

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE CINE Y AUDIOVISUALES

**Trabajo de monografía
previo a la obtención de la
Licenciatura en Cine y
Audiovisuales**

TÍTULO:

**El trabajo con el actor *novel* en el primer plano desde la dirección del
cortometraje de ficción *Summer Beats*.**

AUTOR:

Jairo Fernando Granda Granda

DIRECTOR:

Gonzalo Gonzalo Jiménez

CUENCA-ECUADOR

2015



RESUMEN

La presente monografía de investigación titulada “El trabajo con el actor *novel* en el primer plano desde la dirección del cortometraje de ficción *Summer Beats*” plantea la necesidad de implementar una metodología de trabajo con el actor *novel*, para fin de poder prepararlo en los procedimientos tanto técnicos como interpretativos que demandan el proceso de una producción cinematográfica, potenciando el trabajo de la composición del personaje con la cámara cinematográfica, enfatizando el uso del primer plano, como recurso expresivo por excelencia del cine que nos acerca al mundo interior de un personaje.

Para poder llegar a la implementación de una metodología, el trabajo investigativo se basó en el análisis puntual tanto de los procesos interpretativos como técnicos que demandan la preparación del actor *novel*: Se analizó la puesta en escena así como los elementos que conforman la construcción del discurso cinematográfico en la construcción de la puesta en cuadro. Así mismo, los procedimientos prácticos para poder trabajar la puesta en escena con el actor *novel*, partiendo de los aportes de profesionales del medio cinematográfico. Los análisis de la investigación finalmente determinaron el planteamiento de una metodología de trabajo con el actor en la etapa de preproducción, conforme a las necesidades que planteó la realización del cortometraje *Summer Beats*.

PALABRAS CLAVE:

ACTOR NOVEL, PUESTA EN ESCENA, PRIMER PLANO, METODOLOGIA, PUESTA EN CUADRO, DIRECCIÓN.



ABSTRACT

This study is titled “The workshop with a novel actor using close ups, based on the film direction of the fiction short-film “Summer Beats”. The objective of this study is to find and introduce a working methodology with the so-called novel actor and prepare him for the technical and performing proceedings that a film production demands. It focuses on strengthening the construction of the character while working with a movie camera especially during close up scenes, which are a very important source of expressiveness during filmmaking because they make the audience connect with the interior world of a character.

To achieve the application of a methodology, this investigative analysis was based in the dissection of the different performing proceedings and techniques, which demands a big amount of preparation from the beginner actor. This investigation analyzes the film staging, the elements that conform the construction of the film speech, and the arrangement of the staging and the framing shot. It also analyzes the practical proceedings to work in the film staging with a beginner actor based in the professional’s contributions of many filmmakers in the film industry. Finally, the numerous analysis during this investigation helped to define a preposition of a working method with the novel actor in the pre-production phase. All of this according with the many requirements that surged during the making of the short film called “Summer Beats”

KEYWORDS:

NOVEL ACTOR, ON-STAGE, CLOSE-UP, METHODOLOGY, DIRECTION



ÍNDICE

Contenido

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
CLÁUSULA DE DERECHOS DE AUTOR.....	6
CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL	7
AGRADECIMIENTO	8
DEDICATORIA.....	9
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I.....	14
EL ROSTRO COMO DEBELADOR DEL MUNDO INTERIOR.....	14
1.1 Introducción al rostro: fisionomía y psicología.	14
1.2 El primer plano en la construcción del mundo interior.	18
CAPÍTULO II.....	25
EL ACTOR EN RELACIÓN A LA CÁMARA.	25
2.1 La construcción de un discurso.....	25
2.2 La puesta en escena cinematográfica.....	34
2.2.1 Punto de vista: La puesta en cuadro.	35
2.3 Elementos de la puesta en escena.....	39
2.3.1 Línea de acción.....	39
2.3.2. Espacio y tiempo.	40
2.3.3. Valores de plano.....	41
2.3.4. Raccord y montaje.....	41
2.3.5. Ritmo interno.....	42
2.4 El actor novel	42
2.4.1. Características.....	43
2.4.2. Sobre los procesos de interiorización: Stanislavski y Strasberg-	45
2.5 Dificultades técnicas del actor novel frente a la cámara.....	50
2.5.1. Planificación no cronológica.....	51
2.5.2. Actuación sin interacción.....	51
2.5.3. Naturalidad en el escenario cinematográfico.....	52
2.5.4. La imposición de la puesta en cuadro.....	53
2.5.5. Espacio cinematográfico.....	54
2.6. El oficio del director.....	56



2.7. La dirección de actores.....	57
2.8. Metodologías de trabajo de directores	61
2.9. Sistema de rodaje	63
2.9.1. Sistema de rodaje condicionado por montaje	64
2.9.2. Sistema de rodaje condicionado por puesta en escena	71
2.9.3. Sistema de rodaje de máster shot (toma maestra) con protecciones.-	72
2.9.4. Sistema de rodaje por plano secuencia.-	73
2.10. Preparación del actor <i>novel</i>	79
2.10.1. Primer plano:	83
CAPÍTULO III	95
TRABAJO DE DIRECCIÓN CON ACTORES EN EL CORTOMETRAJE <i>SUMMER BEATS</i>.....	95
3.1. Casting.-	96
3.2. Metodología de trabajo con el actor <i>novel</i> .-	97
3.2.1. Composición de personaje.....	103
3.2.2. Técnica interpretativa con cámara.....	106
3.3. Rodaje.....	112
BIBLIOGRAFIA GENERAL.....	119
Referencias Cinematográficas.....	126
ANEXOS	128



CLÁUSULA DE DERECHOS DE AUTOR

Yo, Jairo Fernando Granda, autor de la tesis “El trabajo con el actor *novel* en el primer plano desde la dirección del cortometraje de ficción Summer Beats”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 4 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser el requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Cine y Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 17 de Abril de 2015

Jairo Fernando Granda

0104381736



CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Yo, Jairo Fernando Granda, autor de la tesis “El trabajo con el actor novel en el primer plano desde la dirección del cortometraje de ficción Summer Beats”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la siguiente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 17 de Abril del 2015

Jairo Fernando Granda

0104381736



AGRADECIMIENTO

Quiero agradecer primeramente al ser supremo que ha sabido manifestarse y guiar mi proceso de vida. A mis padres, por su apoyo y por su confianza plena en mí. A mis profesores, por haber guiado e instruido mi camino en la formación cinematográfica. A mis compañeros, por la energía y el compañerismo que han reinado durante estos años de carrera universitaria, que se han consolidaron en excelentes proyectos cinematográficos.



DEDICATORIA

Le dedico este trabajo de grado a mi hermano Santiago, por haber sido el motor principal para animarme a trabajar en un proyecto muy complejo y muy hermoso a la vez.



INTRODUCCIÓN

La producción cinematográfica en el Ecuador está creciendo en estos últimos años, siendo testigos de este proceso durante el año del 2013, tras estrenarse alrededor de 13 largometrajes en salas de cine, un cambio significativo en relación a los años posteriores donde se contaba con pocos estrenos nacionales. (Cueva, 2014:7) La justificación por la que el cine ecuatoriano este viviendo un proceso de crecimiento, ha sido fundamentalmente por la creación en el 2007 del Consejo Nacional de Cinematografía CNCINE que ha invertido en producción nacional, provocando el crecimiento de ésta en un 300%. (Donoso, 2012) Pero también por la era tecnológica en la que estamos viviendo, donde el cine digital está al alcance de los cineastas, dando posibilidades de producción y realización de películas de bajo presupuesto a diferencia de décadas anteriores.

Sin embargo, si bien la demanda de películas ecuatorianas incrementa, también exige que éstas cada vez estén ligadas a los estándares de calidad para poder competir con un mercado ya establecido, principalmente *hollywoodense*. Si bien en el año 2014 la producción cinematográfica en estrenos se mantiene, la demanda de películas ecuatorianas por parte del espectador no supera el 2%. (Luzuriaga, 2014)

Entre los principales problemas que afectan al cine ecuatoriano a más del cambio tecnológico a salas digitales, en la cual el cine anglosajón se mantiene fuertemente competitivo (Serrano,2014), radican la falta de perfeccionamiento de ciertas áreas que conforman la producción cinematográfica, principalmente en la formación de actores para cine. Camilo Luzuriaga expone problemas de base:

El déficit dramático y actoral, claramente perceptible por el espectador —cuyo gusto ha sido educado por el cine dramático ‘hollywoodense’—, es la causa de la débil relación empática de las películas ecuatorianas con el público, que



tiene dificultad en identificarse con el personaje. (Luzuriaga, 2014)

La temprana etapa de desarrollo del cine ecuatoriano que estamos viviendo, así como la ausencia de una tradición actoral cinematográfica en el país, han llevado a que existan falencias en nuestras producciones principalmente a las que implican el guión, la dirección y la preparación del actor, en relación al cine mundial, que tiene sus propios referentes con una trayectoria heredada desde muchas décadas atrás.

La fortaleza visual y sonora del cine local es heredera de la rica tradición plástica y musical de que gozan las culturas ecuatorianas, incluidas las urbano-mestizas. No pasa así con el guion, la actuación y la dirección, que para funcionar en el cine deben luchar contra la herencia teatral y actoral todavía vigente en el país, que hace gala de la simulación como su arma principal, identificando teatro con falsedad, y actuación con mentira. Actor es el que miente, según esta tradición venida de España desde la época colonial. (Luzuriaga, 2014)

Antes que el cine, nació la televisión en el Ecuador donde los actores de televisión mantienen una dinámica de trabajo parecido al cine en cuanto al proceso técnico, pero que su instrucción interpretativa se plantea desde la falsedad en vez de la verdad, contrario a la herencia que obtuvo el cine anglosajón. (Luzuriaga, 2014) En el caso de los actores de teatro, su metodología se plantea bajo la modalidad del teatro, desde la sobreactuación (por la necesidad interpretativa de llegar a todos los espectadores de un sala de teatro) muy diferente a la dinámica de trabajo en cine, que exige otro tipo de preparación actoral desde la naturalidad y la economía interpretativa que le exigen los aspectos técnicos de la misma. (Miralles, 2000)

Finalmente, existen los actores que se forman de forma autodidacta y sin una técnica ni experiencia previa, lo cual se ha vuelto una vía para los cineastas interesados en conseguir esa verdad y realidad interpretativa en los denominados actores naturales, los cuales logran adaptar un personaje



determinado por su similitud del mismo en la vida real. (Gaviria, 2005 citado por Osorio, 2007)

Más allá de la formación de los actores, la mayoría de actores y actrices ecuatorianos incursionan por primera vez en la experiencia de hacer cine, convirtiéndose en principiantes o *nóveles* en esta área. El notable crecimiento cinematográfico en el país, empieza a demandar la formación y capacitación de jóvenes como de adultos, que incursionen en el campo de la actuación para cine y que conllevan una metodología adecuada de trabajo, siendo conscientes del proceso en el que se desarrolla el cine, a nivel humano y técnico, que engloba tanto la preparación, estudio y construcción de personajes, como de su interpretación frente a la cámara y la comprensión del proceso técnico de realización del cine.

Actualmente, existen centros como el Instituto Tecnológico de Cine y Actuación (INCINE) que mantiene dentro de los estudios, la formación actoral para cine. A nivel local, en la ciudad de Cuenca desde el 2014 existe un estudio de interpretación actoral que forma a actores para cine, instruidos por el Actor y Director Gonzalo Jiménez, de destacada trayectoria en el medio cinematográfico.

Dentro del proceso actoral para cine, el actor *novel*, definido como aquel actor principiante del oficio, se enfrentan a uno de los principales problemas del cine: el trabajo con cámara, el cual se torna en un objeto extraño en la interpretación dentro de la puesta en escena, al establecerse el trabajo actoral en casi perfecta coordinación con esta. Trabajar en cine le exige además, adaptarse a una forma de planificación y rodaje de un guión. El actor *novel* que no está habituado a la cámara, tendrá dificultades para conectarse dentro de la dinámica de trabajo que implica; un rodaje no cronológico, fragmentación del tiempo y el espacio de la acción y la delimitación del espacio por los factores técnicos que interviene.

Por tanto, las implicaciones que conlleva el trabajo con la cámara pueden afectar a la capacidad interpretativa del actor que no ha tenido un previo



acercamiento al proceso, por lo que nos lleva a la formulación del problema de este trabajo investigativo:

¿Cuál debe ser la metodología a aplicarse desde la dirección en el trabajo con el actor *novel* en relación al punto de vista de la cámara, el cual condiciona y delimita al actor dentro de un proceso técnico y organizativo, para que su interpretación no se vea afectada y resulte lo más orgánica, equilibrada y profunda, entendiendo que en este trabajo de monografía se priorizará el rostro y la mirada en primer plano?

El siguiente trabajo de monografía busca exponer los problemas que enfrenta el actor *novel* en relación a la cámara, para así llegar a posibles soluciones a través de la investigación, que permitan establecer una metodología práctica para que el director pueda trabajar conjuntamente con el actor dentro del proceso de rodaje. Hay que recordar finalmente, que la cámara registra el más mínimo detalle del actor, el cual romperá con el artificio que se establece de verosimilitud con la realidad, en el instante en que evidencia ya no evidencia los problemas del personaje sino del actor.



CAPÍTULO I

EL ROSTRO COMO DEBELADOR DEL MUNDO INTERIOR.



1.1 Introducción al rostro: fisionomía y psicología.

El rostro es el principal vínculo de relación y comunicación física con el otro. Si bien la voz cumple una función primordial de comunicación en la sociedad mediante el uso de la palabra, nuestro lenguaje corporal, determina muchos aspectos que la misma voz no evidencia y oculta sobre el interior del ser humano. Estos elementos forman parte de una comunicación no verbal, las mismas que están presentes en el ser humano desde su nacimiento:

Gran parte de lo que hacemos o podemos hacer está determinado por la herencia, la cual ha sido seleccionada a lo largo del proceso evolutivo [...] No sólo se heredan rasgos y estructuras (color de la piel, tamaño, disposición de órganos y sistemas), sino también comportamientos (gestos, habilidades motoras). Incluso en relación con las funciones cognitivas hay algo importante que decir respecto a la herencia." (Delgado, 2002:5)

Según Carolina Paredes Muñoz, el lenguaje corporal es nuestra primera forma de comunicación no verbal, que se desarrolla progresivamente bajo un sistema de signos que van formando ese lenguaje corporal a través de la



exploración personal y la imitación. (Paredes, 2014:15-16) Este lenguaje corporal lo constituye también los gestos los cuales: “son todos los movimientos corporales específicos que refuerzan un mensaje verbal, transmite un pensamiento o expresa una emoción.”(Paredes, 2014:17) Uno de los gestos destacables que acompañan este proceso de comunicación no verbal, sería la gestualidad de nuestras manos. Todos estos movimientos corporales responden a una constante construcción de nuestro discurso físico y social en la que nos desenvolvemos.

En el caso del rostro, “es la fuente más importante de información no verbal”. (Patterson, 2011:47). “Lugar privilegiado de la mirada, donde el ser humano observa y es observado y donde prevalece las facultades sociales: comunicativas, lingüísticas, intersubjetivas, expresivas”. (Aumont,1997:18). Fisiológicamente hablando José Delgado, profesor de la Universidad de Olavide de Sevilla, España, afirma que el rostro se constituye por un elevado número de músculos que permiten la movilidad expresiva de la misma, controlados de forma precisa por el sistema de motor facial que está en el cerebro. Por tanto, la expresión del rostro evidencia un estado emocional interno. (Delgado,2002) Además es interesante que nuestros sentidos como la vista, el olfato, el oído, el gusto y el tacto, con excepción de este último que se extiende por todo nuestro cuerpo, se encuentren ubicados específicamente en el rostro.

De esta manera, si bien todo nuestro cuerpo comunica activamente y habla de nosotros mismos, el rostro es la vinculación más directa con el otro, precisamente por su ubicación y los componentes que lo determinan. (Paredes,2014) A partir del rostro, según Jacques Aumont, se puede extraer conclusiones sobre “la identidad personal, el sexo, la pertenencia familiar y racial, el temperamento y la personalidad, la belleza, el sex appeal, la inteligencia, la enfermedad, y, naturalmente, las emociones.”(Gurpegui, 2001:20)

El rostro es considerado el espejo del alma (Delgado,2002) que habla de nuestra esencia, de nuestra propia humanidad, en la cual prevalecen



aquellos signos que inconscientemente y orgánicamente transmiten información al otro: “Las expresiones faciales son principalmente el reflejo de nuestro estado afectivo interno y un indicador externo de las emociones y sentimientos de las personas.” (Patterson, 2011:47)

La expresión facial establece tres funciones del rostro en el proceso comunicativo: “La expresión facial señala actitudes respecto a los participantes de una misma conversación, actúan como una metacomunicación modificando la propia expresión verbal y por último, representa realimentaciones que señalan al hablante cómo se está recibiendo su mensaje”. (Paredes,2014:18). Dentro de la expresión del rostro, también interviene el comportamiento de la mirada, la misma que permite comunicar gran cantidad de expresiones emocionales a través de la forma de la mirada, cumpliendo un rol determinante en el proceso de interacción con el otro. (Reyes, 2008)

Todo este funcionamiento y comportamiento de nuestro cuerpo, responde a una serie de factores heredados que subsisten en nuestro interior y que se exteriorizan según el punto de vista adaptativo que planteo Darwin (Delgado,2002), siendo el cerebro el órgano responsable de las acciones humanas y animales. José Delgado, así lo sustenta:

El cerebro forma su propia imagen del mundo externo, físico y social [...] Ese mundo interno es necesariamente propio y peculiar de cada especie, y está formado por el conjunto de códigos neuronales que la adaptan a su entorno, y que permite vivir y perpetuarse en sus descendientes. Ese mundo interior de códigos y normas se pone en manifiesto hacia el exterior mediante el comportamiento, es decir, el conjunto de actos motores que hacen posible andar, saltar, hablar. Pero otro resultado de esta actividad cerebral es el mundo de las sensaciones, del pensamiento, de la emoción. En este caso, todo el contenido de esas actividades cerebrales queda reservado al interior del individuo y no es fácilmente accesible a los observadores externos, sean o no de la misma especie. (Delgado, 2002:5)



Se puede decir por tanto, que el mundo interior se constituye como propio del ser humano, el cual es externalizado a través de las emociones que se expresan mediante los actos motores involuntarios que el ser humano posee principalmente en el rostro humano.

La emoción es una agitación del ánimo, un fenómeno mental transitorio que se acompaña de correlatos vegetativos (rubor, sudor, lágrimas) y de actos motores más o menos voluntarios o conscientes. Las emociones tienen su origen en los gestos y actitudes más primitivas, que se presentaron ante situaciones conflictivas, de forma inconsciente y fundamentales para el proceso adaptativo. (Delgado, 2002:5-6)

La expresión facial de una emoción no está del todo bajo el control motor voluntario, sobre todo por la ausencia de información propioceptiva, es decir que a diferencia de otras partes del cuerpo como las manos, de la cual tenemos información de su posición a través de sus receptores sensoriales, sin necesidad de mirar. Es aquí como se fundamenta que la cara es el espejo de nuestra alma, que se vincula directamente con un factor espiritual (Delgado, 2002) y alega:

La expresión facial de las emociones ha seguido un complejo recorrido evolutivo, habiendo quedado perfilada en una serie de representaciones gestuales que indican distintos estados emocionales. La cara es una puerta abierta al interior del individuo, porque no existe una información sensorial, ni un control voluntario, completos de la disposición de todos sus componentes motores, esto es, de todos los músculos que le dan forma y expresividad. Por todo ello, el rostro humano es un vehículo importantísimo de comunicación no verbal. (Delgado, 2002:9)

No obstante, otros autores alegan que si bien el rostro puede exteriorizar los sentimientos internos, también con el rostro se puede ocultar y reflejar al



exterior una máscara social, paradójicamente manteniendo una doble funcionalidad de la mostración y la ocultación de nuestro ser:

[...] aunque las expresiones faciales de las emociones estén biológicamente determinadas, hay diferencias culturales en cuanto se muestran dichas emociones, y también varía con la cultura lo que provoca una emoción y las costumbres que sigue la gente para intentar controlar la apariencia de sus caras en situaciones sociales determinadas. (Lugo,2005)

Y Aumont aporta que el rostro se mantiene entre:

[...] la exteriorización de las profundidades de lo íntimo, o bien la manifestación de la pertenencia a una comunidad civilizada. [...] una dialéctica entre lo permanente y lo momentáneo que Gombrich evidenció al oponer la máscara al rostro (la máscara que tiende a una tipología construida, social, diferenciable, comunicante o simbólica, llega a dificultar la percepción del rostro individual, innato, personal, expresivo, proyectivo, empático) (Aumont,1998:25-26).

Sin embargo, el rostro humano aguarda en su fisionomía una serie factores que son determinados a partir de la emotividad, de la cual a pesar de que se intente neutralizar los sentimientos, el rostro siempre denotará inconscientemente en el otro lo que en el interior de ese ser humano subsiste.

1.2 El primer plano en la construcción del mundo interior.

El ser humano se mantiene en una constante dualidad de ocultarse y evidenciarse según los convencionalismos en las que vive, por su búsqueda constante de la aceptación social pero también por no atentar contra su integridad ante la vulnerabilidad de ser expuesto en conocimiento del otro sobre su persona. Nuestra privacidad, no puede estar evidenciada dentro de la espera pública.



No obstante, en el cine sucede lo contrario, porque precisamente el recurso permite la intromisión a la vida íntima de los personajes y de indagar en lo más profundo de su ser, en donde sólo ahí el espectador es capaz de ser testigo de sus emociones, tomando consciencia sobre su estado y su esencia. Vsévolod Pudovkin aporta: “La técnica del cine permite, en efecto, acercar el actor al espectador de modo que este último puede llevar los matices más finos del pensamiento y sentimiento del personaje”. (Agosti, 1992:47) El personaje en el cine, es desnudado íntegra y públicamente por la mirada del espectador voyerista a través de la cámara, mientras que en su *diégesis*, él se siente a salvo del resto que conviven en su misma ficción.

Toda esta proximidad al personaje que se proyecta en pantalla, se amplifica más con los recursos del lenguaje cinematográfico, principalmente con los valores de plano, los cuales a través del lente de la cámara, cambian su punto de observación en una escena, priorizando puntos de atención de los elementos retratados que intervienen y que construyen ese universo fílmico del personaje.

En este sentido, si el rostro representa ser el vínculo principal de comunicación verbal y no verbal, de interacción con el otro, el lenguaje del cine ha descubierto la forma de acercarnos a las emociones profundas del personaje a través de la introducción del primer plano en el rostro humano. El primer plano es considerado como la esencia misma del cine, al valorarse [...] “el primer plano por la mímica humanizada y como medio de comunicación directa” [...] (Anaya, 2008:241) con el espectador, siendo el primer plano, elemento principal para representar a la misma humanidad:

Esta proximidad con el rostro (y la cámara hace como si fueran nuestros "ojos"), nos permite entrar en las personas, por su rostro. La persona, su intimidad, su historia, todo ello lo podemos sospechar en un primer plano. Decir: "la humanidad del primer plano", es mostrar que esta manera de captar la imagen es un acto que busca subrayar la humanidad. (Ferrari, 2015)



El primer plano, cuyo encuadre abarca la cabeza a partir de los hombros, “[...] representa ser uno de los más poderosos resortes de expresión o narración”(Anaya,2008:241) en el discurso del cine, principalmente porque el rostro “fue codificado con la capacidad de contener la afección, la interioridad y la subjetividad y por ende, si uno accede al rostro, también está accediendo a cómo se construyen los signos de lo humano en el discurso audiovisual del filme y también de su contexto social y simbólico.”(Santa Cruz, 2011:136) De esta manera el primer plano, se convierte en una unidad de búsqueda e indagación en la intimidad del personaje que puede dar respuesta de sus pensamientos y obsesiones: “El primer plano es el mejor modo de mostrar en una determinada escena la reacción más íntima de un personaje, su respuesta anímica concreta ante un suceso, su estado de ánimo, etc.”(Carles, 2009)



Figura 1. [sin título] *The Great Train Robbery*.
Edwin S. Porter, 1903.

Durante los primeros años del nacimiento del cine el recurso del primer plano fue descubierto e incorporado progresivamente en la narración del discurso. En la película “Asalto y robo a un tren” (*The Great Train Robbery* 1903) de Edwin S Porter, que trata del asalto a un tren por unos bandidos que desencadena en su huida y persecución, es un claro ejemplo de esa búsqueda de acercamiento, al mostrar al final de toda la película, al personaje protagonista encuadrado en un plano cercano frontal que dispara con su pistola en dirección a la pantalla, (véase figura 1) causando la sorpresa de un público todavía joven ante el potencial del cine que estaba por



explotarse. (Marín,2005). Posteriormente David Griffith como innovador en la sistematización del lenguaje fílmico, más acertadamente incorporaría los primeros planos en sus películas como “Muchos años después” (Enoch Arden 1914) con una suma preocupación por acercarnos al personaje como complemento dramático del plano lejano y el plano amplio, variando el plano en mitad de una escena (Eisenstein,2006:87). Obras como “El nacimiento de una nación” (*The birth of a nation* 1915) o “Intolerancia” (*Intolerance* 1916), utilizarían el mismo recurso para resaltar el instante dramático de sus personajes, que partía desde la expresividad del rostro y que contribuían a causar tensión dramática.

Para Griffith el plano es el poseedor de la carga dramática por excelencia y en consecuencia privilegia el uso del primer plano (close-up), que hasta el momento era un simple recurso de presentación de los personajes, como parte fundamental de la narración fílmica y alternándolo dentro de los planos que constituyen el hilo narrativo. De la misma manera introdujo el efecto de mostrar el pensamiento de los protagonistas por medio del corte directo tras un primer plano y pasar a la imagen que se supone pensada. (Narváez, 2008)

La implementación del primer plano, como implemento estético que apoya lo expresivo y afectivo del rostro, ha permitido la abstracción del mismo hacia la intromisión del mundo interior, donde teóricos como Belá Balazs, fundamentan que el primer plano de un rostro “se transforma en un todo distinto arrancado de la narración, [...] donde lo abstrae de toda relación físico temporal con su contexto fílmico”(Santa Cruz, 2011:136).

Y Gilles Deleuze apoya:



La expresión de un rostro aislado es un todo inteligible por sí mismo, no tenemos nada que añadirle con el pensamiento, ni por lo que respecta al espacio y al tiempo [...] Frente a un rostro aislado no percibimos el espacio. Nuestra sensación del espacio esta abolida. Ante nosotros se abre una nueva dimensión de otro orden. (Santa Cruz,2011:136)

Esta nueva dimensión otorgada a través del primer plano, permitiría que el proceso de interiorización del actor con el personaje conecte directamente con el espectador a través del primer plano, siendo partícipes de indagar en ese mundo interior, con el cual nos podemos identificar. "The cinema brings something new to human representation: the possibility of coming into intimate contact with a person`s face in constant metamorphosis."(Cawkwell, 2014:61)

Deleuze apoya el trabajo afectivo del actor desde el rostro: " el rostro es esa placa nerviosa portaórganos que ha sacrificado lo esencial de su movimiento global y que recoge o expresa al aire libre toda clase de pequeños movimientos locales que el resto del cuerpo mantiene por lo general enterrados" (Santa Cruz,2011:136)

La teoría de Deleuze y Balazs, se pueden sustentar en la película "La pasión de Juana de Arco" (*La Passion de Jeanne d'Arc, 1928*) de Theodor Dreyer, que narra los acontecimientos de la condena de Juana de Arco hasta su trágico deceso. La película está construida en su totalidad en primeros planos, como parte de su construcción estética, en la cual, se anula casi totalmente la noción del tiempo y el espacio, debido a la reducida utilización de planos abiertos, priorizando los rostros de los personajes principalmente de Juana siendo juzgada, logrando exteriorizar su mundo interior al espectador, "de forma que las pasiones, los sentimientos, los pensamientos y las ideas de ellos luchan entre sí fuera del espacio y el tiempo. De esta manera, (véase figura 2) *Dreyer* dota a la acción de absoluta *intemporalidad*". (Gómez,1997:125)



Figura 2. [sin título] La actriz María Falconetti en la construcción de primeros planos. *La pasión de Juana de Arco*. Carl Theodor Dreyer. 1928.

Los primeros planos contruidos en el personaje de Juana de Arco, logran indiscutiblemente, introducirnos al conflicto interior del personaje, indagando y acompañando al personaje durante los 110 minutos que dura el metraje: “En los primeros planos en los que aparece Juana no interviene ningún elemento ajeno que pueda alterar las emociones y las sensaciones que experimenta la joven durante los duros interrogatorios [...] constituye un extraordinario (y casi único) ejemplo de uso expresivo del primer plano como recurso narrativo.” (Gómez,1997:126)

La riqueza narrativa y visual de la película, no sería la misma sin la preparación de la actriz Marie Falconetti que personifica a este personaje histórico, logrando trasmitir en su rostro su mundo interior, basándose en la autenticidad en las que Falconetti y Dreyer se plantearon trabajar bajo una estricta metodología de rodaje. Dreyer planteó el rodaje en estricta cronológica así como de la actriz y el resto del equipo en apropiarse de cada papel, en donde la actriz se veía forzada por encontrar la emoción exacta a través del visionamiento de las tomas “malas”. (Gómez,1997)

El uso de los primeros planos en esta película se apoya en un trabajo apoyado también de la construcción estética: Dreyer usa variaciones del encuadre y composición del cuadro, se plantea un tratamiento diferente a la



luz, como también exige la no utilización de maquillaje en el rostro de los actores para mantener esa esencia de realidad con el espectador:

Dreyer used close-ups as the norm, dispensing with make-up at the same time, as if seeking to penetrate beyond the pores of the skin, beyond the mask of human expression, into the inner nature of his characters. By the end of the film, Falconetti's face has begun to haunt us: its roundness, the big trembling lips, and above all her large round eyes, never blinking. This is a face a portrait painter could make much of, but would have to distil all its character into a single configuration. (Cawkwell, 2014:61)

Finalmente junto el trabajo actoral con la cámara se consolidan en el montaje de los planos, permitiendo que la películas logre un estilo único que el director propone en su búsqueda por la autenticidad de su discurso, creando “[...] un efecto de *shock* en el desarrollo narrativo del film, que vincula emocionalmente al espectador con lo que está contemplando en pantalla”(Gómez,1997:126).

Es así como finalmente el cine consolida el rostro humano y lo transporta hacia una nueva dimensión, capaz de perpetuar en nuestras propias vivencias y identificarnos con ellas. El trabajo interpretativo que plantea sobre el rostro el actor, acompañado de gestos, posturas y formas de mirar y observar su mundo, nos permitirá conocer la construcción de su mundo interior, del cual siempre estaremos buscando, y que quedará inmortalizado bajo el celuloide.



CAPÍTULO II

EL ACTOR EN RELACIÓN A LA CÁMARA.



2.1 La construcción de un discurso.

El cine desde su nacimiento en 1895, revolucionó al mundo, al ser capaz de distanciarlo por un momento del mundo real, e introducir al espectador dentro de una realidad transitoria, una realidad que partía del registro de la misma realidad, y que era reproducido mediante el cinematógrafo. “El cinematógrafo comenzó filmando la realidad de forma inconsciente, en función del carácter fotográfico del invento: no sabía que éste servía para otra cosa, a saber, para contar historias.”(Weinrichter, 2004:25)

Durante su etapa primitiva, el cine registra la realidad bajo una toma única, influenciándose en la herencia fotográfica y principalmente pictórica. Bajo el sello Lumière, son presentadas películas de corta duración como “la salida de los obreros de la fábrica”(La Sortie de l'usine Lumière à Lyon 1895) o “ el regador regado” (L'arroseur arrosé 1895) así como los noticiarios o “actualites” las cuales, logran gran aceptación del público, pese a su simpleza en forma y contenido, maravillados por la reproducción de la realidad en las imágenes que daba lugar al movimiento. (Cortés; Freer, 2000:53)



Estas primeras películas, correspondientes a la primera etapa del cine mudo, evidencian un arte en construcción, transitorio, inestable, el cual necesita ser estudiado, experimentado, desarrollado para potenciar su técnica y estética, así como diagnosticar su influencia social, artística, económica, cultural:

La teoría cinematográfica, como toda escritura, adopta la forma de palimpsesto; conserva rastros de las teorías anteriores y acusa la repercusión de discursos próximos o limítrofes. Saturada por el recuerdo de otras historias de la reflexión de larga tradición, la teoría incorpora en su seno numerosos debates anteriores. (Stam, 2001:23)

El desarrollo de la teoría cinematográfica, se valió de la herencia artística ya existente como la fotografía, la pintura, la escultura, la literatura, el teatro, adoptando características como procedimientos técnicos y estéticos de las mismas, para construir su discurso, que en proceso, fue manifestando diferencias y exigencias por la misma naturaleza del invento fílmico, que permitió su desarrollo con total autonomía en sus propios planteamientos de construcción, técnica, dramática y estética.

El cine visto como un divertimento de feria para las masas, no fue considerado como un arte mayor, hasta que la investigación de los realizadores cinematográficos del primer cine, vieron la necesidad no sólo de desarrollar una forma de construcción fílmica universal en el discurso de las imágenes de forma y fondo, sino una dirección artística, dando lugar a la creación de teorías y movimientos cinematográficos, los cuales, comprendiendo al artefacto según sus convicciones, plantearon sus propias búsquedas artísticas que otorguen sentido al nuevo arte que estaba en desarrollo.



Así los diversos planteamientos del cine en su discurso, estructura y dirección, lograron retroalimentar los conocimientos que se fueron estableciendo en su búsqueda por su identidad. Dentro de este proceso, una rama del cine se influencia fuertemente de la tradición teatral y literaria para la construcción de un cine narrativo que se consolidaría fuertemente hasta la actualidad.

Sin embargo, si bien es conocida la facultad del cine por excelencia de construir un discurso narrativo, los principales problemas que tuvo que enfrentarse en sus inicios, fue el de su misma construcción cinematográfica: 1) su forma de representación del espacio fílmico (que nos acerca a la idea de puesta en escena). 2) la construcción de un discurso cinematográfico para ese espacio fílmico.

El cine en el momento de su nacimiento no estaba dotado de lenguaje; era tan solo el registro filmado de un espectáculo anterior, o bien, la simple reproducción de la realidad. Para poder contar historias y comunicar ideas, el cine ha debido elaborar toda una serie de procedimientos expresivos; el conjunto de ellos es lo que abarca el término lenguaje cinematográfico. (Cortés; Freer:53)

Para llegar a entender el proceso de discurso cinematográfico y puesta en escena, hay que partir de la conformación de la imagen, la cual constituye el componente básico dentro de la construcción del lenguaje cinematográfico, que esta determinado mediante el concepto de plano:

[...]Es la materia prima fílmica y, no obstante, una realidad peculiarmente compleja. Su génesis está caracterizada por una profunda ambivalencia: es el producto de la actividad automática de un aparato técnico capaz de reproducir con exactitud y objetividad la realidad que se le presenta, pero al mismo tiempo esta actividad está dirigida en el sentido preciso querido por el realizador. La imagen así obtenida es un dato cuya existencia se sitúa a la vez en varios niveles de la realidad, y en virtud de cierta cantidad de características generales [...] (Marcel, 2002:26)



La imagen se plantea desde una construcción de fondo y forma. Se sujeta a una serie de factores artísticos que lo constituyen, que son concebidos y estructurados previamente. Dentro de este proceso la forma del espacio fílmico como la distribución de sus elementos, adquiere significación y empiezan a trabajar en conjunto con la construcción de la imagen en función de plantearse un discurso. Esta construcción está determinado bajo el **punto de vista**, del creador o realizador, que lo establece mediante la posición de la cámara, algo que ya introduce directamente a una reflexión sobre la función artística del cine: La cámara más allá de valerse por su característica novedosa y fotográfica de registrar lo que tiene a su frente, se dirige hacia un proceso consiente de decidir y determinar qué elementos registra dentro del plano cinematográfico para de esta forma ir construyendo el discurso fílmico de la película.

Bazin expone un elemento importante que complementa el concepto de la imagen fílmica:

[...]la diferencia de la pintura o el teatro, cuya plena representación sucede dentro el marco (esto es, maneja imágenes centrípetas), la imagen cinematográfica muestra siempre el trozo de una realidad que se prolonga (los espectadores saben que se extiende) más allá de los segmentos que la cercan, generando una fértil interacción con lo que está fuera de campo [...] (Montiel, 1999: 61)

Noël Burch nos plantea una clasificación para entender el desarrollo del discurso fílmico, reemplazando el concepto de “lenguaje cinematográfico” por la de “modo de representación”, los cuales en el transcurso de la experimentación y la búsqueda estética y técnica, fueron consolidando un modelo discursivo que se generalizara entre el colectivo de las masas y que perduraría hasta la actualidad.



Figura 3. *Vue n°91 Sortie d'Usine I (le premier film)* Fuente: ©Association Frères Lumière

El primer modelo de representación fílmica se plantea bajo el realismo fotográfico establecido por los hermanos Lumière, los cuales encuentran su materia prima en las imágenes de la realidad, basado en sus conocimientos pictóricos y fotográficos (Louis Lumière se dedicaban a la fotografía) en la cual se evidencia un gran sentido de composición de la imagen. El modo de representación primitivo, cuyas iniciales son MRP, se caracteriza por la: “autarquía del cuadro, posición horizontal y frontal de la cámara, conservación del cuadro de conjunto” (Burch,1999:194). Este tipo de construcción se basa bajo la instancia de cuadro que abarca todo el espacio escénico donde transcurre la acción, sin variaciones de punto de vista, el cual permanece fijo y progresivo hasta la finalización de la película (véase figura 3).

Los hermanos Lumière siempre negaron los medios técnicos y artísticos de la puesta en escena del teatro, y más bien sus filmes se valieron de la facultad del cinematógrafo para registrar un retrato realista del mundo. “Las escenas exteriores, las escenas de género, los noticieros, el reportaje, los films de viajes son los principales géneros creados por Lumière y su escuela”(Sadoul, 2004:20) Aun cuando crearon filmes ficcionales, siempre estaban relacionados con una tendencia naturalista: no usaba actores ni escenario. “Sus films presentan un carácter original: son, de manera sistemática,



fotografías animadas [...] La serie de estos films resulta ser, al mismo tiempo que un álbum de familia, un documental social deliberado.” (Sadoul, 2004:16)

Los hermanos Lumière ampliaron su producción extendiéndose a nivel internacional, donde sus colaboradores, realizaban viajes alrededor del mundo por la búsqueda de registrar nuevas realidades, en muchos casos “exóticas”. En este proceso los “actualites” fueron muy populares entre los espectadores, que maravillados por ver reflejado su mundo, aseguran el éxito del nuevo invento:

[...] El cinematógrafo de Lumière era una “máquina para rehacer la vida.” Ya no eran títeres los que se agitaban en pantalla, sino personajes en tamaño natural, cuyas expresiones y cuya mímica se distinguían mejor que en el teatro. Y, por un milagro que nunca tuvo equivalente en la escena, las hojas se movían con el viento, el viento se llevaba el humo, las olas del mar rompían sobre la orilla, las locomotoras se lanzaban contra la sala, las caras se acercaban a los espectadores. “Es la naturaleza misma sorprendida *in fraganti*,” exclamaban con asombro admirado los primeros críticos. El realismo de la obra de Louis Lumière determino su éxito (Sadoul, 2004:18)

Sin embargo, cuando los espectadores dejan de maravillarse por la ilusión de las imágenes en movimiento, el cine entra a una crisis de identidad. Tal como lo afirma Sadoul, “la fórmula puramente demostrativa, de las fotografías animadas [...] había llevado al cine a un callejón sin salida.”(Sadoul, 2004: 21)

Es ahí cuando Méliès logra establecer al cine como un espectáculo, al incorporar los recursos del teatro, principalmente la puesta en escena para introducir al espectador hacia realidades fantásticas. (Mity,1991:7) Méliès rescata los procesos de producción y realización del teatro y los recursos empleados dentro de la puesta en escena: la escenografía, decorados, atrezzo, maquillaje, vestuario, peinados, iluminación, actores. En sus películas se valió constantemente del trucaje para crear trucos y efectos fotográficos (véase figura 4).



Figura 4. [sin título] El modo de representación primitivo. *Le voyage à travers l'impossible*. Georges Méliès, 1904.

El cine primitivo elaboró una puesta en escena que retomó los recursos del teatro popular, pero con una forma que le fue propia. Como mejor ejemplo tenemos los cortometrajes de Méliès, con escenografías de cartón-piedra o telas pintadas, y sus famosos trucos específicamente cinematográficos: la técnica de la sustitución, que se basaba en desapariciones y apariciones de los elementos de la puesta en escena con la interrupción de la filmación, parando la manivela y el rollo de película, para sacar el elemento, y luego restituir el funcionamiento de la cámara y la filmación. (Ortiz,2014)

Sin embargo, si bien incorpora la puesta en escena, Méliès no logra plantearse una variación del discurso fílmico a partir del lenguaje. Su punto de vista sigue manteniéndose de igual forma al MRP, respetando la noción de cuarta pared del teatro: "Prisionero de la estética del teatro, Méliès no emplea nunca la edición con cambio de planos, de puntos de vista. Su film se ordena en cuadros, no en secuencias; cada cuadro es el equivalente exacto de un cuadro de teatro y nunca supone cambio del punto de vista". (Sadoul, 2004:25)

Mitry apoya:

Lo que hizo que su arte siguiese siendo fundamentalmente teatral no es tanto la instalación de los decorados, las telas pintadas o la disposición de los actores como la *constante unidad del punto de vista* la cámara invariablemente fija



sobre un espacio escénico uniforme, ofreciendo a la vista, siempre de la misma forma, un espectáculo que se produce ante ella en lugar de que lo descubra y lo vaya a buscar allí donde se desarrolla o parece deba desarrollarse. (Mitry,1991:8)

Así mismo, la actuación plantea la misma interpretación convencional del teatro: “Esta actuación, sin ser la de la pantomima, es [...] un poco enfática y gesticuladora, que exige mucho a la mímica y muy poco a la expresión de la cara”(Sadoul,2004: 24) En el MRP, Burch plantea la existencia del distanciamiento de la acción debido al modo constructivo de la imagen, impidiendo al espectador acercarse al personaje e identificarse con él, siendo de difícil visibilidad los gestos o expresiones del actor, y reduciendo su interpretación a un proceso físico, donde el actor se integra a ser un elemento más dentro de la construcción escénica (Burch,1999).

A partir del MRP, el cine tuvo que reinventarse y parte de este proceso fue la emancipación de una cámara, dando apertura a que la técnica cinematográfica permita incorporar otros elementos discursivos de fondo y forma.

André Malraux sustenta:

El nacimiento del cine en tanto que medio de expresión (y no de reproducción) data de la destrucción de este *espacio circunscrito*; de la época en que el desglosador imagina la división de su relato en planos, concibe, en lugar de fotografiar una obra de teatro, registrar una sucesión de instantes, acercar su aparato (y agrandar a los personajes de la pantalla cuando es necesario), alejarlo y sobretodo sustituir el escenario de un teatro por el “campo”, el espacio que estará limitado por la pantalla –el campo donde el actor entra, del que sale, y que el realizador *elige*, en lugar de ser prisionero de él. (Mitry, 1991)



Figura 5. [sin título] El modo de representación Institucional se consolida la técnica cinematográfica como discurso. *Intolerance*. David Griffith, 1916.

El segundo modelo de construcción cinematográfica lo denomina Burch: Modo de representación Institucional, en el cual se edifican las bases para el desarrollo del discurso fílmico. “El modo de representación institucional o cine clásico se construye como un corpus más o menos estable de reglas, no exentas de contradicción, encaminadas a integrar la mirada del espectador en el universo del relato.”(Selva; Solá, 2004:188) Entre los realizadores de este proceso, destaca David Griffith, el cual logra integrar la puesta en escena y los recursos escénicos planteados por Méliès, así como narrativos de la literatura, bajo los códigos fílmicos.

En el film “El nacimiento de una nación” (*The Birth of a Nation* 1915) de Griffith, se utiliza el montaje paralelo, el flashback, los saltos del tiempo, espacio y acción así como el uso de la variación de planos y montaje, para potenciar nuevas formas de contar la historia sobretodo integró el primer plano como recurso expresivo del cine. (Sadoul, 2004) El film significó ser la primera obra maestra a nivel mundial debido a la innovación narrativa y estética. Así mismo se vio representado en “Intolerancia” (*Intolerance* 1916), la utilización del plano cerrado para acercarse a los personajes (véase figura 5). Estos planteamientos en que se consolidan el modo de representación Institucional, marcaron el final del cine primitivo hacia la construcción del cine clásico.



Durante mucho tiempo la cámara estuvo paralizada en una inmovilidad que correspondía al punto de vista del “profesor de orquesta” que asistía a una representación teatral. Esta regla sobreentendida era la de la unidad del punto de vista, que guió a Méliès, por otra parte creador muy fecundo y genial, a lo largo de toda su carrera [...] el mérito de haber liberado la cámara de su estatismo, a partir de 1900, variando el punto de vista de una misma escena de un plano a otro corresponde a un inglés. G.A.Smith, representante [...] de la “escuela de Brighton”[...] Superó la óptica de Edison [...] la de Lumière, que es la de un fotógrafo aficionado que anima solo una de sus pruebas; la de Méliès, que es la del “profesor orquesta”. La cámara, entonces, se ha vuelto móvil como el ojo humano, como el ojo del espectador o como el ojo del héroe de la película”(Marcel, 2002:37).

2.2 La puesta en escena cinematográfica

mise-en-scène o puesta en escena, es un término que proviene de la tradición teatral, que lo vincula directamente al trabajo de dirección de actores y es utilizado por el teórico, director y actor teatral Konstantín Stanislavski en el siglo XIX (Bazán, Rojas, 2012). El concepto se le atribuye a la organización y distribución espacial de los elementos artísticos que trabajan sobre un escenario, “donde los actores interpretan personajes en conflicto”, (Mora; Rivas,2012:145) en función del buen desarrollo de la acción y la dramaturgia de la obra.

Además el término se le relaciona a la función del director cinematográfico, al ser el responsable directo de coordinar y ejecutar este proceso escénico. La puesta en escena está conformada por el decorado, el vestuario, la iluminación, la expresión y el movimiento de los personajes (Bordwell; Thompson, 1995:145). La funcionalidad de la puesta en escena “consiste en transponer la escritura dramática del texto (texto escrito y/o indicaciones escénicas) en escritura escénica” (Fernández,2003:9) y es un proceso coordinado por el director:



La puesta en escena proyecta en el espacio lo que el dramaturgo ha concebido sólo en el tiempo, y logra la transformación del texto a través del actor y del espacio escénico. Para lograrlo, el director debe armonizar y coordinar el trabajo de artistas y técnicos diversos que cooperan en la escenificación [...] (Fernández, 2003:9)

La puesta en escena en el cine vendría a ser la misma conjugación de todos los elementos estéticos, dramáticos y técnicos pero con la particularidad que trabajan en función de la composición de una imagen, la cual adquiere unidad en su etapa postproducción, donde la escena y la construcción total del personaje se creará a partir del montaje, a diferencia del teatro el cual se trabaja para un resultado en vivo que está determinado en el escenario y cuyo personaje termina de completarse en escena.

En el cine, puesta en escena hace referencia a los elementos que conforman el encuadre; esto es, aquellos componentes propios del cine como movimientos de cámara, escala y tamaño de los planos en la toma, así como los ángulos de la toma. También los elementos que comparten con el teatro como son la iluminación, los decorados, el vestuario, el maquillaje, el reparto, la dirección y movimiento de los actores. (Chi6n,1992 citado por Cort6s; Freer: 2000:104)

2.2.1 Punto de vista: La puesta en cuadro.

Cuando el cine dejo de ser considerado una prolongaci6n de la fotografía y se notaron sus facultades artísticas y narrativas mediante la construcci6n del discurso fílmico, el cine acopla del teatro, los procesos de desarrollo y construcci6n teatral de la puesta en escena, bajo las convenciones técnicas y artísticas que el cine exige. Así mismo adopta los elementos del discurso narrativo de la literatura, y los traduce a los códigos fílmicos y técnicos, dando lugar al desarrollo del cine narrativo.



No obstante, dentro del proceso de adaptación de este elemento puramente teatral, la puesta en escena entra en conflicto con la realización fílmica, al sujetarse a un proceso de trabajo técnico coordinado bajo la imposición de la cámara de cine. Este proceso que involucra y altera la puesta en escena en función de la construcción del plano cinematográfico, se denomina **la puesta en cámara o la puesta en cuadro**, el cual determina un **punto de vista** en que se va a registrar la puesta en escena, determinando puntos de atención en el desarrollo de la acción y del espacio cinematográfico.

La puesta cámara o la puesta en cuadro según Juan Mora Catlett, se definiría por tanto, como la organización de los elementos escénicos a filmar a partir de las exigencias del registro cinematográfico. Parte de los componentes técnicos que conforman el registro cinematográfico son el encuadre, los valores de plano, los movimientos de cámara, uso de lentes, las frecuencias de rodaje de cuadros por segundo, los soportes de registro, como también los procesos de edición y montaje (Mora; Rivas, 2012:145)

En relación a la definición de puesta en cámara o cuadro, Óscar Urrutia agrega:

[...] Sin el complemento de la “puesta en cámara”, la actividad del director y su manejo del lenguaje cinematográfico no estarían del todo descritos. Este término surge propiamente del cine y nos remite al “realizador fílmico”, aquel que conoce el engranaje que hace posible la narración cinematográfica, más allá del texto dramático y del desempeño actoral. La puesta en cámara se identifica con los elementos narrativos visuales que hacen posible la realización de una película, tales como la fotografía o el montaje y sus herramientas propias, como el tamaño del cuadro, los movimientos de cámara o la duración de las escenas. (Casas; Rivera: 2012:139)

La puesta en cuadro que nace exclusivamente de la modalidad cinematográfica, provoca una alteración conceptual de la puesta en escena, al trasladar el proceso escénico desarrollado bajo un espacio físico y un



tiempo real hacia un medio bidimensional, donde el tiempo, el espacio y la acción responden a un proceso perceptivo y fragmentado de una realidad. A continuación Catlett expone las diferencias de los dos procesos:

[...] *la puesta en escena* ocurre en un espacio tridimensional durante un lapso de tiempo continuo, se auxilia de actores que representan personajes ficticios con el conocimiento y participación del público (es lo que llamamos “convención teatral”). El hecho de que el evento sea primariamente percibido por el espectador como artificial, le permite al director hacer uso de cualquier grado de estilización, simbolismo o metáfora, puesto que al ser los personajes seres evidentemente ficticios, nada de lo que se encuentre sobre el escenario tiene por qué ser real [...] *La puesta en cuadro*, al contrario, es bidimensional y el tiempo se maneja de manera discontinua, al antojo del cineasta. Desde que el movimiento se registra fraccionándolo en un número determinado de fases por segundo —24 cps (cuadros por segundo) en cine y 30 cps o 25 cps en video—, se está fraccionando el tiempo, por lo que se están creando elipsis que sintetizan las acciones. Este control sobre el registro permite el uso del tiempo como material plástico, ya sea alentándolo, para mostrar los detalles de una acción que son imperceptibles por su velocidad real, o acelerándolo, resumiéndolo en una síntesis. (Mora; Rivas, 2012:146 -147)

La *puesta en escena* y la *puesta en cuadro* son leídas de distinta manera, producto del procedimiento artístico que exige cada una de ellas. La *puesta en escena*, la lectura de acción, es desarrollada bajo el punto de vista del espectador que observa frente al escenario durante una presentación y se prioriza en determinados momentos según como haya determinado el director, ayudado de los recursos como el trazo escénico, los movimientos y posiciones de los elementos dramáticos, los parlamentos, la iluminación y la escenografía. En el caso de la *puesta en cuadro*, la lectura de la acción se puede guiar mediante el encuadre y su relación con la *puesta en escena*. Mediante el plano, se realiza el mismo sentido de plantear un punto de vista



intencionado por el director, donde el espectador puede dar lectura a través de las imágenes (Álvarez, 2013).

La puesta en cuadro no sólo determina un punto de vista en donde la acción transcurre sino que es parte de un proceso consciente de construcción simbólica evidente e implícita que conforma el plano cinematográfico, los cuales se construyen por los elementos tanto escénicos (propios de la puesta en escena) como técnicos (los equipos propios para el registro cinematográfico) involucrados y que da paso a nuevas lecturas de ese universo dramático en cuanto a la historia, el tiempo, el espacio y sus personajes. El espectador, seguirá, a través de todos los elementos icónicos que conforman la imagen del plano, e ira decodificando e introduciéndose en la historia a través de la construcción técnica, dramática y artística de ese mundo y esos personajes.

No obstante, siendo dos procedimientos totalmente discordantes, la puesta en cuadro siempre plantea conflictos con la puesta en escena a la hora de plantearse la construcción cinematográfica. Es importante por tanto, saber integrar artísticamente los elementos dramáticos de la puesta en escena, con las herramientas estéticas y narrativas propias del lenguaje fílmico en la composición de una imagen para que trabajen coordinadamente, a fin de construir la verosimilitud de la realidad presentada.

La puesta en cuadro altera esencialmente la puesta en escena: lo tridimensional es representado bidimensionalmente, los movimientos a profundidad son representados por cambios de alto y ancho de los objetos, alterados en su ritmo e intensidad, y el continuum espacio-temporal es fraccionado en fases fotográficas. Los objetos y sonidos son representados por íconos y fonemas y, sin embargo, su impacto es a veces más fuerte que el de la realidad misma, porque a la vez que representan significados, se “presentan” a sí mismos como hechos plásticos autónomos. En ese sentido, abren un campo enorme para la simbolización y estilización de la realidad filmada. Es por esto que el cineasta siempre ha tenido que



considerar algún método o principio de trabajo que resuelva esta contradicción para el espectador, preservando así la verosimilitud de la película. Ha sido mediante esta búsqueda que se ha dado el desarrollo del llamado "lenguaje cinematográfico". (Álvarez, 2013)

El trabajo coordinado de la puesta en cuadro en la puesta en escena esta guiado por el director, el cual a través de un proceso creativo y comunicativo con su equipo de trabajo, unifica los dos procesos, manteniéndolos en estrecha relación. El determinar un punto de vista es un acto intencional, reflexionado, que no surge del azar sino de las motivaciones profundas del creador como de las necesidades de la historia.

Óscar Urrutia expone:

Una de las características que dan vida al discurso cinematográfico reside precisamente en la capacidad del director para conducir la puesta en escena de un texto dramático (guión cinematográfico) en conjunción con la puesta en cámara de la narración visual de dicho texto: en pocas palabras, la habilidad de dirigir el "que se dice" de la puesta en escena y el "cómo se dice" de la puesta en cámara. (Casas; Rivera, 2012:140)

2.3 Elementos de la puesta en escena

A continuación se hará una breve revisión sobre los conceptos básicos que intervienen en la construcción de la puesta en cuadro, necesario a considerar para establecer una forma de planificación y construcción de la puesta en escena.

2.3.1 Línea de acción.

La línea de acción es el conjunto de acciones secuenciales que se desarrollan a partir de la interpretación de sus actores, desarrollada desde las motivaciones, intensiones, y los objetivos del personaje. La línea de acción responde a una progresión dramática y constituyen escenas o secuencias dentro del cine.



2.3.2. Espacio y tiempo.

El tiempo y el espacio son dos conceptos que en la realización cinematográfica se conciben de forma diferente.

La construcción del espacio dentro de la puesta en escena no corresponde necesariamente a un perímetro real, se construye según la acción dramática de los personajes y la acción de la cámara. André Bazin aporta:

En cuanto al espacio, el film se caracteriza sobre todo por la *ubicuidad*; es como si hubiera nacido con la misión de trasgredir la unidad de lugar, pero a pesar de todo ofrece un universo fluido, universo que, en alianza con el tremendo “encanto de la imagen” provocará una inevitable fascinación, por afinidad, en el espíritu del hombre. (Montiel,1999)

El tiempo también es construido a través de la puesta en escena y es determinado en dos modalidades: 1) en función a la sucesión de planos que determinan el montaje 2) en función de los movimientos dentro de la misma puesta en escena que se vincula con la cámara y el tiempo que determina su duración.

El tiempo de un plano en pantalla como los movimientos de la cámara, son decididos por el director y pueden variar conforme avanza la progresión dramática hacia un ritmo más rápido o un ritmo más lento. También puede mantenerse bajo una de las dos modalidades.

El movimiento que vemos en la pantalla puede tener un compás visual característico, como el destello de un anuncio de neón o el balanceo continuo de un barco. El movimiento también puede tener un tempo marcado, como la aceleración de un coche en una escena de persecución, y el movimiento visual puede crear instantes distintivos y acentuados. Estos factores se combinan para crear la sensación del ritmo global del plano. (Bordwell; Thompson, 2003:170)



2.3.3. Valores de plano.

El plano es la unidad básica dentro del discurso audiovisual y determina los límites del espacio que va a registrar la cámara de la puesta en escena a través de la puesta en cuadro. Según Martín Marcel:

El tamaño del plano (y por consiguiente su nombre y su lugar en la nomenclatura técnica) está determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objetivo empleado. La elección de cada plano está condicionada por la claridad necesaria del relato: debe haber una adecuación entre el tamaño del plano y su contenido material, por un lado (el plano es tanto más amplio o cercano cuantas menos cosas haya que mostrar), y su contenido dramático por otro (el plano es más cercano cuanto más dramático es su aporte o cuanto mayor es su significado ideológico). (Marcel, 2002:43)

Los factores que involucran su construcción técnica están: el encuadre, la angulación, el tipo de valor de plano, la iluminación, el sonido, el arte. Dentro de la construcción de la puesta en escena, los planos están supeditados a ser fijos o con movimiento donde se desplazan por el set cinematográfico. Los movimientos pueden ser sobre el mismo eje como también de desplazamientos de un punto a otro de la cámara. En este proceso se utilizan también marcas con el actor para determinar sus límites de cuadro: hasta donde puede moverse o desplazarse, para que pueda mantenerse dentro de la puesta en cuadro.

2.3.4. Raccord y montaje.

Durante el proceso de rodaje, existe una discontinuidad real de las escenas y acciones rodadas de una película. Por tanto, durante el proceso de preproducción, el desglose de cada escena, fragmentada y estructurada en una serie de planos, tiene el objetivo de garantizar una continuidad fílmica y producir una representación perceptiva de la realidad. Entran dos conceptos que tendrán que ser tomados a consideración tales como el montaje y el



raccord de la película. Dentro del montaje existen dos clasificaciones:

"montaje narrativo" al aspecto más sencillo e inmediato del montaje, que consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, [...] En segundo lugar, existe el montaje expresivo, basado en yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes [...] (Marcel, 2002:144)

2.3.5. Ritmo interno.

Óscar Urrutia lo define:

Así como en el cuadro de la cámara define el espacio donde se desarrolla la puesta en escena, el montaje será un factor determinante para establecer el ritmo de una escena. En este sentido debemos entender por montaje un proceso que involucra decisiones que van desde la fragmentación de las secuencias durante el rodaje hasta la edición final de la película (Casas; Rivera, 2012:148)

2.4 El actor novel

Según la real academia de la lengua un actor es definido como: "(Del lat. actor, -ōris) Hombre que interpreta un papel en el teatro, el cine, la radio o la televisión" (Real Academia Española,2001). Alberto Miralles nos da una definición más exacta y define al actor como el profesional que utiliza los mecanismos de la técnica actoral como de su experiencia personal para lograr transformarse y convertirse en un personaje. El proceso al que se somete, lo convierte en un ser sensible e inseguro de su interpretación. La construcción del personaje provoca que su cuerpo se sujete a una transformación y exposición. Pero sobretodo, el actor es un profesional que acepta la transformación y las exigencias de su trabajo, con el afán de lograr los resultados interpretativos planteados, los cuales se desarrollarán dependiendo de su personalidad como del soporte del director. (Miralles,2000). Dentro de esta definición Miralles pone a consideración todos



aquellos actores formados profesionalmente que utilizan una técnica ya sea proveniente del teatro o el cine.

En el caso de un actor natural, Miralles lo define como el actor ocasional, que se interpreta a sí mismo por el parentesco interno y externo a un determinado personaje, resalta su incapacidad a la transformación a otra persona y su dificultad para transmitir con claridad y complejidad un texto. (Miralles, 2000) Víctor Gaviria aporta además, entre las facultades del actor natural, la facilidad de improvisación e interpretación que parte de la misma “vivencialidad” del sujeto, sin recurrir a la transformación (Osorio,2007)

Así mismo la Real Academia Española, define la palabra principiante o *novel* como la persona: “Que empieza a estudiar, aprender o ejercer un oficio, arte, facultad o profesión” (Real Academia Española, 2001). En el diccionario inglés la palabra *beginning*: “ is something that is in the early stages or the first portion of something. [...] An example of a beginning actor is one who lands his first role.” (YourDictionary,2015)

Se podría definir entonces al *actor novel* como aquel actor que es principiante en su oficio, en este caso, ante el proceso cinematográfico, no necesariamente de su formación. Dentro de esta definición entonces abarcaría a los estudiantes en formación de arte dramático, como también a aquellas personas catalogadas, actores naturales, los cuales sin ninguna formación académica del método de las artes interpretativas, poseen características similares a un determinado personaje y que por su parentesco suele acoplarse perfectamente a la interpretación de éste.

2.4.1. Características:

En que se parecen: el actor formado como el actor natural buscan la verdad interpretativa. Los procesos en que se desenvuelven son distintos pero ambos buscan plasmar la honestidad en cámara.

Sus diferencias básicas son:



El actor formado es el profesional que en base a la técnica interpretativa, puede construir su personaje en base a la transformación. En este sentido, la reformulación de la técnica interpretativa en cine tiene su fundamento en el método Stanislavski, el cual plantea la necesidad de vincular profundamente lo específico del papel del intérprete con la búsqueda de la emoción sincera en cada momento (Agosti,1992) trabajando mecanismos como la concentración, la memoria emotiva, el subtexto, el objetivo del personaje (Miralles, 2000).

En el caso del actor natural, no posee técnica actoral por lo que es evidente su dificultades en transformarse en personaje y transmitir con claridad y complejidad un texto. (Miralles,2000) El personaje por tanto, se “construye” desde la “vivencialidad” del actor real, siendo él mismo el personaje “uno de los rasgos del actor natural desde el principio es que pertenezca al mundo del cual la película se está tratando”. (Osorio, 2007) Este es un aspecto fundamental en la cual el director se basa para escoger al actor natural. Pero también se busca en este tipo de actor sus facultades expresivas ideales para la cámara. Juan Mora Catlett enfatiza que su búsqueda siempre parte desde el rostro del actor: “Lo más importante para mí es el rostro, de tal forma que lo que primero valoro es si el rostro del actor tiene posibilidades cinematográficas”. (Catlett; Rivas:129) La idea de un actor natural o actor documental “va acompañada de un interés vital por las estructuras sociales más que por los destinos individuales.”(Miralles, 2000:206)

Según Víctor Gaviria, define en el actor natural dos facultades innatas: 1. La naturalidad: Sostiene que los actores naturales no tienen una capacidad actoral codificada como el actor profesional, lo que les faculta de tener una extroversión que la puede una persona de la realidad, lo que lo convierte en un actor de la vida, un actor documental. 2. La improvisación: el actor natural al ser un actor documental, responde con facilidad al proceso porque improvisa desde su propio mundo, el mismo que comparte en la ficción. (Osorio,2007).



Sin embargo, los actores naturales tienen sus limitaciones ante la ausencia de una técnica: Tienen un rango interpretativo limitado: requieren interpretar personajes muy parecidos a ellos mismos o de lo contrario pierden su brillo natural, requieren así mismo de mayor contención emocional, debido a la falta de la técnica, exigen principalmente un vínculo personal que profesional y finalmente su oficio o profesión es prioritario a la actuación (Astorga, 2014).

Víctor Gaviria refiriéndose al actor natural:

[...]las películas con actores naturales tienen unas limitaciones en la expresividad. Son películas en las que los actores no pueden hacer prodigios y acrobacias de emociones, porque el rasgo de transformación del actor natural es limitado, porque es una actuación nacida directamente de la actuación de la vida cotidiana. Nadie se ha ejercitado para mostrar las emociones demasiado, porque la vida cotidiana se caracteriza precisamente por esconder muchas veces las emociones. (Osorio,2007)

2.4.2. Sobre los procesos de interiorización: Stanislavski y Strasberg.-

La técnica cinematográfica del cine ha implicado un cambio en la metodología de trabajo de la interpretación. La técnica reinante del cine en sus inicios tuvo que ser replanteado en función a la búsqueda por el realismo y la verdad interpretativa. En este sentido, se ha consolidado técnicas interpretativas dirigidas para cine en las cuales el actor trabaja su personaje en base a la interiorización. A continuación se detalla las más importantes:

2.4.2.1. Sistema Stanislavski.- El sistema de Stanislavski, fundamenta su tesis, en la preparación del actor a través del uso de la técnica consciente para construir desde su interior y alcanzar la verdad interpretativa:

“El actor no debe aparentar en el escenario, sino existir de verdad, vivir la escena; es decir: sentir, pensar y comportarse sinceramente en las circunstancias de la



ficción. Stanislavski elevó al actor a la categoría de creador y esta fue su gran misión". (Plebani,2010)

Según Stanislavski para llegar a este proceso, el actor debe preparar su cuerpo y espíritu antes, para que una vez entrenados, pueda pasar hacia la construcción del personaje. (Miralles,2000). Stanislavski propuso una "técnica que fuese estímulo consciente de lo que en el actor es imborrable: su propia naturaleza, su propio carácter, sus propios recuerdos, contenidos psíquicos diferentes a los del personaje, pero que vienen a ser el único camino para acercarse e identificarse con él". (Miralles, 2000:105) Por tanto, esta técnica consciente, permite que el actor no deje de ser el mismo, sino que se aproxime al personaje entendiéndolo a través de sus propias vivencias. "El actor debe ponerse en el lugar de la persona que interpreta y actuar del modo que esa persona lo haría". (Plebani, 2010) La técnica de Stanislavski se consolida mediante la utilización de imágenes que el actor utiliza recordando aspectos de su propia vida.

"Cuando consideramos un fenómeno, cuando nos imaginamos un objeto, un acontecimiento, o traemos a la mente experiencias de la vida real o imaginaria, no solo reaccionamos a esas cosas con nuestros sentimientos, sino que les pasamos revista con nuestros ojos interiores. Sin embargo, al hacer esto en teatro nuestra visión interior debe tener relación sólo con la vida del personaje y no con nosotros mismos como actores (Duarte, 2012).

Esta construcción a través de las imágenes, permite al actor acercarse a la realidad más cercana de su personaje a través de la búsqueda de sus propias vivencias. A través de esta construcción interior, el sistema propone algunos elementos de los cuales se nombra los más importantes.

Construcción del personaje.-

Según Miralles, para construir el personaje se plantea desde la transformación, ésta a su vez, no debe quedar sólo en la superficialidad, sino que se construye desde el interior, de una forma integral: "Es una persona



con una biografía, con un pasado que influye en su presente escénico y con un futuro que igualmente clarifica su presencia”. (Miralles, 2000)

Si, condicional.-

el “si mágico “permite al actor cuestionarse desde la situación del mismo personaje para que de esa manera pueda encontrar un estado acercándose a la realidad de ese personaje (Miralles,2000). “Si las circunstancias fueran las de la obra, si viviese en esa época, en esa familia, si tuviese tales hábitos y tales relaciones: ¿Qué haría yo?, a partir de allí encontrar estímulos sensoriales que lo lleven a revivir situaciones que propicien el surgimiento de sentimientos análogos a los de su personaje”. (Plebani, 2010)

Memoria emocional.-

La memoria emocional es uno de los aspectos esenciales que se trabajan en esta técnica para acercarse al personaje. Según Miralles, la memoria emocional es “el recuerdo de una aventura personal análoga del actor que le ayude a experimentar la emoción exigida. [...] (Miralles,2000:107) Stanislavski planteaba en el actor:

[...] trabajar sobre recuerdos personales, y luego mecanizarlo, para que por medio de estímulos, el actor pudiese conectarse con las imágenes del pasado y apareciese así el estado emocional en el escenario. (Plebani, 2010)

El trabajo de memoria emotiva plantea el uso de los recuerdos del actor para acercarse a la realidad del personaje. Miralles enfatiza que si bien no se ha vivido una situación idéntica al personaje, el actor por el mismo hecho de generar ese sentimiento en su interior, puede utilizarlo para encarnar las necesidades del personaje: “Stanislavski recurre así a un engaño para producir una verdad interior (emoción sincera) pero todo ello ayudado por lo exterior: vestuario, maquillaje, atmósfera sonora, lumínica y movimientos y acciones como los del personaje”. (Miralles, 2000: 108).



Así mismo el sistema Stanislavski planteará el uso del subtexto la cual según Miralles, “es el instrumento psicológico que informa acerca de la interioridad del personaje, dando un doble significado de lo que dice en el texto y de lo que demuestra en escena” (Miralles,2000:108). Finalmente la concentración, un recurso necesario para que el actor pueda trabajar la interpretación: “relajado el actor, se olvidará del público y permanecerá en una (soledad pública) concentrado interiormente” (Miralles, 2000: 109).

2.4.2.2. El método Strasberg.- El método basado en los conocimientos y las investigaciones del sistema Stanislavski, resulta una variante del proceso anterior (Miralles, 2000) y profundiza principalmente en el concepto de memoria emotiva y relajación para el trabajo de preparación del actor que se detalla a continuación:

La memoria emotiva.- En el método, se trabaja el recurso de la memoria emocional, a partir de la incorporación de las vivencias personales del actor para vivir la realidad del personaje como sí mismo, una idea contraria al trabajo planteado por Stanislavski, que se detalla a continuación:

Parte de la idea de que el entrenamiento de estas memorias conduce al dominio del actor sobre los contenidos inconscientes de su psiquis, mostrando una curiosa reinterpretación de conceptos tomados de la psicología. [...] la acción sólo debe entrar en juego cuando el actor ha aprendido a reaccionar o a sentir. Es así como una larga parte del proceso de aprendizaje del alumno o de la preparación del rol por parte del actor profesional, es destinada a realizar ejercicios de relajación y de entrenamiento sensorio-emotivo. [...] El objetivo es que el actor obtenga un compendio personal de vivencias, listas para usar a voluntad. Se recomienda, que las mismas alcancen un número mayor a siete y menor a trece, por motivos que ignoramos. (Mauro, 2008)

Según Karina Mauro, el objetivo de este proceso es que el actor mantenga un registro personal de vivencias para ser usadas cuando él los requiera Para la



construcción de la memoria afectiva, Strasberg propone una serie de ejercicios que van desde el trabajo con objetos que se asocian a una vivencia personal, como también a la recreación de sensaciones. Así mismo ejercicios para que el actor sea desinhibido y libere su tensión para tener una libertad creativa en escena a través de una serie de ejercicios que buscan eliminar la rigidez del cuerpo. (Mauro, 2008). Así mismo Karina Mauro describe el trabajo de Strasberg en base a la improvisación:

Lo que propone Strasberg tiene que ver con sustituir el texto original por lo que el actor tenga ganas de decir, hasta tanto se llegue a las réplicas de la obra por una necesidad emocional. Como resultado, y al estar regida por el control racional exigido constantemente por esta técnica, la improvisación es mantenida casi exclusivamente en los carriles de lo verbal. Es decir, el actor improvisa lo que tiene que decir (que al final será lo que diga la obra) en lugar de indagar en todo aquello que no es verbal y que el texto no le aporta. (Mauro, 2008)

La técnica de Strasberg es criticada por usar las vivencias del actor para incorporarlas a las vivencias del personaje. Miralles enfatiza que el método hace un abuso de que él denomina “la memoria sensorial traumática”:

[...] sabiendo que la ley general stanislavskiana dice que el actor ha de hallar emociones subconscientes en sí mismo, semejantes a las del personaje, los “Staniskavskianos fundamentalistas” se sumergen hasta la morbosidad para encontrar en su subconsciente las huellas en las que se cumplan esas leyes. (Miralles, 2000:114)

El actor de esta entidad queda entregado o sólo al a verdad del personaje, sino frecuentemente a su propia angustia. El método, por su aplicaciones psicoanalíticas, no provoca sólo nexos de unión e identificación entre el intérprete y la criatura escénica, sino que en aquel suscita estados neuróticos de los que son ejemplos las inadaptaciones de Marlon Brandon o el carácter descentrado de James Dean [...] (Guerrero en Miralles, 2000: 114)



Así mismo se Karina Mauro plantea la falta de eficacia al respecto de recordar la vivencia o la relajación muscular en medio de una puesta en escena teatral. No obstante en el cine el método tiene su éxito precisamente por la forma de trabajo durante el rodaje, el cual permite que exista la espera entre toma y toma (Mauro, 2008).

Queda por explicar de qué manera la emoción, una vez recordada, puede transponerse en acción. Se supone que esta colección de ejercicios ayuda a desarrollar la sensibilidad del actor. Pero nada dicen acerca de cómo debe proceder el actor, con su sensibilidad desarrollada a costas, cuando se enfrenta con una escena. Sin duda, la realización de todos estos ejercicios no resuelve este problema (Mauro, 2008).

2.5 Dificultades técnicas del actor novel frente a la cámara.

Una vez realizadas las observaciones con respecto a la definición de actor *novel* como también los factores que intervienen en la construcción de la puesta en cuadro de la puesta en escena, es importante ahora enfocarse en los procedimientos técnicos en los que todo actor *novel* se ve involucrado en un proceso cinematográfico. Siendo el cine, un arte que se influenció principalmente del teatro, se hace necesario analizar las características técnicas a las que el actor *novel* se presenta, vinculadas a partir del proceso teatral, basándonos en la clasificación que hace Alberto Miralles en su libro titulado “La dirección de actores en cine” con respecto al actor y su interacción con el cine, pero también agregando más aportes dentro de esta clasificación que el actor enfrenta en la técnica.



2.5.1. Planificación no cronológica

El cine hay parte de una construcción no secuencial, cuya realidad es el resultado de una fragmentación del espacio y el tiempo. Esto se debe principalmente porque la planificación que se realiza se prioriza en función de las necesidades de producción y técnicas, que tienen como fin optimizar el tiempo y recursos en rodaje. Al final del rodaje, durante la etapa del montaje, la película cobrará coherencia en el montaje, cuyo corte, finalmente permitirá apreciar y comprender la lógica de las escenas y la historia en general.

No obstante, para el actor experimentado como para el actor *novel*, resulta un caos, porque la interpretación plantea **una dinámica de preparación progresiva**, que se basa en la retroalimentación e interacción de más actores. Miralles afirma que:

Ese desorden es lógico para el técnico, pero no para un actor que basa su coherencia de su personaje en la acumulación de vivencias. En la secuencia última, por ejemplo, están contenidas las experiencias de todas las anteriores. Pero no en la primera. Saltar anacrónicamente de una a otra supone para el actor una falta de *racoord* emocional que se traducirá en desarmonía interpretativa (Miralles, 2000:175)

Aunque en la industria del cine, el modo de planificación no cronológica esta estandarizada, existen pocos directores los cuales, plantean un modo de rodaje cronológico y con planos secuencias de tal forma que los actores se sientan más cómodos de preparar su interpretación.

2.5.2. Actuación sin interacción.

Según Miralles, un aspecto natural de la interpretación es el uso de todo el cuerpo y la interacción de todos los personajes que intervienen en ese momento. (Miralles, 2000:176) En el cine, la interpretación se desarrolla de forma diferente precisamente porque el trabajo actoral se fragmenta en



escenas y estas en planos, y se organiza en un plan de rodaje según la optimización de recursos y tiempo.

Esta organización implica al actor **a mantener la dinámica interpretativa, muchas veces a interpretar sólo para la cámara**. Miralles afirma que “El cine parcela la interpretación con grandes pausas entre una pregunta y una respuesta. A veces, por planificación, solo actúa una parte del cuerpo, dejando el resto sin vestir”. (Miralles, 2000: p176) Se sostiene además que muchas veces la cámara asume la posición del otro personaje, siendo la cámara el objeto al que se dirige el actor (Guskin, 2012). Este proceso en el actor *novel* puede provocar dificultad en la interpretación, cuando éste requiera del otro actor para poder reaccionar y tenga que generar esa reacción él mismo.

Dentro de este proceso, a los actores se les convoca sólo a determinadas horas, según las apariciones en plano y escena del día. En este caso, son muchas las veces que existe la ausencia del resto del elenco, e incluso de los que estuviesen involucrados dentro del desarrollo mismo de una escena, ya que por los horarios exigentes que la producción demanda, las escenas pueden ser incluso partidas para ser rodadas al siguiente día.

2.5.3. Naturalidad en el escenario cinematográfico.

El cine plantea una búsqueda de una interpretación natural y realista, por tanto, Miralles plantea que el actor no debe ser grandilocuente y alzar la voz, puesto que los sistemas técnicos del mismo proceso fílmico, ayudan al espectador a observar los detalles de la interpretación (Miralles, 2000) En el caso del primer plano, este factor es importante que el actor lo considere, puesto que principalmente en este plano, el cine captura todos los detalles del rostro y el exceso de energía interpretativa denotaría falsedad.

Si en el teatro, para llevar el gesto al grado requerido de claridad y expresión, el artista está obligado a aumentar la envergadura misma del gesto, en el cine, un temblor de la



mano apenas perceptible puede ser muy expresivo. Basta acercar la cámara al actor y filmar, como se dice, en primer plano. (Agosti, 1992:45)

Hasta aquí se desarrolla los elementos que aporta Miralles en su libro “La dirección de actores de cine”, obviando el último apartado que se titula Presencia total/ planificación, que se lo desarrollará en el siguiente apartado. A la lista anterior planteada por Alberto Miralles, se le suma la imposición de cuadro y espacio cinematográfico, siendo los componentes claves que centran el trabajo de la monografía.

2.5.4. La imposición de la puesta en cuadro.

La acción dramática en la puesta en escena como se había planteado anteriormente, no se desarrolla de forma directa ni secuencialmente y al contrario es fragmentada en diversos valores de plano y movimientos, las cuales serán rodadas bajo un tiempo atemporal e incluso tomará más tiempo del que se muestra en pantalla para su ejecución. Harold Guskin enfatiza:

El equipo está pendiente de todos los procedimientos técnicos y artísticos que intervienen en la construcción de la puesta en escena en función de la puesta en cuadro: El rodaje está orientado principalmente a las exigencias de la cámara, el sonido, la luz, la maquinaria, etc. pero no para el actor, donde generalmente preparar un plano requiere de un tiempo mucho mayor. (Guskin, 2012: 208)

Es así que el actor de cine no sólo se sujeta a una planificación no cronológica, sino también a las exigencias de cada encuadre, y los elementos conforman la construcción del plano cinematográfico tales como el sonido, iluminación, maquinaria, decorados, según la concepción planeada. Miralles recoge la experiencia de Pepe Isbert, que describe el trabajo en set:

Cuando te dispones a hacer tu actuación frente a la cámara, el director te dice que inclines el cuerpo hacia un lado por efectos de cuadro, el operador que escondas un brazo



porque tapas el fondo, el iluminador que tuerzas la cara para no proyectar sombras, el ingeniero de sonido que dirijas la boca hacia el micrófono. Tienes que levantar una pierna para que no te pille el Travelling. Una vez así, convertido en un contorsionista, ya puedes actuar con naturalidad (Miralles, 2000:174)

En actor *novel* deberá adecuar su interpretación de acuerdo a las exigencias de cada encuadre, tomando consciencia del tipo de valor de plano y los factores que intervendrán en su construcción, para que su interpretación sea coordinada a las necesidades del plano, esto implica coordinar sus acciones en posiciones, desplazamientos, ejes de mirada, que se van planteando en la línea de acción conforme la cámara se posiciona. Un concepto clave que forma parte de esta dinámica es el establecer marcas para el actor. **Las marcas** responden en función al punto de vista de la cámara y a las exigencias técnicas que se determinarán para la construcción de un determinado plano que vienen de cámara, iluminación, sonido, arte. Pero también el actor se sujeta a procesos de “falsedad” cuyo fin es la correcta fotogenia de la imagen y sus elementos involucrados, como por ejemplo, cuando un actor se le sube a “pasos” los cuales lo hacen ver más alto en pantalla de lo que es en realidad.

También el actor tendrá cuidado de su carga interpretativa. Miralles enfatiza en el apartado “2.4 presencia total/ Planificación” de esta lista, que el actor sabrá medirse ante la cámara, calibrando el énfasis que ha de dar a su actuación, dependiendo del plano que se le componga ya que no es lo mismo actuar en un primer plano que en un plano general. (Miralles, 2000:179).

2.5.5. Espacio cinematográfico.

Uno de los grandes problemas que tiene el cine, es el de no contar con el mismo espacio donde se rodará la película para ensayar. En el teatro, los actores tienen conocimiento del espacio escénico, la cual no está impuesta por la cámara y la cual existe mayor libertad de desplazarse e improvisar la línea de acción.



En el caso del cine, si bien existe la posibilidad de improvisar, el proceso se dificulta al no contar con la locación para ensayar hasta el día de rodaje. En el caso que existan sets de filmación, no existe el tiempo prudente, porque los escenarios generalmente son sets en construcción. El acostumbrarse a un espacio totalmente nuevo en rodaje, puede resultar complejo para que el actor se identifique y plantee una relación con ese espacio. Óscar Urrutia expone la problemática surgida en torno al espacio físico:

El hecho de no contar desde un principio con el espacio físico donde se filmarán las escenas de la película y, por ello, no poder llevar a cabo ensayos sistemáticos con actores en las locaciones, previos al rodaje, es una limitación con la que se enfrenta el director de cine en la puesta en escena. A diferencia del teatro, en el cine no existe una norma para llevar a cabo ensayos previos a la filmación y, en algunos casos, éstos se reducen a breves lecturas del guión en voz alta, con la participación de los actores involucrados. (Casas; Rivera, 2012:142)

Hay directores que jamás ensayan y sus indicaciones son realizadas durante el rodaje a pocas horas de rodar, pero otros consideran necesario, más aún cuando se trata de actores *noveles* y plantean trabajar la puesta en escena en otros escenarios, intentando adecuarlos de forma que se parezcan a los escenarios originales para poder trabajar sobre los personajes y la línea de acción. El proceso de ensayos es clave para poder plantear una dinámica de trabajo al momento de llegar al rodaje. No obstante, en el caso de actores *noveles* sin formación, la problemática recae en que el rodaje sea condicionarlo al desarrollado en ensayos, al existir dificultad para la improvisación.



2.6. El oficio del director

La figura del director de cine es pieza fundamental dentro del oficio cinematográfico, al estar involucrado a todo el proceso de creación de una película, desde la preproducción hasta la postproducción de la misma. Si bien muchas de sus responsabilidades no le competen exclusivamente, finalmente el director es el que visiona la obra cinematográfica y por tanto, el que supervisa y guía en todo momento al equipo de trabajo: el director de cine es el soporte en donde todo el equipo se respalda: “Aunque no haya escrito ni una línea del guión, ni haya dirigido a los actores, ni haya escogido los ángulos desde los que se debía rodar, el director siempre es el autor del film” (Miralles, 2000:121).

Sin embargo si todos los procesos en donde está involucrado el director son importantes, en donde verdaderamente descansa la esencia de su trabajo es su rol en el **proceso de rodaje**, etapa en donde se pone a prueba las facultades de su oficio de guiar la construcción dramática de la escena, al ser el responsable de organizar los elementos dramáticos que intervienen en la puesta en escena en función de la puesta en cuadro y encaminarlos hacia los objetivos planteados dentro de la construcción del universo fílmico. Esta etapa es clave, por la cual todos los departamentos han trabajado intensamente durante meses atrás, y que dependiendo de las decisiones de planificación de la forma de trabajo de todo el equipo orientados por él, determinarán finalmente la estética que tendrá la película. Dentro de la preproducción y el rodaje los elementos que debe tomar en cuenta son el: guión cinematográfico, la puesta en escena (incluidos los actores) y el montaje, que finalmente son los componentes que constituyen la obra cinematográfica.

Uno de los aspectos que determina el rodaje es el **trabajo de dirección de actores**, los cuales son los responsables de crear el evento y los que finalmente dan el sentido de rodar la película o al menos, un tipo de películas. El trabajo con los actores en la preproducción es importante para establecer las pautas que el actor seguirá en su construcción del personaje, pero



también los ensayos previos, donde intervienen los aspectos técnicos, para marcar lineamientos en lo que se refiere a la puesta en escena durante el rodaje, donde finalmente todo el trabajo artístico cobrará forma. Aquí es donde el director tiene el objetivo de conseguir una buena interpretación de sus actores. Fritz Lang define al director:

“El director debería ser una especie de psicoanalista. Debe ser capaz de meterse bajo la piel de las personas, saber lo que les hace actuar, saber el más leve sentimiento que puedan tener para poder explicarle al actor por qué una escena es tal como es, por qué un personaje hace algo, en caso de que el actor no se haya enterado después de leer el guión” (Miralles,2000:9)

Otra de las responsabilidades del director que determinan el rodaje, descansa en la parte técnica, en **el estudio y planificación de las escenas a rodar**, las cuales están condicionadas por el desglose de planos que el director detalla con un pleno conocimiento y manejo del lenguaje cinematográfico una vez visitado las locaciones o sets, y que finalmente establecerá un determinado plan de trabajo, formulado conjuntamente con su equipo técnico y artístico, tomando en cuenta el aprovechamiento de recursos, espacio y tiempo para el rodaje. El trabajo de dirección de cámara se consolida en este proceso y los planos planificados obedecen a la dramaturgia y a la estética del film.

2.7. La dirección de actores.

Una vez revisados los procesos y las exigencias técnicas que demanda la práctica cinematográfica en el actor, para establecer la puesta en cuadro de la puesta en escena, la dirección de actores es el proceso fundamental dentro de la actividad cinematográfica, para coordinar el trabajo entre actor y cámara, especialmente si se trata de un director como de un actor *novel*. La dirección de actores permite al director establecer un vínculo comunicativo con el actor *novel* para lograr obtener de él su mejor interpretación, permitiéndole además detectar y solucionar en el proceso, aquellos



problemas que afectaren la interpretación, a fin de llegar a un trabajo coordinado y creativo en función a las necesidades técnicas impuestas por la cámara y la visión de la película. El proceso permite que se establezca un vínculo comunicativo entre director y actor para conjuntamente integrarse al factor cámara, formando así una triada comunicativa necesaria para optimizar el trabajo en rodaje. Bernardo Bertolucci sostiene que: “La comunicación es un factor vital para que un plató de cine funcione sin problemas. La comunicación debe establecerse con anterioridad a la filmación, porque en el plató casi será demasiado tarde”. (Tirard, 2002:67)

Para llegar a establecer un vínculo comunicativo en donde interviene el actor, director y cámara, es necesario comprender el proceso que las tres instancias desarrollan dentro de la actividad cinematográfica. Alberto Miralles, en la dirección de actores afirma que:

[...] el director tiene que conocer al actor de forma integral. Por una parte conocer el desarrollo de la técnica interpretativa del actor, a fin de comprender y ser partícipe de la búsqueda de soluciones ante las inquietudes de su trabajo. Pero también tiene que conocer su personalidad, a fin de detectar sus problemas y necesidades personales que podrían afectar el trabajo en rodaje. (Miralles, 2000)

Así mismo es necesario que el actor tenga conocimiento o preparación ante el proceso técnico, la misma que deberá tomar a consideración el director, principalmente en el trabajo del actor *novel*, que le permitirá comprometerse con el proceso.

Alberto Miralles enfatiza:

A muchos directores les molesta que un actor les pregunte el tipo de plano en el que va a ser filmado. Deberían, sin embargo, agradecerles el interés, no sólo por tratarse de una muestra de implicación en el rodaje, sino porque los actores experimentados saben que deben medirse ante la cámara [...]No saber que se está rodando un primer plano supone, casi siempre, salirse del encuadre. (Miralles, 2000: 179)



Michael Caine, famoso actor británico, aporta la necesidad del actor por conocer la planificación:

Durante un plano general puedes jugar a dar vueltas a tus gafas en las manos, pero si continuas haciéndolo en plano medio, cuando sólo se te ve de cintura para arriba, todo el mundo se preguntará “¿Qué pasa debajo del encuadre?”. (Miralles, 2000: 179)

El proceso creativo entre director y actor se establece en unidad. Camino enfatiza que el actor es un intérprete que ayuda al director lograr plantear los objetivos del mismo, como también el director deberá aprovechar o saber potenciar lo que el actor lleva por dentro. (Camino,2000) La cámara se convierte en un medio para vincular los procesos del actor y director a través de la construcción del discurso fílmico.

Sin embargo, la dirección de actores es algo que llevado a la práctica cinematográfica, no se coordina totalmente en el rodaje ni mucho menos en la etapa de preproducción, muchas veces por el corto tiempo que existe para la realización de una película. Irónicamente, existe una disposición por preparar todos los aspectos que conforman la creación del evento, vinculadas al aspecto técnico-visual, sin otorgarle la atención debida al actor y sus necesidades, lo que casi anula el trabajo de la dirección de actores. “A diferencia del teatro, el cine y la televisión no contemplan por lo general un periodo de ensayos prolongado” (Guskin, 2012:195)

Algunos directores de cine de amplia trayectoria artística, omiten la importancia del proceso y optan por un trabajo únicamente en el rodaje con los actores. Estos últimos quizás dada su experiencia, mantienen más control sobre el trabajo del actor en set, pero esto no asegura que no se les presenten dificultades en el rodaje. Así mismo puede ser que el equipo actoral con el que cuentan, sean actores formados con años de experiencia en cine, no obstante, esto no determina que también se les presente dificultades en el proceso creativo. El factor determinante y común que



entorpece la dirección de actores es la inexperiencia y el desconocimiento de muchos directores jóvenes sobre la técnica y la profesión del actor. El trabajo con actores *novelas* involucran al director en un proceso de trabajo más minucioso, a fin de superar los factores no sólo interpretativos sino también técnicos que pudieren afectar el trabajo del actor

¿Por qué el actor necesita de la guía del director? Las inquietudes del actor no radican necesariamente sobre su desconocimiento de la técnica, sino sobre la necesidad de una guía en el proceso cinematográfico, para llegar a cumplir con las necesidades interpretativas. El actor siente ansiedad ante las cámaras y ante el equipo humano q interviene en el proceso de rodaje. “Dirigir actores desconociendo toda esta complejidad del mundo actoral, es arriesgarse a una incomunicación estéril.”(Miralles 2000: 17)

Uno de los principales problemas que enfrenta el actor en el camino interpretativo es la construcción del personaje dentro del proceso del cine. Guskin expone que a diferencia del teatro en donde el actor mantiene un proceso más visible y controlado, donde el personaje se construye en los ensayos de forma exhaustiva y progresiva, en el cine constituye un gran ensayo el proceso de rodaje y el personaje termina a la final construyéndose en su totalidad en la sala de montaje (Guskin, 2012)

El actor no tiene un panorama visible del proceso, salvo de la planificación que se ha planteado realizar ese día, lo que le puede resultar difícil seguir con el estado en que se encuentra un personaje. Además de que el actor pese de haber ensayado, no estará seguro de su interpretación hasta llegar al mismo rodaje, donde finalmente el personaje que interpreta, tomará su forma definitiva. En el caso del actor *novel*, el proceso es el mismo y la interpretación de su personaje necesitará del director.

El director de cine, es la guía del actor en todo el proceso de rodaje, al ser el único que tiene pleno conocimiento de cómo se va construyendo y evolucionando la historia como sus personajes. El director actúa de espejo del actor de su interpretación, al ser el único que puede darle un seguimiento



externo sobre su trabajo interpretativo y transmitirle las motivaciones necesarias de lo que busca en un personaje. Miralles afirma que:

[...] dada la ambigüedad que posee todo personaje, su encarnación puede ser realizada de muchas maneras y por lo tanto es necesario que el director oriente al intérprete en el camino que desea que el personaje sea definido". (Miralles, 2000:141).

Así mismo, es consciente de la construcción técnica del rodaje siendo la guía fundamental del actor en la vinculación interpretativa con la cámara:

El director es el único que sabe qué plano se está haciendo, cuál de las tomas es válida, el concepto general de la película y, mediado el montaje, el que tienen el poder de solucionar ritmos, aunque para ello tenga que sacrificar momentos de interpretación que el actor debieron de costarle un gran esfuerzo. (Miralles, 2000: 51)

2.8. Metodologías de trabajo de directores

Pedro Almodóvar define la dirección cinematográfica de la siguiente manera: "La dirección es una experiencia puramente personal, por eso creo que el lenguaje cinematográfico ha de descubrirlo uno mismo, y uno debe descubrirse a sí mismo mediante ese lenguaje." (Tirard, 2002:96) Jean Pierre Jeunet, director francés de *Amélie* nos plantea una reflexión sobre la dirección cinematográfica:

"Cuando Wenders hacia *El estado de las cosas* y cada noche escribía las escenas del día siguiente, es todo lo contrario a Scorsese, que hace el *storyboard* de cada plano de la película antes de rodar una toma. Sin embargo, en los dos casos, el resultado final es fantástico. Por lo tanto, no hay ninguna regla general. Todos los planteamientos son buenos siempre que la película funcione. Cada director tiene que encontrar su propia fórmula. " (Tirard, 2002:127)



Todo director mantiene un estilo de dirección diferente que ha ido desarrollando y perfeccionando a lo largo de su carrera, condicionados por sus motivaciones y búsquedas estéticas y personales.

[...] convertido (el cine) en lenguaje gracias a una *escritura* propia que se encarna en cada realizador con la apariencia de un *estilo*, el cine, por eso mismo, se ha convertido en medio de comunicación, de información y de propaganda, lo cual, por supuesto, no es contradictorio con su cualidad de arte. (Marcel, 2002:20)

Así mismo es consciente que el proceso de desarrollo de cada película que realiza, le plantea diferentes dificultades al momento planificar el rodaje como también los procesos a seguir de sus actores. Así mismo, cada actor que proviene de determinada formación actoral, plantea técnicas, metodologías y formas de trabajo propios, como también actores sin técnica o sin experiencia previa, que requieren ser introducidos al proceso fílmico. Por tanto, la primera inquietud que el director debe responderse al inicio del proceso, es sobre qué tipo de película está por realizar, ya que dependiendo de esta formulación, el director podrá establecer una premisa en el cual pueda plantear su trabajo metodológico tanto con los actores, como con su equipo en general en la construcción de su película. Sydney Pollack nos da una pista a esta disyuntiva:

Es importante no intelectualizar en exceso el proceso de rodar una película [...] intento determinar tan pronto como sea posible cuál es el tema de la película, qué idea central se expresa a través del argumento. Una vez que ya lo sé, una vez que me he imaginado un principio unificador, cualquier decisión que tome durante el rodaje se verá influida por ese principio y por lo tanto, responderá a una cierta lógica [...] Es un proceso que suelo comparar con la escultura: empiezas con una especie de columna vertebral, como un esqueleto, y poco a poco lo recubres con barro y le vas dando forma. La columna vertebral es lo que sostiene todo; sin ella, sencillamente, la escultura se vendría abajo. (Tirard, 2002: 33-34)



El saber qué tipo de película quieres hacer, establece un estilo y una metodología. El estilo de un director se establece desde la construcción misma del discurso cinematográfico lo que influirá también sobre su trabajo metodológico con su equipo. Juan Mora Catlett, director mexicano, de teatro, ópera y diversos cortometrajes de ficción, el cual no utiliza actores formados, reflexiona sobre su proceso de trabajo con el equipo y el actor previo al rodaje:

En general empiezo por el guión. Lo más importante para mí es dejar perfectamente claro en él lo que quiero y necesito de cada uno de los integrantes del equipo que va a trabajar conmigo. Así que escribo a todos: [...] sobre todo para los actores, ya que no me gusta trabajar con ellos antes del rodaje. De esta manera, al leer el guión, el fotógrafo sabe dónde va a ir la cámara, dónde el Dolly, dónde el primer plano y dónde el plano general; el director de arte conoce la disposición del mobiliario y el color; y el actor conoce el proceso, las motivaciones y objetivos de su personaje (Mora; Rivas, 2012:126)

2.9. Sistema de rodaje

Existen diferentes sistemas de rodaje en el cine: el modo de planificación de “toma por toma”, el cual trabaja bajo un estricto *storyboard*, concebido y estudiado desde la planificación del guión, para asegurar un buen montaje. El sistema que está construido a base de planos máster, el cual se puede rodar con posibilidades de registrar la misma acción de la puesta en escena, a través de diversas cámaras, desde ángulos diferentes, para no perder la intensidad dramática y el *raccord*. Y finalmente se le suma a esta clasificación el uso del plano secuencia, el cual sostiene la acción dramática sin cortes cubriendo la totalidad de una escena o secuencia. (Mora; Rivas, 2012:153-161).

El material fílmico generado en rodaje mediante estos sistemas, se pueden catalogar en dos tipos según su “flujo temporal”: El montaje interno; el cual



corresponde a planos secuencias en donde transcurre la acción de forma sostenida y que no se pueden corregir en la sala de montaje y el montaje externo; el cual se puede corregir y reorganizar gracias a su naturaleza del corte, concebido desde la fragmentación (Marimón,2014:74)

En todos los sistemas, se requiere de un ensayo previo con el equipo técnico y actores para determinar marcas, movimientos y límites de cuadro. En el caso del plano máster y la secuencia, su éxito radica de los ensayos, los cuales adquieren una mayor dificultad en relación al primer sistema: “Desde el punto de vista del rodaje, acostumbra a comportar una mayor dificultad el plano secuencia que la planificación fragmentada. Cuanto más largo es el plano a rodar, más posibilidades hay de error”. (Marimón,2014:79)

2.9.1. Sistema de rodaje condicionado por montaje

Cineastas como Eisenstein, Vertov o Ritche basaban sus teorías del cine bajo el poder de la imagen cinematográfica condicionado por el montaje, el cual “se convirtió en un medio para lograr una unidad de orden superior; un medio para lograr mediante el montaje de imagen una personificación orgánica de una sola concepción de una idea, abarcando así todos sus elementos, partes, detalles del trabajo fílmico”. (Eisenstein,2006:233) El sistema de rodaje toma por toma, que según Catlett, nace del cine, privilegia al montaje como principal recurso expresivo:

La fuerza de este sistema de rodaje se basa en el uso de la elipsis entre toma y toma y en la posibilidad de evidenciar la discontinuidad espacio-temporal entre las tomas que forman parte de una unidad narrativa. Esto hace que la puesta en escena se subordine a las necesidades de la puesta en cuadro, tales como el encuadre, el tipo de lente, los movimientos de cámara y la edición. Cada toma va a ser expresiva en función de su lugar en el montaje, y éste determina su factura. (Mora; Rivas, 2012: 153-154)



Uno de los que cineastas que consolidó su estilo cinematográfico bajo este sistema fue Alfred Hitchcock, cuyo cine se caracterizó por potenciar como ningún otro, todas las facultades artísticas de la imagen y el sonido a través del montaje: “The cinema is a succession of images put together like a sentence. Together they tell a story”(Duncan, 2003:16) Hitchcock en toda su carrera artística hizo uso del *storyboard*, en las cuales todas sus películas estaban planificadas con estricta rigurosidad y detalle:

Alfred Hitchcock era uno de los mayores promotores y entusiastas del storyboard, y lo utilizaba continuamente para planificar sus escenas más complicadas. Presumía de que sus películas estaban ya terminadas antes de empezar a hacerse, y lo cierto es que su visión de lo que quería era tan contundente y cristalina en su cabeza que casi nunca miraba a través del objetivo de la cámara. (Escribano, 2008)

Un claro ejemplo de su esplendor en el discurso fílmico, lo notamos en películas como “Psicosis” (*Psycho 1960*), en la famosa escena de la ducha, la cual esboza la construcción de la puesta en escena, en base al montaje acelerado:

[...] hay un despedazamiento del montaje en la representación del cuerpo. Este aparece fragmentado, los cortes de la cámara y del montaje encierran una violencia específica emparentada con la del cuchillo sobre el cuerpo por la lúcida perversión de Hitchcock (Benet; Nos, 1999: 14)

El montaje de las imágenes es apoyado por los recursos sonoros, aportando de manera significativa a la progresión dramática y emocional en el espectador. El resultado de la secuencia, se debió a una fuerte exigencia interpretativa como técnica ya que se rodaron alrededor de 70 posiciones de cámara para obtener 45 segundos de imagen en el montaje final (véase figura 6) (Truffaut, 1974:241).



Figura 6. [Sin título] Escena construida por Montaje externo de la película *Psycho* Alfred Hitchcock, 1960.

En la película “La ventana indiscreta” (*Rear Window* 1954) Hitchcock plantea una interesante reflexión sobre su decisión en la construcción de la puesta en escena en la secuencia climática entre Jeff (James Stewart) y el asesino (Lars Thorwald). El sistema de rodaje “toma por toma” permitió *el in crescendo* de la progresión dramática que sin la propuesta del montaje de primeros planos no se hubiera logrado:

[...] rodé la escena completa, de manera realista; el resultado era un tanto débil y no producía ninguna impresión; entonces rodé el primer plano de una mano que se agita, primer plano de la cara de Stewart, primer plano de sus piernas, primer plano del asesino y luego di ritmo a todo esto; la impresión final era la correcta. (Truffaut, 1974: 232)

Revisando las secuencia de “Psicosis” y “La ventana Indiscreta” se puede notar que en ambas, Hitchcock construye la puesta en escena en base a las facultades expresivas y narrativas que ofrece la técnica del montaje externo como la composición de la imagen cinematográfica, delimitada por la puesta en cuadro, donde el actor se consolida de forma integral en esta construcción, sujeto a la coordinación con la cámara en cuanto a posicionamientos, desplazamientos y movimientos corporales, primordiales a tomar en cuenta para mantener la continuidad en función al otro plano que le antecede, que se empatará en el montaje. Por tanto se puede comprobar el



factor expresivo de las imágenes que adquieren a través de este tipo de montaje.

En este sistema:

“[...] cada escena se filma exactamente tal y como va a aparecer en la película, considerando por supuesto, la protección de los overlaps (repetición de la acción), el eje de acción y las otras reglas de continuidad, principios de construcción que van a permitir una edición fluida (Álvarez, 2013)

Hitchcock mantenía una planificación muy rigurosa de la construcción fílmica que le demandaba este sistema, que se reflejaba en su manera de trabajar con los actores: creía que los actores conformaban un elemento dramático más en la puesta en cuadro, y por tanto, éstos debían sujetarse a las exigencias de la cámara:

Para Hitchcock el actor era un elemento más del rodaje (como lo pueden ser las cámaras o los micrófonos) y no condecía a la interpretación la importancia que otros directores le darían, delegando la función de crear emociones (especialmente suspense) al trabajo de montaje. (M, 2008)

Hitchcock sostuvo su cine en base a las imágenes y no tanto en el argumento: “He very much believed in the discipline of the pure cinema that developed at the end of the silent era and preferred to tell stories through images and sounds rather than with dialogue.”(Duncan, 2003:16) Además:

Según Hitchcock, los personajes han de expresar su emoción mediante la interpretación facial y gestual de los actores: lo que digan, las palabras que pronuncien, son lo de menos.”(Gorgot,2014)



Según algunos criterios, Hitchcock tenía una cierta indiferencia ante el actor por dirigirlos. Algunos actores como Richard Todd cuentan su experiencia en el trabajo con Hitchcock:

Durante el rodaje, Hitchcock manifestaba un gran interés por sus procedimientos y técnicas, por la posición de las cámaras y otras cuestiones fílmicas, y no tanto por sus actores, por como interpretaban los personajes. (Chandler, 2009:187)

Hitchcock es consciente de que el discurso cinematográfico implica una construcción reflexionada del director sobre la puesta en cuadro, considerando el factor estético, narrativo, dramático y técnico que debe proponer el encuadre para la construcción de la película y los elementos que lo conforman. Por tanto, rechaza que la cámara, siendo un instrumento expresivo, esté sometida a las imposiciones del actor y el diálogo. Según Hitchcock responde a las necesidades que demanda la historia.

Tengo la impresión de que muchos cineastas dirigen las escenas en función de la verosimilitud de lo que se ve en el decorado como totalidad y no en función de la porción de espacio que se verá en el encuadre y, por tanto, en la pantalla. Yo pienso en esto cuando trabajo y, sobre todo, cuando veo sus películas, y me digo que quizás el gran cine, el cine puro, comienza cuando la puesta en situación del plano que se va a rodar parece absurda a todo el equipo (Truffaut, 1974:229).

François Truffaut apoya a Hitchcock al afirmar que un director “Para conseguir el realismo en el interior del encuadre previsto, tendrá que aceptar una gran irrealidad del espacio circundante”. (Truffaut, 1974: 231)



Figura 7. [sin título] Ingrid Bergman y Gary Grant se sujetaron a un primer plano con desplazamiento para rodar la escena emblemática del beso. *Notorious*. Alfred Hitchcock, 1946.

Como fundamento a estas aseveraciones, Alfred Hitchcock en su película “Encadenados” (*Notorious*, 1946) plantea una escena apasionada entre Ingrid Bergman y Gary Grant, donde ambos actores tenían que mantenerse muy cerca para respetar el primer plano en la que eran encuadrados, y la cual exigía de los actores, una serie de desplazamientos a medida que la acción en la puesta en escena avanza (véase figura 7). Hitchcock nos cuenta su experiencia de rodar esta escena:

Sí, había un aspecto físico en las escenas de amor de *Notorious*, y usted piensa probablemente en la larga escena del beso entre Ingrid Bergman y Cary Grant [...] Naturalmente, los actores detestaban hacerlo. Se sentían terriblemente a disgusto y se quejaban de la manera como tenían que agarrarse uno a otro. Entonces les dije: "Que estén incómodos o no me importa poco; lo que me interesa es el efecto que vamos a producir en la pantalla." (Truffaut, 1974: 227-228)

Esta imposición del director por imponer el cuadro en los actores, se debe a una necesidad estética como dramática que Alfred Hitchcock no quería romper.



[...] Esta escena fue concebida para mostrar el deseo que sienten el uno por el otro y había que evitar, por encima de todo, que se rompiera el tono, la atmósfera dramática. Si yo les hubiera separado uno del otro, se hubiese perdido la emoción. Ahora bien, había algunas acciones que debían realizar, debían ir hacia el teléfono que sonaba, continuar besándose durante toda la duración de la comunicación, luego, un segundo desplazamiento les conducía hasta la puerta. Me daba cuenta de que era esencial que no se separaran y que no se rompiera el abrazo; me daba cuenta que la cámara, que representaba al público, debía admitirse como una tercera persona unida a este largo abrazo. Daba al público el gran privilegio de besar a la vez a Cary Grant y a Ingrid Bergman. Era una especie de matrimonio triangular temporal. (Truffaut, 1974: 228)

Revisando el producto resultante de la secuencia de la película *Encadenados*, es claramente destacable que la propuesta que Hitchcock plantea se cumple, se siente el deseo y la conexión en que los dos personajes sienten, y el primer plano aporta con resaltar ese vínculo, siendo la escena del beso una de las escenas más recordadas de esta película.

En el ámbito contemporáneo, directores como Kusturica comparten su experiencia cinematográfica, afirmando que para preparar el rodaje de una escena, siempre se debe comenzar situando la cámara:

[...] creo que la dirección implica, ante todo, el control del espacio y lo que quieres ver dentro de ese espacio: es la base de todo cine. Y bueno, ese control del espacio debe hacerse mediante la cámara. Los actores deben adaptarse al encuadre predeterminado y no a la inversa. [...] la cámara ayuda al director en la dirección de actores, en el sentido de que, si sabe cómo imponerla como el ojo de la escena, proporciona a los actores en un punto de referencia que hace todo claro y sencillo. En mi opinión, el error que cometen muchos directores principiantes es enfocar el cine como una forma de teatro filmado; son tan respetuosos con el trabajo de los actores que lo convierten en una prioridad y son



incapaces de imponer su punto de vista visual. Esta actitud suele volverse en su contra, porque los actores necesitan ser dirigidos y ser encuadrados dentro de los parámetros del plató. (Tirard, 2010: 190-191).

Jean Pierre Jeunet, director de *Amélie*, coincide con Kusturica en precisamente encuadrar el plano y situar el punto de vista de cámara antes que nada: “Mi deseo, por encima de todo, es crear una forma gráfica de cine: por eso insisto en encuadrar yo mismo cada plano” (Tirard,2010:130) Jeunet afirma que para rodar “Alien resurrection” realizó su planificación de la puesta en escena con los dobles de cada actor y una cámara de video, para cuando regresara el equipo de trabajo, la escena de la película estaba pre-filmada de lo que se requería en la escena y sólo pedía al elenco que se adapte al encuadre (Tirard,2010).

2.9.2. Sistema de rodaje condicionado por puesta en escena

Para Bazin, teórico y crítico cinematográfico francés, su teoría con respecto al cine se fundamentaba en el realismo, y creía que el plano – secuencia y el plano de profundidad apoyada con la puesta en escena en continuidad (Rajas, 2008), respetaba la integridad espacio-temporal del mundo fílmico:

A esa violación de la realidad perceptiva por medio del montaje, opone Bazin las largas tomas en profundidad de campo y sin cortes (o con los mínimos cortes posibles) que respeta la homogeneidad del espacio y organiza las escenas con movimientos dentro del plano para que, de ese modo, sea el espectador quien distribuya su atención libremente hacia las zonas de la imagen más significativas (Montiel,1999:64)

Cineastas que utilizaron en su momento parte de este recurso para plantearse la puesta en escena son Orson Welles, William Wyler o Jean Renoir, siendo los dos primeros los que marcaron un cambio del cine clásico al cine moderno en la forma de construir sus puestas en escena. “Es este tipo de planificación, que sirvió perfectamente a los mejores films de los años



1930 a 1939, el que ha sido puesto en tela de juicio por la planificación en profundidad, utilizada por Orson Welles y William Wyler” (Rajas, 2008:184).

2.9.3. Sistema de rodaje de máster shot (toma maestra) con protecciones

Según Catlett, este sistema que se origina desde el nacimiento del cine sonoro, a diferencia del sistema anterior, plantea el trabajo del actor como principal vínculo expresivo. La puesta en escena se basa en la repetición, para poder filmarla desde distintos emplazamientos de cámara y tamaños de cuadro, de tal manera que pueda ser editada de diversas maneras. Este sistema es muy utilizado en la industria cinematográfica (Álvarez, 2013).

[...] Para trabajar de esta manera, lo mejor es hacerlo donde se pueda tener un control absoluto de la iluminación, como en un interior, en un estudio o de noche, pues si hay variaciones de una toma a otra (como sucedería a partir del movimiento del sol al filmar en un exterior) la edición se dificultaría sobremanera. (Mora; Rivas, 2012: 126)

Uno de los cineastas que trabajaba este sistema fue Sydney Pollack, director de películas como “Out of Africa” y “Tootsie”, el cual a diferencia de otros cineastas, planteaba la necesidad en los directores en involucrarse en el proceso de trabajo con el actor para entender sus necesidades. Por tanto, su forma de trabajar en rodaje, se consolidaba primeramente en el trabajo con el actor, haciéndolos formar parte del proceso creativo y luego invitaba a cámara a incorporarse (Tirard,2010). Pollack se ayudaba de este sistema de rodaje, que le daba libertades para poder trabajar la escena con los actores.

Pollack comenta que:

En realidad, lo que trato de hacer es contener la actuación hasta que surge por sí misma, porque acaba surgiendo. Enseguida se empiezan a mover mientras recitan el papel y te haces una idea de lo que quieren hacer. Nunca les digo: “Tú ve allí y tú siéntate aquí”, porque se sienten excluidos del proceso; sienten que no forman parte de él. [...] No paso



demasiado tiempo ensayando, porque siempre me da miedo acertar en los ensayos y que se pierda en la interpretación. Así, que cuando creo que nos estamos acercando, traigo al equipo y mando a los actores a sus caravanas de maquillaje y vestuario; después, voy a ver a cada actor en privado y comento más la escena con ellos. De esta manera, cada actor tiene una sensación distinta de lo que tiene que aportar en el plató. Y, cuando llegan al rodaje, siempre trato de poner en marcha la cámara enseguida. Pone un poco tensos a los actores, les coge un poco desprevenidos y suele dar mejores resultados. (Tirard, 2010:38)

2.9.4. Sistema de rodaje por plano secuencia

En este sistema de rodaje, según Catlett, el análisis de la película “se lleva a cabo de manera continua, enfatizando el carácter espacial y temporal de una acción” (Mora; Rivas,2012:158) permitiendo al actor una mayor libertad de desplazamiento puesto que la escena se sostiene y la fragmentación del espacio ocurre menos. El éxito del sistema de rodaje por plano secuencia se basa en la expresividad del equilibrio entre puesta en escena y puesta en cuadro: “es esencial balancear las necesidades de la puesta en escena con las de la puesta en cuadro, pues para lograr la expresividad se puede echar mano indistintamente de los recursos de una u otra”(Mora; Rivas, 2012:158)

El estilo cinematográfico de Woody Allen, a diferencia del primer sistema, privilegia a la puesta en escena antes que el montaje, el cual es trabajado bajo el recurso característico del plano secuencia, para sostener la línea de acción espacio-temporal de sus personajes. Allen plantea un método de trabajo bastante simple en cuanto a la construcción fílmica, el cual sólo se vale de filmar un plano secuencia de la acción y no suele recurrir a planos de recurso, de diferentes ángulos o distancias.(Tirard, 2010) privilegiando así la interpretación e interacción de sus personajes. Allen encuadra a sus personajes mediante el plano general y pocas veces utiliza el recurso de planos más cerrados. Woody Allen fiel a su visión y estilo responde el motivo por este sistema de rodaje:



Nunca filmo lo mismo desde ángulos distintos, en parte porque soy demasiado perezoso y en parte, porque no me gusta que los actores se repitan una y otra vez. De esta manera se mantienen frescos y espontáneos, y también puedes probar muchas cosas distintas. Pueden interpretar la misma escena de forma diferente cada vez, sin tener que preocuparse por si encajará con el resto de los planos. (Tirard,2010:56)

Lo interesante de la propuesta de Allen es que para los actores es como estar actuando para un escenario teatral (Guskin, 2012: 196). El sistema permite “al actor un mayor control sobre su trabajo, pues lo desarrolla en segmentos relativamente largos que sabe no van a ser intercortados”. (Mora; Rivas,2012:161) Glenn Close lo definiría “como un gran ensayo sin la representación final” al plantear que esta forma de actuar en la puesta en escena libera al actor y puede soltarse a probar cosas nuevas. (Guskin,2012:196-197)

Woody Allen utiliza la técnica cinematográfica del plano secuencia en películas como “Ballas sobre Broadway” (*Bullets over Broadway* 1994) o “Annie Hall”, (*Annie Hall* 1977) para privilegiar la puesta en escena a diferencia de otros cineastas y consolidar las actuaciones de grandes actores. En la escena de “Annie Hall”, donde el personaje Alvy con Annie espera en la fila del cine, el diálogo de los personajes sostiene la progresión dramática y guía a la cámara a desplazarse y a interactuar incluso con el espectador (véase figura 8):

La película está elaborada con un estilo formal que trasgrede constantemente de las leyes fundamentales de la comedia clásica para convertirse en una especie de documental dramatizado [...] aboliendo continuamente las fronteras de la ficción para adentrarse en el espacio del espectador, dirigiéndose directamente a él en cualquier momento de la trama. (Farré, 2002)

El movimiento de la cámara en planos fijos es mínimo. Casi nos coloca en un escenario teatral y tangible en el que sentimos la fuerza de las palabras y sobre todo, el silencio que se presenta durante la etapa de ausencia emocional de Annie” (Furzan,2013).



Figura 8. [sin título] La construcción de la puesta en escena característico de Woody Allen mediante abiertas y sostenidas. *Annie Hall*. Woody Allen,1977.

Las ventajas del plano secuencia según Catlett es que este sistema permite trabajarse eficientemente en relación a la velocidad del rodaje y que se reduzca el proceso de edición al montar la imagen. (Mora; Rivas, 2012) Sin embargo, el éxito de este sistema depende mucho del ensayo ya que no existe posibilidades de edición posteriores. (Guskin,2012) Sin embargo, esto no determina que la posición de la cámara no tenga consciencia del discurso fílmico que construye, o que los actores no se sujeten a marcas que deben respetar. En este sistema también prevalecen las reglas técnicas necesarias para la composición del cuadro. Allen afirma:

Lo que suelo hacer es dar una vuelta con el operador de cámara y ver donde quiero que transcurra la acción y cómo quiero que se vea y, luego, cuando entran los actores, les pido que se adapten a lo que he decidido para la cámara. Les digo cosas como: “dices esto aquí, luego te mueves hacia allá y dices esto otro [...] se trata de un tipo de dirección, en cierto modo, se asemeja al teatro, y el encuadre que he escogido determina los límites del escenario, por así decirlo. (Tirard, 2010:56).



Woody Allen, se apoya de sus colaboradores directos como Carlo Di Palma para construir el discurso fílmico:

En la película de '**Hannah y sus hermanas**' Allen pensó en rodar la escena de un diálogo entre las hermanas con largos primeros planos, pero el director de fotografía, Carlo Di Palma, le sugirió que usara una *dolly* alrededor de la mesa y un zoom para corregir la composición. El director quedó tan satisfecho con el resultado que quiso repetir la misma técnica con '**Sombras y niebla**', en este caso con una cámara colocada en el centro de la mesa, girando sobre su propio eje. (La voz en off, 2013)

Entre las desventajas de este sistema es que imposibilita que sea corregido el ritmo interno de la acción o el desempeño actoral en la edición al no poder cortar. Catlett recomienda revisar el ritmo general de la película con mucho cuidado en el rodaje. (Mora; Rivas, 2012:161)

Alfred Hitchcock a pesar de mantener un estilo del discurso muy definido, también se planteó la posibilidad de rodar de forma no convencional, la película "La soga" (Rope,1948), mediante el sistema de rodaje en base al plano secuencia. Hitchcock afirma que su búsqueda fue de experimentar con el discurso cinematográfico, al plantearse un estilo de rodaje muy parecido al trazo escénico del teatro, pero que ésta respondía a un montaje previo, a una planificación habitual al que siempre trabajaba: "Los movimientos de cámara y los movimientos de los actores [...] mantenía el principio del cambio de proporciones de las imágenes en relación con la importancia emocional de los momentos dados". (Truffaut,1974: 153)

La puesta en escena de la película según Hitchcock, responde a una coordinada coreografía ensayada por el equipo técnico y actoral durante 10 días, donde la cámara montado en una Dolly, se desplazaba según las necesidades dramáticas y llegaba a ciertas marcas en determinados diálogos de la acción, mientras, el decorado del estudio era removible, según las



exigencias de la cámara al seguir a los actores entre las habitaciones (Truffaut,1974)

Finalmente hay que destacar el uso del sistema del plano secuencia llevado a niveles extremos, pero con un gran sentido reflexivo, como es el caso de Alfonso Cuarón, el cual logra impactar al espectador, al sostener la acción de sus personajes no sólo dentro de un espacio y bajo un determinado valor de plano, como es el caso de Woody Allen, sino de potenciar el sistema del plano secuencia, al variar y re-encuadrar el plano siguiendo una serie de desplazamientos que demandan más de un escenario, según las necesidades de la acción que se desarrolla. Catlett resalta el uso expresivo que plantea el sistema del plano secuencia, a través de los movimientos y reencuadres, en el avance de la acción, evitando los tiempos muertos. (Catlett; Rivas, 2012)

En la película “Hijos del Hombre”(Children of men 2006) de Alfonso Cuarón, la técnica cinematográfica con el trabajo actoral, logran un equilibrio perfecto para introducirnos a una historia futurista que demanda un realismo necesario: “Para mostrarnos el futuro, no ha tenido que recurrir a escenarios futuristas y de muy alta tecnología, si no que ha elegido escenarios de nuestra cotidianidad potenciando sus problemáticas”. (Altamirano, 2014) Se plantea la construcción de la puesta en escena, usando largos planos secuencias que abarcan la totalidad de la película. Cuarón renuncia a la utilización de un sistema de *máster shot* y se arriesga por un sistema de plano secuencia (Aguilar, 2014). Cuarón afirma:

No hay sólo un despliegue de capacidad técnica para impresionar al espectador, sino que **hay una ética** detrás de todas y cada una de los planos de **Alfonso Cuarón**. La cámara se transforma, en *Children of Men* en un ojo crítico, que se cuestiona la “realidad” en la que se encuentra, como si buscara retratar un conflicto real, dando al espectador (por espectador entiéndase: el lector) todos los elementos para realizar un juicio. (López, 2006)



Figura 9. [sin título] La secuencia de la cámara en 180 grados permitió la espontaneidad en la interpretación, bajo un coordinado trabajo de cámara y actores. *Children of Men*. Alfonso Cuarón, 2006.

Entre una de las secuencias destacables, está la utilización de una cámara con un desplazamiento en 180 grados la cual registra en tiempo real y sin cortes la acción de 5 personajes dentro de un auto. A medida que avanza la acción, la interacción se desarrolla con la utilización de extras que entran al cuadro desde el exterior del auto, todo esto coreografiado con el auto en movimiento (véase figura 9).

[...] cubre casi todas las escenas mediante **planos secuencia**, alejándose o acercándose de los actores, de manera que la película tiene un aire muy personal, a veces poco convencional y, sobre todo, muy veraz, cercana y realista, porque esa renuncia a un rodaje y montaje convencional, hace que la película tenga un aspecto casi **documental** [...] Todo este estilo, sencillo, pero directo, está presente desde el primer fotograma, y es llevado a su máxima expresión especialmente en la parte final de la película, con larguísimos y complicadísimos planos secuencia de acción que son un **prodigio** de puesta en escena, operación de cámara, coreografía de actores y movimientos de éstos con respecto a la cámara, incluyendo notables **efectos físicos** (Aguilar, 2014)



Julianne Moore y Clive Owen comentan como fue su experiencia de rodar la puesta en escena con la particularidad del desplazamiento de la cámara:

Julianne Moore:

Todas las cosas que hicimos en el carro tomaron algún tiempo, lo cual fue algo emocionante de grabar porque la cámara se mueve alrededor del vehículo y tú nunca sabes en verdad donde está la cámara por la forma en que se mueve dentro del carro, (Visuals,2011)

Clive Owen :

Han tomado un estilo muy distintivo con esta película, hacen unas tomas muy largas que toman un gran nivel de orquestación, lo que significa que en estas escenas largas ensayábamos por mucho tiempo, porque muchos elementos tienen que salir juntos. Alfonso ha sido muy valiente [...] (Visuals,2011)

El planteamiento del sistema de rodaje por plano secuencia ha permitido que los actores logren interpretar de forma progresiva y cronológica, aprovechando la interacción entre actores sin fragmentación de la cámara. La puesta en cuadro como la puesta en escena logran consolidarse y trabajar conjuntamente para lograr una secuencia de realización bastante compleja pero que expresivamente conjuga a la cámara y al talento actoral, aportando a la cinematografía de la historia.

2.10. Preparación del actor *novel*

Depende de la procedencia de un actor para plantearse un trabajo de dirección. No será lo mismo trabajar con un actor formado que con un actor principiante, y más aún si se trata de un actor natural sin base de formación. La preparación de un actor *novel* por tanto, dependerá de sus aptitudes personales como interpretativas para plantearse un tipo de metodología: “Los procesos para dirigir a actores no siempre son los mismos. Cada uno demanda una particularidad a ser resuelta a través de un proceso de trabajo



diferente.” (Miralles, 2000) En el caso de un actor natural, la labor de su preparación dependerá principalmente de una buena selección en el casting. Burton así lo complementa:

Si has hecho bien el casting, ya tienes el noventa por ciento del trabajo como director de actores. Pero, por supuesto, el diez por ciento restantes es más complejo, porque cada actor es distinto: cada uno tiene su manera personal de trabajar, de comunicarse. Y no puedes adivinar como va a ser. (Tirard,2002: 112)

Cuando se ha conseguido una buena selección del reparto se tiene una gran ventaja a la hora de trabajar. Sin embargo hay un factor determinante que pone en juego el proceso y es el **tiempo**. Según Harold Guskin, afirma que en el cine no se contempla un plan de ensayos prologado a diferencia del teatro y se reduce a un gran ensayo que se realiza durante la etapa de rodaje (Guskin, 2012). Algunos directores de cine por tanto, trabajan con actores formados, con los cuales establecen un par de reuniones previas y directrices de trabajo una vez en rodaje. A diferencia de actores formados, el actor *novel* si dependerá de un proceso de preparación previo al rodaje para poder prepararse ante el proceso fílmico. En el caso del actor natural este aspecto es determinante para lograr en escena lo que se plantee el director.

El camino para preparar a un actor *novel* es un camino personal de cada director. Cada director según su experiencia y formación ha logrado plantearse metodologías para trabajar con el actor. Su experiencia por tanto, es un factor determinante para decidir su trabajo con actores naturales o actores formados. Sin la experiencia previa del director o el conocimiento del proceso actoral puede ser un camino difícil. Miralles enfatiza: “Podrías afrontar ese reto sólo cuando domines más tu profesión [...] primero se aprende a escribir y luego se escribe.”(Miralles,2000:206)

Así mismo el contar con un actor natural como un formado dependerá, una vez más del tipo de película que estas realizando. En la aseveración de Guskin podemos notar que trabaja una industria, la norteamericana, donde el



tiempo es clave dentro de la industria. No obstante, existen otros circuitos fuera de la de *Hollywood* en donde existe más libertad y flexibilidad. En este tipo de cine, permitiría una preparación más prolongada con un actor *novel*.

Por otro lado, ante la búsqueda por la autenticidad, no debe primar la imposibilidad de contar con profesionales, sino debe ser una postura estética (Miralles, 2000) Jayro Bustamante, director guatemalteco señala:

Hay cosas raras con el término actor, yo creo que una persona trae eso, creo que la gente puede aprender la técnica, pero un actor es un actor de siempre. En nuestro cine tenemos muchas libertades para trabajar y nos ha permitido muchas cosas. (Sepúlveda, 2015)

Juan Mora Catlett, mantiene una postura estética al trabajar con actores naturales que lo concibe desde el guión:

En general construyo los guiones con un protagonista ideal, pero que está en mi cabeza; escribo para él (ahora sé que seguramente éste será un no actor, un personaje extraído de la realidad) y los rodeo, lo cobijo, lo protejo con los otros actores. El protagonista puede ser un estudiante de prepa, o un bailarín, o un músico o deportista, pero siempre alguien cuyo rostro me pareció lo suficientemente expresivo para participar en la película. (Mora; Rivas,2012:127)

Así mismo Víctor Gaviria, parte de una propuesta de cine particular, desde un cine realista, fuera del esquema tradicional de producción, usando actores naturales como parte de su estética, los cuales participan en la construcción del guión en sus films.

Gaviria viene trabajando con actores no profesionales desde sus primeros cortos, al final de la década del setenta, pero fue con la producción de su primer largometraje, *Rodrigo D No Futuro*, estrenado en 1990, que su trabajo ganó la atención de la crítica, participando de la Selección Oficial del Festival de Cannes. (Reinaga, 2010)



Gaviria siendo un realizador con trayectoria en el trabajo con actores naturales, declara los factores que toma en cuenta en el trabajo previo al rodaje con un actor natural y nos expone su metodología de trabajo en base a un proceso de construcción del personaje a largo plazo:

La preparación es larguísima. Y es una preparación inconsciente, nunca se habla de ella. O sea, yo nunca hablo de actuación con los actores, nunca hablo con ellos de qué me gustó y no me gustó. Porque así la actuación pasaría por lo racional y me parece que puede ser un problema. Ellos se van preparando de una manera inconsciente. Desde el comienzo yo los estoy grabando. [...] Todo lo que ellos son, con el acto de grabarlos, se va convirtiendo en material de actuación. [...] Eso quiere decir que ellos se gradúan en esa forma de actuación que no es actuación, que se llama la actuación de la vida cotidiana. (Osorio,2007)

Gaviria prepara a los actores naturales, trabajando desde la parte interpretativa como la parte técnica. En la parte interpretativa, trabaja desde su experiencias personales para la construcción de la memoria emocional, algo que los actores formados construyen en base a una técnica: “ellos no tienen que hacer esfuerzo por recordar muchas cosas porque no tienen la capacidad de buscar emociones en otras situaciones.” (Osorio,2007) Víctor también trabaja la parte técnica, dándole conciencia al actor sobretodo en la dinámica de la cámara, así como los desplazamientos y encuadres.

[...] tiene que haber un momento en que deben hacer un pacto con la cámara. Uno les da a entender lo que tienen que hacer y les da las marcas. [...] En ese momento hay un acuerdo con la cámara, es decir, ellos no es que estén totalmente desprevenidos de la cámara, esas cosas sí hay que practicarlas con ellos para que se dé esa magia que parezca documental por su actuación que es totalmente improvisada, pero improvisada no en el sentido de decir cualquier cosa, sino que busquen en ese mundo las



palabras, las frases para decir una idea, que busquen un estado de ánimo, los ritmos del cuerpo. Eso es improvisación, ese abandono de la actuación mezclado con un acuerdo con la cámara, por el foco, por las marcas, el encuadre, etc. (Osorio,2007)

Catlett sobre la construcción del personaje:

Me interesa trabajar con ellos de la manera más espontánea posible y, a través de los ensayos, siempre con la cámara, lograr la emoción que yo necesito para la película. No me gusta cuando un actor llega con sus parlamentos aprendidos, y menos cuando dice que necesita tiempo para preparar el personaje. El cine como un acto de fé, lleva a los actores a comprenderlo de esa manera: si ellos no tienen absoluta y total fé en ti, no va a resultar. En el cine uno escoge a un actor por lo que es, no por lo que podría llegar a ser. (Mora; Rivas,2012:129-130)

En resumen:

Siendo el proceso de preparación de un actor, un camino personal que encontrara el director como el actor, lo que se puede tomar en cuenta son los aspectos necesarios técnicos como interpretativos que demanda el primer plano, que el director tendrá que tomar en cuenta en su preparación metodológica con el actor novel.

2.10.1. Primer plano:

En el primer capítulo se ha revisado el factor expresivo que tiene el primer plano en el cine, capaz de introducirnos en el mundo interior del personaje, a través del rostro, en el cual se puede percibir los más sutiles movimientos de la expresividad facial que delatan nuestro comportamiento y sentimientos. “La idea del primer plano no es *demostrar los pensamientos ni los sentimientos* sino saber vivirlo de forma sincera ese instante del personaje.” (Guskin,2012:213) Siendo un recurso muy interesante a ser explotado,



también requiere tomar a consideración el cuidado necesario en su construcción filmica, tanto a nivel interpretativo como técnico.

En el rodaje el tiempo es una facultad que está en contra del equipo principalmente para el actor *novel*, por el apretado plan de rodaje que demanda una película. En esta etapa, el proceso de preparar un plano requiere de mucho tiempo, por lo cual todo el equipo técnico está trabajando en su construcción. Esto implica que “el trabajo con el actor será probablemente la parte más breve del proceso”(Guskin,2012) y la imposición del encuadre será un factor determinante por la cual el actor *novel* deberá trabajar.

A continuación se expone algunos de los elementos como procedimientos que el director puede tomar en cuenta para trabajar con el actor en función a la relación física y emocional que establece con la cámara en primer plano, complementando así mismo el proceso con la clasificación anteriormente expuesta sobre los elementos que afectan al actor *novel* de la técnica cinematográfica.

1) *Naturalidad*.- Se había hablado anteriormente la importancia de una interpretación natural en el actor ante la cámara al ser el cine un medio expresivo realista que se vale de los recursos estéticos y técnicos de la misma para acercarnos a los personajes. Demanda en el actor principalmente *novel*, trabajar la naturalidad en cámara, principalmente cuando trabaja en un primer plano.

Harold Guskin afirma que:

El primer plano puede ser el plano más fácil para un actor, o el más difícil. Cuanto más cerca la cámara, menos ha de hacer el actor. Si esta sumido en el momento, todo lo que siente o piensa quedará registrado, todos los matices y cambios de pensamiento o de sentimiento.
(Guskin,2012:212-213)



Según Michael Caine, el primer plano es el recurso por la cual finalmente el actor se “vende” en una película, ya que el público siempre busca los ojos. (Aitken; David, 1987) Esta aseveración de Caine comprobaría la identificación con que el público se conecta con el personaje: “conforme la cámara se acerca, la escena se ve cada vez con más detalle, y más relevante es tanto para el actor como para el público” (Guskin,2012:211-212) Michael Caine enfatiza la clave de la naturalidad:

A veces me encuentro con actores que creen que para hacerse notar en una escena, han de actuar de forma grandilocuente y pomposa. Esos actores usan el cuerpo y la voz en vez del cerebro. No se dan cuenta de que, respecto a la voz y a la acción, menos quiere decir más. (Miralles,2000:177)

Por tanto, la búsqueda del director y el actor *novel* es su búsqueda por no “demostrar” sino “vivir” el personaje ante la cámara. Pudovkin resalta la característica fundamental de la interpretación que se ha consolidado en el discurso fílmico:

La pantalla no tiene las mismas exigencias que la sala de teatro. Sentía que cuanto más se acerca el juego del actor a la conducta simple, real, del hombre en la vida, más responde a las exigencias del cine, más ligado está con la realidad absoluta del medio en que se mueve y habla el actor en el cine (Agosti,1992:44).

Miralles resaltan la importancia de la contención de energía interpretativa en el actor ante los recursos técnicos del cine. Complementando a Miralles, Guskin resalta la necesidad de soltarse ante la cámara y saber mantener las emociones adecuadamente:

Es muy importante que el actor este suelto emocionalmente durante el proceso y que no derroche todas sus emociones hasta que llegue el primer plano. De lo contrario, cuando necesite más que nunca disponer de ellas, estará agotado. (Guskin,2012:212)



En el caso del primer plano demandará una preparación adecuada para lograr la emoción de la escena, sin preparar en exceso la interpretación ya que según Guskin este es uno de los grandes errores en actores jóvenes (los cuales están dentro del actor novel) por lo que aconseja esperar unos minutos previos al rodaje para que el actor se ponga en situación, finalmente mantener la calma y la concentración (Guskin,2012).

Por la búsqueda de la experiencia de la naturalidad, algunos directores resaltan las ventajas de trabajar con actores sin formación actoral, los cuales permiten un trabajo más “auténtico” de la realidad. Víctor Gaviria, siendo uno de los realizadores con más influencia en este proceso, afirma que su código de naturalidad se caracteriza en su experiencia vivencial, al pertenecer al mismo mundo del cual la película aborda:

[...] no está codificado actoralmente sino que tiene la extroversión que tiene cualquier persona. Que son como los actores de la vida, que tienen su forma de aparecer en las fiestas, que cuentan sus chistes, la gente que cautiva a los demás contando sus historias en las reuniones familiares. Esas personas de las que uno dice "este es un personaje". (Osorio,2007)

Por otro lado Pudovkin resalta el trabajo del actor con formación de Stanislavski en la construcción de “esa verdad profunda y sincera de la emoción interior”(Agosti,1992:47) en sus actores, y expone su experiencia con una actriz de teatro con conocimiento del método Stanislavski cuando trabajaba un plano de su mirada, la cual en un inicio le planteó una actuación puramente teatral, pero con la sugerencia planteada por el director y el conocimiento de la técnica, la actriz logro un buen resultado:

[...] tenía la certidumbre que debajo de esa multitud de movimientos inútiles yacía un sentimiento sincero, plasmándose, desarrollándose y afirmándose poco a poco.
[...] Le propuse interpretar ese fragmento sin hacer un solo movimiento ni un solo gesto, conservando, sin embargo, el



estado interior que ella había encontrado. [...] La actriz probó y fui testigo de un espectáculo que ha quedado en mi memoria en todos sus detalles. La inmovilidad total provocaba en la mujer, que sabía despertar en sí misma una afluencia de sentimiento sinceros, una sensación física de sufrimiento. (Agosti,1992:47)

2) *Confianza*.- Otro de los factores esenciales en un actor en relación al primer plano. Guskin afirma que “el actor debe confiar en sí mismo y sólo en sí mismo, en saber si siente o piensa. No puede confiar en nadie más a la hora de medir ese momento. Y sigue siendo válido incluso cuando el director le exige que dé más.”(Guskin, 2012: 213)

Esta premisa aporta a la construcción del primer plano principalmente porque la idea del primer plano es demostrar la emoción a través de la honestidad del suceso. Juan Mora Catlett comenta como impulsa la confianza en los actores desde la dirección:

Con los actores establezco [...] una suerte de relación amorosa; me enamoro de ellos terriblemente, busco protegerlos, defenderlos; durante el rodaje no existe para mí seres más vulnerables y a los que les tenga más cariño que a mis actores. Creo que eso se siente, ese tipo de comunicación es lo que hace que un actor confíe en ti. [...] Tener confianza es un proceso largo, que cuesta mucho trabajo y que puede demorarse todo el periodo de filmación (Mora; Rivas, 2012: 130)

3) *Preparación con la cámara*.- Se ha expuesto anteriormente de sobremanera el proceso técnico al que el actor *novel* se somete. Los factores de planificación no cronológica, actuación sin interacción, imposición de cuadro, límites del espacio, puede causar estrés en el rodaje y afectar a la interpretación del actor. En el caso del actor *novel*, la misma presencia de la cámara le puede provocar molestias en su interpretación y más aún cuando encuadra en un primer plano. Es importante por tanto, resolver dos temas: 1.



la presencia misma de la cámara y 2. los aspectos que intervienen en su construcción.

Michael Caine enfatiza en que lo más importante de una película son los ojos, y que una vez que la interpretación ocurre frente a la cámara, el actor se olvida de la existencia del resto salvo de los personajes que conforman la escena, y es en ese momento cuando los actores se aferran a los ojos de cada uno. (Aitken; David, 1987)

Este proceso está enfocado en actores con formación, pero entonces, ¿Qué ocurre con los actores noveles, principalmente naturales? Un aspecto clave es la preparación del actor en base a *invisibilizar* la cámara. Gaviria nos expone a continuación su experiencia:

Por ejemplo, en *La vendedora de rosas* (1998) yo hacía ejercicios con los actores de *invisibilizar* la cámara, porque son cuestiones con las que después tendría problemas, como cuando las miradas tienen que estar muy cerca del lente. Eso sí lo aprenden los actores profesionales muy bien, eso se aprende en días, cómo mirar a través del lente y cómo ver a través de la cámara y del cuerpo del camarógrafo al otro personaje. (Osorio, 2007)

En el caso del proceso del cine en donde interviene la planificación no cronológica, lo cual también afecta su trabajo interpretativo en cámara, el director podrá ser un aliado determinante para liberarlo de esta tensión a través de la comunicación, al poderle direccionar sobre qué plano está determinado realizar para que de esta manera, el actor sólo se concentre en su interpretación y pueda determinar en qué momento de la historia se encuentra. Guskin puede dar una solución al respecto en relación al actor:

El actor tiene que conocer el guión a profundidad sentirlo en carne propia, a fin de sentirse libre para alcanzar un estado que le permita improvisar en el rodaje. Si se para a pensar donde estaba en la escena anterior o dónde se supone que termina en la escena siguiente, la cámara lo pillará



Actuando. *La cámara no perdona la actuación* (Guskin, 2012:200-201)

Con el conocimiento del guión el actor podrá apoyarse en el director ante posibles dudas que surjan en el rodaje. Otra forma de apoyar al actor novel, es **trabajar con la secuencialidad**. El principal motivo que afecta al actor novel y demás actores, es porque su dinámica de preparación interpretativa se desarrolla con un sentido de que se desenvuelva progresivamente. Guskin resalta la importancia de trabajar el guión por secuencias para llegar a ser parte integrante de él, y saber entonces únicamente lo que está ocurriendo en escena al momento de rodar (Guskin, 2012: 201). “Trabajar en secuencias nos ayuda a descubrir el personaje por ósmosis y no por análisis”. (Guskin, 2012:199)

Dreyer reflexiona sobre el trabajo que tuvo que realizar con la actriz que encarnaría el papel de Juana de Arco para lograr que su trabajo interpretativo permita que la actriz mantenga una progresión dramática de lo que acontecía:

Con el fin de obtener esa pretendida autenticidad en la interpretación de los actores, Dreyer rodó cada una de las secuencias, desde la primera a la última, en estricto orden cronológico, y les obligó, sin excepción alguna, a que conociesen íntegramente el desarrollo de la acción y a que estuvieren al corriente de varios papeles a la vez; así mismo impuso silencio absoluto durante las tomas e hizo instalar biombos con el propósito de aislar a todo el equipo durante el rodaje. (Gómez, 1997)

4) *Marcas*.- En la experiencia de Guskin, afirma que el uso de marcas entorpece muchas veces a actores jóvenes al volverse sus movimientos falsos o extraños precisamente por respetarlas. Para esto recomienda por tanto, el ensayo previo para que de esta manera el actor sea consciente de su posición y pueda llegar a marca adecuadamente. (Guskin, 2012:211)



No obstante, también las marcas son usadas para plantear posiciones de otros personajes en referencia a la altura de la mirada (Guskin, 2012:214) Por tanto, ¿Cómo trabajar el primer plano, cuando no existe la interacción del otro actor al ser reemplazado por la cámara? ¿Cómo manejar el tema de la mirada? Guskin recoge la experiencia de Christopher Reeve sobre como resolvió esta dificultad a través del uso de la **imaginación**:

El personaje de Chris se sentaba delante de la ventana y fingía mirar a la gente de los pisos de la calle de enfrente. Pero lo que en realidad miraba eran dos pedazos de cinta amarilla pegadas a una cortina negra [...] El director le explicaba lo que se supone que ocurría. [...] Hice que esto me estimulara mi imaginación en lugar de inhibirla. Gracias a todo el trabajo que hemos hecho y a mi experiencia vital, no fue difícil. [...] “la cámara está muy, muy cerca de mí y yo estoy mirando la calle de enfrente. Una chica guapa se viste para salir. En primer lugar, la veo en ropa interior y lo aprecio con una sonrisa. Pero luego cambio de expresión y tramito anhelo y tristeza, porque estoy en una silla de ruedas y sé que nunca podré ser su pareja, ni de ella ni de ninguna otra mujer.”(Guskin, 2012:214-215)

No obstante, este puede ser un factor que no podrá ser resuelto en el actor novel, principalmente, en el caso del no actor, su naturaleza de no tener una técnica, podría afectarle el trabajo de la imaginación. Michael Caine nos plantea otra forma con la que podemos resolver nuestra mirada en el encuadre del primer plano y trabajar al mismo tiempo con el actor principalmente si le afecta la ausencia del otro actor:

[...] si vas a hacer un close-up con alguien y tú eres el actor en off, el actor que va a quedar fuera del set, ponte tan cerca del lente como sea posible, para que así el otro actor pueda obtener la mayor ventaja posible, la cual es manejar el lente” (Aitken; David, 1987)

Caine nos habla sobre la importancia del comportamiento de los ojos, como del parpadeo en un primer plano. El mover los ojos y pestañear



constantemente, son los dos peores errores que se pueden hacer en un primer plano. Lo que plantea Caine es no mover los ojos y direccionar la mirada hacia el ojo del otro actor que se encuentre al lado contrario de la ubicación de la cámara. Además el fijar la mirada sin parpadear, concentra más la atención y denota la seguridad en el actor. (Aitken; David, 1987)

5) *Ensayos*. - Los ensayos para el actor *novel* y el director, constituyen ser de vital importancia principalmente en el rodaje, porque en este proceso se podrán ensayar de manera conjunta tanto los procedimientos requeridos de cámara como los interpretativos. En este proceso se puede trabajar mucho el desplazamiento y posición del actor *novel* en el espacio cinematográfico en relación a la puesta en cuadro, algo que habíamos visto anteriormente presentaba dificultades en el actor *novel*.

El tema de los ensayos se maneja bajo una disyuntiva entre profesionales del medio, puesto que algunos creen conveniente realizar ensayos previos al rodaje porque se convierte en un arma poderosa a nuestro favor dentro de la dirección de actores que ayudará a acoplar y solucionar todos los problemas que nos enfrentemos con el actor y la cámara. La etapa de ensayos también es el momento en la cual el actor puede probar hipótesis en torno a su trabajo con el personaje. (Miralles, 2000)

Sin embargo, muchos plantean la posibilidad de realizarlo después del rodaje. El proceso de preparación ante una cámara es un poco factible ya que si bien se puede realizar ensayos con cámara previos a la filmación generalmente cuando llega el día del rodaje la planificación puede cambiar significativamente. “Intento tener todo muy claro antes de iniciar el rodaje, pero es imposible tener control sobre todos los aspectos de la creación cinematográfica: al fin y al cabo todo se reinventa cada mañana al iniciar la filmación, y es como empezar desde cero” (Mora; Rivas, 2012:126)

Otro impedimento es el tiempo. Por tanto, el proceso de trabajo del actor con el director en función de la cámara se desarrollará en el mismo rodaje. Guskin aconseja no ensayar en cine ya que lo mejor que puede hacer el actor



es estar suelto. Afirma que el gran ensayo se realiza en la etapa de rodaje. (Guskin, 2012:205-206) Juan Mora Catlett director que trabaja con actores naturales afirma que no ensaya previamente a un rodaje:

[...] Les digo que no suelo hacer ensayos ni lecturas, les pido que lo lean cuantas veces crean necesario y nada más; de ahí, al primer día de rodaje. Si ellos tienen alguna necesidad especial, alguna duda, puedo responder sus preguntas; aunque la mayoría de las veces los actores quieren saber cosas que a mi modo de ver no les conciernen. Con frecuencia lo que los actores hacen es prefabricar su actuación. El cine es un proceso totalmente distinto al teatro: allá no funcionan los meses de ensayo y la memorización, el cine es espontaneidad. El mismísimo Clint Eastwood nunca ensaya y nunca hace más de tres tomas de cada escena. (Mora; Rivas, 2012:129)

6) *Composición de personaje*. - El director puede participar activamente en la composición del personaje, participando con el actor en su búsqueda. El director junto al actor mediante el proceso de lectura de guión y ensayos van encontrando aspectos que enriquecen al personaje. El personaje también se va construyendo a partir de la técnica del actor como de la investigación.

En el caso del actor *novel* sin formación su construcción como habíamos visto anteriormente toma un tiempo de preparación y la composición del personaje, se basa en modelos que parten desde su mismo universo vivencial y de otros que el actor conoce de ese mundo. Gaviria comenta al respecto:

[...] Ellos me cuentan las historias de otras personas. [...] Van surgiendo personajes y van surgiendo episodios. El hecho de contarme esas historias hacía que yo pudiera ponerlos a hacer papeles que ellos me habían contado. [...] Así que yo siempre tomo modelos, porque los personajes muchas veces se ven mejor en los demás que en sí mismos. Ése es el distanciamiento que yo hago, un distanciamiento no muy consiente, pero ya que me lo preguntas, sí lo hago,



siempre tomamos el modelo de otros personajes para algunos rasgos. [...] hay cosas que yo le digo y le pido que deje a un lado. Hay como unos rasgos que ponemos de presente y hay otros que no los utilizamos, pero de todas maneras él no sabe lo que es actuar. Ese desconocimiento de lo que es actuar hace que él de todas maneras salga y actúe, llevando todo su pasado. Eso le da a un ser una forma de actuar que es única, que es natural, que sobre todo es muy inconsciente, porque es muy importante el hecho de que el actor no se sienta actuando. El actor profesional siempre está actuando, siempre tiene un foquito prendido, a veces se le ve más o menos (Osorio, 2007).

El director puede aportar también en la composición del personaje bajo la modalidad técnica mediante la concepción de los códigos fílmicos que potencien el universo del personaje. Esto se relaciona desde las decisiones que se toman de determinar el plano como el sistema de rodaje a realizar. Guskin plantea: “El actor de cine no tiene la oportunidad de completar el personaje como hace en el escenario. Al final, el director compondrá la totalidad del personaje en la sala de montaje”(Guskin,2012)

El director tiene el poder de decidir en montaje los cambios que el personaje finalmente tendrá. Guskin afirma que el director hará con el intérprete varias tomas frente a la cámara porque cada “toma” es una exploración nueva (Guskin,2012). Esta exploración que determinará el director, logrará al final tomar decisiones en el montaje en cuanto al material que tenga del actor Almodóvar sostiene:

No ruedo la escena con varias cámaras en el sentido clásico, utilizando diferentes ángulos. Sin embargo, lo que si hago es orientar la escena en una dirección distinta con cada toma. A veces, pido a los actores que repitan la escena más rápido o más lentamente. Otras veces, la rehago con un tono más cómico o más dramático. Y, después, en la sala de montaje, elijo el tono que mejor se adapte a la película en conjunto. (Tirard, 2002:100)



Otra forma es la utilización de la puesta en escena y sus elementos plásticos y técnicos que conforman el cuadro, para introducirnos en construir el universo del personaje como para también describir ese mundo (Lagorio,2010) Este es el caso del periodista Thompson, en Ciudadano Kane, (Citizen Kane 1941):

Cada vez que se nos presente Thompson, lo veremos de tres cuartos o de perfil, ubicado siempre en la periferia, en los márgenes del cuadro; como si se nos enfatizara todo el tiempo que Thompson no es relevante; que casi no llega al estatus de personaje, que sólo es un canal por donde fluye (o debería fluir) la información (Lagorio, 2012)



CAPÍTULO III

TRABAJO DE DIRECCIÓN CON ACTORES EN EL CORTOMETRAJE *SUMMER BEATS.*



Una vez revisados los principales problemas que enfrenta el actor *novel* frente al proceso técnico, interpretativo y ejecutivo del cine, como también analizados los procesos metodológicos en cuanto a la técnica y la interpretación, planteados por profesionales del cine para la preparación de los actores formados y no formados abordadas en el capítulo dos, se procede a plantear la metodología de trabajo al actor *novel* implementando en el cortometraje *Summer Beats* en los procesos de preproducción y rodaje del mismo. El capítulo 3 comprenderá el perfil de cada actor que participo en el cortometraje, especificando su formación o no formación actoral como también sus necesidades interpretativas a cumplir. Se hará una revisión de la propuesta de dirección y finalmente se describirá el proceso metodológico llevado a cabo en el actor *novel* en los aspectos técnicos como interpretativos durante las etapas de preproducción y rodaje del cortometraje *Summer Beats*.



3.1. Casting.-

Summer Beats fue una producción que desde el inicio presentó muchos retos tanto a nivel interpretativo como a nivel técnico. La propuesta planteaba trabajar con varios actores, varias locaciones y exteriores con luz natural, especificidades como el lenguaje de señas y modulación de voz en los personajes pero principalmente contar con un personaje con discapacidad auditiva que utilizara un implante coclear. Por tanto, fue necesario realizar varios casting de forma metódica.



Segunda convocatoria de Casting para la selección de actores principales realizado en Diciembre del año 2013.

Dado la complejidad de la historia, se optó inicialmente por contactar a personas que tienen discapacidad auditiva a las cuales se les entrevistó personalmente. El mismo planteamiento se realizó a familiares, intérpretes y terapeutas involucrados en la realidad que vive la comunidad sorda con respecto a su aprendizaje de la lengua de señas o las terapias de lenguaje, con el fin de encontrar personas interesadas en participar dentro del elenco del proyecto. Posteriormente, se hizo un casting a personas recomendadas con formación actoral a las cuales se les hizo entrevistas y pruebas con cámara. Finalmente se hicieron dos casting más de manera pública para seleccionar al elenco restante.

Dentro de la dinámica del *casting*, se realizaron primeras pruebas con cámara con el objetivo de ver su desenvolvimiento personal frente a ella: se realizaron entrevistas personales y luego se hacia el pase de la escena.



3.2. Metodología de trabajo con el actor novel.-

Una vez el elenco seleccionado, se tuvo tres variantes en cuanto a la actuación: Actores que provenían de una formación del sistema Stanislavski, una actriz que provenía de la tradición teatral de Eugenio Barba y una actriz natural, sin ninguna formación dramática, pero con características únicas y orgánicas para su interpretación del personaje. Esto se suma a la integración de extras, los cuales tampoco tenían formación actoral. La mayoría fueron actores jóvenes entre 17 a 25 años y una actriz de aproximadamente 40 años, dando un total de 7 actores entre principales y secundarios y 18 extras que se sumaron al proyecto. Dado el contraste entre conocimientos actorales y la complejidad de la misma historia, se planteó contar desde el principio con un plan de trabajo que cumpla con las necesidades para cada actor, que se detalla a continuación:

Elenco Cortometraje *Summer Beats*

Actores principales:

Actor	Luis Largo
Perfil	Estudiante de arte teatral Universidad del Azuay. Método Stanislavski. Sin experiencia en cine
Personaje / Esteban	Especificaciones personaje: Perfil persona con discapacidad auditiva: <ul style="list-style-type: none">- Comprensión de la situación.- Entendimiento de la sordera y la escucha del sonido. Ejercicios.- Biografía.- Trabajo interpretativo de la voz.- Lengua de Señas.- Coreografía de pelea. Interpretativo: <ul style="list-style-type: none">- Trabajo de la mirada y el mundo interior. Técnico: <ul style="list-style-type: none">- Adaptación y conciencia de cámara.



Actriz	Verónica Farfán
Perfil	Estudiante de artes escénicas Universidad de Cuenca. Experiencia en teatro, grupo “Barojo”. Método de Eugenio Barba. Sin experiencia en cine.
Personaje / Juliette	Especificaciones personaje: Construcción del perfil de un extranjero: <ul style="list-style-type: none">- Trabajo interpretativo de la voz.- Biografía. Interpretativo: Método Stanislavski: <ul style="list-style-type: none">- Verdad interpretativa.- Economía Interpretativa.- Trabajo de la mirada y el mundo interior.- Trabajo de escucha - acción y reacción. Técnico: <ul style="list-style-type: none">- Adaptación y consciencia de cámara.

Actores secundarios:

Actriz	Sra. María Cecilia Rodas
Perfil	Sin formación en actuación.
Personaje / Madre Esteban	Especificaciones personaje: <ul style="list-style-type: none">- Comprensión de la situación.- Lengua de señas. Interpretativo: <ul style="list-style-type: none">- Construcción desde la comprensión de la situación y convivencia.- Trabajo escénico con actor natural.- Trabajo de la mirada y el mundo interior.- Trabajo de escucha – acción y reacción. Técnico:



	- Adaptación y consciencia de cámara.
--	---------------------------------------

Actor	Daniel Montalván
Perfil	Estudiante de arte dramático Universidad del Azuay. Método Stanislavski. Sin experiencia en cine.
Personaje / Carlos	Especificaciones personaje: <ul style="list-style-type: none">- Perfil de personaje.- Coreografía de pelea. Interpretativo: <ul style="list-style-type: none">- Trabajo de la mirada y mundo interior. Técnico: <ul style="list-style-type: none">- Adaptación y consciencia de cámara.

Actor	Jaz Erazo
Perfil	Estudiante Actuación INCINE. Método Stanislavski. Experiencia en cine.
Personaje / Terapeuta de Lenguaje	Especificaciones del personaje: <ul style="list-style-type: none">- Construcción de perfil de terapeuta.

Actriz	Gabriela Giese
Perfil	Estudiante Actuación INCINE método Stanislavski. Experiencia en cine.
Personaje / Mujer Alta	Especificaciones del personaje: <ul style="list-style-type: none">- Construcción de perfil personaje profesora. Interpretativo: <ul style="list-style-type: none">- Construcción desde la situación.



Actor	Diego Ulloa
Perfil	Estudiante Dirección y actuación INCINE. Método Stanislavski. Experiencia en cine.
Personaje / Ricardo	Especificaciones del personaje: <ul style="list-style-type: none">- Construcción de perfil personaje amigo de Esteban. Interpretativo: <ul style="list-style-type: none">- Construcción desde la situación.

Figurantes	
Perfil	Chicos y chicas del Colegio La Salle / Asunción Sin formación en actuación.
Chicos del colegio. Chicas en la calle.	Especificaciones del personaje: <ul style="list-style-type: none">- Construcción desde la situación. Técnico: <ul style="list-style-type: none">- Indicaciones de cámara.

Se puede evidenciar variaciones existentes entre actores, en cuanto a sus conocimientos relacionados a la formación actoral. Así mismo se puede notar que existe diferencia de actores entre los que cuentan con experiencia previa en cine de los otros que no la tienen. Finalmente existen actores naturales, sin experiencia actoral ni experiencia previa en cine. Por otro lado, la mayor parte del elenco comparte una base de formación actoral ya sea del cine o el teatro. Esto proporciona una gran ventaja a la hora de trabajar, ya que están acostumbrados a una dinámica de trabajo que exige las artes dramáticas al momento de interpretar. La mayor parte del elenco seleccionado por tanto, son actores *noveles* que si bien la mayoría cuenta con una formación actoral determinada, muchos de ellos incursionan por primera vez en el proceso.

No obstante para que el trabajo logre ser equilibrado entre la diversidad de actores con y sin formación actoral y que se puedan superar todas las dificultades que demanda cada personaje, se vio la necesidad de plantear



una metodología de trabajo que responda a las necesidades particulares de cada actor. Fue necesario entonces considerar el proceso de preparación con los actores por etapas, empezando con los actores principales, meses antes y posteriormente con todo el elenco durante un mes, previo al rodaje, donde se trabajó aspectos de la propia interpretación pero ligados a la parte técnica. Como parte de la metodología con el actor *novel*, desde la dirección se plantea el uso de:

- Diario de dirección: para poder tener observaciones en el trabajo que se va desarrollando con respecto a la interpretación y la composición de los personajes.
- Registro en video: sobre algunas actividades que se fueron realizando durante el proceso de ensayos, fundamental para la adaptación del actor *novel* con la cámara, además que funcionaba como material de respaldo y registro de los avances que se iban consolidando.

Se puede resumir que la metodología aplicada para el actor *novel*, se concentra en tres aspectos importantes, las cuales están distribuidas en las dos etapas previas al rodaje:

- En el vínculo comunicativo con el actor *novel*.
- La composición del personaje.
- El trabajo interpretativo del actor *novel* con la técnica cinematográfica.

Primera etapa.-

Como parte de la preparación del actor *novel*, la construcción de los personajes se fue dando durante la primera etapa a comienzos del año 2014, a través de una serie de reuniones que se tenía con frecuencia con los actores. En este primer proceso se realizaron reuniones grupales y personales. Se partió de una breve introducción relacionado al tema de la sordera y la realidad del personaje. Luego se realizaron algunos trabajos de mesa sobre el guión y estudio de los personajes. Los actores principales



contaban con biografías de las cuales se basaron para ir incorporando características a sus personajes. En el caso de los actores sin formación, el proceso de composición de personaje en esta etapa se estableció desde la comprensión de la situación (este tema se ampliará en el ítem composición de personajes).

Estas reuniones fueron clave para conocer al actor como persona, y que se establezca un vínculo comunicacional de confianza y compañerismo entre director y actor. Pero también ayudó en la dirección para establecer bases de los personajes y plantear un plan de trabajo, para cada uno, tomando en cuenta la personalidad del actor, sus potencialidades actorales y las particularidades interpretativas que demandaban sus personajes.

Segunda etapa: Ensayos.-

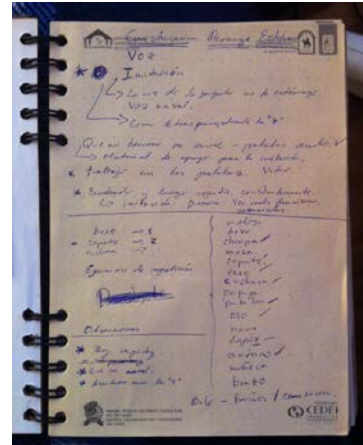
Este proceso de ensayos se llevó a cabo desde principios del mes de Mayo del 2014 hasta la primera semana de Junio del mismo año. Para esta segunda etapa de trabajo, se estableció horarios de ensayos distribuidos



según las necesidades y disponibilidades de tiempo de cada actor. Se distribuye los ensayos mediante grupos y en algunas ocasiones individualmente para poder puntualizar en algún aspecto que exigía mas tiempo de preparación del actor en el personaje. Fue clave para que todos los actores pudiesen trabajar y disponer del tiempo de preparación. Durante los ensayos se fueron evidenciando algunos problemas personales e interpretativos del actor *novel*, por lo que fue primordial la comunicación establecida anteriormente para poder responder a esas necesidades de mejor manera. En los ensayos se trabajaron dos aspectos esenciales: uno relacionado a la composición del personaje y otros relacionados a la técnica interpretativa con cámara.

3.2.1 Composición de personaje.

El trabajo con el actor para la composición de personajes partió desde las biografías planteadas para cada personaje. Con todos los actores se trabajó el proceso de composición de personajes. No obstante, este apartado se centrará en los personajes que personificaban Luis Largo y María Cecilia Rodas, al ser las interpretaciones que presentaron mayor dificultad debido a las particularidades que requerían cada personaje que iban a interpretar. Uno de los grandes retos de la interpretación radicó en el personaje de Esteban, que le exigía al actor la construcción de un fiel retrato de una persona sorda. El proceso de composición de personaje por tanto demandó de más tiempo. Las exigencias del personaje implicaron en el actor, la investigación y comprensión de la situación, el entendimiento de la sordera, el uso de señas como lenguaje básico y la modulación de la voz.



Apuntes de dirección para el trabajo de imitación de la voz para el actor. Uno de los ejercicios constó en la repetición de palabras y del estudio vocal, basándose en un video registro de una sesión de terapia aplicado a una persona con implante coclear.



Se inició el trabajo con el actor en la investigación y conocimiento sobre la situación de una persona con discapacidad auditiva: los problemas existentes en la comunidad con respecto al uso de implantes cocleares y el uso de señas, el modo de vida, las terapias de lenguaje, etc. Para entender al personaje Esteban sobre su sordera, el actor además tenía que experimentar el estado del personaje del no escuchar: sentir el silencio profundo, el desconocimiento del sonido; al del descubrimiento de la escucha a través del implante coclear: un mundo de sonidos y ruidos que debían maravillarlo o asustarlo. Para ello el actor Luis Largo experimentó vivir su entorno como una persona sorda, al proponerse usar un audífono



prototipo mientras participaba en entornos sociales y sentir las diversas reacciones de la gente al verlo usar un audífono. Se pidió al actor además, usar tapones y no escuchar música en las últimas semanas previas al rodaje.

Para trabajar la modulación de la voz en el actor, se planteó trabajar la misma en base a la imitación a través de videos registrados de una persona con discapacidad auditiva teniendo una terapia real de lenguaje. Sin embargo, a pesar de trabajar la imitación, el proceso no daba resultados. Es ahí cuando se evidenció que no sólo era necesario la imitación de la voz sino también que el actor sienta realmente la dificultad para pronunciar como también la de escuchar. Por tanto, se incorporó una serie de pruebas para conseguir la dificultad en la pronunciación de las palabras a través incorporar un elemento en la boca del actor que permita la inmovilidad de la lengua. Así mismo en este procedimiento se usaron los tapones para que exista dificultad de escucha. Las sesiones de ensayos con respecto a la voz se realizaban con frecuencia para lograr perfeccionar la misma. Para el trabajo de lengua de señas, se contó con una intérprete de señas, la cual participó de algunas reuniones para que los actores puedan aprender y practicar. Así mismo se



registro las señas en video y se las entregó a los actores para que puedan repasarla en sus casas, las veces que quieran.



Para el lenguaje de señas, se consideró el aporte de una intérprete de señas.

Otra complicación en la interpretación fue para el personaje de la madre de Esteban. La actriz también debía estar sujeta al uso recurrente de las señas, como lenguaje básico de comunicación con su hijo, pero también de tener consciencia de cómo hablar con una persona sorda y todo el tema que involucraba su condición. María Cecilia, al no ser actriz profesional, y ser una actriz natural, complejizaba más la situación de construcción del personaje como de los ensayos y más aún el proceso con la cámara. Sin embargo, con ella se planteó una forma de trabajo diferente, en la cual se intentó que sea lo más natural posible, siendo ella misma. Se respetó sus antecedentes personales y se le planteó que trabaje su personaje en función de entender la situación de una madre con un hijo con un problema de discapacidad auditiva. La actriz tenía experiencias y similitudes con respecto a la vida del personaje por lo que el trabajo logró ser más orgánico. Con ella no hubo una construcción del personaje, sino una comprensión de la situación para que ella lo pudiera asumir, relacionándola con su vida privada. Sin embargo se necesitó de un proceso para introducirla en esa realidad. La actriz fue preparada en base a documentales y películas, entrevistas con madres que vivían esa condición y en la convivencia con el actor Luis Largo. Así mismo el trabajo con lengua de señas, fue el resultado de la práctica y el trabajo conjunto con la intérprete de señas.



3.2.2 Técnica interpretativa con cámara.

a) Aspectos técnicos.-

Los primeros ensayos arrancaron con una breve explicación a los actores sobre la forma de trabajo en cine, principalmente durante el rodaje. Se explicó los procesos técnicos a la cual el actor se sujetaba al momento de rodar una escena desde la fragmentación de planos, rodaje no cronológico, imposición de marcas en cuanto a posiciones y desplazamientos como también aspectos ejecutivos y roles que se desempeñan en el rodaje.

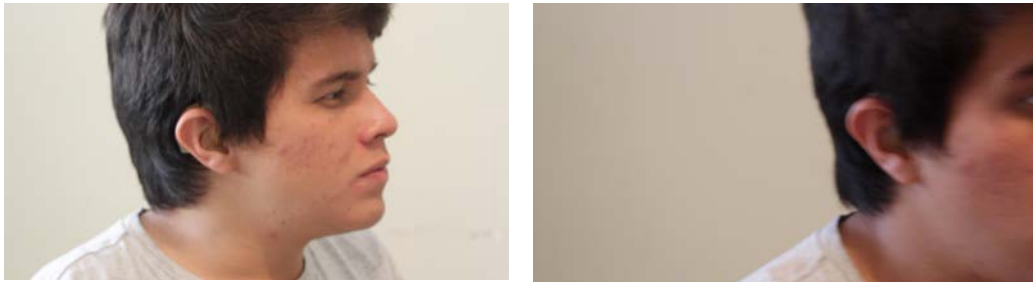
Posteriormente, se incorpora el uso de una cámara de video en algunos ensayos a fin de que los actores se acostumbren a ella y contribuir de esta manera, a la adaptación y consciencia de cámara en ellos, factores esenciales para el trabajo sobre la puesta en escena en relación al plano cinematográfico. Al inicio se dio libertad de desplazamiento, usando todo el espacio de una habitación en donde transcurría los ensayos, utilizando elementos de la misma para poder construir sus acciones. Posteriormente se empezó a delimitar a través de la cámara. Se realizaron algunos ensayos con aspectos técnicos ligadas al plano cinematográfico, en la cual se daba una explicación para la construcción de la misma y se proponía que se sujeten a los lineamientos que constituía la construcción de ese plano. Esto ayudó a que los actores tengan consciencia de cámara como también a evidenciar los problemas que pueden afectarle al actor en su interpretación al incorporar la técnica cinematográfica. (Poner ejemplo de un video ensayo donde no respetaban la cámara y luego mostrarles que es necesario por tanto llegar a marca)

3.2.2.1 Informe de registros de video

En los primeros videos se puede percibir en el actor *novel*, una cierta incomodidad al incorporarles la cámara en su interpretación principalmente cuando la cámara se acerca a su rostro. Los actores evaden su presencia cambiando de eje de mirada. Así mismo se percibe que existe una falta de



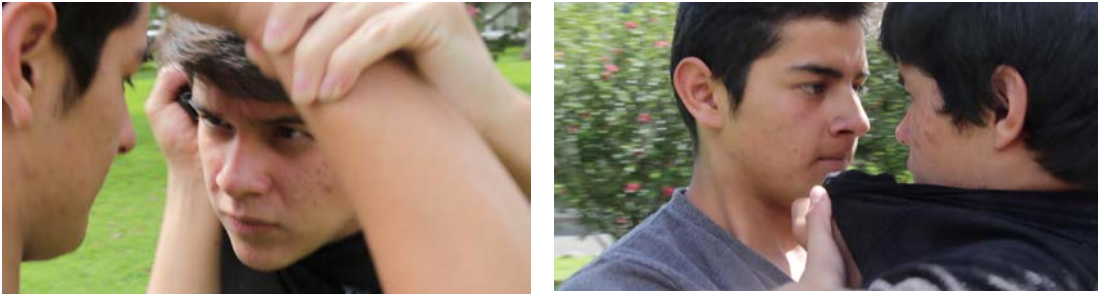
conciencia de cámara: Los actores se desplazan a su modo sin respetar posiciones ni desplazamientos planteados en función a la cámara.



Cómo se puede apreciar el actor evade a la cámara ya sea irrespetando la marca o el eje de mirada.

Por tanto, un problema que resalta en todos es resolver la adaptación y conciencia de cámara, por lo que se procede a continuar en los ensayos con la incorporación de la cámara incluso cuando la cámara no está grabando. Así mismo, se plantea registrar los ensayos bajo un plano general sin descomponer o fragmentar la misma y sólo priorizar un plano cerrado cuando se trabaje algo específico de la actuación como en el primer plano. El trabajo con cámara en primeros planos se trabaja sosteniendo la interpretación en un mismo plano. Dentro del proceso de trabajo interpretativo para la adaptación del actor con el primer plano de la cámara, se trabaja los recursos planteados por Michael Caine.

A medida que se van desarrollando los ensayos, se puede comprobar que el actor *novel*, después de un proceso prolongado, van olvidando la cámara y aceptando su presencia en su interpretación. Empiezan a trabajar de mejor forma con respecto a esta. Esto se comprueba en los videos finales, donde el actor *novel* ya no evade a la cámara sino trabaja para ella. Así mismo respeta los límites del cuadro cuando se acerca la cámara. Fueron entendiendo la funcionalidad de su interpretación en relación a la cámara. Esto es más evidente, especialmente en los ensayos de las coreografías de pelea en donde intervienen dos personajes.



En el trabajo de coreografía se planteó a los actores que respetaran los límites del encuadre de la cámara, para despertar en ellos la consciencia de cámara.

Sin embargo, a pesar de superar los problemas de adaptación y consciencia de cámara, los problemas de encuadre persisten. Los actores intentan respetar las marcas, principalmente en los desplazamientos, pero se dejan llevar por la interpretación y se salen de cuadro. Así mismo se les imposibilita trabajar solos en la interpretación, sin la interacción del otro actor involucrado en la escena.

Los trabajos finales se plantean por tanto, trabajar la cámara ya no desde los desplazamientos, sino desde una posición específica: La cámara se incorpora fija frente al actor y éste se sujeta a ese encuadre para interpretar. Así mismo se ve la posibilidad de que el actor interactúe con el actor manteniendo la línea de acción y la cámara se mantenga muy cerca de ésta. Como último recurso se sostiene la acción del personaje en un mismo plano.



Mediante el trabajo de planos conjuntos y sostenidos los actores interpretaban mejor para la cámara.



b) Aspectos interpretativos.-

Para el trabajo interpretativo, las escenas se trabajaron y se pasaron en puesta en escena al menos dos veces. No se ensayó mucho una misma escena sino que se ensayó varias escenas. El trabajo interpretativo demandó más en actores *noveles* que en actores con experiencia en cine. En un inicio se trabajó con todos los actores aspectos de la propia técnica interpretativa del sistema Stanislavski y Strasberg. No obstante, los actores naturales, presentaron complejidad por la que se tuvo que replantear el proceso y trabajar aquellas cosas que funcionaban para su interpretación. A continuación se exponen los aspectos más importantes que tuvo complejidad a resolver con respecto a la interpretación y el trabajo con respecto al primer plano:

Uno de los planteamientos que se trabajaron con los actores en general, implicó el entendimiento de sus personajes a través de su *vivencialidad*. Por esto, al principio se determinó recrear situaciones similares a los personajes en que se podía experimentar ese estado de ánimo. Esto fue importante para su comprensión del mundo interior del personaje, e incorporar estados en las escenas, pero también se aprovechó para instaurar la cámara mientras ellos lo hacían.



Se trabajó la memoria emocional en los actores, usando la cámara para evidenciar ciertos aspectos que despertaban de sí mismos. Para estos ejercicios se variaba de locación de ensayo.

La técnica de memoria emotiva se trabajó con todos los actores de acuerdo a las necesidades de cada escena y se trabajaron de forma individual y grupal.



También se dio libertad al actor de proponer un estado para una determinada escena. La memoria emotiva, como algunos otros elementos del sistema fueron trabajados en bajo el encuadre del primer plano de la cámara de video de forma sostenida, para lograr, como anteriormente se ha mencionado, la adaptabilidad de la interpretación al proceso técnico, pero también para que el actor sea consciente de su interpretación en cámara. En este proceso los actores fueron encontrando y construyendo a cada personaje a medida que se ensayaba y dotaban de pequeños gestos y pensamientos que el actor pudiese dar en su interpretación en el rostro para la cámara. Esta construcción de la vida interior del personaje, es lo que tendría que transmitirse de forma muy sincera con el espectador, por lo que el actor tiene que constantemente estar en plena relación con la cámara para que su presencia no afecte su interpretación, incluso si esta estuviera muy cerca de él. El acercar de esta manera la cámara en un proceso de interiorización permitió al actor que se acostumbre a ella y que fácilmente pueda entrar en personaje. Sin embargo denota un aspecto interesante: el actor *novel* trabajaba para la cámara cómodamente al sostener la acción del personaje en un sólo plano.

Otro aspecto fundamental fue el trabajo sobre la verdad interpretativa. En el caso de la actriz que personificaba a Juliette, fue necesario trabajar fuertemente en el método, ya que ella acostumbrada a su técnica teatral, trabajaba desde la máscara y la expresividad externa. Por tanto se trabajó en bajar la sobrecarga de energía a partir del método, bajo la misma premisa con el primer plano de la cámara. Con el método se trabajaba la memoria emotiva, la escucha, los cambios de estado de ánimo, el objetivo, etc. mientras que la cámara funcionaba como regulador para evidenciar en que momento la actriz no mantenía la economía interpretativa o cuando la actriz se quedaba sin intensidad.

En el caso de actores sin formación actoral, se planteó la construcción desde la comprensión de la situación. Los chicos y chicas que participaron de extras en las escenas respondieron fácilmente a la intensidad de la escena precisamente porque habían vivido una situación similar en su vida, por las



que las únicas indicaciones que se les dieron fue la de no ver a cámara. En el caso la actriz que personifica a la madre de Esteban, en ella si se incorporaron algunos elementos del método actoral. Se trabajó la escucha, la acción y reacción, la intensidad, y objetivos. Sin embargo, el trabajo con estos elementos tuvieron una complejidad muy grande, porque son procesos que requieren de mayor preparación. Fue necesario entonces evaluar qué cosas funcionaban en ella e incorporarlas y que otras no y desecharlas. Se planteó el hecho de no imponerle estos recursos como sus herramientas para la interpretación ni mucho menos la imaginación, porque todo el tiempo estaría pendiente de ellas y no tanto de la interpretación. Así mismo no ensayar mucho las escenas porque al ensayar mucho se volvía mecánica la actuación.

Durante los ensayos de las escenas por tanto, siempre se le marcó las acciones como los diálogos y las señas precisas, puesto que cualquier modificación, implicaba problemas en su interpretación. Por si no fuera poco, la actriz también tenía que trabajar en función a la cámara lo que le implicaba más problemas, ya que la misma la hacía dependiente de estar preocupada de la cámara. Por ello, para el trabajo con la actriz, se planteó el recurso de la cámara estática y sostenida en la que ella no tuviera que desplazarse con la cámara. Respetando unas cuantas marcas en sus acciones, logró realizar su interpretación sin problemas. Incluso el planteamiento de la puesta en escena, cambió al plantear la posibilidad de rodar la escena más abierta, debido a que en la interpretación demandaba el uso de señas de las cuales en un primer plano era imposible de mostrarlas.

3.3 Rodaje



Dada la cantidad de escenas, como de personajes, locaciones y acciones, se trabajó intensamente durante la etapa de los ensayos para que el proceso de rodaje, se logre un ritmo de trabajo ágil y dinámico, donde el actor ya este preparado ante las exigencias que implicaba el plan de rodaje. Finalmente los resultados del director y actor en relación a la cámara dieron los siguientes resultados.

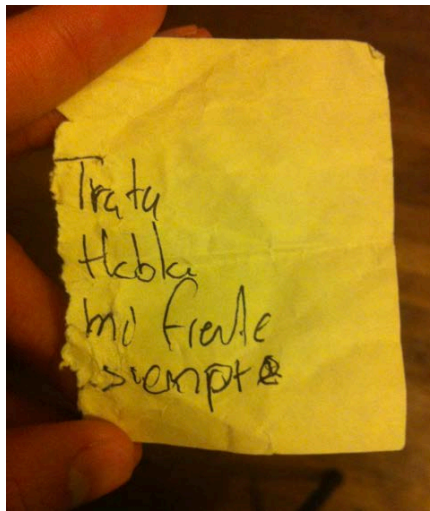
Técnicamente:

- Se plantea desde el *storyboard* el uso de planos sostenidos o planos máster para la interpretación. Esto permitió que los actores pudiesen interpretar y mantener la emoción sin que sean sometidos al corte brusco.
- Se respetó la línea de acción en función de que el actor interactúe con el otro actor.
- Se plantea el uso del plano sostenido y el plano conjunto para determinadas escenas que implicaban muchos personajes, para



sostener la interpretación y mantener la tensión a lo que acontecía y que aportaba a la construcción del discurso cinematográfico.

- Se repitió la escena hasta tres veces para que no se vuelva mecánico la puesta en escena. En algunas escenas hay toma única.
- Como es el protocolo, se explicaba en locación la secuencia de la acción y planos con actores y cámara, luego éstos se acoplaban a la línea marcada sin problemas.
- Se planificó los planos de tal forma en que sean rodados los planos que demandaban más esfuerzo interpretativo. En otras ocasiones se empezaban por las menos complejas, pero que daban el “precalentamiento” en la interpretación a las más complejas, las cuales permitían al actor a prepararse para la emoción posterior.



“Trata habla mi frente siempre” Frase escrita por el actor Luis Largo, durante los rodajes, como parte de su preparación en el personaje, la cual mostraba a todo el equipo para que estos se pudieran comunicar con él.

Interpretativamente:

- A diferencia del resto de actores, el actor principal mantenía el personaje todo el tiempo en rodaje. Las indicaciones eran dadas en



relación a su condición de sordo y él respondía de la misma forma. No importaba demorarse.

- La adaptabilidad previa con la cámara permitió a los actores acoplarse ante la cámara sin problemas a pesar que siempre estaba a su frente.
- El vínculo comunicacional entre director y actores permitió generar un buen ambiente de trabajo.
- Se permitió un tiempo previo a los actores para que entren a personaje entre cada escena. Esto facilitó que la dinámica de la interpretación siempre fluya.
- Se preparaba la parte técnica minuciosamente, para que la interpretación salga en la primera toma y no se abuse de la repetición de la acción de la escena.

CONCLUSIONES GENERALES:

Al revisar los aspectos técnicos e interpretativos que conlleva el actor en la producción de cine, se concluye que la preparación del actor *novel* es fundamental antes de rodaje, a fin de resolver sus necesidades interpretativas, técnicas, personales, según el perfil de cada actor, y que además la dirección de actores es la herramienta fundamental para la comunicación para el proceso creativo. La falta de conocimiento de la técnica actoral, así como también la falta de comunicación por parte del director y el actor, perjudica notablemente los resultados obtenidos.

- Al analizar los referentes de técnicas actorales aplicadas al trabajo de interiorización del actor, tomando en cuenta que todos los métodos y sistemas implementados para la interpretación del cine se derivan en la búsqueda de la verdad interpretativa, se concluye que la incorporación de la memoria emotiva en los ensayos para el actor *novel*, aportó para potenciar la composición de los personajes desde su mundo interior. Así mismo la implementación de los demás



recursos que conforman la técnica de Stanislavski, fueron claves para desarrollar el proceso de ensayos. No obstante, si bien a los actores sin formación actoral les ayudó el trabajo de memoria emotiva, el resto de recursos del sistema no funcionaron, al demandar de un proceso más largo de preparación de las mismas. Se planteó el uso de otros recursos de la interpretación basado en la implementación del cineasta Víctor Gaviria. En general, el uso de las técnicas actorales derivadas de Stanislavski, dieron su resultado por contar con la mayoría de actores *noveles* con una formación actoral como del director. La implementación de los elementos actorales en los actores *noveles* por tanto, sólo funcionan al haber sido aplicados desde el conocimiento previo de la misma técnica. Sin el conocimiento previo de la misma, los métodos derivados de Stanislavski no funcionan para el actor natural, porque requieren de un proceso a largo plazo para ser desarrollados. Por tanto, la preparación del director con respecto a la implementación de técnicas actorales es importante para poder consolidar una dinámica de trabajo con el actor *novel*.

- El trabajo con cámara ayudó a entender el proceso de puesta en escena y detectar los problemas que pueden surgir en rodaje con respecto a los actores. Así mismo, la incorporación de la cámara de video en la interpretación del actor *novel* logra ser efectivo para los propósitos requeridos: La adaptación y consciencia de cámara, como también el trabajo interpretativo del actor en el primer plano. Sin embargo, es poco práctico para trabajar otros aspectos como desplazamientos y posiciones cuando éstos no son definidos en su totalidad hasta la etapa del rodaje. Si bien el ensayo con cámara ayuda al director y al actor a comprender el proceso técnico, esto no asegura el éxito de la interpretación en rodaje, ya que éste siempre es impredecible y los factores que afectan al actor, no necesariamente son determinados desde el trabajo con cámara, los factores también pueden ser interpretativos y personales. En este sentido, todo dependerá una vez más del proceso de trabajo realizado del director con el actor y su capacidad de trabajar creativamente con el actor.



- Así mismo una vez analizado las puestas en escena en que la interpretación está condicionada por corte o por plano secuencia, se concluye que el actor *novel* puede trabajar de mejor manera con el sistema de rodaje por plano sostenido o secuencia, porque le permite plantear el trabajo interpretativo de forma cronológica y sostenida, como mayor libertad para actuar e interactuar, sin tener que cortar la interpretación y los estados de ánimo. Dentro de este proceso, la puesta en escena estaba concebido trabajarse desde los primeros planos. No obstante, no se pudo cumplir en su totalidad, ante las dificultades interpretativas como técnicas que surgieron en el rodaje. El trabajo con el actor *novel* muchas veces demandó que se tenga que adaptar a las necesidades del mismo, cambiando un poco la concepción inicialmente planteada de los planos como es el caso de las señas las cuales era necesario ver las manos. Otro factor, es la falta de coordinación y comunicación entre el equipo de fotografía con la dirección, al no coordinar los dos procesos de la interpretación y el ensayo con cámara durante el rodaje. Se priorizó por tanto, trabajar primeros planos claves en determinadas escenas donde era más controlado.

Las metodologías de trabajo aplicadas a actores por directores, finalmente son diversas y válidas siempre y cuando logren cumplir con los objetivos planteados en el actor. Por tanto, no hay una regla general, sólo existen las herramientas técnicas para llevarlas a su ejecución. La metodología de trabajo del director es un proceso que se condiciona al estilo de cine que se pretenda hacer, y de ese estilo está determinado el trabajo con el actor. Así mismo se evidencia que el trabajo actoral se puede desarrollar con actores formados como no formados, dependiendo de la formación del director y su experiencia en el medio profesional. Dentro del proceso metodológico de un director sobre la disyuntiva entre si actor debe someterse a la cámara o viceversa, depende del tipo de película en que esté determinado hacerse. En



ese sentido, el actor si debe acoplarse a la cámara, precisamente porque la técnica cinematográfica, es un lenguaje que esta codificado para ser usado expresivamente. El actor es la parte más importante de una película, pero también necesita de dirección que se apoya con la técnica para potenciar los aspectos interpretativos del mismo.

Finalmente concluir que la metodología implementada en *Summer Beats* es una forma de trabajo dictaminada según las búsquedas y las necesidades de la misma historia y los personajes, como también de los conocimientos y experiencia del director, que no determina que esta metodología necesariamente funcione en todos los rodajes de igual forma. Cada película plantea sus propias problemáticas: unos rodajes pueden ser más efectivos y dinámicos, otros pueden ser más complejos, debido a una infinidad de elementos no sólo interpretativos que intervienen en la construcción de una película. Por tanto, esta investigación sólo pretende aportar a los directores como actores que recién incursionan, de ciertos elementos necesarios a tomar en consideración en el trabajo del actor *novel* con la cámara. Se recomienda a partir de esta investigación:

- La comunicación con el equipo de trabajo es muy importante para consolidar los procesos creativos con unidad. Para que de esta manera se pueda trabajar con el actor *novel* y se pueda detectar y solucionar problemas, principalmente en los procesos de preproducción y rodaje.
- Se hace necesario que los aspirantes a directores de cine tengan bases con respecto al proceso actoral para que de esta manera puedan dirigir actores *noveles* en base a una técnica o simplemente a la experiencia de haber aplicado esas técnicas, para que finalmente, tengan la capacidad de explotar las potencialidades del actor al momento de construir o interpretar un personaje.
- Darle mayor detenimiento a los *casting*, ya que un buen *casting* asegura el éxito de la producción.



- Finalmente dotarse de herramientas necesarias para probarlas dentro de un proceso de *prueba y error*, durante la etapa inicial de un rodaje, porque finalmente es una de las formas para poder aprender el oficio y desarrollar la facultad para dirigir a un actor. En el proceso de aciertos y desaciertos, se podrá dotar de aquellas herramientas útiles para la consolidación de una metodología de trabajo a plantearse en el rodaje.



BIBLIOGRAFIA GENERAL.

Aguilar, Ignacio (2014). "Children of Men. Harmonica Rental & Cinema". Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/2014/12/11/children-of-men/> , visitado el 20/02/15.

Agosti, Carlos (comp). (1992). *El oficio cinematográfico*. Buenos Aires: Editorial Futuro.

Altamirano, Rafael. (04 Jun 2014). "Cine y Arquitectura: "Children Of Men"" Plataforma Arquitectura. Disponible en: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-331590/cine-y-arquitectura-children-of-men> , visitado el 20/02/15.

Álvarez, Víctor (2013). "La puesta en escena y la puesta en cámara". Disponible en <http://massivemexicancontrol.over-blog.com/la-puesta-en-escena-y-la-puesta-en-camara>, visitado 12/ 06 / 2014.

Anaya Santos, Gonzalo (2008). *La esencia del cine teoría de las estructuras*. [versión electrónica] España: Universidad Santiago de Compostela. Disponible en: <https://books.google.com.ec/books?id=eODgP-c4JVMC&pg=PA241&lpg=PA241&dq=el+primer+plano+en+el+cine&source=bl&ots=6zi9rx6dkZ&sig=1qGpDUZDJXCZO6thYAi8A1pz4b8&hl=es&sa=X&ei=TvQQVbrWLB7sASDmIKoBg&ved=0CDQQ6AEwBTgU#v=onepage&q=el%20primer%20plano%20en%20el%20cine&f=false> , visitado el 05/03/15.

Astorga, Laura (2014). "El secreto de los actores naturales". Disponible en: <http://www.delefoco.com/Default.aspx?action=article-view&id=7> visitado el 28/03/15

Aumont, Jacques (1997). *El rostro en el cine*. Volumen 85 de Paidós comunicación: Cine. [Versión Electrónica] España: Editorial Paidós. Disponible en: http://books.google.com.ec/books?id=Fa1ZJQn-vM8C&pg=PA5&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false , visitado 5/03/15.

Benet, Vicente y Eloísa Nos (eds.) (1999). *Cuerpos en serie*. España: Universitat Jaume I. Disponible en: https://books.google.com.ec/books?id=nL_UuZUI2m0C&printsec=frontcover&dq=Cuerpos+en+serie&hl=es&sa=X&ei=JDswVdRQ9tuwBPmBgdAN&ved=0CBsQ6AEwAA#v=onepage&q=Cuerpos%20en%20serie&f=false , visitado el 10 /03/15.

Burch, Noël (1995). *El tragaluz del infinito*. [versión electrónica] Madrid, España: Editorial Cátedra. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/6925642/BURCH-NOEL-El-tragaluz-infinito#scribd>, visitado el 18/02/15.



Bordwell, David y Kristin Thompson (2003) [1995]. *El arte cinematográfico*. España: Editorial Paidós comunicación.

Camino, Jaime (1999). *El oficio del director de cine*. España: Ediciones Cátedra Grupo Anaya, S.A.

Carles, Paul (2009) " Primer Plano". Disponible en :
<https://undostresd.wordpress.com/2009/05/07/primer-plano/>, visitado el 10/03/15.

Casas, Armando y Miguel Ángel Rivera (2012) [2004]. Dirección de actores Cuaderno de estudios cinematográficos 2. [versión electrónica] México: Universidad Autónoma de México. Disponible en:
https://books.google.com.ec/books?id=jFRbN90Kb_cC&pg=PA139&dq=oscar+urrutia+la+direccion+de+actores&hl=es&sa=X&ei=HxEwVfbMOMKxggTf5YKoBA&ved=0CBsQ6AEwAA#v=onepage&q=oscar%20urrutia%20la%20direccion%20de%20actores&f=false , visitado el 02/09/14.

Cawkwell, Tim (2014). *The New Filmgoer's Guide to God: From The Passion of Joan of Arc to Philomena*. [versión electrónica] Gran Bretaña: Troubador Publishing Ltd. Disponible en:
http://books.google.com.ec/books?id=VuyQAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false , visitado el 08/03/15.

Chandler, Charlotte (2009). *Hitchcock íntimo: El lado más humano y menos técnico de Hitchcock*. [versión electrónica] Ediciones Robinbook. Disponible en:
http://books.google.com.ec/books?id=gvlEN3eHZKZYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false , visitado el 27 /02 / 15.

Cortes, María Lourdes y Carlos Freer (2000). *Luces cámara acción!-- textos de cine y televisión*. [versión electrónica] Editorial Universidad de Costa Rica. Disponible en:
https://books.google.com.ec/books?id=HMQZUSIc53wC&pg=PA110&lpg=PA110&dq=puesta+en+escena++realismo+y+verosimilitud&source=bl&ots=91bDwUd3Lc&sig=aWmt9stwN_oKC-20lfrlP1hOjk&hl=es&sa=X&ei=acAZVfu1B17B7Aaqm4CYBg&ved=0CEcQ6AEwBg#v=onepage&q=puesta%20en%20escena%20%20realismo%20y%20verosimilitud&f=false , visitado el 23/02/15.

Delgado García, José maría (2002). "¿ES LA CARA EL ESPEJO DEL ALMA?. FISIOLÓGIA DE LA EXPRESIÓN FACIAL". *Revista Elementos: Ciencia y cultura*, septiembre-noviembre, año/vol. 9, número 047 Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México
Disponible en:
<http://www.redalyc.org/pdf/294/29404701.pdf>, visitado el 5/03/15.



Donoso, Xavier (2012). "Producción cinematográfica en el Ecuador crece un 300%". Disponible en <http://cinerama.ec/2012/11/11/produccion-cinematografica-en-el-ecuador-crece-un-300/>, visitado el 25 / 01 / 2015.

Duarte, Rocío (2012) "Constantine Stanislavski Su método". Disponible en <http://rociofduarte.blogspot.com/2012/05/constantine-stanislavski-su-metodo.html> , visitado el 03/03/15.

Duncan, Paul (2003). *Alfred Hitchcock: Architect of Anxiety, 1899-1980* [version electronica]. Editorial Taschen. Disponible en : <https://books.google.com.ec/books?id=5yRsKstS03MC&printsec=frontcover&dq=alfred+hitchcock&hl=es&sa=X&ei=AVgkVausCqalsQTt54GoAg&ved=0CDQQ6AEwBA#v=onepage&q=alfred%20hitchcock&f=false>, consultado el 15/03/15.

Eisenstein, Sergei. (2006) [1986]. *La forma del cine*. [versión electrónica] España: Editorial Siglo XXI. Disponible en: <https://books.google.com.ec/books?id=F3WPYFPbqusC&pg=PA207&dq=el+primer+plano++cine&hl=es&sa=X&ei=dhUSVfrqluOasQSX3oCADA&ved=0CEIQ6AEwBw#v=onepage&q=el%20primer%20plano%20%20cine&f=false>, visitado el 13/03/15.

Escribano, Víctor (2008) "Storyboard de Los pájaros (1963): Hitchcock da la clase". Disponible en: <http://www.nosoydirectordecine.com/blog/2008/02/storyboard-de-los-pajaros-1963-hitchcock-da-la-clase/>, visitado el 20/02/15.

Farré, Susana (2002). "Estudios Woody Allen (I) Annie Hall". Disponible en: http://www.miradas.net/0204/estudios/2003/11_wallen/anniehall.html, visitado el 18/02/15.

Furzan, Federico (2013) "Gran cine: Annie Hall de Woody Allen". Disponible en: <http://cinelipsis.com/2013/06/25/gran-cine-annie-hall-de-woody-allen/> , visitado el 18/02/15.

Fernández Aquino, Orlando (2003). *Análisis de la obra dramática*. [versión electrónica] Islas Canarias, España: Editorial Globo. Disponible en: <http://www.espanolsinfronteras.com/Textos%20y%20libros/AnalisisObraDramatica-OrlandoFAquino.pdf> , visitado el 10/12/14.

Ferrari, Alejandro (2015) "La humanidad del Primer plano". Disponible en <http://www.chasque.net/umbrales/rev130/32.htm> , visitado el 20/03/15.

Gómez García, Juan Antonio (1997) *Carl Theodor Dreyer*. España: Editorial Fundamentos. Disponible en: <https://books.google.com.ec/books?id=CnKK5Gm6jFIC&pg=PA117&dq=juana+de+arco+dreyer&hl=es&sa=X&ei=TfMSVZugO6qwsASQsYGoAw&ved=0CB8Q6AEwAQ#v=onepage&q=juana%20de%20arco%20primer%20plano&f=false>, visitado el 8/03/15.



De Gorgot, Emilio (2014). “Quince reglas básicas del cine de Alfred Hitchcock”. Disponible en <http://www.jotdown.es/2014/01/quince-reglas-basicas-del-cine-de-alfred-hitchcock/>, visitado el 28/02/15.

Gupergui Vidal, Javier(2001). *Relaciones y Emociones*. [versión electrónica] Volumen 3 - Colección de Cuadernos Monográficos Cine y Salud. Gobierno de Aragón. España: Gráficas DOBLE COLOR. Disponible en http://www.uhu.es/ramon.correa/nn_tt_edusocial/documentos/docs/libros_libres/librorelaciones.pdf , visitado el 5/03/15.

Guskin, Harold (2012). *Cómo dejar de actuar*. Barcelona: Alba Editorial.

Lagorio, Miguel (2012). “Puesta en escena y narratividad”. Disponible en: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Miguel%20Lagorio/EscenaNarratividad.htm>, visitado 15 /12 / 2014.

Lavozenoff.net (11 de Noviembre del 2013). “10 Curiosidades que (Probablemente) no sabías de Woody Allen”. Disponible en: <http://lavozenoff.net/2013/11/11/10-curiosidades-que-probablemente-no-sabias-de-woody-allen/> , visitado: 20/02/15.

López Villamar, René (12 de Mayo del 2006). “Children of Men de Alfonso Cuarón”. Teoría del Caos: Cine. Libros. Literatura. Disponible en: <http://teoria-del-caos.blogspot.com/2006/12/children-of-men-de-alfonso-cuarn.html>, visitado el 20/02/15.

Lugo Rodríguez, Oscar Jesús (2005). “Habilidades sociales de personas que socializan por la internet”. [versión electrónica] Tesis de grado, Universidad Rafael Urdaneta Disponible en: <http://200.35.84.131/portal/bases/marc/texto/3201-05-00378.pdf> , visitado el 15/03/15.

Luzuriaga, Camilo (2014). “La industria ecuatoriana del cine: ¿otra quimera?”. Disponible en <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/la-industria-ecuatoriana-del-cine-otra-quimera.html> , visitado el 25/01/2015.

M. Jordan (2008). “El actor como títere según Hitchcock”. Espejo Pintado. Disponible en: <http://www.espejopintado.com/2008/01/el-actor-como-ttere-segn-hitchcock.html> visitado el 12/01/15.

Marcel, Martin (2002). *El lenguaje del cine*. España: Editorial Gedisa, S.A. Disponible en: <https://manualesdecine.files.wordpress.com/2010/03/martin-marcel-el-lenguaje-del-cine.pdf> , visitado el 18/01/15.



Marimón, Joan (2014) *El montaje cinematográfico, Del guión a la pantalla*. Barcelona, España: Edicions Universitat.

Marín, Juan (2005). "Asalto y robo a un tren (The Great Train Robbery)". La Claqueta. Disponible en: <http://www.claqueta.es/1929-silente/asalto-y-robo-a-un-tren-the-great-train-robbery.html> , visitado el 20 /02/15.

Martín Cueva, Juan (2014). "Encuentros del Cine Ecuatoriano". Disponible en http://www.cncine.gob.ec/imagesFTP/40813.Libro_encuentros_cine.pdf, visitado el 25/01/15.

Mauro, Karina (2008) "Informe II. El Método de Lee Strasberg. Stanislavski y después..." Disponible en : <http://www.alternativeatral.com/nota298-informe-ii-el-metodo-de-lee-strasberg-stanislavski-y-despues> , visitado el 13/03/15.

Miralles, Alberto (2000). *La dirección de actores en cine*. España: Ediciones Cátedra Grupo Anaya, S.A.

Mitry, Jean (1991). *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. [versión electrónica] España: Ediciones AKAL. Disponible en: http://books.google.com.ec/books?id=Caq07cTko7IC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, visitado el 17/02/15.

Montiel, Alejandro (1999). *Teorías del cine: un balance histórico*. [versión electrónica]. España: Editorial Montesinos. Disponible en: <https://books.google.com.ec/books?id=KcMQFtbfLPIC&pg=PA64&dq=la+puesta+en+escena+en+el+cine&hl=es&sa=X&ei=XssZVZvcMsib7Aap8YHABA&ved=0CCEQ6AEwAQ#v=onepage&q=la%20puesta%20en%20escena%20en%20el%20cine&f=false> , visitado el 13/01/15.

Mora Catlett, Juan y Carolina Rivas (2012) [2006]. *Realización Cuaderno de estudios cinematográficos 6*. [versión electrónica]. México: Universidad Autónoma de México.

Disponible en: <https://books.google.com.ec/books?id=TPy7Km2ldUYC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q=Juan%20Mora%20Carlett&f=false> , visitado el 12/10/14.

Narváez Torregrosa, Daniel C. (2008). "LA VISIÓN CINEMATOGRAFICA DE D. W. GRIFFITH". Disponible en: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame3/estudios/1.3.pdf> , visitado el 13/02/15.

Ortiz Suárez, Emilio Hernán (2014). "Modo de Representación Primitivo". Cátedra "Historia del Cine". Dpto. "Cine y TV", Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/historiadeltcine/modo-de-representacion-primitivo/>, visitado el 16/02/15.



Osorio, Oswaldo (2007). "El actor natural siempre lleva su vida a costas". Disponible en: www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=410:entrevista-con-vor-gaviria6&catid=103&Itemid=128 , visitado el 02/03/2015.

Paredes Muñoz, Carolina (2014). "LA COMUNICACIÓN CORPORAL A TRAVÉS DE LA LENGUA DE SIGNOS EN EDUCACIÓN INFANTIL" . Trabajo de Grado, Universidad de Valladolid, Palencia, España. Disponible en: http://www.cultura-sorda.eu/resources/Paredes_Comunicacion_corporal_LS_educacion_infantil.pdf , visitado el 5/03/15.

Patterson, Miles (2011). *Más que palabras. El poder de la comunicación no verbal*. España: Editorial UOC; Aresta. Disponible en: http://books.google.com.ec/books?id=2Aq6a4hWGI8C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false , visitado el 5/03/15.

Plebani, Inés (2010). "La memoria emotiva y su discutida eficacia para la actuación". Disponible en: <https://aguasfuerte.files.wordpress.com/2010/08/01-memoria-emotiva-plebani4.pdf> , visitado el 15/03/15.

Rajas Fernández, Mario(2008). "LA POÉTICA DEL PLANO-SECUENCIA: ANÁLISIS DE LA ENUNCIACIÓN FÍLMICA EN CONTINUIDAD". Trabajo doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/8432/1/T30760.pdf> , visitado: 24/03/15.

Real Academia Española (2001). Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Disponible en <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=actor> . , visitado el 14/02/15.

Real Academia Española (2001). Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Disponible en <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=novel> , visitado el 14/02/15.

Reinaga de Lima, Naira (2010) "Entrevista con el director colombiano Víctor Gaviria". Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=131%3Aentrevista-con-el-director-colombiano-victor-gaviria&catid=40&Itemid=80 , visitado el 20/02/15.

Reyes Domínguez, Lázaro (2008). "La importancia de la comunicación no verbal en el desarrollo cultural de las sociedades". Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina especializada en Comunicación. México. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N70/REYES_REVISADO.pdf, visitado el 5/03/15.



Sadoul, Georges (2004). *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. [versión electrónica] México: Editorial Siglo XXI. Disponible en: http://books.google.es/books?id=mphsR8d-ZagC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Santa Cruz, José (2011). "El rostro cinematográfico". *Aisthesis*, Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/1632/163219927008.pdf>, visitado el 10/03/15.

Selva, Masoliver y Anna, Solà Arguimbau (2004). "Capítulo IV Modos de representación Sujeto y tecnologías de la imagen". En Ardevol, Elisenda; Muntañola, Nora (coord.) *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Editorial UOC. Disponible en: https://books.google.com.ec/books?id=jQ9ppun4p3IC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=188&f=false, visitado el 15/02/15.

Sepúlvera Velázquez, Laura (11 de Marzo del 2015) "Actuar con Naturalidad". Ficg. Disponible en: <https://www.ficg.mx/30/Mayahuel06/appfiles/assets/basic.../page11.html>, visitado el 15/02/15.

Serrano, Jorge Luis (2014) "Réplica a Camilo". Disponible en: http://www.cncine.gob.ec/imagesFTP/39726.cartonPiedra_18_08_2014.pdf, visitado el 20/01/15.

Stam, Robert (2001). *Teorías del cine: una introducción*. España: Editorial Paidós Ibérica.

Tirard, Laurent (2010) [2003]. *Lecciones de cine: clases magistrales de grandes directores*. Madrid: Editorial Paidós comunicación.

Truffaut, François (1974). *El cine según Hitchcock*. Madrid, España: Editorial Alianza, S.A.

Weinrichter, Antonio (2004). *Desvíos de lo real*. Madrid, España: T&B EDITORES.

Your dictionary (2015). beginning [-in]. en your dictionary. Disponible en: <http://www.yourdictionary.com/beginning>, visitado 14/02/15.



Referencias Cinematográficas.

Aitken, Maria y David G. Croft. Croft, David (1987) Michael Caine: On Acting in Film, Arts, and Entertainment; Londres: BBC. 58 minutos. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=bZPLVDwEr7Y> ,visitado el 18/02/15.

Allen, Woody (1994) Bullets over Broadway (35mm) Estados Unidos: Miramax /Sweetland Films / Magnolia Productions.

Allen, Woody (1986) Hannah and Her Sisters (35mm) Estados Unidos: Orion Pictures.

Bernstein, Sidney y Alfred Hitchcock Hitchcock, Alfred (1948). Rope. (35mm) Estados Unidos: Warner Bros / Transatlantic Pictures.

Bernstein , Armyan, Thomas A. Bliss y Kristel Laiblin. Cuarón, Alfonso (2006) Children of men (35 mm) Gran Bretaña: Universal Pictures / Strike Entertainment / Hit & Run Productions.

Dreyer, Carl Theodor (1928) La Passion de Jeanne d'Arc (35 mm) Francia: Société générale des films

Greenhut, Robert, Jack Rollins y Cahrls H. Joffe. Allen, Woody (1977). Annie Hall (35mm) Estados Unidos: Rollins-Joffe Production.

Griffith, D.W (1914) Enoch Arden (35mm) Estados Unidos: Biograph Company.

Griffith, D.W (1915) The birth of a nation (35mm) Estados Unidos: David W. Griffith Corp / Epoch Producing Corporation.

Griffith, D.W (1916) Intolerance (35mm) Estados Unidos: David W. Griffith Corp / Epoch Producing Corporation.

Hitchcock, Alfred (1954) Rear Window (35 mm) Estados Unidos: Paramount Pictures / Patron Inc.

Hitchcock, Alfred (1960)Psycho (35mm) Estados Unidos: Shamley Productions.

Hitchcock, Alfred (1946) Notorious (35mm) Estados Unidos: RKO Radio Pictures.

Lumière, Louis. (1895) La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (35 mm) Francia: Lumière.

Lumière, Louis y Auguste Lumière. Doublier, Francis(1895) L'arroseur arrosé (35 mm) Francia: Lumière.



Porter, Edwin (1903) The Great Train Robbery (35mm) Estados Unidos:
Edison Manufacturing Company.

Visuals, Eduardo Angel (12 dic. 2011) Camera Movement Children of Men.
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cBfsJ7K1VNk> , visitado el
02/03/15.

Welles, orson y George schaefer. Welles, Orson(1941). Citizen Kane. (35mm)
Estados Unidos: RKO / Mercury Theatre Productions.

Fotografías:

Figura.1. [Plano final de la película. Edwin S. Porter. The Great Train
Robbery 1903]

Imagen tomada del

sitio:http://3.bp.blogspot.com/_holmjdeo9Uo/SXJGXsGozJI/AAAAAAAAAIQ/FPI5Ngv4cuY/s1600-h/broncho+bill.jpg visitado el 12/01/15

Figura.2. [Fotograma de la actriz Maria Falconetti en la película silente La pasión de Juana de Arco de Dreyer]. [Fotografía] Imagen tomada del sitio: <http://fotos.euroresidentes.com/cine/la-pasion-de-juana-de-arco/imagepages/image1.html>, visitado el 12/01/15

Figura 3. Vue n°91 Sortie d'Usine I (le premier film). [Fotografía] Francia. Copyright de Association Frères Lumière. Imagen tomada del sitio: <http://www.institut-lumiere.org/musee/films-lumiere.html> visitado el 12/01/15

Figura 4. [fotogramas de la película Viaje a la luna] Imagen tomada del sitio: <https://wellentheorie.files.wordpress.com/2014/01/melies-luna.jpg> visitado el 01/04/15

Figura 5. [fotograma de la película Intolerancia] Imagen tomada del sitio: http://2.bp.blogspot.com/_U5do-ygai9A/TUt27FuAqCI/AAAAAAAAAFXM/oY-k_VVCp-A/s400/vlcsnap-557621.jpg visitado el 12/01/15

Figura 6. [Fotogramas de la película Psicosis] Imagen tomada del sitio: http://4.bp.blogspot.com/_SUtA7znWPnM/TsfAD1H0p_I/AAAAAAAAACg/P0M2oTM3Fkc/s1600/15__Shower_Blog.jpg visitado el 05/04/15.

Figura7. [fotograma de Encadenados] Imagen tomada del sitio : <http://cdnb.20m.es/sinefectos/files/encadenados.jpg>, visitado el 05/04/15

Figura 8. [fotograma de la película Annie Hall] Imagen tomada del sitio:



<http://www.thefocuspull.com/wp-content/uploads/2014/11/annie-hall.jpg> ,
visitado el 05/04/15.

Fotografía 9 [fotograma de la película *Children of Men*] Imagen tomada del sitio:
http://www.standbyformindcontrol.com/wp-content/uploads/2012/10/children-of-men_jpg_627x325_crop_upscale_q85.jpg, visitado el 05/04/15.

ANEXOS

Anexo 1 Propuesta de dirección Summer Beats

Mi experiencia de haber convivido y compartido toda una vida con mi hermano menor no oyente, es la motivación principal de contar una historia que se enfoque en los conflictos que surgen durante la adolescencia, relacionados a la sexualidad y el enamoramiento, planteado desde la perspectiva de un adolescente con discapacidad auditiva.

La historia se enfoca en Esteban, un adolescente de carácter fuerte e independiente, en pleno descubrimiento del mundo sonoro al haberse sometido a un reciente implante coclear, que tras el proceso también descubrirá el deseo y el amor hacia la joven Juliette y lo que lo motivará principalmente a vencer su miedo de hablar.

Summer Beats, plantea explorar el mundo interior de Esteban al ser un personaje que no escucha, manteniendo un paralelismo del mundo realista con el surrealista el cual rescata los deseos inconscientes del personaje en torno a sus miedos y deseos. Pero también permitir al espectador que a través de este mundo, pueda mirar el mundo que lo rodea.

La exploración y el descubrimiento tanto de la visualidad como la sonoridad es muy importante dentro de la propuesta, por lo que se recurre al uso del primer plano como recurso reiterante que nos permite acercarnos hacia los



conflictos internos por los que atraviesan los personajes, principalmente de Esteban, que ante la ausencia de la palabra, nos introducirá hacia su mundo interior. Por otro lado, el uso del plano general para permitir al espectador que observe con distancia y atención los pequeños detalles que rodean ese mundo y ser partícipes de ese descubrimiento en conjunto a sus personajes.

Summer Beats, nos sugiere un verano eterno, precisamente para endiosar la presencia de Juliette en ese descubrimiento emocional y sexual de Esteban, priorizando los colores cálidos en los exteriores naturales. En contraste, apreciaremos un mundo, con tonos más fríos, con escenarios más cerrados, y oscuros, pero manteniendo la línea de lo cálido.

En cuanto a ritmo interno, pretendo dar un contraste de los dos mundos sonoros en el que el personaje se desenvuelve, dándonos posibilidades de jugar con el tiempo-espacio, ya que dentro del espacio que relaciona a Juliette, el tiempo transcurrirá un poco más lento con respecto al mundo exterior.

Siguiendo la idea del descubrimiento, el recurso del sonido, se plantea desde los silencios, permitiendo el descubrimiento de otros sonidos que conforman un paisaje sonoro, pero también descubrir el sonido ausente de Esteban y a la vez, el sonido que percibe del mundo al ponerse el implante coclear. Se plantea también la ausencia de música incidental, excepto el de la canción de Juliette, la misma que reforzará la progresión de Esteban, a apreciar por primera vez la música.

Summer Beats tiene el objetivo de causar empatía con el espectador joven, que busca reflexionar sobre el lenguaje y la comunicación pero finalmente reflejar la adolescencia y sus cambios, los deseos y los miedos que implican el crecer, que éstos más allá de cualquier condición, son inherentes en esta etapa del ser humano.



Anexo 2 Guión Cinematográfico.

Guión Literario versión 14.

Cómo se escucha el silencio, como escucha Esteban con
I.C, y como escuchamos nosotros el mundo.

Summer beats

Por:

Jairo Granda



ESC1 EXTERIOR, PATIO DE COLEGIO, DÍA. "LA PELEA"

Las hojas de un árbol frondoso revolotean por el viento. Desde un aula de clases, el mismo árbol encuadrado por la ventana. Gritos lejanos presentes.

El griterío se hace evidente y se intensifican a medida que se avanza por el pasillo del colegio que da hacia un patio exterior donde se descubre a varios muchachos agrupados, formando un círculo. Los gritos evidencian lo que parece ser una pelea.

RICARDO (14 años, alto, delgado) grita eufórico.

RICARDO:

(a Esteban)

-¡Vamos, no te dejes! ¡dale dale!

Dentro del círculo, ESTEBAN (15 años, delgado, cabello alborotado) sudoroso con los puños en alto forcejea y mira desafiante a CARLOS.

CARLOS (16 años, alto, delgado) sin dejar de mirarlo, impulsivamente golpea a ESTEBAN una y otra vez mientras ESTEBAN se cubre con sus antebrazos y retrocede.

ESTEBAN se detiene, sujeta los brazos de CARLOS mientras el otro ejerce resistencia. CARLOS Y ESTEBAN forcejean uno en contra del otro. Los oídos de ESTEBAN sólo evidencian el silencio profundo. Los muchachos a su alrededor gritan enmudecidos.

CARLOS choca su cabeza contra la de ESTEBAN y se miran desafiantes.

CARLOS:

(Subtítulo)

- te voy a sacar la puta.

ESTEBAN mira los labios de CARLOS y lo regresa a ver. ESTEBAN le da un "cabezazo". CARLOS retrocede y cae mientras aumenta el griterío. ESTEBAN y CARLOS pelean en el suelo.

La voz chillona y alta de RICARDO destaca del resto de gritos de los muchachos.

RICARDO:

(a Esteban)

-¡Dale, Dale!



ESTEBAN encima de CARLOS lo golpea una y otra vez mientras CARLOS se cubre con sus brazos.

Unas piernas femeninas se acercan hacia el grupo de muchachos. Cesan los gritos de inmediato.

CARLOS aparta sus brazos de su cara y regresa a ver hacia un lado. ESTEBAN mira a CARLOS y alza la vista hacia sus compañeros. Todos se matienen en silencio. ESTEBAN voltea a mirar hacia la dirección en que todos miran.

Regresa el silencio profundo. ESTEBAN se levanta de inmediato. La MUJER ALTA (25 años, tez blanca con facciones muy atractivas) observa a CARLOS y a ESTEBAN sorprendida.

**LA MUJER ALTA:
(subtítulo)**

- ¿Ustedes dos otra vez?

ESTEBAN abre la boca para intentar decir algo. Alza sus manos. CARLOS grita y se justifica con MUJER ALTA. RICARDO lo interrumpe y habla con MUJER ALTA. Todos hablan al unísono y luego RICARDO Y CARLOS discuten. ESTEBAN permanece en silencio y mira a todos.

**LA MUJER ALTA:
(subtítulo)**

-¡ustedes! ¡A la dirección!

LA MUJER ALTA se aleja. RICARDO entrega un cuaderno de dibujo a ESTEBAN. ESTEBAN lo revisa y lo limpia mientras CARLOS a sus espaldas lo observa enfurecido. Se acerca y lo toma del hombro. ESTEBAN voltea a verlo. CARLOS lo golpea en la cara.

Corte a negro.

ESC2 INTERIOR, COMEDOR, NOCHE. "DISCUSIÓN CON MADRE"

La mano de ESTEBAN se coloca el implante coclear detrás de su oreja. Se conecta la antena del implante sobre el cabello mientras se aprecia hacia un lado los puntos de una herida cerca de su oreja. Se prende el implante coclear.

Una mano hace anotaciones en un cuaderno mientras el ambiente silencioso permite escucharse el lápiz contra la hoja. Suena la televisión. La mano deja el lapicero hacia un lado y con las dos manos toma una taza, luego la taza



se alza hacia la boca de MADRE (Delgada, cuarentona, rostro serio, con ropa formal, aspecto impecable) quien toma un sorbo de té y observa a ESTEBAN y su implante coclear. MADRE deja la taza de té hacia un lado.

Madre:
(hablando)

-Esteban (pausa) ¿Esteban?

ESTEBAN duda en mirarla. Finalmente regresa a verla. MADRE mira la herida de su labio y regresa a mirarlo a los ojos con firmeza.

Madre:
(hablando)

- ¿Cómo estuvo tu día?

Esteban:
(señas)

- Ricardo olvidó el deber de matemáticas.

ESTEBAN voltea a mirar la televisión.

Madre:
(hablando)

- ¿y tu día?

ESTEBAN regresa a mirarla.

Esteban:
(señas)

-¿qué?

MADRE silencia la televisión.

Madre:
(hablando)

-¿Qué hiciste hoy?

ESTEBAN molesto.

Esteban:
(señas)

-no entiendo

Madre:
(señas)

-Esteban, ¿Recuerdas cuando mirabas la televisión en silencio?

y ahora puedes escuchar...



Esteban:

(señas)

-no quiero ir.

Madre:

(señas)

-tienes que ir.

ESTEBAN toma el control remoto e integra el sonido nuevamente y le da la espalda.

Madre:

(hablando)

- ¡Esteban!

ESTEBAN se quita la antena del implante. MADRE se levanta y se posiciona frente a él.

Madre

(señas y hablando)

- ¿no quieres ir? ¡muy bien!, no vayas, pero no voy a estar aquí siempre para resolver tus problemas. Siempre me dices: ¡Soy un adulto! Entonces sé un adulto, resuelve tus problemas tu sólo.

MADRE le toca el labio lastimado y se retira. ESTEBAN hace una mueca de dolor y regresa a mirar la televisión, tratando de ocultar un sentimiento que lo afecta.

ESC3 EXTERIOR, CALLE, DÍA. "SONIDO INTENSO"

El implante coclear en la oreja de ESTEBAN esta prendido mientras se escucha a su alrededor, el pasar de los autos cercanos y las voces de la gente. El pito de uno de los carros de la avenida suena muy cerca de él. ESTEBAN voltea a mirar sobresaltado al auto. Se detiene por un momento y se quita el implante coclear de la oreja inmediatamente. Su rostro denota fastidio. Se sube a su bicicleta y la conduce hasta perderse de vista.

ESC4 EXTERIOR, PARQUE LINEAL, DÍA. "ESTEBAN AL DESCUBIERTO"



ESTEBAN se acerca rápidamente en su bicicleta por un camino de tierra y echa un vistazo hacia un lado del parque, luego continúa con su camino.

CARLOS en su bicicleta se lleva a la boca una botella de agua mientras mira a ESTEBAN alejarse. ESTEBAN se pierde de vista del camino por unos árboles. CARLOS permanece mirándolo.

ESC5 EXTERIOR, BOSQUE, DIA. "EL PÁJARO"

ESTEBAN camina por el bosque en silencio total. Se detiene y se pone el implante coclear. El sonido de un insecto se acerca hacia él. ESTEBAN observa con curiosidad. El sonido del insecto muy cerca de él se aleja nuevamente. El cantar de un pájaro suena en lo alto de los árboles. ESTEBAN mira a su alrededor y luego mira hacia lo alto.

Los árboles y demás elementos que conforman el paisaje natural acompañan un constante trinar melódico de los pájaros que suenan lejanos y cercanos y se descubren hasta el rostro de ESTEBAN, que observa con sus binoculares hacia las ramas de los árboles, en las diferentes direcciones por las que el sonido proviene. Un silbido desvía la atención de ESTEBAN hacia el fondo del bosque. ESTEBAN permanece mirando y se camina hacia esa dirección.

ESC6 EXTERIOR, RÍO, DÍA. "JULIETTE APARECE"

Cerca de la orilla del río, la mochila junto a las vestimentas permanecen entre las piedras mientras ESTEBAN sale nuevamente a la superficie jadeante. Se sienta y mira el río mientras se lleva a la boca unos chocolates. ESTEBAN regresa a mirar hacia el otro extremo de la orilla.

Una silueta se acerca desde la distancia bañada por la luz del sol que imposibilita definirla claramente.

ESTEBAN jadea con fuerza mientras su rostro cambia de expresión.

La mochila junto a sus zapatos y medias son recogidas por ESTEBAN rápidamente, dejando caer la bolsa de chocolates.



ESTEBAN se esconde bajo el tronco de un árbol mientras se pone rápidamente la camiseta. Luego, echa un vistazo hacia la orilla.

JULIETTE recorre la orilla con un caminar pausado. No se le puede ver el rostro. Se detiene y se agacha. Toma la bolsa de chocolates de ESTEBAN y se incorpora nuevamente.

ESTEBAN la observa y se vuelve a esconder bajo el tronco.

ESC7 INTERIOR, DORMITORIO, NOCHE. "LA COLECCIÓN"

La mano de ESTEBAN pasa las hojas de su cuaderno donde se evidencia varios dibujos de pájaros y naturaleza mientras mueve una cartuchera de lápices constantemente. ESTEBAN permanece en la cama mientras se detiene y fija su atención hacia uno de los dibujos.

ESC8 INTERIOR, DORMITORIO, NOCHE. "EL SUEÑO HÚMEDO"

El cuaderno de dibujo está abierto con un lápiz a lado, en donde se evidencia el dibujo de LA MUJER ALTA y la de JULIETTE sin rostro en el río.

La luz de la lámpara del velador ilumina a ESTEBAN que está acostado en la cama, dormido plácidamente boca arriba con el torso desnudo.

Se escucha el sonido de la naturaleza. El pecho de ESTEBAN se mueve por la respiración. Una mano femenina aparece y lo toca suavemente.

El rostro de ESTEBAN empieza a tornarse intranquilo y sudoroso mientras junto a él, al fondo, se visualiza la silueta de una mujer que bordea su pecho con sus manos.

La mano femenina baja lentamente por su torso desnudo hasta más abajo de su pelvis.

ESTEBAN reacciona ante la excitación mientras unos labios pintados de rojo se acercan a besar sus labios.



ESC9 EXTERIOR, ORILLAS RIO, DÍA. "EL DIBUJO DE JULIETTE"

ESTEBAN oculto bajo unos matorrales observa por sus binoculares.

Los pies descalzos de JULIETTE (17 años, alta, delgada, simpática) se evidencian sobre el agua, siguen sus rodillas descubiertas hasta su brazo y mano sostener un cigarrillo prendido. Luego la mano se acerca hacia la boca de JULIETTE la cual da una bocanada profunda. Se ve el humo salir de su boca. JULIETTE mantiene la mirada hacia el río por un largo momento. Luego se levanta y se dirige hacia la sombra de un árbol.

ESTEBAN la sigue con la mirada. Se incorpora y se acerca hasta unos árboles cercanos. Observa nuevamente tras el árbol.

La piernas de JULIETTE se evidencian al fondo. ESTEBAN se acerca hacia el otro extremo del tronco del árbol y mira por sus binoculares hacia JULIETTE.

JULIETTE esta acostada boca arriba bajo la sombra del árbol, lleva puesta unos audífonos que conectan a un walkman apoyado sobre el suelo. Sostiene un cigarrillo en su mano que termina de fumarlo y lo tira. Cierra sus ojos y empieza a silbar mientras mueve su cabeza hacia un lado, dejando al descubierto su rostro ante ESTEBAN.

ESTEBAN se retira los binoculares. Se pone el implante coclear y la mira fijamente mientras se escucha nuevamente el silbido. ESTEBAN permanece escuchándola y baja su mirada hacia su cuaderno.

El lápiz dibuja el rostro de JULIETTE.

Los ojos de ESTEBAN se mantienen firmes en ella, nuevamente se coloca los binoculares.

JULIETTE abre sus ojos y mantiene la vista hacia la dirección de ESTEBAN por un largo momento.

ESTEBAN se esconde de inmediato tras el árbol y permanece atento escuchando. Suenan unos pasos. JULIETTE vuelve a silbar. ESTEBAN se asoma tímidamente a mirar.

JULIETTE con los audífonos puestos, baila ensimismada, como si estuviera en otro lugar.

ESC10 EXTERIOR, PATIO DE COLEGIO, DÍA. "LA ADVERTENCIA"



ESTEBAN con su implante coclear, permanece con la mirada perdida en posición firmes. Empieza el canto de los muchachos. ESTEBAN regresa a mirar su entorno. Todos cantan mientras ESTEBAN permanece callado.

RICARDO, cerca de ESTEBAN, lo regresa a mirar.

Ricardo:

-Esteban... Esteban

ESTEBAN mueve sus labios en descordinación al cántico del resto de alumnos. ESTEBAN no lo mira.

RICARDO le toca el hombro a un alumno que esta a su lado, el alumno a su vez, toca a ESTEBAN.

ESTEBAN regresa a mirar.

Ricardo:

(En señas)

-¡Hoy hay pelea! No puedes irte.

LA MUJER ALTA interrumpe.

Mujer alta:

- No pueden hablar ahora

Ricardo:

-pero si no estamos hablando.

Mujer alta:

-La última vez Ricardo.

RICARDO regresa a su posición inicial mientras LA MUJER ALTA observa a ESTEBAN y se aleja. CARLOS en posición firmes deja de cantar y regresa a mirar a MUJER ALTA.

ESC11 EXTERIOR, ZONA PRIVADA, ORILLAS RIO, DÍA. "JULIETTE EN EL RIO"

El visor de los binoculares encuadra las orillas solitarias una y otra vez.

ESTEBAN bajo la espesura del bosque deja de mirar por los binoculares y mira nuevamente hacia sus lados.



ESTEBAN en la orilla se saca la mochila y la deja hacia un lado. Se quita los binoculares y empieza a sacarse la camiseta. Se detiene y mira hacia un tronco viejo muy cerca de la orilla del río.

ESTEBAN se acerca al tronco y se agacha de inmediato. Regresa a mirar nuevamente.

Unas prendas de vestir entre ellas un sostén de color llamativo junto a un walkman permanecen asentados sobre el mismo tronco. Más allá, JULIETTE en el río recoge su cabello con una peineta, dejando ver su espalda desnuda.

ESTEBAN observa fijamente a JULIETTE cautivándose por lo que mira, luego desvía su mirada hacia el sostén de color llamativo y el walkman y otra vez hacia JULIETTE.

JULIETTE en la misma posición voltea un poco su rostro hacia un lado y luego voltea completamente hacia ESTEBAN. ESTEBAN se queda quieto mirando a JULIETTE e inmediatamente baja la mirada hacia el suelo.

JULIETTE deja de mirar a ESTEBAN y mira hacia el bosque. Se cubre inmediatamente el pecho.

ESTEBAN regresa a mirar hacia esa dirección.

CARLOS tras los árboles mira a JULIETTE fijamente y luego mira a ESTEBAN.

ESTEBAN lo observa enfurecido y corre hacia él. CARLOS huye rápidamente.

ESC12 EXTERIOR, BOSQUE, DÍA. "AJUSTE DE CUENTAS"

CARLOS corre a través de los árboles mientras se ríe. Se detiene en medio del bosque. Regresa a mirar a ESTEBAN con una sonrisa. ESTEBAN a lo lejos se le acerca rápidamente.

ESTEBAN le da un puñetazo en el ojo. CARLOS cae y mira a ESTEBAN que de forma amenazante se detiene muy cerca de él. CARLOS cambia la expresión de su rostro.

ESC13 INTERIOR, DORMITORIO, NOCHE. "ESTEBAN Y LA MÚSICA"

ESTEBAN sostiene entre sus manos el walkman y lo mira con detenimiento. Lo inspecciona y presiona el botón PLAY. La cinta se reproduce.



ESTEBAN sentado en el escritorio conecta los audífonos en el walkman y se acerca una de las bocinas a su implante coclear. Se escucha la melodía.

ESTEBAN apoyando sus codos contra el escritorio, se mantiene en una posición rígida y se retrae por un largo momento. Regresa a ver el aparato. Alza el volumen y adopta la misma posición.

ESTEBAN cierra sus ojos y se mantiene retraído. La melodía suena más alto.

Uno de sus pies empieza a moverse al ritmo de la canción. Luego su mano derecha se apoya sobre el escritorio y empieza a dar palmadas contra éste.

ESTEBAN cierra abre sus ojos y mira hacia su alrededor. Luces de colores invaden el espacio.

Un parlante inmenso retumba por momentos a su lado. ESTEBAN acerca su mano al parlante y siente las vibraciones por un instante.

Las vibraciones se acompañan al instante por una melodía ochentera, llena de "beats" que empiezan a sonar.

ESTEBAN mueve todo su cuerpo al ritmo de la música hasta la histeria. Luego regresa a mirar hacia su frente. JULIETTE se acerca hacia él bailando de forma seductora y alocada.

ESC14 INTERIOR, SALA DE TERAPIA, DÍA. "LA TERAPIA"

Continúa música hasta perderse. ESTEBAN con el implante coclear escucha y observa con atención. Mira una hoja asentadas sobre la mesa, donde están escritas varias palabras. La mano de TERAPISTA señala con su dedo las palabras.

Terapeuta:

-Bien Esteban, vamos a repetir estas palabras: beso, zapato, cuchara, muñeca, camisa, chompa, melón, lápiz papaya, pantalón, mesa, oso, cuaderno.

Esteban:

- cuadeno



Terapista:

- cuaderno.

Esteban:

- cuade-no

Terapista:

- ¡Muy Bien!, ¡empiezas a vocalizar mejor!

MADRE hacia un lado en silencio, se sonríe.

Terapista:

- Ahora Esteban, yo voy a decir las palabras y tu las repites, no me mires y escucha. ¡Beso!

Esteban cierra sus ojos y escucha por un momento.

Esteban:

-Beso

Esteban señala con el dedo la palabra mientras terapeuta con un esfero le da un visto. Nuevamente Esteban cierra los ojos.

Terapista:

-chompa

Esteban:

¿Cómo?

Terapista:

-chompa

Esteban:

-concha.

Esteban la mira y señala otra palabra.

Terapista:

-Esa no es Esteban, escucha... Chompa (pausa) chompa.

Esteban abre la boca pero se queda callado. Terapeuta señala al cuaderno.

Terapista:

- chompa (pausa) chompa.

Esteban observa la palabra y la repite. MADRE hacia un lado observa preocupada.



ESC15 EXTERIOR, ORILLAS RIO, DÍA. "LA NOTA"

ESTEBAN sostiene el walkman entre sus manos mientras camina con el rostro preocupado. ESTEBAN regresa a ver el suelo de la orilla de forma insistente, luego dirige su mirada hacia el árbol cercano al río.

ESTEBAN toma su mochila y revisa su interior una y otra vez. Su rostro denota preocupación, luego saca una hoja doblada y la revisa.

ESTEBAN sostiene con sus manos una nota donde está el dibujo a mano de un cassette con una leyenda que dice: "4pm".

ESTEBAN observa la hoja con cierta emoción que es suprimida por un sentimiento de angustia. ESTEBAN mira su reloj.

ESC16 INTERIOR, BAÑO, DÍA. "EL DISCURSO"

ESTEBAN con el implante coclear frente al espejo mira la hoja escrita que sostiene en su mano y empieza a gesticular al repasar en silencio.

Esteban:

(Subtítulos pero no se escucha)

-¡Hola! Me llamo Esteban ¿y tú?
(pausa) Quiero dar walkman. Lo lamento. No quise llevar mi casa. No quise espiar.

ESTEBAN regresa a mirar hacia el espejo.

Esteban:

-¡holla! Sooi Estebam!

ESTEBAN se calla. Vuelve a repetir su nombre.

Esteban:

-Estebann. ¿Y tu?

ESTEBAN se queda mirando. Vuelve a hablar.

Esteban:

-Holla, me iaaammo Estebam (pausa) ¿y tú?



MADRE permanece en silencio escuchando tras la puerta entreabierta que deja al descubierto a ESTEBAN al fondo en el baño.

ESC17 EXTERIOR FLASHBACK, AVENIDA, DÍA. "ESTEBAN Y SU MADRE"

ESTEBAN esta sentado en una banca junto a su MADRE. no se miran. MADRE con la mirada pensativa, hace sonar sus llaves. ESTEBAN regresa a mirarla con curiosidad. MADRE regresa a mirar a ESTEBAN.

Madre:
(señas)

-¡que bien que puedes escuchar!.

ESTEBAN la mira, y desvía su mirada por un momento, luego regresa a mirarla.

Esteban:
(señas)

- ¿tú crees?

MADRE permanece en silencio, intentando decir algo. Luego deja de mirarlo y mira a su frente. Nuevamente lo regresa a mirar.

ESTEBAN permanece con el rostro irritado. MADRE le quita el implante coclear de su oreja. Todo permanece en silencio nuevamente. ESTEBAN la queda mirando por un momento.

Esteban:
(señas)

-Me gusta escuchar (pausa) pero me gusta silencio.

MADRE lo observa.

Madre:
(señas)

- Tranquilo, Esta bien. Ahora tenemos que practicar poco a poco. Esto es el principio.

Esteban:
(señas)

-¿Siempre será difícil?

Madre:



(señas)

-siempre es difícil. Comunicarse con otros (pausa)
siempre es difícil.

Regresa el sonido urbano. MADRE Y ESTEBAN permanecen al fondo en la banca del parque mientras los carros pasan por la avenida y la gente recorre la otra acerca hablando.

ESC18 INTERIOR, BAÑO, DÍA. "ESTEBAN SE ALISTA"

ESTEBAN observa la camisa que lleva puesto y se acomoda el cuello. Se pone el implante coclear. Suena música.

ESC19 EXTERIOR, CALLE, DÍA. "EN CAMINO"

Sigue sonando música. ESTEBAN camina con su bicicleta por la acera de la calle mientras el ruido de la ciudad se incrementa. A su frente un grupo de muchachas jóvenes de colegio se acercan riendo. ESTEBAN avanza por el medio de ellas, mientras se escucha sus risas. ESTEBAN se detiene y mira su reloj nuevamente. Se queda pensativo, se sube a su bicicleta, mientras aumenta el sonido de río. La música va cesando.

ESC20 EXTERIOR, ORILLAS RIO, TARDE. "LA CITA"

Suena el río alto mientras ESTEBAN se acerca a paso firme y se detiene a mirar.

El árbol cercano al río permanece solitario. ESTEBAN camina hacia él y recorre el espacio. Mira su reloj y nuevamente camina hacia su alrededor. Mira hacia el río y se acerca a la orilla.

ESTEBAN se toca el implante coclear y aparta la antena de su cabeza. El silencio invade sus oídos nuevamente mientras a su frente recorre el agua del río. ESTEBAN regresa a mirar el walkman que sostiene en sus manos.

ESTEBAN voltea y camina hacia el árbol, regresa a mirar hacia el bosque. JULIETTE con los binoculares colgando alrededor de su cuello, sale de detrás de un árbol y se acerca.

ESTEBAN la observa sorprendido y nervioso. JULIETTE se detiene muy cerca de él.

Juliette:



- Hola

ESTEBAN la observa. Se coloca nuevamente la antena de su implante a su cabeza. EL río suena más duro. ESTEBAN mira al suelo, regresa a observarla y nuevamente aparta su vista al suelo. Traga saliva, y con firmeza vuelve a mirarla. Abre la boca.

Esteban:

-Hola, Me iiaaamo Esteban... (pausa) ¿y tu?

JULIETTE lo observa.

Juliette:

- *¿Estebaaan?, Estebaaan Parrrdoname, Yoo no parrlo, Espagniol.*

Je parle pas L'espagnol

ESTEBAN se calla y mira los labios de JULIETTE.

Juliette:

- Je me apelle Juliette.

ESTEBAN intenta decirle algo. Se queda callado. Le entrega el walkman.

Juliette:

- Merci!

JULIETTE toma el walkman y lo revisa exhaustivamente, y luego entrega los binoculares a ESTEBAN. ESTEBAN se los pone alrededor de su cuello. JULIETTE saca de su mochila el cuaderno de dibujo y se lo extiende mientras lo mira con picardía.

ESTEBAN lo toma avergonzado. ESTEBAN busca en su bolsillo y saca un papel doblado y se lo entrega a JULIETTE.

JULIETTE toma el papel y se sienta en un viejo tronco. ESTEBAN permanece parado, camina unos pasos, se detiene. ESTEBAN regresa a mirarla.

ESTEBAN se sienta en el mismo tronco no tan cerca de ella. permanecen mirando el río por un largo momento. JULIETTE lo mira y se prende un tabaco. Luego, acerca la bolsa de chocolates a ESTEBAN. ESTEBAN mira sus chocolates y a JULIETTE pero más prolongado.

Corte a negro

FIN.



Anexo 3 Plan de rodaje.

PLAN RODAJE SUMMER BEATS

MIÉRCOLES 11

ESC 9 EXT/RIO/DIA "EL DIBUJO DE JULIETTE"				
Inicia	Finaliza	actividad	escena	# planos
07h00	7h30	PREPARACIÓN	9	
07h30	13h30	RODAJE	ESC9 EL DIBUJO DE JULIETTE	7

ORDEN DE PLANOS	ACTORES QUE INTERVIENEN
9.1 a y b	Esteban
9.3 a, b y c	Esteban
9.2 a y b	Juliette
9.7	Juliette
9.5	Juliette
9.4	Juliette
9.6	Esteban

ESC 6 EXT/RIO/DIA "JULIETTE APARECE"				
Inicia	Finaliza	actividad	escena	# planos
14H00	14H30	PREPARACIÓN	6	
14H30	16H30	RODAJE	ESC6 JULIETTE APARECE	4

ORDEN DE PLANOS	ACTORES QUE INTERVIENEN
6.4 a, b y c	Esteban
6.1	Esteban
6.2	Esteban
6.3	Esteban

ESC 15 EXT/RIO/DIA "LA NOTA"				
Inicia	Finaliza	actividad	escena	# planos
16H30	17H00	PREPARACIÓN	15	
17H00	18H00	RODAJE	ESC 15 LA NOTA	3

ORDEN DE PLANOS	ACTORES QUE INTERVIENEN
15.1	Esteban
15.2	Esteban
15.3	Esteban



JUEVES 12 DE JUNIO							
HORA INICIAL	HORA FINAL	ACTIVIDAD	ESCENA 13	PLANOS	PERSONAJES	RECORDATORIOS	
07H00	07H30	RECEPCIÓN DE EQUIPOS CASA JAIRO Calle Riobamba y Diario Hoy					PRODUCCIÓN:
07H30	08H00	TRASLADO A Calle Roma y Oslo (descarga y pequeño traslado 500 mts "LOCACIÓN BOSQUE"					
08H00	08H15	PREPARACIÓN	12		1,3		
08H15	09H30	RODAJE	ESC 12 AJUSTE DE CUENTAS	3			
09H30	09H45	TRASLADO 500 mts a "LOCACIÓN RÍO" Calle Roma y Oslo					
09H45	10H00	BREAK					
10H00	10H15	PREPARACIÓN	11		1,2,3		
10H15	14H30	RODAJE	ESC11 JULIETTE EN EL RÍO	14			
14H30	15H00	ALMUERZO					
15H00	15H30	TRASLADO "PARQUE LINEAL" (50m) Y PREPARACIÓN ESC 4					ARTE
15H30	17H30	RODAJE	ESC 4 ESTEBAN AL DESCUBIERTO	1	1,3		
17H30	18H30	TRASLADO A ENTREGA DE EQUIPOS CASA JAIRO					

VIERNES 13 DE JUNIO							
HORA INICIAL	HORA FINAL	ACTIVIDAD	ESCENA	PLANOS	PERSONAJES	RECORDATORIOS	
09H30	10H00	RECEPCIÓN DE EQUIPOS CASA JAIRO					PRODUCCIÓN:
10H00	10H30	TRASLADO A LOCACION "ORILLA DEL RÍO" Calle Roma y Oslo					
10H30	12H00	PREPARACIÓN	ESCEINA 20	9	1,2		
12H00	12H30	ALMUERZO					
12H30	17H00	RODAJE	LA CITA				
17H00	17H30	TRASLADO A LOCACION "CASA" Lorenzo Piedra y Exequiel Marquéz					
17H30	20H00	RODAJE SUEÑO HÚMEDO					
20H00	20H30	TRASLADO A ENTREGA DE EQUIPOS CASA CAMI					

HORA INICIAL	HORA FINAL	ACTIVIDAD	ESCENA	PLANOS	PERSONAJES	RECORDATORIOS	
06H00	06H30	RECEPCIÓN DE EQUIPOS DE EQUIPOS CASA JAIRO					PRODUCCIÓN
06H30	07H00	TRASLADO A LOCACION "SALA DE TERAPIA" Av. 10 de Agosto y Solano					
07H00	07H30	ENSAYO	14				
07H30	10H00	RODAJE	ESC 14 LA TERAPIA	2	1,4,7		
10H00	10H30	TRASLADO A LOCACION "CASA" Lorenzo Piedra y Exequiel Marquéz					
10H30	11H00	ENSAYO	2				
11H00	13H00	RODAJE	ESC 2 DISCUSIÓN CON MADRE	4	1,4		
13H00	13H30	ALMUERZO					ARTE
13H30	14H00	PREPARACIÓN	16	3	1,4		
14H00	16H30	RODAJE	ESC 16 DISCURSO				
16H30	17H00	TRASLADO A ENTREGA DE EQUIPOS CASA JAIRO					



Anexo 4 Material de apoyo de ensayos: Documentos, video y Fotografía
(DVD datos)

Anexo 5 Cortometraje "Summer Beats" (DVD)