños que están solos, pero si tienen que estar con un papá, una mamá, hacer un día de picnic con esta mamá falsa que va a ser su mamá en la película, y ojalá no uno, sino que tres paseos, y hacer juegos... desarrollar lazos.

Antes decías que el trabajo previo con actores adultos no solo es ensayar, leer el guion, etc., sino también, igual de importante, eran los “cafés y las cervezas”. ¿Cuál sería el equivalente a eso en el trabajo con niños?

La cerveza y el café con los adultos, jugar e ir de picnic con los niños. Finalmente, el objetivo es el mismo: desarrollar lazos, conocerse, establecer confianza, pasarlo bien juntos, entender que la pega es entretenida, porque a veces les va a cansar, pero igual tienen que “aperrar”, entender el trabajo en equipo, de que todos dependemos del otro, hacer juegos de equipo, cosas así, nada muy “actoral”.

Dada tu experiencia, si estás en rodaje y ves que en un momento los niños no están respondiendo tan bien, o que no están reaccionando tan bien ya sea por cansancio o por aburrimiento, ¿qué haces en esos casos?

Si los niños empiezan a flaquear hay que darles pausas, hay que sacarlos de ahí, y de repente dos días que no vengán al rodaje, y reordenamos el plan y filmamos otras cosas... hay que tener hartos “plan b” para que de repente fallen y que vayan a Fantasilandia, necesitan recreo, si son seis días a la semana trabajando, cinco horas, seis horas diarias, es duro para ellos, y son niños, no están acostumbrados a algo así. Igual depende del largo del rodaje, el mío era de dos meses. Las primeras dos semanas todo bien, pero la tercera, la quinta, cuando estás en la medianía y ves que falta toda una eternidad... le pasa al equipo, imagínate a los niños.

Al dirigir a niños y actores adultos, ¿te parece importante que el actor adulto se adapte al niño y no al revés? ¿Cómo se logra eso?

Mira, la verdad yo no tuve mucho tiempo para trabajar antes con los actores, porque me venían unos de Colombia, otros de México, y me llegaron todos como cinco días antes del

rodaje, y no tuve más que pruebas de vestuario, pruebas de look, unas conversaciones y unos almuerzos, más allá de que antes en el casting, meses antes yo los haya conocido, hayamos conversando y hayamos tomado unas cervezas, pero la verdad no tuve mucha oportunidad. Por suerte contaba con gente muy pro, con mucha experiencia, y la orden era una sola: aquí bailamos al ritmo de los niños, esa era la instrucción, y no había mucho más la verdad, a la piscina y “ahí vamos viendo”, y tratar de mantener un tono, que lo conversamos antes todo, que era un tono un poco de “magia”, de película infantil, pero sin “pasarse de rosca”, era como un tono un pelín falso, pero sin “pasarse de rosca” y “aperrar” no más con lo que los niños hicieran. La verdad no hicimos nada muy especial.

Y, para terminar, mirando en retrospectiva, ¿habrías hecho algo distinto en la dirección de actores niños considerando los resultados finales?

Es difícil... me gusta cómo quedaron los niños, y ya los quiero y son así, pero en algún momento pensé que me equivoqué en el casting. Tuve que doblarlos, doblé a ambos con la misma actriz, una genia, hizo las dos voces; porque al hablar como que no... había algo en la voz, que es muy sutil pero profundo, que era como una falta de solidez, de solidez interior, es difícil de explicar, tal vez una vibración, un algo que denota cierta inseguridad cuando les tocaba hablar. Y claro a un actor adulto, dependiendo del actor, tú le puedes llegar a pedir cierta impostación en la voz, pero los niños son niños, no les puedes pedir eso.

Al final es un tema de casting, no les puedes pedir otra cosa. Mientras más les pides, más los enredas, de eso estoy convencido, cada vez que les pido algo, es un problema porque se echa a perder y ya no hay como volver atrás, porque ya se lo dijiste, no les puedes decir “no, olvídate de lo que te dije”, no, es que se lo dijiste y esa instrucción mal dada, con buena intención, pero que generó una inseguridad o un error, es para peor.

Por eso, más que instrucciones como suele ser, son juegos, “vamos a jugar a esto”, “ahora vamos a jugar a esta otra cosa”, entonces cada vez es un desafío nuevo, pero si usas el mismo juego, como que se atrapa en lo mismo y ya no funciona.

También, el refuerzo negativo es muy complicado con los niños, como la crítica, “pucha, salió más o menos”, no puedes insegurizarlo. Aparte que los niños están viendo, están pendientes de todo, entonces si alguien del equipo está diciendo “no es que el niño está dejando la cagá”, se te va abajo, el niño se te pone nervioso, se transmite la energía y no lo recuperas.

5.2 Entrevista a Macarena Matisen

26 de noviembre del 2020

¿Qué es para ti un director o cómo definirías qué es un director?

Yo creo que una vez, también me hicieron esa pregunta, y creo que mantengo la misma respuesta, creo que dirigir tiene que ver con materializar una idea, como concretar, en el fondo el director tiene en su cabeza, una visualidad, una historia, sonido, imágenes y personas, en el fondo, el director es el canal entre la idea y la materialización de la idea, y al ser el canal, es el que comunica las directrices informativas, en el fondo. No necesariamente técnicas, sino más bien creativas. Para mí un director es una persona capaz de hacer entender sus ideas a un equipo, unas de las cosas más difíciles de dirección, es hacerte entender con tu equipo, si no mantienes un buen dialogo, una buena comunicación con tu equipo, eso no se materializa como tu querías, y terminas frustrado, y no necesariamente es culpa del equipo técnico que no haya salido el corto como tú querías, sino más bien fue que uno como director no supo ser buen comunicador, para poder hacer entender a su equipo la idea y que éste la ejecute. Para ser buen director, tienes que entender bien la comunicación y las relaciones humanas, es demasiado importante para que tu idea como director se concrete.

Y en esa misma línea, ¿podrías definir para ti, que es un actor o una actriz?

Es un intérprete de un imaginario, de un personaje, que toma este personaje que está en la cabeza del director, puede plasmarlo y hacerlo más en términos internos, puede interiorizar un personaje. Eso depende del actor y/o de la escuela de actuación. Hay actores como Juan, por ejemplo, “yo interpreto las emociones de un personaje” y hay otros que trabajan con otro tipo de técnica, y piensan en situaciones, donde no sólo significa convertirse en otra persona. Depende del actor como si fuese una pieza fundamental, es que igual me carga hablar de un

actor como si fuese una cámara. El actor es una entidad más dentro el equipo técnico, dentro del corto. El personaje que vemos en la película es el resultado final de un actor que fue capaz de recoger la idea, interpretarla y hacerla parte suya, el actor también es el canalizador del personaje que tenía en la cabeza el director. Su trabajo dentro de una obra audiovisual, es poder hacer propia la historia, hacerla humana, hacerla parte de, para poder concretar y que al final sea verosímil el relato que estoy contando.

Mira, antes hablaste que un director debe ser un buen comunicador y que debe tener harta fortaleza en las relaciones humanas, entonces, ¿Cómo crees tú que debe ser la relación ideal entre director y actor?

Para mí sería bacán trabajar como con el equipo de dirección, no como director, porque siento que un director... A través del equipo, es súper importante el equipo de dirección completo, no quiero decir que “oh, yo como director no me comunico directamente con el actor”, para nada. Siento que la dirección tiene que ver mucho con la comunicación, pero igual el asistente de dirección es el que se lleva la mayor parte de comunicación con el equipo interno, pero el director de actores yo lo encuentro fundamental en una pieza de ficción, básicamente. Tiene herramientas de actuación que uno como director no maneja, porque yo como director, no soy actor. No entiendo cómo funcionan necesariamente las técnicas, las escuelas de actuación, me considero como, neófita, dentro del infinito abanico de emociones, o de interpretaciones que existen, entonces me gustaría siempre trabajar con un director de actores, que me pueda ayudar a entender esa comunicación, que me pudiese hacer parte de, y que me ayude con técnicas y eso. Eso es, a través de un equipo de dirección, donde haya comunicación fluida, para poder entender las cosas de la actuación, por ejemplo, yo no soy actriz, no puedo entender cómo funciona el mundo de la actuación.

Oye y teniendo todo esto en cuenta, ¿cómo definirías qué es dirección de actores?

Dirección de actores tiene que ver cómo, un canalizador de ideas del director, básicamente tiene que ver más con, hacer entender, lo que tú deseas lograr en una escena. El director de actores siento que, es el mejor que se puede comunicar y querer transmitir al equipo de actores, y hacerlo comprensible para los actores, para que ellos puedan tomar este tipo de instrucción, esta escena, o este detalle, y poder incorporarlo dentro del personaje. Siento que el director de actores lleva el ritmo de lo que se está dirigiendo en cada escena.

Y para complementar eso, ¿cómo definirías que es un método de actores?

Supongo que es la forma que... el esquema donde se materializa, eh, a ver. Es una estrategia comunicativa para transmitir lo que tú quieres y lo que tú quieres lograr.

Y cuando hablamos de métodos, refiriéndome que hay escuelas, que hay tipos de, no sé, está la escuela Stanislavski, Strasberg, distintos tipos de métodos históricos de dirección de actores, ¿hay alguno en particular que hayas utilizado tú ahora, o una técnica que tú hayas desarrollado?

¿Referente a “Recreo” o referente a “Ver para creer”?

A “Recreo”.

Ya mira, no sé cómo se llama exactamente la escuela en la que nos basamos, porque nosotros hicimos este corto para la U, y éramos 2 directores universitarios, entonces lo más sensato que consideramos que podíamos hacer, era conseguir a alguien que fuera a trabajar o que fuese actor, en la parte de dirección de actores, puntualmente. Y hablamos con Fernando Jiménez, que es un buen amigo de nosotros, que también ha trabajado con niños, tiene

experiencia en talleres, etc. Y Fernando nos planteó, un trabajo, una metodología, que era a través del ensayo del juego. Porque nosotros sabíamos que la mayoría de los niños no eran actores, por decir, creo que del 99.9%, teníamos 1 solo niño en actuación, que era el Oliver, el niño que hacía del malo. Y el resto de los cabros, nada po. Tuvimos un proceso largo de casting, pero en base a juegos. Siempre en el casting estuvimos con el director de actores, con el Feña. Y el Feña planteaba que a los niños les íbamos a enseñar a actuar en base a esta estrategia.

Nosotros pensamos que, cuando los niños juegan, actúan heavy po, ósea, son impresionantes los niños cuando están jugando, son lo que quieren ser, literal. Pueden convertirse hasta en el ser más malo del mundo, pueden hasta llorar, pero llorar actuando, no sé cómo explicarlo. Los niños actúan cada vez que juegan, actúan y son auténticos y lo disfrutan. Entonces partimos planteándolo de esa forma, tuvimos 4 semanas de ensayo antes de grabar el corto, al menos con más con los protagonistas, que eran 4. Y con los otros 2 chicos que no eran actores, que trabajaron con el Oliver, tuvimos 2 jornadas de ensayo, como, en distintas semanas. Fue un proceso largo de todos los sábados, 4 horas, jugando así, el Feña, tratando de enseñarle actuación frente a cámara, todos los ensayos los grabamos, los chicos estaban todos súper mega híper acostumbrados a la cámara, no la miraban. No fue como un problema, ¿cachai? Porque lo trabajamos caleta con los chiquillos, y en los mismos ensayos hacían juegos, para fortalecer su confianza, ensayaban los diálogos, así como, mirándose, muy interesantes. Servía para los niños, para que soltaran sus emociones y para trabajar con todo el equipo frente a cámara. Y ese fue un trabajo muy fino que hizo el Feña, obviamente tuvimos que estar presente en todos los ensayos. Equipo de dirección y dirección de actores trabajó súper. Oh, no sé cómo explicarlo, fue algo intenso, porque llegaron como, en nada, y

después estaban “pinponéandose” los textos, como de un lado a otro en una cancha, era ver mucha fuerza, era cuático, mucha energía.

Recién hablaste de los niños no actores, ¿Cómo tú definirías qué es actor natural o un no actor?

Capaz que me esté equivocando en la terminología, según yo, un actor o un no actor tiene que ver netamente con una cosa de estudios frente a la actuación. Así lo defino yo al menos. Un no actor no necesariamente tiene estudios en la actuación, pero no significa que no actúe bien.

Y aparte de los niños, ¿tú has tenido la oportunidad de trabajar o dirigir a actores naturales adultos?

Creo que no, no en instancia de cortometraje formales, porque para otro tipo de trabajos para la U, he tenido que dirigir a adultos no actores, pero cuesta más.

¿Y cómo fue esa experiencia?

Para algunos spots, teníamos algunos ramos de publicidad, y todos eran adultos de nuestra edad, más grandes, siento que costaba más llegar al juego, no sé si me explico. Siento que no estaba ese mismo desplante de atreverse a jugar, de estar un poco más cohibido, un poco más, menos suelto por decirlo así. Me costó un poco más dirigir a adultos no actores, pero también tiene que ver con que con los niños se me hizo más fácil. Si hubiese trabajado con la misma cantidad de tiempo con los adultos, probablemente el resultado hubiese sido mucho mejor. Lo hubiese sentido mucho menos, así. Pero no fue el caso, fue como llegar y ver algo desconocido.

Y ahora para ir terminando con las definiciones, ¿cómo definirías tú qué es un niño?

Que difícil, es que soy muy esquemática, la producción me tiene así, pero supongo que, para mí, menor de 18 años. Mayor de 18 años, adulto. Aunque tenga 17, 16, siento que es un método un poco más parecido al de un niño que a un adulto. Porque siento que todavía queda un poco de infancia dentro de esos cuerpecitos, de adolescentes.

Entonces, ¿qué es para ti un niño actor?

Alguien menor de 18 años con estudios de actuación. Insisto, entre actor y no actor, así me entiendo yo, no sé si estará bien, pero niño actor es un niño con experiencia en la actuación.

¿Entonces tú dirías que una relación entre actor natural o no actor y actor niño?

No, yo siento que es distinto, siento que la pre disposición es muy distinta a la hora de actuar, no quiero que suene como que el adulto es malo y el niño es bueno. Siento que la cabeza de un niño es más moldeable, es más flexible en aprendizaje, tiene más capacidad de asombro, tiene menos paciencia. Tiene pros y contras, no es para decir quién debe actuar y quién no, pero no es para catalogarlos en el mismo saco. Porque un no actor adulto, va a tener más paciencia en un rodaje que un actor niño, o un niño actor. Es que si consideramos un niño actor con estudios de actuación va a tener cualquier paciencia, y capaz que actúe mejor que el adulto no actor. Pero un niño no actor, va a tener distintos niveles de paciencia, de templanza en el rodaje. Siento que no los puedo igualar, son dos cosas súper distintas.

En base a la experiencia, ¿Cómo crees que los niños perciben qué es la actuación?

Como un juego. Ahondé en eso cuando te hablé de “recreo”, pero siento que va por ahí, en mi experiencia a los niños les enseñamos a jugar. Y en “ver para creer” ellos cuando estaban actuando, lo estaban pasando bacán. Siento que va por ahí.

Vamos más atrás. Antes de haber trabajado con niños o actores niños, ¿Cuáles te imaginabas que iban a ser las mayores dificultades?

Es que, ¿sabes qué? Te confieso algo. Yo desde que entré a audiovisual, desde primer año, desde el primer semestre, he tenido un tema con los actores cabros chicos, una fascinación extraña, porque en mi primer trabajo, había un niño. En el segundo, había un niño. En publicidad, había un niño. Después el año siguiente hicimos “recreo”. Sólo en mi título, no hubo niños. En la U siempre estuvo presente trabajar con cabros chicos. Después ya de grande, un poquito menos, pero igual los he visto hartos, he trabajado con niños después de la U también. En cortos y cosas así. Es que igual yo soy porfiada, decían “No, no se trabaja con niños y animales”. Trabajé con niños y animales. No quise creer ese estereotipo, supongo. Nunca pensé que trabajar con niños iba a ser un tema, que iba a ser difícil, un cacho, y sí, muchas veces lo fue, hay niños y niñas con los que he trabajado. Hay niñas que en verdad no tienen la paciencia para esperar una 3ra toma, y los entiendo y los trato de apañar, les digo “porfa, esta ya es la última”. Porque además que realmente no quisieron estar ahí o quisieron estar y después se aburrieron nomás. Siento que son gajes del oficio. No tengo una percepción de cómo iba a ser trabajar con niños. Siempre pensé que iba a ser difícil pero lograble.

Oye, y en la etapa previa al rodaje de “recreo”, ¿te preparaste de algún modo en particular para la dirección de niños?

Si po, con el Feña. Todo lo que hice con el Feña también fue una preparación para nosotros, insisto, con el Fabián estábamos presentes en todos los ensayos, entonces conocimos todo lo que se hizo, aprendimos de todo lo que hizo el Feña.

Y durante esta misma etapa, de preparación, producción y planificación, ¿estuvo presente en algún momento el concepto Bienestar Emocional? Quizá no con esas palabras, pero ¿se habló sobre eso?

No sé si lo conversamos, pero si lo entendíamos, tampoco es como que hayamos tenido “La charla del bienestar emocional”. Ahora que estoy más grande y con alturas de mira, es súper necesario cuando vas a trabajar con niños no actores. Pero siempre nos dispusimos a que íbamos a tener esa mentalidad, y que lo íbamos a pasar bien. Cuando los niños ya estaban cansados y frustrados, igual parábamos, teníamos nuestras pausas. Si igual el rodaje fue, cuál teleserie. Los cabros chicos salieron hasta pololeando po, ¿cachai? Yo digo “cuando entraron, conocieron a las niñitas”, no si fue todo un drama queen. Hubo llantos, hubo risa, hubo de todo, pero siento que nadie salió traumatizado de eso, ¿cachai? Porque la vida igual tiene altos y bajos, tiene momentos de frustración, pero los niños tienen que entenderlo también en algún momento, que se van a frustrar y van a estar cansados y no van a querer hacer más. No sé si decir que tienen que superarlo, pero entender que es parte de la vida, y hay veces que todos nos vamos a cansar y nos vamos a tener que parar, pero haciéndolos entender, no obligándolos. Todo intentando conversarlo desde el diálogo, siempre fue muy desde ahí, pero como te digo, hubo llantos, hubo risa, hubo de todo, fue muy emocional. Igual nosotros éramos como unos niños casi, estábamos en la U, aprendiendo. Entonces no sé si decir que

alguien salió traumatizado, porque siempre estuvimos pendientes de eso, fuimos hasta psicólogos, entre esos mismos dramas queen. Había cabros que eran hermanos y se agarraron a pelear por las papas fritas, hubo de todo.

No y también el desafío que, la cantidad de niños con los que trabajaron...

Y la cantidad de días, eso también jugó hartito...

¿Cuántos días fueron?

Fueron 3 días, pero intensos. Teníamos que tener el rodaje súper ordenadito, teníamos poco tiempo porque podíamos ocupar el colegio hasta las 8 de la noche, entonces nuestro rodaje era de 12 horas, sí o sí. En preparar una escena te echabas media hora porque los cabros estaban en recreo. Para el equipo técnico, la jornada era de 14 horas. Fue muy intenso y no teníamos más días, porque la U es así, no te dan el tiempo que necesitas realmente para hacer lo que te gustaría y el corto igual es ambicioso para ser de universidad, para qué estamos con cosas. En ese corto aprendí que no tengo que sacarme tanto la chucha, por un trabajo de universidad. Más encima fue horrible porque el Duoc exhibió el corto en una sala donde se escuchaba pésimo, eran unos parlantes indecentes. El corto tenía unas pifias de audio pero que si tú las escuchas tampoco es como “ah, impresentable”, pero en esa sala se escuchó impresentable. Entonces nos evaluaron el corto súper mal, nos sacamos como un 5.2.

Y, durante la etapa de filmación, ¿los niños se tuvieron que adaptar a la etapa del rodaje, ¿verdad?

Sí, también porque ese era el horario que nos daba el colegio, además que nosotros estábamos en horario de colegio. Estábamos en horario de colegio, no era como si los niños fuesen un

sábado al colegio. Hicimos un llamado por todo el colegio. A ese colegio llegamos de emergencia, porque habíamos llegado a un colegio anterior que lo habíamos seleccionado, habíamos hecho el spotting, habíamos grabado hasta una escena de prueba para el Duoc. Y un día pillamos a la directora como atravesada, y como que nos dejó pagando con una wea, y como que le dijimos a otra persona, y otra persona reclamó de por qué le decíamos a ella, quedó la caga y nos echaron. Quedamos sin colegio como a 2 semanas de grabar, fue como “mierda, ¿qué hacemos?”.

Y nos pusimos a caminar por una tarde por todos los colegios de Valparaíso, de un lugar a otro, preguntando si se podía, qué había que hacer, como gestionar, hasta que llegamos al colegio Carlos Cousiño, donde grabamos y ahí se motivaron caleta, nos apañaron altoque, y dijimos “pero necesitamos más niños” y nos dijeron “ya, pasen por las salas y pregunten”. Hablamos con la coordinadora de básica y esa fue la que más nos ayudó, era muy motivada. Nos llevó sala por sala y ahí les contaba “chiquillos, estos niños están grabando una película cortita acá en el colegio, ¿a quiénes les gustaría aparecer?” y todos empezaron “yo, yo”. Y ahí les decíamos “si ustedes quieren, tienen que preguntarles a los papás, ellos tienen que mandarnos una autorización firmada”.

Nosotros después le enviamos a la profe un comunicado que era una carta de presentación, estaban los días de rodaje y cómo los niños tenían que ir vestidos. Y ahí los niños que llegaron con la carta firmada 5 días antes del rodaje, participaron. Los rodajes fueron en horario de clase, así que cuando íbamos a filmar los sacábamos de la sala. Fue cuático y súper irregular, los cabros chicos perdiendo clases, pero felices, estaban entretenidos y re entusiasmados.

Hubo una escena sí que la parieron, y real todos, la parimos en esa escena, fue terrible. La del torneo de tazos, pero no la escena del torneo en sí, si no que cuando intentamos grabar la escena por primera vez, porque al final esa escena no la terminamos de grabar el día que la

queríamos grabar, terminamos grabando al otro día en la mañana. Porque el día en que la teníamos que grabar, fue un día en la tarde, fueron escenas en el patio y después venía el torneo de tazos. Estuvimos 3 horas encerrados en un subterráneo, cagados de calor, todos “eh, eh, eh, Eric, Eric”. Los cabros estaban para la caga’. Nosotros también, se nos acabó la batería, se nos apagó Fresnel. Todos, todos los problemas técnicos que te puedas imaginar, que la tarjeta de memoria, todos. Hasta que llegó el momento de tomar la decisión y dijimos “cabros, ya paremos esto, no va a salir hoy día”. Ahí les dijimos “chiquillos, en esta escena está saliendo todo mal por culpa de nosotros, no es culpa de ustedes, sigamos mañana”. Esa la sufrimos todos, pero para que te voy a decir, los cabros dieron cualquier aguante, cualquier cara, pero igual les poníamos atención, no era como que no podían salir al baño, si alguien quería ir al baño era motivo para parar la escena, con respeto siempre, todas son necesidades básicas. Estábamos ofreciendo constantemente agua, teníamos rociador para que no tuvieran calor.

¿Esto en qué fecha más o menos lo grabaron?

Como por esta fecha, octubre, por ahí. Había solcito, estaban ricos los días en Valparaíso, pero igual hacía calor, es que era un subterráneo, era una bodega de ed. Física, el Fresnel, el equipo técnico, y como 15 niños. Y por otra parte teníamos otro equipo de niños esperando porque no iban, estaban en sus salas o algunos estaban como con los productores, mirando. Y también tratamos siempre de cumplir sus necesidades básicas, como siempre, para que baño, agua, calor, todo eso estuviese cubierto. Aburrimiento, no podíamos hacer nada al respecto, y ante dudas técnicas, como cuando no estábamos grabando y los niños se acercaban a grabar, como “oye, qué es eso”, “oye, por qué están haciendo eso”, había que explicarles, tampoco había que ser egoístas con el conocimiento, para tenerlos tranquilos era

mejor explicarles. Eso te iba a contar antes po, en total en los papeles de producción, llegué a contar 67 autorizaciones de derecho de imagen. Y donde aparecían más niños era en la escena del patio, en la pelea, que ahí tuvimos que tirar toda la carne a la parrilla, en la de las estampidas. Ahí teníamos como por lo menos, a 60 cabros chicos, 65 cabros corriendo.

¿Cuántos asistentes de dirección tenían?

Aparte éramos un equipo universitario. Mira, te voy a contar la cantidad de personas, estaba yo y el Fabián. Yo estaba haciendo la asistencia de dirección y codirección, así que tenía caleta de pega. El Fabián estaba sólo haciendo la dirección de pega. Estaba el Rubén de productor, estaba el director de foto, un asistente, dirección de artes, asistente, sonido. 5, 6, 7, éramos como un equipo de 7 personas y había 1 persona externa que nos podía ayudar. Y ocupados perpetuamente, estábamos 5 po, o 4. Entonces finalmente, más que asistente de dirección, teníamos como, cuidadores, que era la niña asistente de arte y el Rubén, entonces estábamos el Fabián, el Rubén, ah y el Feña, que fue director de actores. Éramos 9.

¿Y tuvieron colaboración de parte del equipo del colegio?

Solamente para coordinar las cosas que necesitáramos técnicas, como, por ejemplo, nos pasaron el perchero de las cosas perdidas, para sacar corbatas a niños que fueran actores, etc. Nos colaboraron en términos técnicos, pero, así como estar ordenándonos los niños, no, solo para el almuerzo. Pero el resto era como “ah ya, resuélvanlo ustedes”. Te iba a contar algo, ah sí po, para responder tu pregunta, realmente cuidando a los niños éramos como 3, 4 personas. Pero el Feña estaba entre cuidando y dirigiendo, así que estaba más dirigiendo el equipito. Y cuando hicimos las estampidas, por ejemplo, que fueron 2 veces en el corto, los teníamos divididos en 3 grupos, uno lo tenía yo, otro Rubén y otro la Nati, que era la niña de

asistencia de arte. Y empezamos a hacer una competencia sana de ver quién hacia la mejor estampida. Entonces estábamos cada uno como coach “¿Quiénes van a correr más rápido y quienes van a gritar más fuerte?” “Nosotros!!!”.

Ahora, como lo grabaron en horario de clase, ¿cómo se hizo para compatibilizar rodaje con sus deberes, con sus derechos, o sencillamente se saltaron todo eso?

Ósea, ellos después, y fue como consciente también como con los papas, tenían que ponerse de acuerdo para después recuperar las materias. No es como que estuvieran afuera, toda la jornada de rodaje, los citábamos a todos para ciertas escenas, porque hay escenas que solamente aparecían los niños actores, entonces tampoco era como que se saltaran todas las clases, a veces se saltaban 1 bloque, o 2 bloques. Teníamos organizado el rodaje con los niños del colegio, teníamos claridad en qué clase no iban a estar. Y ahí cada uno por no estar en esa clase se tenía que conseguir la materia, o hablar con la profesora para resolver dudas, era la pega de cada niño y en eso estaban de acuerdo los papás. Pero no era el día completo, no los teníamos capeando clases, los sacábamos solamente para las escenas que necesitábamos grabar.

Pero entonces no era el caso de los niños actores, como de los protagonistas.

A no, el caso de los niños protagonistas, ellos sí estuvieron todo el día y si faltaron a clases y si estaban de acuerdo sus papas, pero eso pasa caleta. Onda el Oliver que se dedica a la actuación, tiene que estar dando siempre pruebas atrasadas. Le iba bien en el colegio porque le ponía, era mateo, pero siempre estaba como atrasado, perdía harta clase por tener que actuar. Pero los otros niños perdieron solo 3 días de su escolaridad y siento que en el fondo tampoco es tan terrible, perder 3 días de escolaridad. Yo me imagino que, con niños actores,

que van a rodajes más largos, que tienen que ver cómo faltar a clases 1 semestre, tiene que ser distinta la cosa, en volá dan pruebas libres y tienen tutores. Igual me imagino que cada equipo de producción tiene que velar por que el niño cumpla su semestre, o si es que el niño decide o el papá decide aceptar perder el semestre por opción propia, es problema de cada familia, supongo. Es responsabilidad del niño y de los papás, obviamente si el niño quiere y está dispuesto a hacer eso, porque igual no creo que un niño diga “ah, no quiero ir más al colegio, voy a actuar nomás”. Tampoco creo que sea tan así, supongo.

Y los niños, independiente, los niños del colegio, los niños protagónicos, ¿tuvieron algún acompañante en rodaje?

Eh, algunos. Es que, sabes que, con los más protagónicos, con los 4 principales, de los 4 principales, el niño moreno estaba su hermano con nosotros en el equipo, pero con otro personaje, estaba el Bruno haciendo de acompañante del Oliver y Alonso haciendo de Nacho, el mejor amigo de Gabriel. Ellos 2 eran hermanos. El otro niño que era como de los niños grandes, tenía como 13 años, el Oliver tenía como 12, pero ya habíamos trabajado con él antes, el Pancho había trabajado con él antes en un corto, entonces ya tenía cercanía con el equipo, nos conocía, y los otros 4 principales veníamos entrenando hace 1 mes, todos los sábados, entonces las mamás nos súper conocían, los iban a dejar y era. Y los niños igual estaban como tranquilos, no estaban nerviosos con nosotros, porque insisto, ya nos conocían a nosotros, después ya fue como algo de primer contacto porque ya había confianza, las mamás miraban un rato, después se iban, pasaban un rato a mirarlos, pasaban a buscarlos, pero no era como que estuvieran perpetuamente con nosotros.

¿Cómo fue la relación con las personas, con las mamás, los que estuvieron acompañando?

Todo bien, teníamos un grupo de WhatsApp, conversaban por ahí, unas se hicieron amigas, fue muy piola, nada competitivo, ah y aparte había un lazo familiar entre el Liam que era el protagonista, y el nacho que era como el mejor amigo de Liam porque eran primos. Y llegaron juntos al casting, ósea miento. Al Alonso lo casteamos después porque se nos cayó un niño, que iba a ser un personaje y como que tuvo que viajar, y no iba a estar para el rodaje. Entonces tuvimos que castear de nuevo, y ahí el Liam nos sugirió a su primo. Ahí le hicimos el casting y encajaba súper en el personaje, y fue como “ya, entras”. Había buena relación, supongo. En confianza, en comunicación, las mamás también iban a los ensayos, nos miraban, pero insisto, era como las primeras 2 veces, y después ya estaban a salvo de eso.

Y, ¿sientes que, la presencia... bueno, tú ya me dijiste que durante toda la carrera ya habías trabajado con niños, pero tú crees que la presencia de niños altera de alguna forma la dinámica habitual de rodaje?

Yo insisto que depende mucho del niño, no puedo generalizar respecto a eso, porque hay niños más tranquilos, hay niños menos tranquilos, hay niños que son hinchas pelotas, hay niños que son simpáticos, hay niños que son súper antisociales, hay niños que se entretienen solos, otros que no. Es híper relativo. Yo creo que, es que, si lo vas a tener haciendo nada, obvio que sí va a alterar el rodaje. Porque no está haciendo nada, está aburrido, ansioso, esperando, va a andar inquieto, no creo que realmente quiere estar ahí haciendo nada, es que igual creo que nadie quiere estar en un rodaje haciendo nada. Entonces yo siento que, si vas a tener un niño en el set, asegúrate de que lo pase bien y que esté entretenido, no cuesta tanto, para que no esté dando jugo, cítalo a la hora, no lo tengas esperando, trata de no jugar con su

tiempo tampoco, porque el tiempo igual es valioso. No porque sea cabro chico significa que tiene que estar esperándote 2 horas a que termines una escena.

Y pensando ahora en el equipo técnico, en el equipo humano detrás, ¿crees que la presencia de niños altera su dinámica habitual?

Depende de si tienen experiencia trabajando con niños, pero yo siempre he tratado de, cuando voy a trabajar con niños, trabajar con un equipo técnico que igual tenga buena relación con los niños, por último, tenerlos de sobre aviso, que sea como “vamos a trabajar con niños. Te van a preguntar cómo funciona, no seas tan pesado, respóndele”. Como que igual trato de conversar con el equipo cuando vamos a trabajar con niños, porque creo que es súper bueno desde pequeño tener una buena conexión con el mundo de las artes y la cultura, no sé, ser un pesado con un niño porque no te gustan los niños es súper egoísta e innecesario. Siento que no debiera alterar el curso de un rodaje porque, insisto, depende de cómo tú te relaciones nomas con él. Y tener siempre un salvavidas, porque si tú cachas que al niño no lo conoces y es inquieto, trata de que esté la mamá en el rodaje. Porque la mamá te puede apañar a controlarlo, en sentido de su nivel de ansiedad, de entretenerlo, de calmarlo.

Claro, ¿esto pensando más en niños no actores, ¿verdad?

Si, en niños no actores. Los niños actores, se supone, que tienen training, tienen paciencia.

Oye y, para los actores adultos, tú, en tu experiencia, ¿crees que resulta fácil juntarse a trabajar con niños?

Depende del actor, tampoco te puedo generalizar esto, hay actores que no les gustan los niños y actores que sí les gustan los niños. Entonces un actor que, si se lleva bien con los cabros chicos, lo más probable es que hasta te pueda ayudar a trabajar con el niño.

Entonces, ¿tú crees que esto es algo que depende del casting, ¿no?

Sí, del casting, de la calidad humana del actor y de su relación con la infancia. Entonces igual sería bacán que, si tu película trata de que, un hermano mayor y un hermano menor chico, que quedan solos, varados en la vida, no vas a contratar un actor que te diga “no, me cargan los cabros chicos, odio trabajar con pendejos”. ¿para qué someter al equipo técnico y al cabro chico a trabajar con un actor que no está dispuesto a hacer bien el personaje? Mejor busca a otro amigo que sí le guste.

Desde tú experiencia, ¿qué técnicas de dirección de actores, que son aplicables a niños, pueden ser también aplicables a no actores adultos?

El juego, es bacán. Sólo hay que atreverse, cuesta caleta aplicar la técnica de entrar en el juego, pero yo creo que es súper real, a mí me pasa como que, me gusta jugar y me gusta interpretar, y siento que, para mí, la interpretación y el juego van muy de la mano, creo que el juego también puede ayudar al no actor adulto, para poder entrar en el personaje.

Sé que hablaste del trabajo previo que hiciste con Fernando, ¿podrías ahondar sobre específicamente el trabajo que hicieron?

Fueron 4 jornadas, todos los sábados, previos al rodaje, o 5, parece que 5, más el casting, fueron 6. En el casting para poder escoger personaje, nosotros partimos donde era un corto de los 90', partimos como, familiarizándolos, con los objetos y los elementos con los que nosotros jugábamos, les llevábamos juguetes, literal, así figuritas de Dragon Ball, o un álbum, tazos, todas las weas. Y en el casting les preguntábamos si sabían qué era eso, conversábamos un rato y después jugábamos como a interpretar una escena. “Imagínate que yo soy el abusivo del colegio y te quiero quitar tu colación, ¿cómo te defenderías?” y ahí empezábamos a jugar, así como “oh, dame eso, cretino” “no, suéltalo, suéltalo” y familiarizándose con los objetos, así como se interactúa con este mundo de los 90'. Después la siguiente jornada que tuvimos, fue como para que entendiéramos el guion y la historia, fue más de estudio, más cabeceado, para que entendieran más o menos lo que iba a ser. Después de eso, las 4 jornadas siguientes fueron más de trabajo corporal, expresivo, trabajaban el tirarse los textos, porque les pasamos primero el guion, les explicamos para que ellos se fueran a la casa con la tarea de memorizar los textos, y después las siguientes 4 semanas fueron puro trabajo de texto, irse hablando, como, no sé, tener una pelotita y tirarse la pelotita y mirar a la cara a la gente que le están tirando la pelotita, y decirle tu diálogo. Y el otro responderte con otro dialogo, de cualquier otro momento del corto. Era un juego rapidito. Era todo muy lúdico, para que aprendieran a mirarse cuando se están hablando, porque a veces cometían el error de decir un texto, mirando así, cualquier wea. Les enseñamos a eso, a mirarse, a interpretar, hicimos el trabajo de cómo decir un texto en distintas emociones, así como “hola como estás (feliz)” y “hola como estás (enojado)” ... trabajar el texto del mismo corto, pero con distintas emociones, todo en base a los textos, pero haciendo el juego. Y después fueron ensayos, trabajo como 2 semanas y las

ultimas fueron de ensayo, donde ensayábamos las escenas, les explicábamos la coreografía, los movimientos, eso era más de ensayo, y eso era lo más duro, pero lo primero de ese lote fue entretenido. En todas las clases hacíamos juegos, no es que no jugáramos, era como poco juego y ya, ensayemos, ensayemos, otro juego, ensayo, ensayo.

Y al dirigir niños y actores adultos, ¿te parece importante, que el actor adulto se adapte al niño y no al revés?

Yo creo que ambos se tienen que adaptarse a ambos.

¿Y cómo crees que se logra eso?

Con ensayo, todo el rato. Tienen que conocerse, no puedes esperar a que un niño confíe de la nada en un adulto, todos en la vida nos han dicho que no debemos confiar en extraños, entonces si el niño no está confiando, no va a estar cómodo, no va a actuar bien, siento que es muy necesario si vas a trabajar con niños el ensayo. No puedes llevar a un niño al set siendo que nunca antes ha visto al equipo técnico. Siento que eso es un poco tortuoso, ¿no? A mí me pasa eso al menos, a mi como niña, me hubiese sentido súper incomoda, bueno en verdad yo soy sociable, pero igual hubiese sido extraño llevarme a un lugar donde hay gente que no conozco, que haya una persona que nunca he visto, que me diga, qué es lo que tengo que hacer.

Como que, no conozco al director, entonces es raro. Es muy necesario que, si vas a trabajar con niños, que los conozcas, los conozcas, los veas hartas veces antes de grabar. No solamente una jornada de pre producción y era, ¿cachai? Ósea, demás que eso ayuda, pero no sé si es lo ideal. Yo creo que tienes que trabajar con el niño por lo menos un mes antes del rodaje. Para que confíe en ti, esté tranquilo, y te pueda dar lo que tú quieres. No le puedes

exigir a alguien que no te conoce. El niño no va a entender una relación laboral, como el actor adulto que va a decir “ok, voy a hacer esto porque tenemos una relación laboral”. El niño no, el niño es mucho más emocional, tienes que tener un vínculo con él y que no sea una tortura, insisto.

Para terminar, mirando en retrospectiva, ¿habrías hecho algo distinto en la dirección de actores de niños, considerando los resultados finales?

Eh, sí. Hubiese ido antes al colegio y hubiese ensayado antes las escenas con los niños que iban a actuar. Con ellos si cometimos ese error de no haber trabajado con ellos antes, era 2da vez en su vida que nos veían, yo hubiese cambiado eso, la escena de la pelea la hubiese ensayado antes con todos, con los niños, para que el día de la escena estuviesen todos ya, claro en lo que tenían que decir y hacer. En cambio, no, estaba toda estresada yo ahí con un megáfono gritando. Cambiaría eso, siento que eso es lo más importante para dirigir niños, tener un trabajo previo. Si no, no puedes esperar a que el niño te entregue todo lo que tú quieres.

Entonces dirías que, el trabajo va más en desarrollar confianza más que el trabajo del guion en sí.

Ambas, complementario, todo el rato. Aparte de generar confianza que es algo súper importante en un equipo de trabajo. Tu para hacer una peli no es primera vez que conoces a tu equipo de trabajo, ya los conoces de antes, a menos que sean apoyos muy técnicos, entonces me pasa que, no es solo para generar confianza, sino también para generar trabajo. Además de estar afiatándote con tu equipo de actores, estás haciendo un trabajo de memorización de dialogo, de internalización de personaje, de interpretación, de

emocionalidad, y confianza. Es como lo que hace el teatro, los cabros no se aprenden un texto y van a la función. En el cine debiese ser lo mismo.

5.3 Entrevista a Sergio Castilla

4 de diciembre del 2020

¿Qué es para ti un director?

Mira, un director es una persona que va a contar una historia, y en esta historia esta persona se tiene que mover en un mundo extraordinariamente complejo. Punto uno, él tiene que pensar en vista y paciencia de todo el mundo, porque él está en el set, y no puede no estar en el set. Hay mucha gente que no quiere, que odia el set, Coppola lo odiaba tanto que inventó unos camiones para dirigirlo de lejos, porque no le gustaba estar, odiaba el set, y ahí había unas cámaras, hablaba por teléfono con los gallos... no, hay que ir al set, las cuestiones ocurren en el set.

Ahora, el set es un ambiente tan recargado emocionalmente, entonces el director tiene que, uno, manejar los tiempos reales de producción, la plata, “este plano tengo que hacerlo en 45 minutos”, ese es un tiempo, luego está el otro tiempo de la narración, dónde está tal escena, en qué minuto, cuál es el ritmo, qué ha pasado, qué va a pasar, etc.; luego tienes que meter todo eso en un contexto de cosas que todavía no has filmado, ni antes ni después de esta escena, entonces tienes que ver cómo va a encajar eso dentro del resto.

Ya tienes 3 tiempos que estar manejando, entonces, para no seguir con una cuestión tan técnica, después tienes la dimensión del sonido, cómo lo tienes que escuchar, tienes la dimensión del color, del arte, luego la luz, que es tan importante. Entonces, esta persona, además, tiene que hablar con los actores, y suponiendo que los actores son buenos, porque si no, no tiene sentido, pero temprano, preocuparse que estén en personaje, y bueno hay actores que están en personajes todo el día, y otros que están en cualquier otra cosa, fumando, leyendo un libro, durmiendo, y cuando los llamas a set, ahí entran en personaje, yo he trabajado con actores así, Héctor Alterio, por ejemplo. Héctor Alterio va caminando del

camarín al set, y en esa caminata el tipo entra en personaje, pero antes no estaba en personaje, pero hay otro tipo de actores, sobre todo los actores norteamericanos, están en personaje todo el día.

Entonces, volviendo a la imagen de qué es un director, un director es, en un sentido metafórico, tiene que ser carpintero, gasfiter, eléctrico, cocinero, una serie de cuestiones que tiene que ir manejando, porque se mete en todo, en absolutamente en todo, no se le escapa nada de lo que pase en set, entonces tú tienes que manejar todas las cosas, todos los elementos que van en la dirección que quieres para contar la historia que quieres.

Pero al final, todo se reduce a que el director es quien está a cargo de hacer creer, y tiene que manejar muchas variables para que este juego de hacer creer sea creíble, hacer que acepten lo que estás planteando y mantener esa confianza que te entrega el espectador por todo lo que dura la película, que es lo más difícil.

¿Y un actor?

Es una persona que es capaz de crear un personaje para una película, obra de teatro, serie de televisión, etc. Y el gallo lo va a crear a partir de su experiencia y a partir de un guion que le entregan, de conversaciones con el director, etc. Pero él va a ser la construcción más importante en la creación de ese personaje.

Entonces, ¿cómo es para ti la relación ideal con los actores a quienes diriges?

Bueno, la relación ideal primero es que sean... que tú digas “es”, no es que “lo va a ser”, “es” todo el tiempo “es”, o sea, tú no puedes dissociar a ese actor del personaje, están pegados, y tú lo único que tienes que ayudar a que siga en ese papel, en ese training, ayudarlo, reconocerlo cuando hacer las cosas bien, apreciarlo, o sea se crea ese lenguaje de entrega, o

sea, hay artistas que trabajan solos, por ejemplo, un pintor, que le pone un poquito de verde aquí, y va tirando un par de líneas por allá, hasta que arma un cuadro, lo mismo el actor, solo que con la ayuda del director, que lo reconoce, que lo apoya, que le pide un poquito más, que a lo mejor el actor le dice que está cansado, que sabe reconocer cuando el director quiere otra toma, y el actor tiene que estar de acuerdo con eso, y el director se lo puede decir con palabras muy sencillas, cómo se puede preparar una improvisación, etc.

Y eso es algo que se prepara uno como director, yo lo he hecho, tengo preparado mi cuaderno, tengo mi guión, y si el actor improvisa algo y va bien con la idea que uno tiene de la película, uno está preparado, y digo “estas 3 escenas que siguen las voy a tener que cambiar”.

Entonces, el director se tiene que dar cuenta de todos los impulsos que, por ejemplo, hay actores que hacen cosas... en todo momento el actor está haciendo cosas para que tú lo mires, y si tú estás trabajando con alguien con quien te gusta trabajar, por eso está ahí, tú lo estás mirando todo el tiempo, y él sabe que tú lo estás mirando, y como es un actor, él te va a dar cosas, pero no te va a decir “mira, mira esto”, no, él se mete en un túnel, tú dejas que él se meta en el túnel, porque cuando tú lo estás mirando tú le estás diciendo “haz lo que quieras, tírate”, esa persona se va a tirar, y te va a empezar a mostrar cosas, a ti.

Teniendo eso en cuenta, ¿cómo definirías “dirección de actores”?

En Estados Unidos, ningún gran director va a trabajar con un director de actores, es ridículo, y son películas medias rascas o películas para televisión, son gallos que definitivamente no saben qué hacer con los actores. Cuando terminé de estudiar cine, yo decía “¿cómo se dirigirá a los actores?” y tú empiezas a leer libros y cuestiones, pero hasta que no trabajas con actores, no sabes cómo es la cosa.

Entonces, cuando trabajas con actores, al mismo tiempo tú sabes, ya empiezas a aprender, cuando tú hablas con un actor, tú le hablas sencillo, no te metes en cómo él va a llegar al personaje, esto no es un taller, el gallo tiene que hacer la pega y punto. Yo he trabajado con actores jóvenes, o sea yo hice una serie con puros actores, cabros jóvenes, que no sabían nada, y fue terrible, porque eran cabros que no sabían nada, de verdad no sabían nada de nada, entonces ahí tú tienes que explicarles todo, qué es una marca, a dónde tienen que llegar a la marca, todo eso.

En esa misma línea, ¿qué es para ti un “método” de dirección de actores?

O sea, un método es una cuestión súper técnica, de escuelas de actuación de gallos que trabajan siempre con los mismos actores, y está bien, es un lenguaje que crean ellos, entre ellos se entienden.

¿Hay algún método de dirección de actores en particular que apliques generalmente en tus obras?

No hay ningún método, porque tú no puedes imponer ningún método, tú lo único que tienes que hacer es ayudar al actor, hablar con él, saber cómo se siente, por ejemplo, yo he trabajado con Tamara Acosta y ella sabe perfectamente lo que tiene que hacer, ella encuentra un tono, tú le puedes decir un poquito más, un poquito menos, y eso es todo. Quizá identifiques un momento que el actor tiene un poco de vacilación, y tú le puedes decir “probemos con acelerar un poquitito en la primera parte”, y eso es todo, son indicaciones muy pequeñas... pero ahora, estoy hablando de una actriz muy profesional, muy talentosa.

Villagra igual, Nelson Villagra, trabajé con él igual, yo solamente le decía... por ejemplo, hay una escena en la que él aparecía solo desde el pecho... la cámara estaba en el rostro de

una mujer, y la mujer está sentada, entonces la cabeza de la mujer le llega a él al pecho, desde los hombros para abajo, cuando Nelson está parado. Entonces el plano de Nelson empieza bajo el hombro, y termina en el muslo, y además es por detrás, entonces yo le digo a él dónde está cortado, y le hago una seña no más con la mano de dónde está cortado, le doy el rango que va a aparecer de su cuerpo, y entonces qué hizo Villagra, se arremangó los pantalones, se arregló el cinturón, y además de una manera especial, que era pesado, entonces, un gallo que se arregla los pantalones así, al tiro ya le querís pegar un combo, te caía mal... Y eso ya es una complicidad con el actor, porque yo le muestro dónde está cortado no más, con una seña, ni siquiera le hablo y él ya sabe qué tiene que hacer, en cambio a la chica que está actuando, que era una muy buena actriz pero que no tenía tanta experiencia, trabajo un poquito más con ella, me dedico a trabajar con ella.

¿Cómo definirías qué es un actor natural?

Una persona expresiva, que quiere salir en películas, que le gusta salir en películas. Pero sobre todo es una persona expresiva.

¿Has podido trabajar con actores naturales? ¿Cómo ha sido para ti ese trabajo?

Yo usaba a un chofer de taxi para hacer algunas diligencias a veces, entonces Fernando me contaba algunas de sus aventuras amorosas mientras íbamos en el trayecto, y él era un narrador excepcional, con un lenguaje procaz, las groserías que decía... o sea a mí me interesa todo el lenguaje, las palabras bonitas, los garabatos, todos los adjetivos, el lenguaje es parte del trabajo, parte de la vida y parte del goce de la vida, es como que te regalen una cuestión tremenda.

Entonces, este tipo yo lo metí en una de mis películas, porque era muy bueno el gallo, muy bueno, una película que hice que se llamaba “Los Desaparecidos”, y es una película que yo hice en Cuba con puros actores chilenos. Entonces, algunos actores, Villagra estaba viviendo en Cuba, otros estaban viviendo en Inglaterra, y me faltaban actores, y uno de ellos era un muchacho que trabajaba en otras cosas que nada que ver, pero que era muy bueno.

Bueno, este gallo, no tenía un papel muy importante, pero aparecía periódicamente en pequeños momentos, qué se yo. Entonces, ya llevábamos como dos semanas filmando, y se me acerca y me dice, “Oye Sergio, me gustaría pedirte una cuestión, quiero saber quién es mi papá y quien es mi mamá”, yo pensé que él me estaba hablando de su mamá y su papá, y de su familia no sé nada, y le dije “no te entiendo, qué me quieres decir”, y él me dice “no, los papás del personaje”, entonces yo me largué a reír, y le dije “te la cuento en la próxima película, sigamos así no más, estamos re bien”.

¿Qué es para ti un niño/niña? ¿Cómo lo definirías?

Un niño, primero, el concepto de niño viene del siglo XVII, a partir de ahí es cuando la sociedad industrial empieza a progresar un poco económicamente y vienen los filósofos, y definen qué es un niño, hasta ese momento era un adulto incompleto, eso sería todo, los niños servían para trabajar, los niños servían para limpiar chimeneas porque eran chiquititos, pero hasta ese momento eran adultos chicos.

Entonces, paralelamente a que surge la condición infantil de alguna manera, empiezan a definirlo, surge todo el estudio de la emocionalidad del niño, la psicología infantil, etc.

Entonces un niño, primero es un bebé, hasta el año y medio más o menos, después a los dos años ya es un niño, de acuerdo a lo que dicen todos, hasta los doce años, y que empieza la

adolescencia, etc. Puede ser más, puede ser menos, depende de cómo lo críen, pero generalmente es entre los dos y los doce años.

También el niño siempre es muy expresivo, pero como que uno como adulto quiere que no sean tan expresivos, a no ser que hagan alguna gracia, como cuando se aprenden los jugadores de un equipo de fútbol, claro ahí al adulto le hace gracia y le gusta que el niño lo diga con esa expresividad, pero en general como que esperamos o que les pedimos que sean como uno, los enseñamos para que sean adultos, pero su naturaleza, siempre son muy muy expresivos.

¿Qué es para ti un “actor niño”?

Un niño actor es un niño que es capaz de ponerse en los zapatos de un personaje, creerse que él es el personaje, y eso es un paso imaginativo relativamente sencillo para un niño, para un niño imaginativo, y hacerlo, o sea, por ejemplo, la abuela está en la cocina, escucha que se cae un jarro grande en el living, la abuela sale de la cocina y va al living, y hay un niño de tres años que le dice a la abuela “vinieron dos moscas gigantes y botaron el jarro de agua al suelo y se quebró”, entonces lo que te quiero decir es que ese niño puede ser, puede creerse la cuestión, porque ya está metido en un mundo, él necesita crear personajes para defenderse, de algo que a su juicio tiene consecuencias muy serias, él quiere evadirlas.

Ahora, en general, el niño es un ser bastante libre, que llega al mundo sin saber ni conocer nada, absolutamente nada, todo lo que puede haber en la casa es todo lo que conoce. Entonces, el cabro chico viene con una curiosidad, y si tú le alimentas la curiosidad, o si tú lo dejas solo y solamente lo vigilas para que no se le vaya a pasar algo, el cabro va saber muchas cosas; y si lo celebras, olvídate, pero si no lo celebras y él necesita que lo celebren, y por eso es actor... Pero en general no es así, los celebrados son los actores, los cabros

chicos que son actores son los que actúan para la familia y la familia los celebra, porque lo necesitan, y a veces también están cumpliendo una función de arreglar las cosas que ellos sienten que están medias malas, hay todo tipo...

El chico que quiere ser actor y que actúa en la casa, y que se ríe, también está siendo portador de un deseo de otra persona, por ejemplo, el papá quiso ser siempre actor y no pudo serlo y el niño sabe eso, entonces él lo va a ser, todo inconscientemente.

¿Dirías que hay una relación entre “actor natural” y “actor niño”? - ¿Por qué?

Yo creo que hay niños, y adultos también, ojo que hay adultos igual así, que tienen esa cosa de niño, de ser muy expresivos, pero también hay niños que no lo tienen, a veces hay cabros chicos que le cercenan todo desde chiquititos, después resulta que el niño, la mamá creía que el niño era así, pero el niño salió así, y queda completamente horrorizada; yo creo que el gran problema de los niños no son los niños, el gran problema son quienes los rodean, para su salvación o para su destrucción, porque evidentemente solo los niños no van a llegar a ninguna parte, no pueden subsistir, lo destruyes emocionalmente, físicamente, etc. Pero también lo puedes moldear demasiado, cuando hay padres que los moldean demasiado y no les dan libertad.

En base a tu experiencia, ¿cómo crees que perciben los niños qué es la actuación?

Un juego, un juego que se llama “juguemos a actuar”, y por eso es que, en Hollywood, si estás pagando un millón de dólares, el juego ya está metido hasta las masas, y el cabro cacha un poco esa dimensión, pero sigue siendo un juego, porque si no, no podría ser, él no está pensando en la plata, él piensa en la plata, pero no como la vemos tú o yo, pero por ejemplo,

Jean Pierre Léaud no pensaba en el dinero, porque era un chico un poco de clase obrera, entonces es otra la dimensión, totalmente diferente.

Vayámonos atrás, antes de haber trabajado con “actores niños”, ¿cuáles te imaginabas que serían las mayores dificultades de eso?

Mira, la primera película que yo hice con niños fue en Chile, el año 72, entonces yo dije “voy a trabajar con cabros de población y cabros de clase media”, entonces yo había hecho un documental en la población O’Higgins, y yo dije “voy a ver si hay niños ahí”, entonces alguien dice “oye por qué no traen al ‘Chocolo’”, ya vale. Llega el primer día de filmación, y nosotros habíamos hecho algunos pocos ensayos, qué se yo, entonces una de las cosas más importantes era que no miraran a la cámara, esa era la primera cuestión que tenían que hacer todos. Llega el Chocolo, le pongo la cámara y lo primero que hace es mirarla de frente, entonces le tuve que enseñar todo de cero.

Entonces, la aprensión, es que logren un nivel de confianza, por ejemplo, un cabro chico llega a tal nivel de confianza que va saliendo de debajo de una mesa, que tiene un mantel largo que llega hasta el suelo, y de repente sale un cabro chico, se levanta, se rasca la pierna, no es que él haya decidido actuar y hacer como que se rasca la pierna, no, se rascó la pierna, porque al cabro se le olvidó todo y hace todo lo que quiere, y llega a parecer un gesto de “Actors Studio”. Entonces después se juntan todos los niños, se arman grupos, y andan estos con estos, estos otros con los de acá, y se crea una confianza entre ellos, y entre ellos mismos se aconsejan y se recuerdan “oye no mires a la cámara” y se da algo súper natural entre ellos, porque son niños y entre ellos se las arreglan, tú no tienes que decirles nada, porque si les empiezas a dar una lección, se jodió todo, porque se transforma en un aprendizaje igual que el del colegio, que es una lata; en cambio tú les das libertad a los niños, y qué no hacen.

En la etapa previa al rodaje, ¿te preparaste de algún modo para la dirección de “actores niños”? ¿Me puedes contar qué hiciste?

Mira, yo conocía a este niño, era hijo de una pareja de chilenos que vivían en Nueva York, yo viví en Nueva York también, entonces esta pareja, que habían sido muy amigos de mi exmujer, y luego nos hicimos amigos, ellos tenían un hijo chico, y esta pareja eran buenas personas, dos personas muy estructuradas, disciplinaban al niño, lo tenían bien disciplinado bien ordenado, entonces, yo como que rompí el esquema, porque me invitaban, y el niño estaba por ahí sentado en la mesa, y yo le decía “Sebastián mira, sé franco”, y ahí al lado de los papás que estábamos todos ahí, “dime la verdad, qué te gusta más hueón, el pichi o la caca”, entonces el cabro no podía creer que alguien, un adulto, dijera eso, entonces el cabro se arrodillaba de la risa, pero se reía de una manera, que a uno le daba risa verlo reírse, era muy divertido.

Entonces, yo era como amigo, y era como rompedor de la disciplina, así lo conocí, esa era mi relación con él. Y cuando empecé a escribir esta cuestión, dije “el único que lo puede hacer es este cabro, si no lo hace este cabro, no hay nadie que lo pueda hacer”.

Entonces me pongo a pensar, y qué sabía yo del chico, bueno que los padres eran muy estructurados, entonces el cabro ya tenía culpa ya, algo que los chilenos no tenemos mucho, porque desgraciadamente la culpa es un concepto que no se maneja mucho en Chile, en Chile como que la culpa no existe... y había otra cosa muy importante, el cabro trabajaba en la ópera, hacía al hijo de Madama Butterfly.

Entonces, qué significa eso, es un papel pequeño, el cabro no canta, lo único que tiene que hacer es llegar a la ópera a cierta hora, no un minuto más tarde, no, a la hora, como es en EE.UU. y más encima en el espectáculo, allá el show-business es así con los horarios; luego se tiene que vestir del personaje, o sea va a crear un personaje, tiene que moverse, tiene que

correr, tiene que entrar a escena en un determinado momento donde hay 3 mil personas mirando... la mamá se muere, y bla, bla, bla, el cabro lo hacía, con eso a mí me basta.

El cabro sabía lo que era el show-business, sabía lo que significa, el peso que tiene, etc. Así y todo, el cabro me odiaba, hubo días enteros que el cabro me odiaba y me lo decía, “te odio”, porque en EE.UU. ese es un sentimiento que los niños expresan, lo han visto tanto en las películas que lo han empezado a aceptar, en Chile jamás un niño le va a decir a alguien “te odio”; en Chile los niños están muy coartados todavía, no se pueden expresar tan libremente, no pueden decir ciertas cosas.

Entonces, por qué me decía eso, porque el niño no quería trabajar, no quería trabajar, pero trabajaba, porque sabía que lo tenía que hacer, y lo iba a hacer igual, y lo hizo, pero no era fácil. Además, el único que lo podía hacer era yo, pero yo ya no en un rol creativo, sino de paco, que lo peor que puede tener un director, ser paco, y en aquella época en Chile era muy difícil no ser paco porque la gente no conocía muy bien la producción, no se hacían películas, piensa que la única película que se hizo ese año fue “Gringuito”, una película.

El tema es el siguiente, cuando trabajas con un actor natural o no profesional, una de las cosas que tienes que saber es que la persona va a terminar el trabajo, muy importante eso, al margen de las condiciones que tenga, tú tienes que sentir que es una persona que se hace responsable de su trabajo; en el caso de Sebastián, su trabajo previo en el Metropolitan lo avalaba, y eso me daba la seguridad de que iba a llegar al final.

Durante la etapa de preproducción y planificación del rodaje, ¿estuvo presente el concepto “bienestar emocional”? Con esto me refiero obviamente al trabajo con “actores niños”

Sí, el niño tenía, primero se hizo amigo de todos, todos lo celebraban, tuvo aliados, gente que lo comprendía, que estaba con él, el niño no estaba solo, y yo decía “acompañenlo, estén con él, escúchenlo y déjenme a mí por el lado”, cuando la cosa estaba difícil yo iba a hablar con él, él no quería hablar conmigo, entonces, además el cabro necesita tener su independencia, será chico y todo pero él dice que no, eso es muy importante para él, decir que no, “no quiero” y listo, chao, hacer las cosas que él realmente quiere hacer, en algunos momentos obviamente, no todos, pero en algunos momentos en que el niño está tensionado, y dice que no, porque no puede y no quiere, que son la misma cosa.

Él es un niño, y esto es un trabajo, y como todos los trabajos, tiene dificultades, y el niño tiene que sortearlas, con ayuda, por supuesto, están sus padres, o alguien, un familiar que lo va a ayudar, esencialmente con la persona con la que tiene más confianza, luego hay gente en el set, sobre todo mujeres, que lo entienden mejor, y son más cálidas, son más empáticas, y puede ser que haya un hombre o dos, porque los niños se hacen amigos de todos, como que los adoptan, y al niño lo miman, lo llevan para acá, para allá, le traen una comidita rica, etc. Pero el trabajo es difícil, sobre todo cuando el rol del niño es un rol protagónico, que está en todas las escenas, en casi todas las escenas, entonces es mucho, es demasiado.

Durante la etapa de filmación, ¿se adaptaron los horarios de trabajo al actor niño o los actores niños tuvieron que adaptarse al horario de rodaje?

El niño tenía días más cortos, en aquella época, y todavía en EE.UU. siguen siendo doce horas de trabajo, pero creo que ahora en Chile los horarios se redujeron a diez horas, pero

con los niños es distinto el cuento, como que pueden trabajar máximo seis horas, algo así, no recuerdo exactamente, pero no trabajaba todas las horas, era más reducido para él. Lo que sí había noches por noches, y eso era una dificultad obviamente, pero no fue un proceso traumático para el niño, porque no había ninguna escena realmente traumática, que él no pudiera entender, o que tuviera ciertas alusiones perversas, no había nada de eso.

¿Cómo se compatibilizó el rodaje con los deberes y derechos del “actor niño”? Es decir, escuela, amigos, pasatiempos, etc.

Ocurre lo siguiente, la película se hizo en el verano chileno, donde no hay clases, y eso fue, el niño no fue a clases.

¿El actor niño tuvo algún acompañante durante el rodaje? - ¿Cómo fue la relación con éste?

Sí, sus papás como te contaba, y fue muy buena, excelente, éramos buenos amigos así que no hubo problemas.

¿Sientes que la presencia de un “actor niño” alteró de alguna forma la dinámica habitual del rodaje para los miembros del equipo técnico?

Mira, no hay mucho tiempo para que las personas que están en el set se pongan a jugar con el niño y que le enseñen diabluras, qué se yo, que creen un diálogo de otro tipo más creativo, de mayor trascendencia, no te podría decir eso, porque no hay mucho tiempo, entonces el niño está en el set, cuando no se está grabando, está en el set con el familiar, o jugando por ahí, sentado, qué se yo, jugando, lo que sea.

Entonces, “traigan a Sebastián al set”, ya, llegaba Sebastián. Uno va recordando, porque uno se olvida un poco de cómo ocurrieron las cosas, había cosas que eran difíciles, por ejemplo, la cruzada a la Alameda, imagínate, cruzar la Alameda es todo un cuento, porque pensar en que teníamos que cortar el tráfico para hacer pasar nuestros propios vehículos era completamente ilusorio, eso no iba a ocurrir, entonces había que usar los vehículos que circulan ahí. Entonces la escena tiene que ser creíble, tenemos que creer que el niño cruza la Alameda, ahora si la película es mala, ni siquiera la cruzada en la Alameda está buena, entonces nadie cree en la película.

Entonces, qué haces, tienes que usar las circunstancias y usar el tráfico, estudiar el ritmo de las luces y usar el tráfico, y eso es lo que hicimos, en algún momento dado alguien se me acercó y me dijo, “Sergio, el taco está llegando hasta Los Leones”, y yo le dije “oye, yo no trabajo en la Municipalidad, yo estoy haciendo una película”, porque yo no puedo pensar así, o hago la escena, o no existe la escena, no puede cruzar la calle. Era una de las escenas importantes de la película, la cruzada de la calle es muy importante para un niño, no es fácil, y los pacos lo están persiguiendo, él les tiene miedo a los pacos, etc. Y no fue fácil esa escena, fue muy difícil, muy tensa, de mucha tensión, como son todas las escenas con tráfico, todas las escenas con tráfico, aunque tú manejes el tráfico y todo, no son fáciles, y son escenas latosas, mecánicas, técnicas.

¿Cómo se logran compatibilizar las técnicas de dirección de niños y adultos? ¿Cómo se logra adaptar a los actores adultos para que trabajen en función de los niños?

Bueno, todos dicen que nadie quiere trabajar con niños porque los niños siempre se llevan la escena, se la roban, y en cierta medida es verdad, pero nunca sentí que eso fuera un problema, para nada, hubo buena integración, el niño hacía las cosas bien, era creíble, no era pesado,

era simpático, en realidad no era simpático, era real, era él, era un personaje el cabro, y eso a mí me parecía muy bien. Él era Sebastián Pérez, así se llamaba el niño, y el cabro tenía su aura, tenía su centro y eso me parecía fantástico, era muy centrado, que hacía las cosas que él quería, era un actor, listo.

Desde tu perspectiva, ¿qué técnicas de dirección de actores son aplicables a “actores niños”? ¿Crees que estas técnicas que usaste tienen alguna relación con la forma de dirigir actores naturales?

Esencialmente tiene que ser un poco un juego, y poco a poco te va saltando lo del juego, entonces tú le puedes decir “tú le tienes que gritar, y que ella se asuste un poco, a ver ¿cómo gritarías?”, entonces el niño de partida tiene que saber escuchar dirección, el actor profesional, o mejor dicho el actor experto no tiene problema, el actor inexperto no sabe y no escucha, pero él escuchaba, “¿te puedes enojar un poco más?”, cosas así, al principio era como un juego, pero poco a poco le vas metiendo que las otras personas le crean el personaje con el que tiene que actuar, se hace un ensayo “en serio”, y listo.

Entonces, tú puedes hablarles a los dos, le das direcciones al niño delante de la actriz, y le das direcciones a la actriz delante del niño, porque tú quieres que los dos sepan de qué estamos hablando, qué le digo a uno y qué le digo al otro, porque hay veces que los actores no se escuchan, y ese es un problema.

Entonces es como un juego, pero al final no hay necesidad de decir que es un juego, ya es un juego, además como el niño empezó a ver cómo le hablaba yo a los otros actores y lo que hacían los otros actores, y el cabro ya no necesita decir “estamos jugando a la actuación”, no, estamos actuando, si es un juego; o sea, todos están en la parada, porque todo el mundo que esos no son ni siquiera actores reales disfrazados de no sé qué, son fotos de actores reales

disfrazados de no sé qué, y la gente se lo cree y sufre, incluidos tú, yo, todos. Bueno eso se llama la suspensión del descreimiento, dejas de descreer, y te metes en la cuestión, esa es la base del arte.

¿Cómo fue el trabajo con el “actor niño” en la etapa previa al rodaje? Es decir, ensayos, pruebas de cámara, etc.

Bueno, como yo ya conocía a este niño y era amigo de los papás, la confianza no fue un problema, ya había conocimiento de quiénes éramos, no era un desconocido para él. Lo que sí nos juntamos, y bueno yo ya tenía experiencia trabajando con niños antes, como te contaba, entonces nos juntamos a ensayar cosas súper técnicas, que no mirara a cámara, que no pestañeara, cosas así, pero más que eso nada. Aparte, este cabro era súper centrado, sabía súper bien lo que tenía que hacer y lo hacía, no había problema por esa parte, pero todo lo previo fue básicamente hacer ejercicios para que se acostumbrara a tener una cámara encima, porque la experiencia de tener a un montón de gente mirando lo que está haciendo, y repetir una y otra vez la misma escena, ya la tenía él, por la ópera.

Para terminar, mirando en retrospectiva, ¿habrías hecho algo distinto en la dirección de actores niños considerando los resultados finales?

Mira, hacer películas con niños es una ilusión, discúlpame que te lo diga así, vamos a entrar en materia, pero es demasiado para los niños trabajar en una película, o sea, yo he renunciado a hacer películas porque o sino les habría pedido a los niños demasiado. Ningún niño la pasa bien trabajando, y sintiendo cosas que tiene que sentir que son muy tremendas.

Entonces, no es posible pensar en eso, a menos que tú hicieras una película angelical con respecto a los niños, porque también los niños son, tú cachái, todo un mundo. Tú no puedes

decir que los niños no son crueles, que los niños no saben muchas más cosas de las que saben. Piensa en tu experiencia de niño, yo pienso en mi experiencia de niño, o sea, las cosas que yo vi, o que yo hice o quise hacer, o no pude hacer pero que otros niños hicieron, que afortunadamente pude hacer y otros no, o que desgraciadamente hice, etc.

Pero eso está dentro de un proceso de vida, en cambio la actuación está en un proceso de vida que es muy breve, y es muy intenso, y un niño tendría que mostrarse íntimamente delante de muchas personas. O sea, piensa tú que un niño que es estable, es decir que tiene apoyo, que está contenido, si un desconocido le habla, el niño no le contesta; si un niño está carenciado, le habla extraño, él inmediatamente le va a responder, porque necesita un contacto que no tiene... entonces, recomendaciones... no hagan la película, no dejen que el niño haga la película, porque el niño no lo va a pasar bien, son pocos los niños que tienen una trayectoria, y a los que les va mejor, ni hablar.

5.4 Entrevista a Elisa Eliash

10 de diciembre del 2020

¿Qué es para ti un director?

Yo creo que se puede responder desde dos lugares, uno que tiene que ver con el liderazgo, con aunar miradas, con “cortar el queque”, en un trabajo que es igual siempre colectivo, de múltiples miradas, sería como “el que aúna miradas, el que tiene la capacidad de aunar miradas”; pero también desde un punto de vista ya como más técnico, yo creo que “el director es el que mira”, igual eso no lo dije yo (risas), pero igual es la idea de que es alguien que está seleccionando a través de su punto de vista, que tiene un punto de vista desde donde presenta en el fondo y dosifica esa realidad (no me gusta esa palabra en el cine, pero tú entiendes a lo que me refiero).

¿Y un actor?

Un actor, como otras disciplinas y como otros técnicos en el cine, a mí me gusta pensar que son intérpretes, es decir, que agarran un texto y lo hacen propio, y lo presentan desde su mirada, desde su humanidad. Bueno, y en el caso de los actores, además, son intérpretes que ponen su cuerpo en escena, y que ponen, por lo tanto, sobre todo en el cine, más que probablemente en el teatro, ponen su biografía también en función de lo que está pasando, porque yo creo que, en el cine, a diferencia del teatro, es muy difícil mentirle a la cámara, y que uno cuando castea, está casteando a la persona también, uno está casteando además de las capacidades actorales de alguien, además de la capacidad interpretativa o de ponerse en los zapatos de alguien, de poner (no voy a decir “emular emociones”) emociones a disposición del proyecto, pero también yo creo que uno trabaja mucho con la persona. Yo por lo menos, cuando casteo, busco que haya cuestiones de la persona que yo voy a ponerlo

en función también del proyecto, y por eso también yo muchas veces trabajo con actores no profesionales, porque he ido aprendiendo también técnicas en el fondo que me permiten trabajar con eso, más allá de que a veces carezcan de algunas técnicas. Me interesa aquello que yo puedo capturar de alguien, y además me interesan las capacidades, como técnicas actorales, pero yo creo que un buen actor de cine también está conciente de eso, de que también está regalándonos un poco de sí mismo.

Entonces, ¿cómo es para ti la relación ideal con los actores a quienes diriges?

Para mí es súper importante conocer con quien estoy trabajando, y cuando digo conocer, de verdad me refiero a conocer, es decir, conocer ojalá aspectos más personales e íntimos, porque así tengo más herramientas, entiendo mejor con quién estoy trabajando, cual es el bagaje con el que llega, de dónde me puedo “agarrar”. Y en segundo lugar, me es muy importante tener confianza, tener códigos con esa persona, tener un humor parecido, y por eso trabajo mucho con amigos actores, no únicamente, pero trabajo mucho con amigos, incluso también los niños a los que casteo, me interesa mucho tener una comunicación fluida en ese sentido, tener “onda” a nivel personal, tener “buena onda”, y en muchos casos ser amigos, o ser amigo de sus padres... yo creo que eso facilita el trabajo, porque es un trabajo de emociones y de biografía, entonces como que mientras más información y confianza tenga uno para eso, mejor, porque es súper delicado trabajar con esos materiales.

Teniendo eso en cuenta, ¿cómo definirías “dirección de actores”?

Es uno de los aspectos de la dirección, y de los aspectos, además, exclusivos del director, que responde en el fondo por el desempeño de esos seres humanos. Responde y aúna miradas con respecto a esas performances. Yo siento que es una materia súper interesante de trabajo,

porque es súper difícil, por ejemplo, para los profesores, yo no he hecho clases exclusivas de dirección de actores, pero me ha tocado tener que enseñarlo en ramos de taller, y es súper difícil de enseñar, porque yo siento que pasa mucho por cuestiones bien intangibles, como las que estamos hablando, la confianza, el humor, cuestiones bien difíciles de cuantificar, de asir, y también por mucha intuición.

Yo creo que, en general, el trabajo creativo, y el trabajo en cine creativo, tiene estas dos patas, la racional y la intuitiva, que son cositas que se van combinando de una manera bien mágica. Y yo creo que la dirección de actores, si bien hay técnicas que uno tiene que conocer, porque además hay corrientes actorales, y hay pequeñas triquiñuelas para poder dirigir actores, que hay que conocerlas, cuestiones súper sencillas, cuestiones súper físicas, divertidas, puntuales, yo creo que pasa en gran medida por cuestiones intuitivas, y que tienen que ver con entender por lo que está pasando el actor, por cómo entrar en zonas emocionales sin que salga trasquilado, o a veces incluso, yo lo he usado hartito esto, sobre todo en trabajos con actores no profesionales, cómo trabajar con su puro físico, yo he trabajado con actores usándolos como marionetas, indicándoles de manera híper externalista y física qué tienen que hacer exactamente “para que parezca que”, para que el espectador intuya que hay una emoción que en realidad no está.

Por ejemplo, ejercicios físicos, les he puesto zapatos más chicos a los actores para que “sufran”, que estén trasnochados para que parezcan más cansados, cuestiones que no tienen que ver con la perspectiva como Stanislavskiana, o del método... he trabajado con ambas porque, personalmente, la aproximación a la dirección de actores en ese sentido es súper heterogénea y súper poco ortodoxa, o sea yo creo que hay que sacar de donde a uno le sirva, y hay actores y personas que van a pedirte más de una cosa, y otros que te van a pedir más otra.

Entonces, es súper cambiante y mutante el trabajo, y requiere estar híper alerta como para “oler”, y a veces alguien se despertó mal y llegó cruzado, y a veces si eso tú lo ocupas bien, te puede servir incluso, o a veces no, entonces yo creo que es súper como de reacción y de intuición, además de las partes técnicas, que existen obvio, pero finalmente hay alguien que te está dando un pedacito de sí mismo, entonces al final yo creo que es un trabajo que exige mucha psicología, y voy a decir algo polémico, mucha manipulación, en el mejor de los sentidos, porque lo que nosotros buscamos finalmente es un resultado en pantalla, entonces cuando digo manipulación no me refiero a engañar necesariamente, pero en el fondo a seducir, a conducir, a “adornar la perdiz” por acá y por allá para obtener un resultado, o sea cuando digo que es poco ortodoxo, me refiero a que uno de verdad utiliza todo, con ciertos márgenes éticos obvio, pero en verdad es súper variable.

En esa misma línea, ¿qué es para ti un “método” de dirección de actores?

Un método yo creo que puede tener que ver con tener un estilo, con preferir, por ejemplo, ciertas metodologías. Justo el otro día hablábamos de una película que a mí no me gustó demasiado, pero creo que uno de los valores que tiene es la metodología que tiene el director con los actores, que es “Tengo miedo torero”. Rodrigo Sepúlveda es súper amigo mío, lo quiero muchísimo, y bueno para qué te voy a hacer una crítica de cine y de su película, pero yo creo que uno de los valores que tiene es que él tiene un grupo de amigos con los que trabaja, y con los que tiene amistad, tiene amores, romances, y una historia creativa, y eso yo creo que se siente en la película, creo que esos niveles de confianza, de juego que se permiten en esa película a nivel actoral, tiene que ver con eso, con un método, con ser amigos, es un estilo posible.

¿Hay algún método de dirección de actores en particular que apliques generalmente en tus obras?

Yo no trabajo así, o no trabajo únicamente así, pero ahí creo que se constituye un cuerpo de trabajo, medio ‘Cassavetiano’ también, como tener esta pandilla de amigos actores con los cuales vas a todas, por ejemplo, pero existen otros métodos más. Existen métodos, como hablábamos, tal vez más externalistas, que yo lo uso mucho cuando trabajo con niños y también cuando trabajo con actores no profesionales, y que son a partir de cuestiones físicas, de ejercicios de respiración, como desde la tradición del teatro físico finalmente, como una posición del cuerpo, o incluso un lenguaje plano puede expresar más a veces que llevar a alguien que no tiene entrenamiento emocional a un estado emocional del cual después no se va a poder hacer cargo.

¿Cómo definirías qué es un actor natural?

Alguien que no ha pasado por una escuela de actuación, simplemente, y de hecho el límite es bien difuso, porque hay muchos actores no profesionales que han trabajado mucho en cine, por ejemplo, y conozco a varios de ellos, he trabajado con varios de ellos, y no son actores profesionales, pero tienen “ene” carrete, y se han ido haciendo de alguna manera un tipo de aprendizaje a partir de eso. Son, en muchos casos, personas que funcionan muy bien en cine, porque el cine, insisto, como que captura una cosita que no siempre tiene que estar amaestrada, y también tiene que ver con la metodología, yo puedo hacer una película de menos tomas por plano, por ejemplo, y capturar ese momento, y robármelo, y tal vez esa persona no va a estar capacitada para hacer cinco tomas, o hacerme variaciones, o probar tanto estilo, y es algo que para mí es fundamental incluso cuando casteo actores profesionales...

Esta es una teoría que yo tengo: hay ciertos seres humanos que tienen como la desfachatez y la confianza para que tú les pongas una cámara encima y puedan sacarse un moco, y de verdad ser completamente indiferentes a ello, en el fondo, la autoimagen, la vanidad de “cómo me veo”, y hay actores y no-actores que tienen esa capacidad de que le pones una cámara en frente y son ellos mismos; no es mi caso, por ejemplo, yo jamás podría actuar, además de que soy muy tímida, no puedo evitar pensar en la cámara, y yo creo que eso es un requisito, para mí por lo menos, y eso que a mí no me interesa demasiado el naturalismo, no es mi rollo cinematográfico, pero yo creo que cuando uno va a disfrutar de un rostro dos horas en el cine, más vale que haya algo de esa autenticidad, que más importante que el desarrollo técnico para mí, es esa capacidad de tener esa autenticidad frente a la pantalla y estar siendo tú, o algo muy parecido a una versión tuya.

¿Has podido trabajar con actores naturales? ¿Cómo ha sido para ti ese trabajo?

Yo creo que la experiencia más intensa e interesante, más desarrollada, es la que realicé con Juan Pablo Correa, que es el protagonista de “Aquí estoy, aquí no”, que él había actuado en muchas cositas, como amigo de muchos cineastas, pero en realidad nunca ha estudiado actuación. Más bien se dio por una relación, bueno yo buscaba a alguien muy grande físicamente para el personaje, pero también surgieron ciertas (y me pasa mucho también, desde la parte intuitiva), como ciertas sincronías del diálogo, de lo que estábamos leyendo, esta era una adaptación de “Vértigo”, su propia interpretación de “Vértigo”, por lo que estaba pasando, su relación con su madre, como que había algunas cuestiones en su vida que tenían que ver, y que yo sentí que podían llegar a transmitirse en la película, entonces de esa manera fue casteado, de manera muy intuitiva, y ahí trabajé con una coach de actuación, que es una

amiga actriz mía, que nos entrenó a los dos en varias técnicas súper físicas que fueron súper interesantes.

Una de ellas es la Alba Emoting, que acá en Chile la Paula Zúñiga es la que más la domina y que la ha traído que es una técnica basada en lo que es la respiración, en ejercicios de respiración que te llevan a ciertos estados. Entonces son estrategias que no son psicológicas, no requieren de memoria emotiva, ni de esos rollos más psicoanalíticos que a veces pueden ser medios destructivos para los actores; sino que te lleva a estados que pueden suplir o simular de alguna manera esas emociones.

Y también fuimos descubriendo otras en el camino, pero sobre todo muchas cuestiones muy físicas, lo hacíamos correr como bestia, y nos equivocamos los primeros días de rodaje y le pusimos unos zapatos más chicos que le apretaban mucho, y de verdad eso fue un descubrimiento, porque esos zapatos apretados que le molestaban mucho generaban que el tipo estuviera en escena, que él no pudiera concentrarse en “¿qué es lo que tengo que decir?”, no hiciera ese trabajo intelectual que es lo que uno también evita con un actor, que esté pensando en la escena, que esté como cerebralmente haciendo lo que tiene que hacer, eso es lo que hacen los malos actores, porque en el fondo no están viviendo la escena, no están ahí en tiempo presente. Y estos zapatos apretados generaban eso, generaban que él no pudiera desprenderse de eso que le estaba pasando en tiempo presente.

Además, él trabajaba en un call center toda la noche, y llegaba hecho bolsa, llegaba sin dormir al rodaje, y eso también es algo que utilizamos... todo esto consensuado con él, todo esto como parte de un experimento que a él también le interesaba hacer; y algunas otras técnicas más, inventamos algunas en el camino también... había una a la que la llamábamos “aeróbica espiritual”, algo así, no me acuerdo, y que eran unas corridas muy fuertes que hacíamos para dejarlo desgastado, pero que él además hacía unas memorias emotivas, eran secuencias muy

delicadas para el personaje donde estaba muy afectado y yo le pedía que fuera ciertos momentos, pero yo sin conocer exactamente los momentos, siempre trate como de no inmiscuirme tanto, por respeto no más, y después algo de contención, pero a él nunca le hizo mal, fue más como un experimento interesante que mezclaba en el fondo lo psicológico con lo físico.

Pero para todo esto no es solo la confianza que puedas tener, hay que conocer a la persona, porque también tu puedes de repente en estos ejercicios meterte en lugares heavy para la persona, pero si tú lo sabes puedes ser más delicado, o a veces utilizarlo un poco, sino es medio a lo bruto, como que no sé, no me atrevería...

Bueno y con los niños, incluso en mi película anterior “Mami te amo” en la que también trabajé con una niña, también la aproximación rápidamente yo me di cuenta que no podía ser psicológica, o sea querer que la niña entienda qué estaba pasando, no, cuestiones completamente físicas: “no puedes pestañear”, hay una escena en la que ella estaba absolutamente pasmada, emocionada, a punto de llorar, en shock... simplemente era “juguemos a que no puedes pestañear”, y el efecto es maravilloso, pero tiene que ver también con la cámara, con el ‘flare’, con una serie de otros factores. “Aprieta los ojos muy fuertes”, o sea a eso me refiero con el efecto marioneta, uno sabe lo que funciona en cámara, y eso es lo que les pido a nivel híper físico.

¿Qué es para ti un niño/niña? ¿Cómo lo definirías?

Yo tengo históricamente, no sé por qué, entablo relaciones muy horizontales con los niños. Se podría decir que, no quiero que me malinterpretes, pero que los trato como iguales, y eso en algunos casos significa para algunas personas que los trato como adultos. Obviamente no hablándoles de cuestiones inadecuadas, no les cuento que el viejo pascuero no existe,

obviamente hay límites que uno no pasa, es una cuestión de criterio; pero es algo que me pasa, históricamente, y no digo solamente en el set, me pasa con los niños que yo entablo diálogos muy horizontales, me interesa mucho la opinión de los niños, pero de verdad, no de manera condescendiente, como que también es muy fácil caer en esa cuestión, también con los viejos, como una cosa desproporcionada o jerárquica, “yo sé más que tú”, a mí no me parece que yo sepa más que los niños, al contrario, creo que a los niños todavía no les han cerrado la creatividad, todavía no le han apaleado ni le han tirado toda la basura de lo que se puede hacer, de lo que no se puede hacer, por eso los escucho mucho.

Y ahora en la última película me pasó que hay un niño protagonista, y muchos niños en realidad en el set, me pasó, a diferencia de “Mami te amo”, y después te puedo contar un poco más, era un niño actor, y no porque haya actuado antes, porque no lo había hecho, sino porque tiene la vocación, digamos, me pasó que pude hacer un trabajo actoral con él, pero porque él quería, y fue mucho más que una marioneta.

Entonces, para responder a tu pregunta, yo no veo demasiadas diferencias, si tú me dices “¿qué es un niño?”, de hecho, yo creo que esto también tiene que ver, que yo soy muy infantil, lo disimulo obviamente para vivir en sociedad, pero yo estoy muy conectada con mi niño interno, o sea por algo yo estoy haciendo contenido infantil, no es por otros, y no lo empecé a hacer desde que soy madre, los empecé a hacer desde antes realmente porque me conecto mucho con mi infancia y con ese estado, entonces no hago muchas diferencias.

Tal vez los niños, mira, si quieres una definición, tienen menos información, y por suerte. Ahora mismo, en la pandemia, a ti te debe haber pasado con tu hija o tal vez es muy grande, pero qué rico es que cachén menos, porque como los niños están en tiempo presente, mucho más que nosotros... ellos están cagados de la risa, uno está cagado de miedo y veías a tu hijo

y es como “woo, no pasa nada”, qué rico es tener menos información, porque tienes menos miedo, tienes menos trabas.

Creo que son mejores que nosotros porque tienen menos información, y son más genios, son más abiertos, creo yo que son más desprejuiciados, tienen menos trabas morales, yo encuentro que son lo máximo... tienen energía, si bien los hacemos trabajar menos, me parece perfecto que trabajen menos, y además cuando lo pasan bien, que es la gracia porque eso les sirve a todos, no se dan ni cuenta, o sea no es trabajo, es diversión, y muchas veces nos pasó que querían seguir trabajando y el Asistente de Dirección era como “no no no, nos pasamos”, y los niños “por favor, quiero quedarme, quiero ver a mi amigo, porfa hagamos otra más”.

¿Qué es para ti un “actor niño”?

Yo creo que uno tendería a decir, o la definición más correcta sería que un niño actor es un niño que ha actuado, un niño que hace eso, que se dedica a eso, y también en “Fiebre” trabajamos con niños actores, con una niña en particular, talentosísima, que tienen más rodajes que yo, tiene diez años y ha hecho una cantidad de cosas... Alessandra Masutto, y es impresionante, de verdad impresionante, porque es una niñita medio sobre estimulada en ese sentido y que ha hecho un poco de carrera.

Mira esta niñita tiene todas las definiciones que te podría dar de niñita actriz, porque hace comerciales, principalmente comerciales, muchos, y los hace muy bien, actúa en musicales en su colegio, que es como un colegio pro, la escuela italiana, canta, y además es media influencer, o ella piensa que lo es, tiene un Instagram, tiene un fotógrafo que le toma fotos y ella hace promociones de cosas, como que tiene una cuestión con la escena muy fuerte, pero

además ella es muy talentosa. Entonces, uno podría decir que esa es la definición, el niño que actúa, que tiene experiencia actuando.

Pero en el caso de Lautaro yo no me refiero a eso. Lautaro Cantillana, que es el protagonista de 'Fiebre', es hijo de actores, y esto fue un primer tip que a mí me dio la Manuela Marteli. A la Manuela yo la conozco de chica, a mí me interesaba mucho su opinión porque ella fue niña actriz, y porque se dedica ahora a hacer casting y lo hace súper bien, y se ha seguido dedicando a la actuación. Entonces lo primero que nos dijo fue "Más que castear al niño, castea a los papás" ... tan importante como castear al niño es castear a los papás, porque si hay un papá mala onda, o que no entiende cómo se hace el cine, va a ser una pesadilla, y no vas a poder sacar lo que necesitas sacar, no vas a poder tener la libertad de trabajo que necesitas.

Entonces eso nos llevó a pensar, o tal vez incluso la Manuela nos dijo, no sé, hijos de actores. Se te reduce un poco el universo de búsqueda, y al mismo tiempo no te asegura nada, o sea, dentro de los hijos de actores, nos pusimos a buscar niños que tuvieran pasión por esto, que quisieran experimentarlo, que les gustara el rollo. Y así es como encontramos al Lautaro, yo soy amiga de sus padres, de la Maca Teke y del Néstor Cantillana desde hace un tiempo, conozco al Lautaro desde que nació, muy chiquitito, eso también es súper importante, conocer un poco su biografía, lo conozco de guagua, y cacho que él es un niño súper músico súper genio, yo creo que la gente que sabe de música, saben algo más, como que tienen una cabeza distinta. Es un niño muy musical, muy curioso y también muy tranquilo, eso me gusta, no es "centro de mesa", porque también está el 'niño actor' que es más bien el papá que quiere que actúe, más que él, que se hace no tan natural, un poquito impostado.

Y la Maca, que estaba haciendo coaching de actuación para niños, le pregunto a ella "¿tienes algún niño al que pueda probar?" y me dice "Mira, no ha actuado pero mi hijo el Lautaro me

ha estado diciendo que le gustaría, y nosotros con Néstor hemos estado muy... como que no queremos tirarlo a cualquier cosa, para que no tenga una mala experiencia, entonces podríamos, este proyecto que nos parece especial, podríamos intentarlo”. Y ahí yo me doy cuenta que es un niño actor, y es, creo yo... el Lautaro es un niño bien impresionante en ese sentido porque tiene la sensibilidad de un actor y, además, porque sus papás son actores, entiende a nivel profundo lo que es actuar.

No es que entienda intelectualmente lo que es actuar, sino que, bueno en realidad el Lautaro sí había actuado, el Lautaro hizo una obra de teatro cuando tenía un año, recién había aprendido a caminar y sus papás junto con otra amiga montaron la obra de una amiga argentina, de la Lola Arias, que se llama Striptease, donde actuaba Néstor y Maca y Lautaro era como un dispositivo que caminaba por el escenario, y hacía cosas... y lo hacía impresionante, te juro que lo hacía impresionantemente bien, repetía algunas cosas, sorprendía a veces, etc.

Bueno, él como que se quedó con esa imagen, pero ha visto toda su vida a sus papás, por ejemplo, marcar textos, aprenderse textos, ensayar, como que a mí me interesó mucho eso, Lautaro entiende de verdad qué es actuar, no como los niños que creen que actuar es como “estar ahí, en Hollywood, y los focos”, sino que entiende de qué se trata la profesión, y además tiene la sensibilidad para probarlo. Para mí fue muy impresionante de verdad, porque Lautaro me contraponía desde la interpretación del personaje, esa es la pega de un actor, Lautaro en un momento me dijo... yo le había dicho “es que necesito que grites en esta parte”, en una parte clave, yo necesitaba el grito, y él me dice “lo que pasa es que este personaje no gritaría, fijate, es muy tranquilo”, y yo como... te compro todo, estoy hablando con un igual, que me está dando un argumento y me está proponiendo una salida, loco gracias, es perfecto, nunca me había pasado, por eso te digo que es superar el tema “marioneta”, si bien en algunos

casos, pero muy pocos en realidad, había que darle, como a cualquier actor en verdad, algunas indicaciones más físicas, Lautaro tenía esa capacidad, y yo creo que ese sí que es un niño actor.

También la Nora Catalano, la hija de la Paula Zúñiga, es otra genia, ella es una niña actriz, para seguir con esa definición, la Nora tiene eso que es que tiene control, pero un control juguetón, porque no es un control estudiado ni impostado, tiene control de lo que hace, puede estar en neutro, tiene dominio, no sé cómo explicarlo; y también tiene algunas limitaciones, hay cosas que ella las hace de una manera, de una manera no más, pero está bien, como los actores adultos también. Y bueno, la Nora dio ideas súper importantes para la película, como interpretaciones, creó diálogos, creó una palabra mágica que quedó en la película, le dio el apellido al personaje que es como un juego de palabras genial... en el fondo creo que, si uno les tiene susto a los niños, o cree que son inferiores, te puedes perder un caudal de buenas ideas, y no solamente la Nora en realidad, los otros niños también.

¿Dirías que hay una relación entre “actor natural” y “actor niño”? - ¿Por qué?

Tal vez el Lautaro rompió algunas de mis ideas al respecto, porque yo pensaría que no hay tantas diferencias... en realidad no, no hay tantas diferencias. Yo creo que cualquier persona, no importa su edad, frente a la pantalla es vulnerable.

Yo admiro mucho a los actores también, paréntesis a partir de eso, yo siempre recomiendo en mis clases que la mejor manera de aprender a dirigir actores es pololeando con un actor o con una actriz, por lo menos uno, de verdad yo creo que ahí uno entiende desde dónde operan profundamente como personas, a mí siempre me ha llamado la atención, además yo soy súper tímida, pero quién es capaz de necesitar tal nivel de aprobación que son capaces de poner su cuerpo en una tarima para que los aplaudan, es como el máximo de “quieranme”. Los

actores, yo descubrí esto pololeando con un par de actores, son profundamente inseguros, también son creativos, talentosos, todas las otras cosas, pero yo tengo la impresión de que están poniendo un espacio de inseguridad muy fuerte, como que hay un motor ahí.

Imagínate con alguien que, además, tiene menos entrenamiento, entonces yo creo que es delicado el trabajo con esos seres humanos, niños, no-actores o actores, pero sin duda cuando son niños o cuando son no-actores aún más, y yo lo que hago también un poco ahí, esto también lo hago con los actores profesionales, me impresiona tanto la profesión del actor, que soy muy exageradamente cariñosa con ellos, y les trato de reafirmar mucho que lo están haciendo muy bien, incluso si lo hacen mal, jamás le voy a decir a un actor que lo hizo mal, jamás. Le voy a decir que lo hizo bien, pero que probemos otro estilo, que esta está, pero que probemos otro estilo para ver si encontramos algo, o lo propongo como un desafío... jamás le voy a decir que lo hizo mal, porque siento que es algo muy delicado lo que está pasando ahí.

Entonces siento que no hago muchas diferencias, pero claro, seguro que con un no-actor o con un niño uno puede todavía ser más sutil con esas cosas, pero no, no hay tantas diferencias.

En base a tu experiencia, ¿cómo crees que perciben los niños qué es la actuación?

Yo creo que, bueno, está este primer como mito, que yo creo que tiene que ver más con la vanidad de estar en una película que con entender lo que significa, ser el centro de atención, y admirar mucho también a los actores que uno ve en la tele, yo creo que esa es la primera capa más superficial, y yo creo que deben partir todos más o menos de ahí, porque a todos nos pasó también en algún momento, ¿no? como haber fantaseado con verse en la pantalla.

Pero me es un misterio, por ejemplo, cómo Lautaro puede ir más allá, pero yo creo que tiene que ver con eso, con su biografía, con estar en las bambalinas también, el poder entender que

la actuación era algo más que eso y que, además, y esto es difícil, también va a lo que tú estás investigando, entender que es “pega”, en el sentido de que es entrenamiento, de que hay paciencia, que hay procesos de por medio.

Vayámonos atrás, antes de haber trabajado con “actores niños”, ¿cuáles te imaginabas que serían las mayores dificultades de eso?

He tenido distintas experiencias igual. En “Mami te amo” trabajé con la hermana de un súper amigo mío, que además era el director de arte de la película. Fue una relación como de mucha confianza, además me vi medio reflejada en la infancia de ella, como que teníamos ciertos puntos de relación, como el tipo de educación que tuvimos, teníamos como ciertos códigos, además como ella era la hermana del director de arte, y la mamá como es una mujer muy relajada y amorosa, básicamente ella nos pasó a la Eva Luna para que la cuidáramos nosotros, los dos hermanos y la amiga del hermano.

Entonces, esa inseguridad, que es un tema el factor “padres”, como que no lo teníamos, y eso también yo creo que ocasionó que esta niñita se sintiera como la líder de la pandilla de los hermanos y como que tuviera una relación también como, bueno, fue una dirección muy complicada esa, pero muy divertida porque era una niñita desafiante, quería dirigir las escenas, a veces no quería actuar, exigía cigarros... “yo actúo solo por cigarros”, como que hacía unos juegos medios macabros y nosotros le prometíamos cigarros “si dale, al final te vamos a dar la cajetilla, así los vas acumulando”, pero en el fondo fue muy excepcional en ese sentido. Y no existieron tantas inseguridades salvo eso, tener que lidiar con esa humanidad loca de una niña consentida y divertida, y eso a mí me quitó todas las energías del rodaje.

Eso sí es interesante, y eso pasa, trabajar con actores niños y con actores no profesionales, para mí, a mí me quita mucha más energía que trabajar con actores profesionales. Y yo siempre lo advierto, cuando me pasa, al director de foto y al de arte por lo menos, decirles “tengamos una pre producción de lujo porque yo en rodaje no te voy a pescar, yo voy a estar con los actores”.

En “Fiebre” fue distinto porque había más niños y había papás mucho más pendientes, y además porque teníamos un coach de actuación para los niños, y eso también me permitía descansar por lo menos entre tomas porque era una persona que, además de hacerles entrenamientos antes, y los talleres y no sé qué, en rodaje estaba para aguantarlos también, para jugar juegos, para jugar ajedrez, para que no se metieran en problemas, y también para reforzar cosas de actuación en set, entonces eso fue un lujo, también porque fueron muchos niños.

Entonces, para responder bien tu pregunta, yo creo que no había muchas inseguridades, salvo el factor humano, que siempre está, con cualquier actor, yo creo que siempre a los directores, y a ti igual te debe haber pasado, siempre nos pone un poco nerviosos el trabajo con actores, porque es el trabajo con humanidades muy locas.

Ahora, sí te quiero decir otra cosa, que es que cuando nosotros estábamos en la preproducción de fiebre me acuerdo que fue parece el jefe de producción, o el asistente de dirección, no me acuerdo quién fue, que fue gente que había trabajado menos con niños en el set además, dio como una charla: “chiquillos, les quiero decir que nosotros vamos a trabajar con niños, y trabajar con niños es muy delicado”, y empezó a asustar a la gente... “primero que nada, no quiero que nadie le hable a los niños, nadie les puede hablar, porque imagínense si les dicen algo que les molesta a los papás, o algo desatinado, o los perturban”.

Entonces empezó a meter como toda una vibra, pero al menos en la preproducción, y además después fue todo lo contrario, pero fue como “espérate, a ver, conversemos de esto”, porque ahí yo me di cuenta que existen inseguridades en el medio, en el perfeccionismo de querer hacerlo bien, de generar una relación fría y distante, y eso para mí es un problema ya verás, por todo lo que yo te contaba de mi metodología, que requiere de mucha confianza, de trabajar con amigos, de poder tener intimidad, de poder generar un buen clima en el set, pucha eso no me servía mucho, entonces hubo que matizarlo, darles confianza. Yo me di cuenta de que era una inseguridad de muchos de ellos no más, que no querían cagarla no más. Evidentemente, me parece de sentido común, no se garabateaba tanto en el set, igual un poco sí, como en las casas de ellos también, que se yo, no se hablaba de drogas, y tal vez hasta se habló en algún momento, no sé, obvio que uno se mide un poco más, me parece que es de sentido común

El hecho de que no hicieran cagadas entre tomas era una inseguridad de algunos, pero también con el coach como que eso bajó rápidamente. Yo personalmente no tengo muchas inseguridades, tal vez porque conozco quiénes son, quiénes son sus padres, cómo operan, pero entiendo que puedan existir esas inseguridades.

Teníamos un poco de susto, sí obvio, de que se nos cansaran, y en realidad, te voy a contar un poco la historia. La Maca hacía coach de actuación, me recomienda al Lautu, y a mí me interesaba, en esta onda de la sintonía, que hubiera una relación entre el niño y la mamá, entonces también le pedía a la Maca que hiciera de la mamá, para que estuviera todo en familia, y después el Néstor fue el papá también. Y los otros fueron amigos actores con sus hijos, tratamos de que fuera lo más familia posible.

Y la Maca, que hacía coach de actores para niños, pero sobre todo en la tele, en teleseries y había trabajado con niños en teatro, pero no en cine, entonces ella estaba como muy decidida,

ella tiene una empresa también de esto, de coach de actuación para niños y de talleres de actuación para niños que se llama Pájaro Azul, y ella estaba muy decidida a que este proyecto fuera como un proyecto piloto y medio ejemplar de el trabajo con niños. Y la Maca es muy matea, hizo todo el estudio de cuál es el trabajo ideal con los niños, cuántas son las horas máximas permitidas en distintos lados, como para comparar, las horas de descanso, incluso unos temas como de pedirle autorización al Juez de Policía Local, de locos, porque después nosotros nos habíamos dado cuenta de que una producción en la historia de Chile lo había hecho y creo que hasta les había ido mal, y nos dio un poco de susto empezar a meternos en esos tetes. Pero fue muy matea al respecto, porque nos interesaba mucho que fuera un rodaje ejemplar, y me tinca también porque creo que ella debe haber visto algunos abusos en su carrera, abusos como de niños cansados y chatos en la tele.

Fue muy bonito adaptar o hacer nuestro esquema para que eso sucediera, para que los niños de verdad lo pasaran bien y no fueran explotados... y obvio que los adultos aguantamos más, pero para mí es una preocupación en general, a mí no me gusta que nadie lo pase mal en el set tampoco, si son adultos, creo que las cosas no funcionan mejor si es así, esa cultura como del esfuerzo y el sacrificio... no me funciona.

En la etapa previa al rodaje, ¿te preparaste de algún modo para la dirección de “actores niños”? ¿Me puedes contar qué hiciste?

No, yo creo que “Mami te amo” fue en todo sentido un salto al vacío de experimentación, yo creo que antes de “Mami te amo” no había trabajado con niños actores, sí con la Eva, de nuevo, para mí el trabajo es conocerse, es sacarla a pasear, fuimos un par de veces a Fantasilandia, porque en la película sale hartito Fantasilandia, y yo la grababa, le hacía pruebas, la disfrazamos con le Nico en la casa, como que también desde ahí, pero también

porque mi aproximación al cine, y sobre todo en “Mami te amo”, era muy formal también, muchas veces tenía más que ver con el encuadre, con la luz, con esos fenómenos más que con esa cuestión más psicológica de tanto rango emocional, de poder mantener textos, qué se yo.

Y yo creo que el aprendizaje se produjo, sobre todo, durante el rodaje, fuimos aprendiendo ahí a golpes. Me acuerdo también de Alejandro Goic que hizo una escenita, de haberme tirado unos buenos tips, por ejemplo, durante, como que fue muy in situ el aprendizaje.

Después con “Aquí estoy, aquí no”, me preparé un poco más para el actor no profesional, y después para “Fiebre”, en este mateísmo también de la Maca, no quisimos nunca hacer casting, porque nos parecía muy agresiva la idea de “quedar o no quedar” entonces hicimos, en realidad era un casting, pero lo llamamos ‘taller’, y estaba pensado como eso, niños que los invitábamos a actuar y a tontear. Y al final de repente pasábamos un diálogo, hacíamos como algo así parecido, en el fondo una dinámica muy incipiente como de taller de actuación. Además, y esto también lo recomiendo cuando uno hace casting, nosotros participábamos activamente, nuestro cuerpo estaba metido también en esas tonteras. Porque, de nuevo, la horizontalidad, no estoy yo del otro lado de la cámara mirándote, estoy contigo haciéndola, y además ver cómo funcionaban con la cámara, entonces esa sí fue una preparación importante, pero fue a la par del casting, fue como simultáneo, para cachar cómo estaban funcionando, saber quién se ajustaba a nuestro personaje, y conocerlos, y surgieron cosas bacanes de ese conocimiento, había algunos más tímidos al principio, pero con el tiempo íbamos cachando y nos íbamos conociendo más, uno que un día llevamos unos globos al taller, y le tenía fobia a los globos y se puso a llorar, un adolescente grande, súper importante saber eso, en el fondo, conocerlos.

Imagínate, cómo vamos a someter al estrés de un casting a unos niños, a mí ni a los adultos me gusta hacerles eso... entonces en esta instancia uno conoce más o menos lo que puede dar, pero también uno conocer un poco a la persona y uno apuesta por eso, por esa humanidad en función de la película.

Durante la etapa de preproducción y planificación del rodaje, ¿estuvo presente el concepto “bienestar emocional”?

Sí, mucho. Yo creo que pasa por varios lados, uno tiene que ver con la parte técnica, que trabajen las horas permitidas para su edad, la Maca ahí fue súper matea e hizo un esquema con la edad del niño y la cantidad de horas que puede trabajar. Pero también yo creo que tiene que ver con hacerlos parte y con pequeños gestos que los divertían, no sé, te voy a mencionar algunos que tal vez son tontos, pero yo creo que son pequeños detalles que igual hacen que estén contentos.

Por ejemplo, les hicimos unas Particellas, les seleccionamos sus escenas y le pusimos una portada preciosa como “ponga su nombre acá”, como “esta Particella pertenece a”, y como que cada uno tenía un logo distinto con los dibujos de la película y los anillamos. Se creían la muerte, era como una biblia, cada uno con la suya customizada, y como que estudiaban sus textos y era como su documento. Al final del rodaje les regalamos un ukelele, la película tiene una parte media polinésica...

No sé, hay algo que yo me he dado cuenta últimamente viendo ahora, estamos editando el making of, yo bailo mucho, pero medio de nerviosa durante el rodaje, muy raro, dando instrucciones, hablando cosas técnicas, y estoy bailando todo el rato, y también porque ponemos mucha música para la preparación de las escenas.

Y yo creo que con los niños también hicimos muchos juegos también, como que lo pasamos súper bien en verdad, nos daban ataques de risa, no sé.

Y así como el Lautaro o la Nora dieron muy buenas ideas para la película, los otros niños también, de verdad ellos fueron incluidos como partners creativos, de verdad es una película que está a la altura de los niños, no es una película para niños como mirándolos hacia abajo por decirlo de alguna forma, de nuevo, tengo esa capacidad que soy media pendeja, pero también porque los niños fueron incluidos, sus voces fueron escuchadas, y eso obviamente los motivaba mucho, la película es muy divertida, llena de aventuras y de cosas insólitas, cada día que llegábamos al set era “no te puedo creer que hoy día vamos a hacer esto”, era muy sorprendente, porque la película también tiene un guión que busca ser sorprendente, entonces para ellos también era una sorpresa cada día llegar al rodaje, y creo que todos la pasamos muy bien.

Durante la etapa de filmación, ¿se adaptaron los horarios de trabajo al actor niño o los actores niños tuvieron que adaptarse al horario de rodaje?

Los horarios se adaptaron a los niños al punto en que, por ejemplo, la película tenía mucha noche, complicado, o sea si para uno es latero filmar de noche, imagínate para un niño, y además en verano, que las noches empiezan más tarde, y lo que hicimos fue día por noche, salvo una escena que era en un gran exterior y que tenía fuego, y que era muy imposible, y fue una escena en la que tuvimos problemas técnicos, y que requirió la paciencia de todos, incluida la de los niños. Y pasaron, incluso te diría, un poco de frío, nada terrible, pero esa fue la escena que nos puso a prueba.

Ahora, igual no nos pasamos de las horas, igual no fue catastrófico, pero fue más sacrificado, y fue porque un actor más viejito se olvidaba de los textos. Y a raíz de eso también se produjo

como una solidaridad de los jóvenes hacia los viejos, era algo tan delicado que había un actor con problemas de memoria que había que apañarlo no más, pero no pasó a mayores. Y aparte de eso, el resto todo lo hicimos día por noche, porque no estábamos dispuestos a tener a un niño echo mierda cansado por eso.

¿Cómo se compatibilizó el rodaje con los deberes y derechos del “actor niño”? Es decir, escuela, amigos, pasatiempos, etc.

Primero que nada, esta es una historia de calor, de verano, pero además nosotros buscamos grabarla en verano porque no tenían clases, porque hacerlo durante el período escolar, eso hubiera sido una pesadilla para el plan de filmación, una pesadilla que nos hubiera dificultado mucho las cosas, y que hubiera estresado a todos, a los niños, a los papás... ahí se complica. Y además yo creo que fue por eso que no tuvimos que pedir el permiso al Juez de Policía Local, porque lo queríamos hacer, nos queríamos creer la muerte, pero parece que como no había colegio no era necesario, porque no estaban incumpliendo con esos deberes.

Y fue todo un movimiento que tuvimos que hacer para hacerla en el verano, pero en realidad era lo mejor para todos, incluso para nosotros que hacemos clases también, y que teníamos un mes o dos meses disponibles para eso exclusivamente.

Y lo otro es que sí buscamos en el plan de filmación, y esto lo conversamos también con, estoy pensando sobre todo en el protagonista que es el que tenía más escenas, lo hablamos también con la Maca, ella lo solicitó y así lo hicimos, fue no cargarle tanto la mano tantos días seguidos, organizarlo de manera tal que tuviera días de descanso, y esos días de descanso yo entiendo que familiarmente ellos se los tomaron así como días de descanso, y así logramos como airear un poco la cosa y que no se cansara tanto.

Y en términos sociales pasó que, bueno, eran muchos niños los que grababan, el Lautaro no conocía a la Nora, pero se conocieron en los talleres, y empezaron a hacerse amigos, y empezó a haber una relación como muy química, como que había unas ondas, pero unas ondas muy infantiles, entonces eran unas ondas como traviesas, como que les gustaba mucho verse, y les daban ataques de risa, y había una cosa como muy mágica entre ellos, pero además nosotros integramos en un papel muy chiquitito al hermano del Lautaro, porque no queríamos verlo disminuido, toda su familia actuaba y no podíamos dejarlo a él sin actuar, no podía ser, en la defensa de los niños y de que todos la pasemos bien, le dimos un personaje, y también le dimos un personaje a un primito de ellos, que también es hijo de actor, y también lo hacía bien, si no era el único requisito ser hijo de actor, también había que tener un poco de “pasta”, lo que hablamos, poder encarar bien con la cámara, y tener cierta conciencia con las cosas.

Y los otros niños más grandes, tampoco se conocían entre ellos antes del rodaje, pero también se hicieron muy amigos, si bien eran un poco más grandes, una pandilla de tres niños, que se hicieron también muy amigos, entonces al final era una pandilla que se generó ahí, como social.

¿El actor niño tuvo algún acompañante durante el rodaje? - ¿Cómo fue la relación con éste?

Por ejemplo, en esta escena conflictiva que yo te decía que tuvimos, yo creo que los más nerviosos eran los papás, más que los niños, y está bien igual, era una situación en la que igual era tarde, estaban cansados, hacía un poco de frío, me hubiera pasado lo mismo... pero, aun así, apañaron.

Salvo esa excepción, los papás tenían, que de verdad casi todos eran actores, tenían dos actitudes, que hacían medio como coach de sus hijos, después de toma, los abrazaban y les decían, así como “podrías matizar un poco” como que el Néstor le daba ene datos, así como profesionales.

Lo bueno es que nunca se interpusieron, por suerte, con algo de dirección así tan profundo, también Néstor es un tipo con mucho carrete, creo que sabe también hasta dónde, y además nosotros hicimos un corto, antes de la película, también para probar por primera vez al elenco, y probar algunas otras cosas. Ahí es donde más el Néstor como que conversaba con el Lauta, pero sabes que nunca, por suerte, no se interpuso.

Pero la Maca también a veces lo hacía, aunque ella prefirió no ser coach durante el rodaje, ahí contratamos a un amigo que también trabaja con ella en esta empresa, lo hizo en el taller anterior. Ahí mismo no quiso estar tan involucrada porque además ella actuaba, como medio para no mezclar tanto las cosas. Pero a veces la Maca también yo la cachaba que prefería no estar mirando, estaba, pero prefería alejarse como para no contaminar, para no ponerse nerviosa, o demasiado chocha, muchas veces como que se iba a leer un libro cerca, que la encuentro una actitud muy respetuosa y que habla también de la confianza que tenemos.

La Paula Zúñiga nos dejó a la Nora mil veces, y muy desde el principio. La Paula tú la conoces, es muy segura de sí misma, y cachó altiro que la Nora se dio súper bien con nosotros y que había confianza y que estaba todo bien, y nos dejó muchas veces en la preproducción o en el rodaje mismo, “oye, mírenme a la Nora, voy a un ensayo y vuelvo”, esa confianza es muy rica.

Y el resto de los papás no se metieron, eso es súper bueno, pero porque también los elegimos, también fuimos muy selectivos como te decía, siguiendo el consejo de la Manuela, y los

papás estaban chochos en verdad, no se metieron nada, incluso algunos que no eran actores que los pusimos de extra, no tuvimos ningún problema en ese sentido.

¿Sientes que la presencia de un “actor niño” alteró de alguna forma la dinámica habitual del rodaje?

Depende del equipo yo creo, y depende de la historia del equipo, porque hacer cine es una cuestión bien excepcional, uno la hace una vez cada muchos años, por lo tanto, es más fácil decir lo que voy a decir, que en mis rodajes se respira buena onda, y sí estamos apurados, porque son rodajes con poca plata, pero aparte del apuro esa buena onda siempre va a estar, no se va a perturbar.

Y bueno, no demasiado, salvo los cuidados mínimos que son tal vez menos autónomos, que hay que tener más cuidado con cruzar las calles, cosas así. Sí, a diferencia de un actor adulto, nos encargamos entre todos que no se aburran tanto entre tomas, y les compramos juegos, ludos, cartas, eso es raro, es distinto, pero no es algo considerable.

Yo creo que en “Mami te amo” fue un poco más loco por lo que te contaba, porque era una niñita también más... fue un estado excepcional de las cosas, pero en este en realidad ellos entendían bien su lugar, y las dinámicas también propias del rodaje, cuando pasaban a maquillaje, a sonido, todo eso.

Creo que se acrecienta el respeto y el decoro, tal vez, pero no es impostado, nada como excepcional, igual éramos nosotros mismos.

Al dirigir a niños y actores adultos, ¿te parece importante que el actor adulto se adapte al niño y no al revés?

Sí, pero depende yo creo, depende de quiénes sean. Déjame pensar, porque nosotros justo, estoy pensando en “Fiebre”, tuvimos a niños actuando con sus padres, o con los papás de los amigos, entonces ahí hay como un código. Nunca vi temas como de competencia, creo que eran todos súper profesionales, y estaban todos ahí cada uno en su rol.

Sí tal vez apuntas a esto, hubo algunos técnicos, sobre todo al principio, y con esto me refiero al corto que hicimos antes, algún técnico cuyo nombre no mencionaré, que yo sentía que tenían tal vez menos paciencia o que para mí gusto, que soy súper cuidadosa con los actores, tal vez era un poco brusco con las indicaciones, no era brusco realmente o físicamente. Y quizá tiene que ver con esto que hablábamos recién, que los trataban como a cualquier actor no más, y yo soy un poco más suave en ese sentido, pero fueron cosas que se conversaron y que se corrigieron, pero que nunca fueron graves tampoco. La verdad nunca me pasó eso de ver como desequilibrios entre actores grandes y niños.

Desde tu perspectiva, ¿qué técnicas de dirección de actores son aplicables a “actores niños”?

Yo creo que cuando uno trabaja con un niño, personalmente, creo que es para capturar esa cuestión mágica e indomable de la infancia, es para capturar algo que no está aprendido, para capturar algo de ellos. Entonces mis metodologías apuntan a eso, a no matar la espontaneidad en principio, porque a veces uno también necesita hacer un plano de un diálogo que uno necesita que esté, y ahí yo incluso le he puesto la cámara y que la repita veinte veces hasta que haya una que me gusta.

Entonces uno también a veces tiene metodologías medias brutas, así de “necesito esta frase y tengo poco tiempo”, también puede pasar, pero son las menos, como que en general uno busca esa autenticidad.

Me acuerdo, por ejemplo, de Lautaro, unas secuencias que hacía, que esa es la espontaneidad que te decía, no sé, esa como transferencia con la cámara... la cosa es que empezaba a decir los textos y a bostezar entremedio, porque tenía sueño, y bostezaba así, y lo encontré tan pero tan lindo, y muchos me decían “oye, pero está bostezando”, y yo decía “pero está siendo él bostezando”. O había una en la que había una hormiguita, entonces decía todo el texto mirando una hormiguita que tenía en el brazo.

Entonces esa capacidad como de estar en el momento yo creo que hay que buscar no matarla, y por eso yo creo, que también es parecido con los actores adultos, uno busca yo creo como que entiendan el sentido de la escena, y en los talleres hacer lectura de diálogo, lectura, lectura, lectura de diálogos... la Maca usó algo de la técnica Meisner también, como mucho trabajo, porque como la película tenía mucho texto, un poco la metodología fue leer mucho texto, para después dejar eso y olvidarse un rato, como que los integren.

En ese sentido jamás les exigimos que dijeran un texto al pie de la letra, sino que ya los tenían incorporados, y después, bueno, si había que recordarles algo, o algún término que fuera importante, se les podía ahí, en la misma toma, mencionar, pero yo creo que sobre todo era un trabajo como de estar en escena...

En realidad, es muy parecido al trabajo con los actores adultos, yo creo que parte por entender el sentido de la escena y ahí jugar, con sus palabras, con sus movimientos, y a mí me interesa mucho escuchar todas esas cosas que surgen, no se pueden integrar todas, desgraciadamente, en el corte final, a veces por cuestiones de continuidad. Había un niño, por ejemplo, que era más grande, que hacía unas percusiones mientras hablaba de repente, no se daba ni cuenta,

como que era una cuestión de él, preciosa, pero no pudimos incluirlas mucho porque como que no pegaban, o esto que te digo de los bostezos, como que son cosas muy valiosas que a mí no se me hubiera ocurrido guionizarlas, pero tienen que ver, yo creo, con estar ahí, con saber de qué va la escena, entenderlo, pero después lanzarse.

¿Crees que estas técnicas que usaste tienen alguna relación con la forma de dirigir actores naturales?

Sí, yo creo que sí, tienen que ver, porque son técnicas consensuadas con ellos, pero son menos intelectuales, se teoriza menos y se prueba más, pero depende también del caso. Muchos de estos niños, en verdad, se parecía mucho al trabajo con actores profesionales, mucho, yo no me esperaba que fuera así, no iba preparada para eso, el trabajo con la Alessandra, con Lautaro... con la Nora a veces igual fue más físico, hubo de todo con la Nora en realidad.

Y las partes más técnicas y tal vez las más distintivas tienen que ver con el no mirar a cámara, por ejemplo, eso es algo que los niños a veces tienden a hacer más que los adultos, y que hay que entrenarlos en los talleres, o el no pestañear... esas cosas muy físicas, sobre todo en “Mami te amo”, en “Fiebre” tal vez un poco menos, pero también a veces era como marionetas, como “mira para allá, una y otra vez”, como también causar ciertos efectos que eran así más cinéticos que actorales.

¿Cómo fue el trabajo con el “actor niño” en la etapa previa al rodaje? Es decir, ensayos, pruebas de cámara, etc.

Bueno, fue lo que te contaba, el taller. Hicimos una convocatoria a distintos niños, por distintos lados, y empezábamos primero con juegos físicos, como entrenamientos, y también para ver la capacidad de concentración que tenían, la Maca los dirigía junto con la Paula

Bravo, y eran como... buscaban objetivos de observación nuestros, pero en realidad para ellos eran híper lúdicos, y al final era como “¿quién quiere probar hacer esta acción?”, pero siempre en clave de juego, y muy al final los sacábamos individualmente pero solo si es que ellos querían, y si no querían, perfecto, veamos para la próxima, y a veces no había próxima, o a veces para la próxima estaban ya súper bien, como que tenía que ver también con agarrar confianza con nosotras.

Sillita musical, baile, y entre medio algunas cositas más como actorales, y ahí es lo mismo que uno también haría con un actor, fijarse, por ejemplo, hay actores profesionales incluso que, no sé, fruncen el ceño, y eso es una pésima señal... o esto les pasa más a los niños y menos a los adultos, el “efecto cachete” que yo le digo, que es que están muertos de la risa, están intentando, fallidamente, contener la risa, porque están súper conscientes de que es una situación... que se les nota en el cachete.

Ver en el fondo eso, también el nivel de concentración de no mirar a cámara, o de seguir instrucciones, pero ellos no se dan cuenta, para ellos es un taller, y todos lo hicieron perfecto y fantástico. Y los que no iban a terminar en la película, iban a actuar igual en la película porque van a ir de extras.

Para terminar, mirando en retrospectiva, ¿habrías hecho algo distinto en la dirección de actores niños considerando los resultados finales?

No, no se me ocurre, pero no quiero sonar soberbia tampoco. Yo creo que fue un trabajo coordinado muy bacán, y de personas que saben mucho, como la Paula Bravo, la Maca, y el Calef, que fue coach en set.

Se me ocurren cuestiones muy específicas, muy técnicas, hay una escena que tenía la Nora, que era una escena que podía haber quedado muy bonita y que la tuvimos que sacar del

montaje, y en realidad no la sacamos porque no haya quedado tan bonita, la sacamos por una cuestión estricta de las tramas y del avance de las tramas del protagonista, la Nora no era protagonista, una cuestión muy debatida con el montajista, pero por ejemplo en esa escena a mí me hubieran dado ganas de ponerle una coach de baile, era una escena de baile, como que no la pudimos resolver como quisiéramos, pero en verdad la Nora lo hizo fantástico, no en verdad no tiene que ver con dirección de actores.

Fue bacán, muy bonito... yo soy una fan del período de la infancia, por eso estoy un poco pegada con mi infancia o con la infancia, y de verdad me conmueve poder registrar una etapa tan bacán de unos niños tan bacanes, como que esa cuestión yo sé que nos demoramos un montón en terminarla, nos faltan más platas, y cuando la estrenemos los niños van a estar enormes, y ahí se va a notar más todavía lo que significa estar inmortalizados en lo que quizá es la mejor etapa, la más exquisita, la más genial, la más creativa, la más bella, la más pura, encuentro que eso va a ser bacán, a mí me emociona mucho, porque de verdad son niños que admiro un montón, son niños talentosísimos, chistosos, brillantes, entonces poder tenerlos así como en su mejor momento capturados, lo encuentro maravilloso.

Pero sí, como tú dices, tiene que ser responsable, sino esta sensación no sería tan rica, si yo supiera que los niños la pasaron mal, sería horrible. Es una cuestión ética que existe en el cine en general, yo creo que muchos cineastas, y no solo con el trabajo con niños, están dispuestos, por el resultado, a hacer cuestiones terribles...

5.5 Entrevista a Dominga Sotomayor

14 de diciembre del 2020

¿Cómo definirías tú qué es un director o una directora?

Chuta, eeh, na, yo creo que es un poco como el... el director es el que mantiene el equilibrio en el grupo. Decir eso es como una cosa muy colectiva, pero el director en general propone un juego, propone una visión, un proyecto y está un poco a la cabeza con una serie de personas que están colaborando con ese objetivo. Eeh, yo creo que el director, en mi caso, claro, han sido más proyectos autorales, entonces como, directores que tienen una manera de ver las cosas, que tienen un objetivo en mente, ganas de contar una historia, ganas de hacer una película de cierta manera y se preocupa de buscar a las personas que ven el proyecto como lo ve él.

Y en esa misma línea, ¿qué dirías que es un actor?

Pucha, es que yo no sé si soy tan de conceptos, me parece que es un poco reflectivo, me parece que todos los roles son súper, cambiantes, no sé, me gusta pensar que soy una persona que desarrolla proyectos, no solo una directora. A veces me gusta producir, dirigir, hacer una gestión cultural, pero bueno. Un actor pone su presencia, su energía, su persona, a disposición de una obra reflectiva. Es la imagen visible de la película, es la cara, independiente de los estudios o formación que tenga. Yo creo mucho, que eso tiene que ver con la dirección de niños también. Creo que lo más interesante de un actor es que esté más cerca de sí mismo, en el contexto de la ficción que se está poniendo, desde estar actuando y representando a otra persona. Para mí la dirección de niños es acercarlos a ellos mismos a ser como son, ser lo más honestos y espontáneos a como son ellos, a sus emociones, a sus procesos y eso ponerlo en un marco de ficción. Yo no creo mucho en la actuación, creo más en capturar algo genuino

que tiene cada persona. El casting se trata de buscar personas interesantes y que sean parte de un proyecto más que hacerlos actuar de alguien interesante.

Entonces, ¿cómo es para ti la relación ideal con los actores que diriges?

Para mí lo ideal es que esto se plantee como un juego, en el sentido de que haya una relación horizontal, que yo propongo algo y el otro quiere participar, entonces estamos igual en algo. No es como que yo dirijo y el niño porque el papa quería que hiciera una película, está ahí. Para mí es súper importante que las personas con las que yo trabajo quieran estar ahí, eso es lo más importante. Que haya un juego, como “juguemos a esto”. Yo digo juguemos por el tema de los niños, yo les digo “¿quieres hacer esto?” “sí? Bacán, la hacemos, entonces estamos los 2 en esto”. Que no es lo mismo que yo me ponga en un lugar de superioridad como una directora, que también, no sé, en el caso de los niños es especial, ellos no son adultos. Los niños tienen que salirse del colegio para las películas, quizá no son tan conscientes de lo que están haciendo, no se dan cuenta que están haciendo una película para un circuito adulto, o que les está quitando un montón de tiempo.

Por eso para mí es súper importante que tengan ganas y sea una experiencia linda para ellos, que tengan ganas de hacerla y que salgan transformados, que aprendan cosas y lo pasen bien. Entonces, cuando tú me decías “me preocupa cómo, su integridad emocional”, para mí es súper importante el trabajo, dejo de lado lo profesional y me hago muy cercana a los jóvenes y niños que trabajo. Después, bueno, ir a rodaje... mi manera de trabajar con ellos, es acercarme a sus propias emociones para estar en contexto de la escena. Es súper íntimo, se establece una relación súper cercana. Después hay una parte que a la gente se le olvida, que es cómo vuelven esos niños a la vida real, después de haber participado en una película, en un estreno y de todo lo que significa eso, creo que súper importante como, que hay como una

transición paulatina que uno sigue siendo muy cercana a los niños, Para mí se han vuelto medios familiares esos niños, todavía... no sé, han pasado... por ejemplo “Tarde para morir joven” han pasado 3 años y sigo hablando seguido con varios de ellos

Entonces es como, es bien familiar mi manera de trabajar, pero también es como mi forma de trabajar, me gusta estar con poca gente, con amigos, con gente que tiene muchas ganas de hacerlo, como que, hay algo que aprendí con cosas que había hecho antes. Es que no quiero convencer a nadie que, si el punto de partida es que alguien quiere estar contigo es muy bueno y, sobre todo con los papas también, cuando uno trabaja con niños. Una cosa que uno no piensa es que el casting es a los papás. Si vas a hacer un largometraje con un niño de 8 años, no sé si es más importante la voluntad de los papás o el talento del niño. Yo creo que es más importante que esos papás estén súper entusiasmados, que entusiasmen al niño. Eso genera una onda muy bonita y fluida, que tiene sentido. Igual para un niño es súper intenso estar, no se po, 5 semanas filmando una película. Entonces eso, en “Tarde para morir joven” fue súper lindo el proceso porque, me di cuenta de eso, que todos los papas participaban, que estaban felices que sus hijos participaran en la película, y eso como que al tiro generaba un deseo.

Claro, además se nota en la película. Y, entonces ¿cómo crees tú que los niños perciben qué es la actuación?

Mi manera es súper subjetiva, pero mi manera de enfrentarlos es como si fuese un juego. Los niños son los más preparados en el mundo para los juegos y actuación, por ejemplo “juguemos al doctor”, o “tú eres la mamá y yo soy el papá”. Es muy cercano a ellos, y yo creo que cuando uno crea un juego, yo creo que la escena es un juego, lo que hago es un guion paralelo para los niños, en el que hay un juego planteado a través del cual se llega por el texto y la situación que quiero yo en la escena. Por ejemplo, “Tarde para morir joven”, hay

una escena un niño que está en el río y hay un niño que le está contando un caballo muerto a los otros, en vez de ensayar, yo al único niño que le dije el guion es al niño que está contando la historia, y él le cuenta por primera vez a los otros. Entonces en la escena realmente están poniendo atención, o si estamos haciendo un juego de verdad “oye, el juego es ir a buscar piedras rojas”, ese tipo de cosas es como más físicas, es como un experimento, tengo reglas, después no tengo reglas, a veces ensayo, a veces no ensayo, pero siempre tratando de que sea vivo y espontaneo, no “actuando”, sino como jugando y estando muy cerca de lo que, del como estarían ellos en esa situación. Por ejemplo, Sofía en la escena con el papá en “Tarde para morir joven” que está súper desilusionada porque no llegó la mamá al año nuevo, está triste. Entonces ahí quizá no me acuerdo, pero quizá si será como “qué te pasaría a ti si tu novia, novio dijo que iba a llegar a las 8, a haber, qué te importa a ti, si no llega la persona que tú quieres a año nuevo”. Entonces es como, situaciones emocionales cercanas a lo que estamos viviendo. Eso es más o menos.

Entonces tú, por lo que percibo, igual no estableces mucha diferencia entre trabajar con un actor profesional, así como trabajar con un actor natural, actor sin formación profesional.

No, no mucha, eso fue interesante en “Tarde para morir joven” porque era un popurrí de actores, había niños que nunca habían hecho nada, había adolescentes que nunca habían hecho nada, había adultos que no eran actores, había adultos con mucha experiencia. Entonces el papá de Sofía no es actor, el jardinero, ¿cachai? Entonces, como que la idea fue tratar de ponerlos a todos en el mismo tono y también creo que básicamente creo que tiene que ver que estén conectados con los otros, hicimos juegos de mirarse, para mí lo clave de la actuación es escuchar al otro. Suena súper simple, pero es súper difícil estar en el otro,

realmente pensando en el otro y olvidándose de su propia cabeza. Y yo creo que, como tú me decías, el rol del director con respecto a los actores en general, creo que genera una confianza tan grande, que se nota que uno tiene todo tan bajo control, que el actor se puede descontrolar, porque el actor tiene que ser el descontrolado y el director controlado, ¿cachai? Si el actor confía en el director, creo que las cosas funcionan. Esa confianza no es profesional, es humana. Yo creo que se trata de que lo pasen bien.

¿Qué es para ti un niño o qué representa la mirada de un niño?

Bueno, yo creo que tiene que ver, nunca lo he pensado tanto, yo creo que los niños no tienen tanto prejuicio, me parece interesante que una mirada nueva, en cómo va alguien que está descubriendo algo, eso me parece atractivo, creo que también soy alguien curiosa, pero sobre todo por esta sensación de ver las cosas sin una forma todavía. Y como no tienen una forma todavía, no hay fondo, creo que es la infancia de cómo uno todavía no está tan educado y tan restringido y tan limitado, no se po, se pueden explorar y documentar emociones tan profundas, miedos que no tienen mucho límite, son personas súper puras. Son puras y poco manejadas y estructuradas por la sociedad, sobre qué tenemos que ser, por donde tiene que ir la cosa. Eso me atrae. Creo que en particular en “Tarde para morir joven” no sé si es tan de punto de vista de niños, creo que es más de un estado colectivo, de muchos puntos de vista, pero creo que eso, tiene que ver con mirar las cosas sin prejuicio, con pureza, con curiosidad, y también es lo que más me ha salido de natural. Porque creo que mis recursos para escribir también tienen que ver con la memoria, con lo que no quiero que se borre.

En ese sentido creo que necesito de una distancia para observar las cosas, no sé po, donde “jueves a Domingo” tenía como 23, ¿cachai? Todavía no lo tenía cercano, pero no lo suficiente, lo podía observar, pero sentía que se me estaba olvidando esa sensación de tener

esa edad. Ahora no podría hacer esa película. Siento que todo un poco es como en el momento y salió como espontáneamente, era muy evidente que quería hacer esa película, yo creo que muchas veces uno racionaliza e intelectualiza el por qué después también. Y lo otro es que cuando me preguntan mucho cómo es trabajar con niños, son personas nomas también, hay niños y niños, no hago muchas diferencias entre los niños y adultos, creo que la clave está en que son personas más chicas nomas y también entender que por ejemplo totalmente opuesto el niño de “De jueves a domingo” con “Tarde para morir joven” ósea, tenían una edad parecida pero obviamente los dirigí completamente diferente.

Es como olvidarse del concepto de niño, es como “¿cómo son los niños?” chuta, no se po, son seres humanos, es súper distinto un niño de 4, 8, 12, 15, 9, 1 año. Se trata más que nada de conocerlos, que uno se vuelva cercano y te tengan confianza y de ahí tratar de establecer ciertos juegos y siendo muy abierto también. Uno tiene que tener un plan, como “ya, en esta escena voy a hacer tal juego” y se te va acercar un niño y te va a decir “pucha, yo quiero ensayar el texto como todos los demás, ¿Por qué no puedo tener el texto?, Es como “OK”. Lo más heavy con los niños, en realidad, es como quizá lo más heavy con un espectador, cuando va a ver una película, es mantener la atención hasta el final. Si uno trabaja con un niño, tiene que estar seguro que ese niño va a estar tan alucinado que va a terminar la película contigo y eso es súper heavy, porque si se aburre, si se enoja, si se desilusiona. Es súper cuidadoso el trabajo con el niño, uno depende mucho de si el niño te sigue queriendo, sea motivado, no lo desilusionen, no lo traten mal, no se canse tanto, es como de oro, es mucho cariño nomas y atención. Y que claramente quizá es más delicado que trabajar con adultos, que están más acostumbrados a lo profesional, una actriz sabe que puede estar 3 horas en maquillaje.

También es muy distinto a un actor no profesional adulto que también se pueda adaptar de una manera más sencilla, sabe que también es un trabajo, quizá lo toma más como un trabajo, ¿no?

Claro, como un trabajo, los niños... En mi experiencia es mucho más fácil dirigir niños que adultos, porque por lo mismo que te decía, por su pureza, esa inconsciencia, la cámara. Incluso a veces es más fácil dirigir a no actores que actores profesionales que están llenos de formas que les enseñaron que es mucho más difícil sacarlas, a decirle a un niño “Hey, hoy vamos a jugar a que te comas esa ensalada y después corres”, no sé, no van a estar conscientes que están haciendo un acto. Es difícil, porque, por ejemplo, no sé “De jueves a domingo” la niña está súper bien en general y el niño había días que había que engañarlo, era más difícil, hasta el punto en que ella se volvió muy autoconsciente de la actuación y tuve que empezar a engañarla a ella, decirle “ahora no estamos grabando”, no decirle qué estábamos haciendo. Creo que hay que estar todo el rato inventando y no hay una forma de ideas y de recursos, yo te puedo decir “a veces hago esto y a veces hago esto”, me imagino que es lo mismo que cuidar a un niño, como que a veces le gusta jugar a la pelota, se aburre y no sé, quizá ahora tiene que cantar. Es todo el rato inventar y estar inventando y oh, esa ha sido mi experiencia, es un montón de energía igual.

Oye, pero, sácame de una duda, ¿“Videojuego” fue el primer cortometraje que incluiste niños o antes igual trabajaste con niños?

Cuando estaba estudiando en la católica hice “Sessna” que es un documental con un niño de 15 años que es autista. Hice un documental, pero igual estuve hartos ratos con él. Después hice “Noviembre” que no tiene niños. Después hice “Debajo” que tiene 2 niños. Después hice “Videojuegos”, que tiene 1 niño. Después hice “La montaña” que también tiene 1 niño. En

casi todos hay niños, “Mar” también hay un niño, en “Tarde”. Los únicos que no tienen niños son “Noviembre” y “Los Barcos”, que es uno que hice en Portugal.

Antes de trabajar con niños, imagino que hubo gente que te advirtió de las dificultades.

¿Cuáles creías tu que iban a ser las mayores dificultades de esto?

Yo había hecho cositas muy chicas, pero todo el mundo me advirtió que “De jueves a domingo” iba a ser difícil, en carretera, con niños en un auto y fue difícil, fue súper difícil, fue un poco como la guerra, fue súper bonito, yo era súper joven, tenía la energía para vivirlo, pero fue difícil, ahí aprendí cosas po. Hay cosas que tienen que ver con los límites también, pero también con el casting yo creo, yo fui súper cabeza dura, en querer tener a ese niño que me encanta como actúa en la película, me encanta la película con él, pero fue realmente difícil y, esto no sé si los vas a publicar o no, (...) pero a veces igual fue difícil con papás remando en contra, ¿cachai? Eso fue una súper buena experiencia que en el casting de “Tarde para morir joven”, yo se los hice a los papás, fue como “¿quiero pasar tiempo con este papá? Ok, ¿cuáles son sus hijos?” Eso es demasiado bonito, se genera como algo familiar y si los papás están contentos, los hijos están contentos.

Durante la etapa de preparación de los largometrajes como “De jueves a domingo”, ¿estuvo presente este concepto del bienestar emocional?

Sí, yo tuve, por ejemplo, una mujer muy importante para mí que se llama María Laura Berch, que es una argentina bien experta en trabajar con niños que vino al rodaje “De jueves a domingo” 1 semana antes para entrenarnos un poco. Nos enseñó como devolver a los niños al mundo después de la película o que haya 1 persona en el rodaje que está solamente encargado de profesor, que nos contiene. Y no sé, a mí se me da natural con los niños que

confían en mí, entonces no se forma un problema, pero yo estaba muy consciente de eso, lo hablamos, que no se cansen tanto, “¿estás seguro que quieres hacer esta película?” Se pasa bien en general. Algo súper delicado en la ficción, es cuánta información manejan los niños también. Por ejemplo, yo a Lucía “de jueves a domingo” nunca le dije que los papás se estaban separando en la película, no lo sobre informé. Era como “ah, van en un auto, tan yendo de paseo” entonces ella también en el proceso de la película se fue dando cuenta de qué se trataba. He sabido de otros casos de, no se po, una niña que actúa, que se supone que el papá abusa de ella y les dices “acá es cuando tu papá te abusa” y es como, hay que tener ojo con los niños. La niña se puso a llorar y no quería filmar la escena en donde el papá le tocaba el pie, ¿cachai? Aunque no fuera sexual, ella sabía mucho, entonces yo creo que hay que desinformar bastante a los niños. Uno tiene el contexto en la cabeza, pero el proteger a los niños del total. Eso también es proteger.

Y pensando también en el horario, porque me imagino ambos largometrajes fueron súper difíciles de adaptar a los horarios de los niños también, ¿o no?

Si po, pero eso ya es muy casi por ley la cantidad de horas.

Claro, ósea aparte de la restricción de las 6 horas y todo, me refiero a, claro cuando hay más noche, cuando es tarde o los horarios del colegio, por ejemplo, ¿o esto lo filmaron en verano?

Ah, sí, lo filmamos en verano, pero igual tuvieron que salirse del colegio un rato, fue súper difícil, había que hacer un puzle de que el niño diera los exámenes antes, no sé qué, eh, nada una organización bien con hartos detalles, ¿cachai? Más allá de la ley “oh, la ley no deja que uno trabaje” no sé qué, más allá de la ley los niños no aguantan más que esas horas. Eso es

interesante porque la gente dice “ah, se podría trabajar más horas”, a las 2 horas ya están distraídos, no están interesados. No sé si solo lo importante es la ley, es como, es real que no dan más.

¿Y tú crees que la presencia de los niños altera de alguna forma la dinámica habitual de un rodaje?

Sí de todas maneras, por las cosas que uno habla, porque hay que ser más delicado. Siento que todo se hace un poco más familiar y cariñoso. No sé si es en general así, pero a mí me ha pasado así, o sea había un niño que había tenido un rollo con su papá, entonces estábamos todos súper preocupados de él, se vuelve mucho más familiar. Si fuesen puros adultos, no habría tanto cuidado. También los ritmos, los horarios, también desde un lugar más creativo, yo creo que los niños alteran también la actuación de los adultos. Si un adulto profesional se debe enfrentar con lo genuino y lo espontáneo que son los niños, también debe responderles en ese nivel. Por ejemplo, lo que pasaba con el Pancho Pérez-Bannen con los niños “De jueves a domingo”, que él estaba expuesto a un niño que era medio impredecible, siento que eso ayudó a que la actuación de él fuera bien interesante, porque se tuvo que hacer un poco cargo del niño adentro del auto, yo creo que lo lleva a estar reaccionando todo el rato espontáneamente.

Oye y pensando eso mismo en trabajo con actores adultos, eh, ¿Cómo crees que se logra? Pensando en que la mayoría de los actores profesionales son súper sensibles, tienen este ego súper difícil de manejar también, llega un niño y obviamente se roba la luz de toda la escena...

Ah no, no he tenido ese problema, es que yo creo que un adulto sabe que es el papá del niño protagonista, como que también hay un tema de con quién trabaja uno, yo trabajo con actores que siento que no vayan a tener ese problema, ¿cachai?

Claro, entonces también es una cuestión de casting o de confianza.

Yo creo, ósea si uno cree que está casteando a alguien que va a estar enojado por no ser protagonista, no es la persona nomás.

Para ir cerrando, en la etapa previa a las filmaciones, ¿cómo fue el trabajo con los niños en cámara? ¿Cómo fue eso? Pensando en “De jueves a domingo”.

Si mira, más que ensayos, lo que hice fue pasar hartoo tiempo con ellos, si podía los invitaba a mi casa, no me gusta ensayar porque no me gusta que tengan el texto antes, pero lo que te decía antes, que me conocieran y ahí si se hacen hartos juegos que sirven para actuación, por ejemplo acostumbrarlos a ver cámaras o equipos de sonido que no es tan raro o por ejemplo, yo los ponía sentados en una mesa y los hacía como, tomar té y yo les daba instrucciones “no me miren”, “cómete un pan”, “no me miren cuando yo hable” y eso eran cosas como mini recursos que en rodaje son útiles, porque estaban en el auto y yo les decía “mira por la ventana” o “no me mires a mí” así reaccionan a lo que les estoy dando. No sé po, cositas que servían, pero el tiempo previo sobre todo y en “Tarde para morir joven”, pasar tiempo juntos, fueron a la casa de mi mamá donde nos juntamos, poníamos música, pero nunca ensayamos

escenas de la película. Era más para que se conocieran y tuvieran confianza entre ellos, una conversación más fluida. Algunos niños ya se conocían de antes, pero otros se conocieron ahí. Fue una prolongación de eso porque ya se conocían y en rodaje fue súper natural porque era como seguir juntándose nomás.

Mirando en retrospectiva, ¿tú sientes que habrías hecho algo distinto en la dirección de niños o en el proyecto con niños pensando lo mismo, en el mismo orden, “De jueves a domingo” y en “Tarde para morir joven”?

Eh, bueno yo creo lo que te dije, no te voy a decir en detalle, pero creo que aprendí en “Tarde para morir joven” que los niños tengan muchas ganas y los papás tengan muchas ganas, y eso no lo había visto tanto antes. Fue mucho más difícil en “De jueves a domingo” que los niños hicieran la película, o quizá no los motivaba tanto la idea comparado con “Tarde para morir joven”, que los papás estaban yendo a rodaje felices y que cuando los papás están a tu favor, todo se hace más fácil, entonces eso es como un mega aprendizaje de una película a la otra. Pero, eso y quizá, bueno yo también tenía la experiencia de la otra.

5.6 Entrevista a Macarena Teke: Informante clave

16 de diciembre del 2020

Te quería preguntar primero, desde tu punto de vista de actriz, ¿Cuál debería ser el rol de un director/a en una obra audiovisual?

Es que yo creo que como en él, en el arte en general, partimos en la base que audiovisual entraría en las artes en general. Yo creo que no hay como una cosa tan dogmática, no es como yo diga “mira, el director tiene que hacer esto, por lo tanto, lo otro...” ¿cachai? Depende de muchos factores saber cuál es la misión del director. Ahora lo que te podría contar a ti es cómo me gusta a mí que me dirijan, pero creo que no hay como una, misión específica del director. A mí personalmente me gusta mucho, y me gusta harto porque así trabajo con los niños, es la confianza. La confianza que hay entre director y actor es fundamental. Y eso de una forma, claro, uno como actor puede intentar encontrar ciertos niveles de confianza, pero igual creo que es más una misión del director, lograr conocer al actor con el que está trabajando, y confiar en él, y que confíen mutuamente. A mí me ha pasado que, no he confiado mucho en las directrices que me estaba dando el director y es complicado. Entonces uno como actor tiene que hacer el ejercicio de confianza, de entregarte a lo que te está diciendo el director.

Pero para llegar a ese punto, uno tiene que tener la real confianza en lo que está proponiendo el director. En todos los términos, también en los artísticos, con la forma de trabajar, ¿no? Y yo también tengo la sensación que el director de alguna forma es el que lleva la energía del equipo, no solo en términos creativos, sino en todos los sentidos. Un director que es déspota y que trata mal a su asistente, lo más probable es que ese asistente trate mal al 2do asistente y se genera una reacción en cadena de energías que las moviliza, creo yo, como líder

principal, el director. Entonces para mí tiene que ver con eso, primero que nada, con el tema de generar la confianza. Yo personalmente prefiero trabajar con estímulos positivos. Yo trabajo mucho mejor cuando me dicen las cosas que están funcionando bien a que cuando me dicen que está todo mal. Como cuando un director parte dando indicaciones diciendo “pero es que eso está pésimo, no tení’ que hacer eso, mira ponte acá” ... te cagaron, ¿cachai? Porque de cierta forma tú te empiezas a bloquear.

Yo siento que, al actor, un estímulo positivo es lo que ayuda a generar un colchón de confianza y siempre uno puede sacar algo bueno, ¿cachai? Por muy mal que esté actuando, siempre hay algo que se puede rescatar. El trabajo está ahí, en el rescate de eso. Bueno a mí general me gusta mucho trabajar, también es una cosa personal, pero es con directores que están vivos en el momento, que son capaces de modificar ciertas estructuras, ciertas cosas que no tenían en su cabeza, en relación a lo que está pasando ahí, ¿ya? Hay gente que trabaja con su guion, con su idea, que con lo que está pasando ahí, en el set, me parece menos interesante.

¿Y de dónde nace esta, no sé si es una necesidad, esto de empezar a trabajar como coach, particularmente como con niños, pasar de actriz a este rol, que es más de “detrás de cámara”?

Es que yo creo que tiene como distintas vertientes, “detrás de” es algo que yo siempre he tenido, a mí siempre me ha gustado mucho el audiovisual, pero al mismo tiempo que fui actriz, ósea que empecé a estudiar teatro, con unos amigos teníamos una productora, hacíamos cortometrajes, yo me metía en el guion, era asistente de dirección y al mismo tiempo actuaba, ósea, en el fondo, a mí me encanta el “detrás de” y no tengo ese rollo de “soy

actor, tengo que estar solamente delante de la cámara”, me da lo mismo, puedo estar perfectamente atrás y me parece súper entretenido, me gusta mucho el proceso de filmación. De hecho, mi sueño es ser montajista. Eso, por un lado, como tema del manejo de delante o detrás de cámara, es algo que me encanta y que hago harto, no es que digamos que me haya cambiado y haya dejado de ser actriz, no, trato de combinar las 2 cosas, pero para mí, claro, si tiene que ver con lo que tú dices, que surge de una necesidad y esa necesidad tiene que ver con la, con mi práctica. Al empezar a tener prácticas laborales y al empezar a insertarse en el mundo laboral de la actuación audiovisual, me pasó que sentía sentimientos encontrados cuando habían muchos niños en el set, cuando habían niños trabajando, porque yo sentía que no se les guiaba bien, muchas veces incluso para mí perspectiva, incluso eran maltratados, no que les pegaran ni nada, pero maltrato, en el fondo nadie los pescaba, ósea un niño en el set era un cacho, yo veía como los niños llegaban con muchas ganas y expectativas finalmente, y la mayoría de las veces todas esas expectativas se quebraban y siempre eran situaciones muy estresantes de trabajo. Entonces, yo sentía que había 2 opciones, 1 era hacerse el loco, ser parte y cómplice de la circunstancia y lo otro era tratar de intervenir. Y de ahí es cuando nació... de hecho yo tengo una productora que se llama “pájaro azul” que trabajamos con niños y que parte de eso, porque además yo vi que había un nicho inexplorado, nadie se hacía cargo de eso, igual yo te estoy hablando de esto como hace 10 años atrás, del 2010, por ahí. A veces, en algunas producciones había coach, pero en general el coach no tenía ni idea, estaba ahí para acompañar al cabro chico, pero tampoco no era gente preparada ni realmente estimulada como al respecto, era un trabajo muy subvalorado. Entonces, yo creo que fue muy importante el hecho de que ahí yo fuera actriz, y fuera una actriz que trabajaba en el medio audiovisual y que dentro de eso tenía, como buenos trabajos. No era la como la actriz que no le quedó otra que ser coach, si no que realmente era porque

me parecía que era importante hacerlo. Entonces, de a poquito fuimos como, subiéndole un poco el nivel, además del trabajo, a la legitimidad del trabajo del entrenador dentro del medio audiovisual. Es una pelea que no se ha acabado, pero igual hemos logrado cosas bastante significativas.

Y esta productora, están trabajando constantemente en televisión, tengo entendido, ¿no?

Si en cine también, lo que pasa es que ahora no po, ahora está todo parado. Entonces lo que hacemos nosotros también es talleres para niños, y en este momento de pandemia, ha sido súper interesante, porque al principio me costó mucho, porque hacíamos talleres presenciales, de actuación y esta cosa de encerrarse, de hacer la actuación por zoom era como... yo lo encontraba ultra chanta, “yo no puedo hacer eso, porque ¿qué enseñas?”, pero finalmente me lancé nomas a modo experimental en el segundo semestre y ahora ya vamos con los talleres de verano y la verdad es que, es todo un mundo po, es todo un mundo esto del zoom, no solo como en términos de posibles aprendizajes, que yo creo que es muy distinto al presencial, pero igual se pueden lograr cosas muy interesantes sobre todo en términos audiovisuales.

Al final te cambia el plano, pero hay cosas que no cambian tanto y cosas que hay que profundizar, pero, sobre todo, en lo que significa en lo que, la actuación es como una herramienta, una herramienta incluso para la salud, espiritual... es súper bonito, el trabajo con niños, hijos únicos, están en pandemia, solos en la casa, ¿cachai? Y más que nosotros seamos unos súper profesores, cuando tu estas actuando estas trabajando la mente y el cuerpo al mismo tiempo, entonces se produce muchas conexiones físicas, emocionales, súper notables, ¿cachai? Y que los niños las notan, y les hacen bien po. Entonces ha sido súper bonito el proceso y ahora estamos con nuevos talleres para el verano, entonces en el fondo,

en este momento no estamos haciendo trabajo de entrenamiento de dirección de actores en producciones porque no hay producciones o hay muy pocas, pero si, las ultimas que hicimos fueron en el verano de este año, trabajamos en una serie de para el Mega que se llama “Isabel” de Isabel Allende, súper buena y que tenía la dificultad de que, era la historia de Isabel Allende en distintas edades, entonces habían distintas edades que hacían niños el mismo personaje, eso fue súper bonito, y eso, la serie está súper bonita, le dije al Rodrigo Bazaes, si hay hartos niños, eso fue lo último que hicimos.

Ahora me surge una duda, con estos talleres que estás haciendo constantemente de actuación para niños, yo siempre tengo esta como, disyuntiva de, claro la gracia de uno de encontrar niños es que tienen algo natural, algo que a uno lo captura, como esta frase súper célebre que dice: “Los mejores actores son los niños y los animales, porque no actúan, porque son ellos mismos”, entonces al estar en un taller, ¿no se les estará quitando un poco de esa naturalidad, de esa esencia o a qué va enfocado el taller que haces?

Lo que pasa es que lo de la naturalidad tiene varias capas, porque por un lado tú tienes, se le dice también en actuación al “actor espontaneo” que es un actor que no ha estudiado, no tiene formación ni experiencia, sin embargo, te funciona para la cámara, es un actor espontaneo. Pero en el caso, bueno yo creo que esto es de todos, hay gente que es actor altiro, pero también hay capas. Por ejemplo, hay una capa que tiene que ver justamente con el tema de superar la vergüenza, de repente tienes niños que pueden ser grandes actores, pero les da vergüenza, entonces si tu logras hacer que confíen en la cámara, que conozcan los planos, que sepan cuando están trabajando en este plano, si uno les entrega información, van a agarrar más confianza. Para mí todo tiene que ver al final con que los niños tienen que estar más

preparados, que entiendan mejor dónde van a estar, entonces en ese sentido no les quitas la espontaneidad.

Por ejemplo, nosotros trabajamos mucho la improvisación, la improvisación justamente lo que hace es que ejercita la espontaneidad. Yo creo que el entrenamiento de un actor no le quita la espontaneidad, lo que se la puede quitar es mecanizar un texto, por ejemplo. Si yo tengo una escena y me la aprendo de cierta forma, ya no la puedo decir de otra forma porque ya me la aprendí de esa forma, pero lo que es nosotros, nos vamos a un paso anterior, también le ayudamos a los niños a comprender una escena, yo nunca le enseño a aprenderse los textos de memoria, por lo mismo. Nosotros tenemos otras formas de aproximarnos al texto, que lo aprendamos de otra forma y que finalmente, nosotros trabajamos con los niños, no tan distinto como uno trabaja con un adulto. Yo creo que por el tema de la espontaneidad no le temería al entrenamiento de un actor, al contrario, si un actor es espontáneo tú lo puedes mejorar y tiene más herramientas que van a ayudar a que esa espontaneidad se pueda expresar libremente

Yo creo que en el fondo es más como una inseguridad, una especie de mito, esta idea de entrenar a los actores naturales o no profesionales que van a perder su esencia igual, pero claro también el tema de los ensayos, previo a un rodaje, por ejemplo. ¿Cómo trabajas con los niños, como los preparas para una escena por ejemplo?

Yo creo que el ensayo entendido como en lugar que uno se aprenda un texto de memoria y lo repite y lo repite y lo repite, puede que sea muy nefasto, o tener unos niños en una reunión de lectura, leyendo el texto también puede ser muy nefasto, una lata para todos. Puede que no les ayude en nada, solo a mecanizar. Pero, por ejemplo, nosotros cuando trabajamos con los niños y los preparamos para una serie, película, lo que sea, yo lo primero que hago es

lograr el tema de la confianza, porque si tú vas a ser su entrenador tú vas a ser como su “Mini-director”, como su director íntimo, la gracia es que el niño va a tener un director solo para él y uno va a estar en directa comunicación con el director que es el que te va a guiar.

Entonces lo que tienes que generar es lo mismo, son lazos de confianza. Nosotros lo que hacemos son muchos juegos para conocernos, les explico muy bien cómo funciona el equipo audiovisual, pero en general los niños no conocen, cuando llegan a una formación o con la cantidad de gente que hay, con la cantidad de todo, es súper distinto cuando llegan y ya saben, “ah ese que tiene los audífonos puestos con el palo es sonidista, entonces se va a acercar a mí, me va a poner el micrófono acá y voy a poder confiar en él porque es sonidista”. Son cosas que parecen súper básicas pero que los niños no conocen y que cuando llegan a un set se pueden asustar y ¿qué pasa cuando tienes un actor que está asustado? Es un actor que no te va a dar, no te va a dar la espontaneidad que tú quieres. Más que pasar la letra y el texto, los ensayos tienen que ver con eso, que nos conozcamos.

A mí me encanta invitar a los directores a los ensayos y jugamos, hacemos cualquier cosa, no cosas necesariamente relacionadas con la película misma, pero es para que se conozcan. Vas generando vínculos con el director y los niños que van a trabajar. Y también hay todo un tema que tiene que ver con los papás, ponte tú en estos mismos ensayos, también me tomo el tiempo para conversar con los papás, para resolver todas las dudas que tengan, a la medida que tengas a los papás tranquilos, también sirve porque, los papás pueden ser muy “hueveados”, puede ser un gran tema.

Entonces si los papás están confiados en que los niños están en buenas manos, todo fluye mejor. También yo les doy a los papás ciertas guías básicas de cómo ayudar a los niños a estudiar, porque los papás... en general pasa que los papás meten a los niños a actuar porque los ellos querían actuar y no les resultó y empiezan a, yo soy bien crítica de los papás, y tratan

de cumplir su propio sueño, ese es el clásico. Entonces a los niños les enseñan, les pasan la letra, los estudian, actúan y hacen que los copien. Entonces actúan pésimo, porque llegan con un texto escrito como actuado de cierta forma que ni siquiera es la forma que les dijo el director y es lo que le dijo la mamá. Entonces yo les enseñé a los papas bien como tienen que ayudar a los niños a estudiar, justamente para sacar todo ese tipo de muletillas que después nosotros vamos a tener que sacar en el camino. También depende de cada película en particular, de que ensayamos, de que conversamos. Nosotros trabajamos con una película que se llama “La sombra de los árboles”, que todavía no se ha estrenado, que es sobre Colonia Dignidad, se trataba justamente con el tema de la pedofilia, con un niño, igual el Salva tenía 14 años, no era tan chico pero igual es un niño, ósea un adolescente, perdón, entonces por ejemplo igual era súper importante tocar ese tema con él para cachar que tanto conocía el niño, los papas eran súper open mind, decían “no, nos da lo mismo, el niño cacha todo” pero era importante saber cuáles eran los límites que el mismo quería poner, que tanto cachaba del tema, todo lo que era específico de cada producción.

Mira, y ahora, bueno como mencionaste recién, ¿podrías comentar como es el trabajo que haces con el director o directora?

Bueno a mí en general cuando me invitan a trabajar a un proyecto, primero pido el guion, me lo leo entero y después tengo una reunión con el director porque creo que es súper importante trabajar de frente, trabajar juntos y que el director entienda que en fondo uno es como un vehículo para facilitar por un lado las necesidades que tenga la producción y por otro lado las necesidades de los niños y padres. Uno es como el que los vincula. Y también, en general, como que yo al tiro les aviso sobre las escenas que me parecen complejas, por ejemplo, con la cuestión de la dignidad, habían escenas que evidentemente había que conversar con los

papas antes para que supieran que los niños no iban a tener que hacerlas, para que se acordara con los padres de qué forma se haría la escena, porque también pasa mucho que los directores tienen unos guiones fantásticos que les encanta a ellos pero jamás piensan en los niños y de repente ponen a los niños en situaciones que realmente no son adecuadas y en ese sentido yo como que, al tiro les rayo la cancha a los directores, que nosotros trabajamos como bajo todas las leyes de protecciones sobre los niños, al tiro pongo todo sobre las horas de trabajo, al tiro les rayo la cancha con todas esas cosas, y si de ahí me dicen que sí, ahí seguimos trabajando. Ahora en el set mismo, que yo iba aprendiendo con el tiempo y también ha sido muy lindo porque son aprendizajes de la experiencia y de los compañeros, ponte tú, el primer coach que hice fue una serie que se llamaba “El hombre de tu vida” que la dirigió León Errázuriz, que es un director que ha hecho varias cosas en la tele, es súper simpático, pero es súper perdido, como que no cacha nada, entonces esto fue súper generoso en que me sentaba al lado de él y el Boris Guerrero, que es un sonidista que tiene mucho carrete, el Boris muy amorosamente, como yo era pajarita nueva, me pasaba los audífonos, entonces yo escuchaba todo lo que pasaba en el set, que a veces no, porque a veces a los coach está súper subvalorada la pega, ni los pescan, entonces yo tenía audífonos y estaba sentada al lado del director y terminaba la escena y el director me decía “ya, ¿y?” así como “¿Qué les decía?” entonces fue súper bonito porque yo al tiro caché que, por ejemplo, tener audífonos era esencial igual, porque ahí recién puedes ir cachando como están actuando, si los planos son lejos, no tengo idea, entonces esas cosas que yo trato de, hacerme al tiro amigo del sonidista para pedirle unos audífonos o yo llevo mis propios audífonos pero que me los enchufe ahí, como que eso en relación al trabajo del set.

Y lo otro tiene que, en el trabajo del set mismo es que tiene que ver con todas las cosas po, por ejemplo, uno también se preocupa de la cosa artística, de la actuación, pero también tienes

que preocuparte de los niños en relación a producción. Por ejemplo, las horas de comida, porque a veces las producciones tienen desordenada la hora de comida y uno entra y toma desayuno a la 1 de la tarde y almuerzas a las 5, como horarios de rodaje que no son adecuados para los niños, entonces también hay grandes batallas que “por favor, que a los niños les tengan colación a cierta hora, saber qué comen, qué no comen”, como ene cosas, la cantidad de azúcar que le das a un niño en el catering, porque yo sé que en el catering como lo mejor para los niños que actúan, lo más bacán, pero si en el catering tienes puras golosinas y después los cabros quedan arriba de la pelota y no puedes bajarlos... son un montón de temas ya más de mamá, yo también soy mamá, pero que son muy importantes en la pega, también en todo el tema del vestuario, hay niños que son mucho más pudorosos, en general las producciones siempre como que se parte de la base que a los actores nos da lo mismo, nos empelotamos en cualquier lado, pero eso no puede pasar con los niños, no puede ser que tú no tengas un lugar donde un niño se cambie de ropa, donde no lo vean todos. Todas esas cosas son cosas por las que yo velo cuando estoy trabajando en una producción, no solamente por el tema de la actuación.

Claro, entonces, está súper ligado al motivo de esta investigación, de no solamente preocuparse de cómo actúan en el momento, sino que, en el fondo va de la mano del cómo se cuida al niño con el trabajo que va a ser finalmente

Totalmente, totalmente, ósea claro tu puedes decir, una como mamá sabe cómo un niño se tiene que alimentar, pero a lo mejor un productor que le da lo mismo no lo va a entender así, pero si tú le dices que un niño no bien alimentado que no te va a dar lo que tú necesitas al actuar y se va a demorar el triple porque va a estar cansado, ahí lo va a entender. Así nos resguardamos que todos los niños estén bien, en el fondo a uno lo contratan para que el niño

actúe bien, entonces todo en post de que la actuación sea lo más orgánica posible, también como lo más fluida posible, porque también es como no es un mito, es verdad que en general los niños tienen otro tiempo. Si tú vas a trabajar con un niño tienes que tener contemplado que se va a equivocar más que un actor grande, cosas que son obvias, pero que no son tan obvias para la mayoría de los trabajadores audiovisuales.

Sabes que, hace poco me tocó entrevistar a la Dominga Sotomayor por el mismo tema y me dijo una frase que la encontré súper acertada que en el fondo, no solamente con el trabajo con los niños, sino que a uno le preguntan “¿oye cómo se trabaja con este tipo de actores o como se trabaja con este niño?” dice “en verdad no sé, uno tiene que conocer a cada persona, es diferente cada uno” y eso lo encontré súper, que dio en el clavo todo esto porque muchas veces yo mismo investigando, buscando información, uno se reduce a la idea de cómo es el general con los niños y claro, puede que haya puntos en común, puede que haya cosas que obviamente hay que resguardar pero, ahora en favor de la confianza que se puede construir con un niño, ¿Cómo sería para ti o como debería ser el trabajo previo entre director/a y el niño actor? Porque igual debe ser súper, yo me imagino y yo lo veo así, que debe ser súper violento cuando un niño se está preparando contigo como coach, y de repente llega un día al set y enfrentarse a esta persona que está dando instrucciones y dando direcciones que no lo conoce, que nunca lo ha visto en su vida...

Claro es que, por lo mismo es que yo trato de integrar al director en el trabajo de los ensayos, lo que pasa es que en general los directores tienen tantas cosas que hacer y eso es súper entendible, entonces nunca tienen mucho tiempo pero en general, yo diría que la mayoría de los directores se dan el tiempo para ir por lo menos 1 vez, y esa vez yo les saco el jugo, los

hago jugar a la pinta, cualquier wea que, perdón cualquier wea no, cualquier ejercicio que ponga al director al nivel del niño y al revés, no tratar de que el niño tenga una conversación del cine con el director, sino todo lo contrario, lograr que encuentren puntos en común, pero yo tengo la sensación que en general los directores en general tratan de ser empáticos y buena onda con los niños, o sea, si tú tienes un coach que se está haciendo cargo de un niño con el cual está teniendo un dialogo fluido, fuiste a 1 ensayo con el niño, a 1 nomas, fuiste al set y te das un tiempo para hablar, yo creo que es darse el tiempo nomas para, no se po, con los niños es súper simple, tal vez antes de grabar, ir a darse primero una vuelta a la manzana, también depende del rol que tenga en la película, si tu protagonista es un niño, tienes que lograr hacerlo, que se realice el quiebre.

En la película que hicimos el protagonista fue mi hijo, el Lautaro, lo vi súper de cerca por varios motivos, por un lado yo hacia el casting, tuve que ver a muchos niños, yo no fui la entrenadora porque decían “la mamá es la entrenadora, es como...” pero estuve muy cerca porque también tuve un papelito chico, era la mamá del niño en la película, entonces la Elisa se encargó del auto y la Nora que era como la coprotagonista, no sé, iban a la plaza, los sacaba a jugar, era una relación propia, ella con los niños pero porque eran sus protagonistas, si no la tenía se le caía la película.

Ahora si es un niño que tiene una escena chiquitita, no sé, yo creo que, el rol del coach es fundamental, sobre todo en el caso de si es una película muy compleja en que el director va a estar pensando en muchas cosas al mismo tiempo, si va a tener muchos actores y también en casos que es totalmente legítimo que hay directores que no tienen trato con los niños nomas po, que son más cerrados, que son más, yo creo que el director de niño, ósea del coach es fundamental.

Y yo creo que en relación a lo que decía la Dominga Sotomayor, claro yo entiendo que ella lo ve como desde una perspectiva de una directora de cine pero yo desde que lo veo de una perspectiva de actriz, claro, evidentemente, cada persona es particular, pero si hay ciertas cosas que uno trabaja que tienen que ver con la técnica actoral, por ejemplo la respiración, el control de la energía, que son cosas que uno también puede trabajar, con cada persona lo vas a trabajar de una forma distinta porque cada persona es distinta, pero vas a trabajar la respiración y el control de la energía y la aproximación al texto. Son cosas que tienen que trabajar.

Son bases, que cambia, que se adapta el cómo abordar esas bases dependiendo de la persona...

Dependiendo de la persona, pero son conceptos que en la actuación siempre van a estar presentes.

¿Cómo es el trabajo entonces con los demás actores, por ejemplo, un actor adulto que comparte escena con un actor niño? Porque claro, no solamente está ese trabajo previo que puedes hacer tu con los niños como entrenadora, ahora si son 2 personas que comparten escena con un niño, no sé, un papá con un hijo, una mamá con un hijo, un hermano, eh, y tienen que compartir escena imagino que también debe haber una preparación previa ahí.

Es que mira, primero que nada, no soy muy amiga que los niños vayan a las reuniones de lectura, sobre todo si son muy chicos, a lo mejor un adolescente, a lo mejor de 16 para arriba, son cabros que ya te pueden aguantar, además que en general las reuniones de lectura de ensayo, los actores son cabezones, dan explicaciones, el director también, entonces se

transforma en una cosa muy tediosa para un niño. En general yo creo que es mejor en lo posible que se hayan visto antes, siempre hay un encuentro en algún momento, no sé, si están probando el vestuario y aparece el actor, tratar de que se conozcan un poco, pero yo creo que ahí depende tanto del actor, porque hay actrices y actores, pero en general más actrices que enganchan súper bien con los niños y se dan el tiempo, ponte tú en la serie “Isabel”, la Daniela Ramírez que era la protagonista, la que hizo a Isabel, fue súper amorosa con los niños, siempre fue muy acogedora, pasaba la letra con ellos, no tenía problemas con ellos, pero a mí me ha pasado en otras producciones que son más pesados o más concentrados en su rollo, no les gustan que los molesten, entonces ahí igual va a ser esencial la figura del coach porque tú eres el que contiene a un niño, imagínate que el niño lo único que quiere en su vida en conocer a Álvaro Rudolphy y le llega el día en que tiene que actuar con él y Álvaro no lo pesca en nada, ósea cero, es hipotético, no conozco a Álvaro Rudolphy... tú no puedes obligar a Álvaro a que pesque al niño, porque es Álvaro Rudolphy, ósea, cagaste, no lo puedes obligar, pero si estás ahí para contenerlo, para explicarle que el actor tal y tal cosa, ahí te las ingenias para que no sea un conflicto para el niño en ese momento. Por último, después hablas con él, con el actor así “oye porfa, puedes darle un minutito al niño”, pero yo creo que eso es un tema demasiado delicado, porque los actores también están ahí haciendo su pega, es un punto muy delicado. Eso se va viendo...

Y también en la misma línea, ¿Cómo es el trabajo con el resto del equipo técnico? Porque me imagino que igual la dinámica habitual de un rodaje cambia al estar niños presentes, en la filmación.

Mira, a mí generalmente, yo tengo la sensación que en general, cada vez está más aceptado el rol del entrenador, al principio nos costó mucho y muchas veces pasaba que los equipos

estaban como a la defensiva, “¿quiénes son estos que nos vienen a decir a qué hora le damos comida a los niños?”, pero después cuando ya se logra establecer la organización de cómo va a ser el trabajo, en general es una pega que se agradece mucho, porque si no, ¿Quién la hace? O el segundo asistente de dirección, si es que hay, o algún asistente de producción pero que está haciendo 1000 cosas a la vez, que además se encargue de los niños. En cambio, cuando es un actor, que sabe de actuación, que está ayudando para que actúes mejor, finalmente es un rol que se agradece mucho, pero no es fácil. Ahí yo creo que hay una pega pendiente, sobre todo en términos de educación. Hasta el año pasado yo hacía clases en la escuela de cine, ahora dejé de hacer clases en la escuela de cine porque están en una situación muy catastrófica, pero yo hacía la clase en dirección de actores y yo, me dedicaba una clase a hablar del trabajo con niños, pero tengo la sensación que era la única que lo hacía. No sé si a ti en la escuela te pasaron específicamente las leyes del trabajo con los niños, lo que significa trabajar con un niño...

Mira, lo único que nos mencionaron fue lo de las 6 horas, pero eso...

Claro, ¿cachai? Nada más, entonces no se le da la importancia que necesita desde la formación de la persona, de los audiovisuales, entonces, es muy difícil, y yo creo que eso es algo que nosotros como medio audiovisual, yo he luchado mucho por eso, que se respeten los derechos de los niños, que los niños no deberían trabajar, partir de esa base y que eso tampoco nadie lo sabe. Entonces tenemos que ser nosotros mismos responsables de lo que estamos haciendo y aquí vuelvo al tema de los papás, hay muchos, muchos papás que están cumpliendo sus sueños y roles psicológicos a través de sus hijos y están dispuestos a hacer cualquier cosa, más que por plata, por fama, porque salgan en la tele, o porque tengan Instagram y tengan miles de seguidores y todo ese tipo de cosas. Entonces, en muchos casos,

sobretudo en trabajos de televisión, los padres no son aliados. ¿Quiénes somos los únicos que deberíamos aliarnos? El medio audiovisual. Nosotros debemos ser muy conscientes como tratar a nuestro niño. Y hay miles de ejemplos, en EE.UU. está súper arreglado, en Europa también...

Algo me comentó la Elisa que, había hecho un trabajo súper exhaustivo de buscar varias partes, me dijo, súper matea, hasta algo relacionado con juzgado policial...

No, lo que pasa es que cuando yo empecé a investigar sobre esto, a ver, yo llegué a esta pega por cosas de la vida y mi primer entrenamiento fue hacer “El hombre de tu vida” que tuve la suerte de caer en un equipo muy artístico, lo que te contaba, lo pasamos súper bien, salió todo bien, el niño actuaba súper bien, fue todo un placer muy entretenido, y el niño era el hijo del protagonista, entonces igual tenía harta participación, y ahí me pasaron varias cosas, por ejemplo, había una parte en que el niño iba al colegio y había una escena en el colegio que una niña tenía que darle un beso, todo esto era de adolescentes, primero medio, octavo, por ahí, tenía que dar un beso, tenía que darle un beso a un niño. Tu cachai que la actriz que lo hizo nadie le había dicho que tenía que dar un beso, nunca en su vida había dado un beso y lo hizo y después salió de la escena y lloraba y lloraba, no había como consolarla. Y la mamá estaba así pasmada, entonces ahí aprendí lo que te digo, que yo al tiro cuando me leo el guion, cuáles son las escenas complicadas, todas las escenas que tienen que ver con besos o cosas más sexuales, son súper complicadas, con desnudos, cosas que un cabro no te aguanta. Hay cosas que son súper delicadas.

Entonces, es ese tipo de experiencia... a ver yo entré a trabajar ahí y era como “este niño lleva mucho rato acá, a qué hora termina, oye, pero cómo no está yendo al colegio”, yo no entendía nada, entonces empecé a investigar, porque nadie lo sabía, ósea los productores lo

hacían nomas. Y empezando a investigar, efectivamente los resguardos de las leyes chilenas son muy pocos, y la verdad yo creo que fui la primera en que hice la investigación, nadie la ha hecho. En EE.UU. hay una cuestión que se llama “Studio Teachers” y los Studio Teachers, no sé si viste una serie en Netflix que se llama “Love”, el protagonista su pega es esa, son profesores de los niños que actúan, entonces tienen todo estructurado. Ellos tienen una página con los tiempos de trabajo y está súper normado, porque lo otro que también es heavy, yo trabajo...yo no soporto las guaguas en el set, me parece que es una cosa que no puede ser. No me gusta trabajar con ningún niño que no sea consciente en decir “quiero”.

Para mí más que un límite de edad, tiene que ver con eso. Si el niño tiene 2 años, pero quiere estar ahí, ya bueno, ya, pero con estas reglas y estas reglas. En esta cosa de los gringos está súper establecido, ponte tu una guagua de 3 a 6 meses puede estar 1 hora trabajando y son como 8 minutos en set, no me acuerdo bien, está súper establecido cuantos minutos son en set, cuantos son en descanso y si están en etapa escolar, cuantas horas de estudio tienen que tener y cuantas de grabación. Entonces ahí fue que entendí cómo funcionaban las cosas en Chile y la verdad es que en Chile no hay mucha protección, lo único que dice la ley es que los niños no deben trabajar, salvo una excepción que es para los niños artistas, y parte de la base que un trabajo artístico es un trabajo que al niño le va a ayudar, que le sirve para desarrollarse. Entonces en ese sentido se acepta el trabajo artístico, pero también está “reglado”.

Acá en Chile no hay diferencia de edad, ósea tu puedes tener un niño de 2 años, de 17 años trabajando la misma cantidad de horas. Lo que, si es que, si un niño está yendo al colegio, el máximo de horas semanales son 30 horas semanales máximas, por eso es que se piensa que son 6 horas diarias. Porque tú dices 6 por 5, 30. Un niño no puede faltar a su obligación escolar, aunque esté filmando, salvo que, por ejemplo, no sé, vaya a ser un corto que dura 3 días, si le pides permiso al colegio te dan el permiso, pero si vas a hacer una teleserie que son

6 meses de filmación, no puedes hacer faltar a un niño 6 meses. O ponte tú esta serie “El hombre de tu vida”, duró 3 meses y este cabro no fue al colegio en 3 meses, o iba al colegio, pero finalmente en las mañanas lo citaban a grabar...

Igual he sabido de casos de niños que al final dan exámenes libres, están con tutores privados, igual es un margen ético súper extraño...

Porque todo margen con un niño es complejo, pero ahí yo creo que es importante ir cachando como, ósea, no sé, yo que he hecho clases mucho tiempo, en general los niños que van al colegio, me parece que tienen menos habilidades sociales que los que si van al colegio, y finalmente eso tampoco te ayuda para ser actor. Entonces es como “Pan para hoy, hambre para mañana”, tienes al cabrito trabajando hoy, pero mañana no va a poder ser actor, porque en eso se centran los papás, “no es que mi hijo es talentoso y va a ser actor, entonces lo sacamos del colegio” ¿para qué sacas a un cabro del colegio, cachai?

No y la verdad, qué sabe uno que es lo que quiere hasta después de los 20, 20 y algo...

Entonces por eso a mí me gusta pensar más en el concepto de experiencias laborales que pensar que los niños están trabajando. Cuando un niño pasa por una película, como el Lautaro, mi hijo que hizo una película, que estuvo súper bonita y fue un trabajo súper exigente y todo, pero creo que salió súper bien de ahí, yo no quiero que vuelva a hacer nada de ahí, ¿cachai? Hasta en un muy buen rato más. Porque me parece que él ahora tiene que dedicar su vida a otras cosas, probablemente cuando grande quiera ser actor, porque creo que una experiencia laboral puede ser enriquecedor, pero ponerlo a trabajar todos los años y cagarlo trabajando, creo que no corresponde. Entonces volviendo a lo de las leyes, eso es lo único que dice la ley chilena, lo que pasa es que lo otro que dicen es que donde entra lo del juzgado.

Siempre que tu trabajes con un menor de edad, tú tienes que llevar el contrato de trabajo al juzgado de policía, no sé si local, pero el juez tiene que dar el permiso para que ese niño trabaje. Y yo creo que ahí es el juez quien determina, el que dice “ya, pero este niño tiene 4 años, así que puede trabajar 2 horas diarias”, pero eso nunca he visto que alguien lo haga. Yo trato que por lo menos los niños no pasen las 8 horas, si es que están en vacaciones, porque si están en vacaciones pueden trabajar 8 horas, y que no se pasen las 30 horas semanales, pero más que eso no me voy a meter. Si tienen el permiso del juzgado, que eso lo vean los papás...

Claro, entonces si esto fuera de conocimiento básico, más público, fácilmente podrían hasta demandar a la producción...

Totalmente, lo que pasa es que yo fui a una reunión con gente del servicio de menores, y el problema fue un caso puntual con una cabrita que trabajamos en una teleserie, que fue un caso súper heavy. Porque era una niña, que creo que tenía 10 años, 12 años ponte tú, que trabajaba en la teleserie y eso era que tenía que ir 3 veces a la semana, llegaba a la casa y después ensayaba un musical de noche, entonces su mamá era súper loca, y la niña llegaba sin almorzar, siempre estaba como sucia, con olor a pata, se notaba que era una niña de la que no se preocupaban. Entonces fue tan preocupante el caso, sobre todo por eso porque ensayaba el musical en la noche, trabajaba en el día, los fines de semana hacía comerciales. La pega de la mamá era que criaba perros para venderlos, entonces mi sensación era que explotaba a los perros y a su hija, se dedicaba a la explotación. Y tenía que ir a buscarla y nunca llegaba a la hora, se demoraba 2 horas en llegar, era súper terrible porque la niña estaba desprotegida, entonces yo, a los abogados de Chile Actores, tuvimos una reunión en el servicio de niños. Y esa reunión fue súper en buena onda, pero las opciones que teníamos

era interponer un recurso legal, era meter a la mamá en un juicio de tuición, o, como son tan pocos los casos, pasa a no ser importante, ese es el problema. Son tan pocos a los niños que actúan en relación a todos los niños del rollo del SENAME, pasa a no ser importante porque son muy pocos. Después de esa experiencia, no volví a trabajar en teleseries, me pareció que es un mundo que, yo no estoy de acuerdo que los niños hagan teleseries.

Esto me deja una sensación agridulce, por una parte, es súper bonito el trabajo que estás haciendo, el de fomentar la preocupación, de fomentar que haya un buen resultado con el bienestar, y a partir de ahí, que la producción se encargue de cuidar a estas personitas, pero por otra parte esta esto que, es una lucha súper difícil, casi no hay protección, no hay tanta preocupación en general, y claro me deja esa sensación que, falta mucho camino para que exista esta protección real...

Mucho, no y yo también en algún momento como que quisimos sistematizar nuestras investigaciones, entonces estuvimos entrevistando a mucha gente que trabajaba en el tema, de trabajo con niños y tuvimos una reunión con la Verónica García Huidobro, que es una actriz y directora de teatro que trabaja en la católica, y ella a mí me dijo una cosa que es como, lo que te está pasando a ti ahora, “pero si ese slogan de los niños primero, es mentira, es solo un slogan, en realidad a nadie le importan los niños, igual que las mujeres, a nadie le importan los niños y las mujeres” y realmente, como que me aterrizó, fue bueno tenerlo consciente, pero una cosa no quita la otra, no porque sea difícil uno no va a tratar de hacerlo igual, no porque sea difícil uno va a tratar que en el trabajo las cosas sean distintas. En general, con todos los niños que he trabajado en producción, son niños con los que hemos establecido relaciones de mucho cariño, y también por otro lado, por ejemplo, los talleres, la mayoría de los niños son niños que hicieron el taller y ahora quieren seguir, entonces yo

tengo la sensación que esos vínculos si se generan, y que no da lo mismo que el entrenador sea cualquiera, que sea un actor realmente capacitado, preocupado y motivado por los niños. No da lo mismo. Por eso creo que es súper importante que tú estés haciendo esta investigación, porque hay un tema de educación, ponte tú la Elisa es súper amiga mía, ahora que está trabajando en la católica, le dije “tengo la sensación que debería hacer como un mini seminario, y que debería tratar de que lo dieran en todas las escuelas de cine”, porque, en general, los productores más viejos se juegan en los papás, y es como “bueno, si el papá deja, está bien”

Claro, pero no siempre el papá va a ser el mejor aliado...

No solo no siempre, en general, no. Entonces para mí cuando los papas son súper preocupados, que es como cuando empiezan a ser cacho para la producción “No es que este papa, dice que esta escena no, la noche muy tarde”, esos son los papas que más me gustan. Porque son los que yo veo que realmente están preocupados, entonces las cosas técnicas se van a solucionar, lo importante es que los niños tengan una experiencia laboral enriquecedora y que les sirva para su vida, si no, no tiene ningún sentido tener a un niño trabajando.

Mira, me quedo una pregunta, tiene que ver con las técnicas, de dirección, porque algo que estuve investigando del marco teórico de esta investigación, es que hay ciertas escuelas que aplican las técnicas “Meisner” a los niños, como que les funciona un poco, eso. ¿tú podrías ahondar un poquito en eso o si hay algún tipo de técnica en particular que trabajes con niños más formal?

Sí, mira, yo no soy una experta en “Meisner”, cacho más o menos algunas cosas, pero en general Meisner trabaja... a ver, mira, yo estoy súper de acuerdo con lo que tu decías al

principio, de que los actores niños pueden ser los mejores actores, entonces cuando tú tienes un niño talentoso, buen actor, porque eso es verdad, hay gente que independiente a que tengan formación, hay gente que no tiene experiencia. Hay gente que es buen actor y gente que no, y el casting tiene que ser un buen casting, también es otro tema, ¿Cómo casteas a un niño? No es lo mismo que castear a un adulto, bueno en general los castings son pésimos y uno realmente no ve lo que un actor te puede dar, pero cuando tú tienes un niño que es buen actor en realidad no necesitas hacer mucho, no necesitas ponerlo en demasiados lugares, y yo creo que, en ese sentido, la sobre estimulación o como el sobre calentamiento de cabeza para un niño en relación a su personaje, no ayuda mucho. Incluso es mejor al revés, tirarle de a poquito la información, ir de a poquito, pero eso, más que una sensación de técnicas actorales, a mí, ciertas cosas que me han funcionado y he ido aprendiendo harto que tienen que ver con la imaginación. La imaginación, con los niños es muy fácil ocuparla, creo que es un punto esencial en el trabajo, y más que nada, la confianza.

Da lo mismo que hagas todos los ejercicios de Meisner que quieras, si tienes unos niños rígidos tratando de decir bien la letra y que, si se equivocan, tu les digas “no, te equivocaste”, yo siento que es la confianza, el uso de la imaginación y el estar muy presente en escucharlos, cachar en qué están, qué necesitan, tomarse los tiempos, pedir los tiempos también. De repente los niños están cansados y necesitan un ratito, hay que tener la confianza de decirle al director, que, si el niño no está bien yo le voy a decirle al director, y lo voy a sacar del set a dar una vuelta, en ese sentido sigo la corriente de Woody Allen, “en la medida que tengas buenos actores, no es mucho lo que tienes que hacer”.

Claro en el fondo, es cuidarlos más que nada...

Y sabes que, con los actores grandes no es tan distinto, son otros cuidados, obviamente, pero no es tan distinto, sobre todo cuando tienes buenos actores, necesitas que los actores estén tranquilos, libres, para poder lanzarse.

También esa es otra conclusión que sacaba a raíz de todas las entrevistas que he hecho hasta ahora, también es lo mismo, casi todos me han dicho que, el trabajo con niños y con actores adultos no es tan diferente, todos van a esa misma base, obviamente los cuidados legales deberían ser más específicos, más duros con los niños. Pero en el fondo yo creo que pasa mucho y lo digo desde cómo nos enseña la escuela, yo estudio en la UDD que está mucho más enfocada como a la logística, a la producción audiovisual, más que a la dirección, hemos tenido ramos de dirección de actores, pero yo creo que falta mucho esa educación de cómo dirigir una escena, es todo un tema el trato que uno tiene que tener con los actores, la relación que se establece, los cuidados...

No, además que hay muchos que mitos que, la gente se moría en la producción, hay mucho mito con el director maldito, pero en general mi experiencia, de las mejores producciones, yo he trabajado con Sebastián Lelio, a mí me encanta, lo encuentro seco, y es un sol, es un bacán, creativo y generoso, logra hacer que el resto del equipo saque lo mejor de su creatividad, entonces yo creo que por ahí va... Ah, lo de las técnicas, cuando tú estás con buenos actores, siempre con buenos actores es más fácil. Ahora, ¿qué pasa cuando un actor no te da lo que tú quieres? Ahí entiendo que hay que ir a técnicas más claras, pero en ese sentido, ponte tú, por un lado, yo creo que la escuela que tuve con el Lelio me ayudó mucho, porque yo trabajé con él cuando éramos mucho más chicos, hicimos muchos trabajos basados

en la improvisación, entonces lo entretenido de eso, es que, para poder improvisar, tú tienes que entender muy bien la escena, tienes que entender muy bien cuál es la escena.

Entonces yo eso les enseño a los niños, yo soy más de “Stanislavski”, para mi Meisner es un discípulo de Stanislavski, como en los términos realistas de, mi objetivo de personaje, a los niños les enseño qué es un objetivo, y hablamos del objetivo claramente, y lo entienden al tiro, porque a la final la cosa es jugar al papá y a la mamá, por ejemplo yo trabajo mucho con objetivos, como ese icono de, “de quién se trata esa escena”, para que si se les olvida la letra, puedan salvar, puedan estar ahí, como con eso, también con el concepto de la respiración, y en términos más del trabajo con el texto, también estuve en la escuela del Andrés Pérez de teatro, y Andrés Pérez trabajó mucho tiempo con una señora francesa que se llama Ariane Mnouchkine y ellos tenían una técnica de aprenderse el texto, y esa técnica, que todavía la ocupo para mí, funciona bastante para los ensayos, entonces por ahí van más que nada las técnicas que uso.

