

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE CINE Y AUDIOVISUALES

La dirección de actores en el cine de comedia aplicado al guión

“Quiero ser payaso”

Tesis previa a la obtención del título de
Licenciado en Cine y Audiovisuales

AUTOR:

CHRISTIAN JOHNY QUINTUÑA TIGRE

DIRECTOR:

LIC. GONZALO GONZALO JIMÉNEZ

CUENCA – ECUADOR

2015



RESUMEN

Esta tesis tiene como finalidad ayudar a esclarecer y rescatar el trabajo del director de actores en un film de comedia. Debido a que en nuestro país este género y el cine en general, han tenido grandes falencias a nivel actoral. Además, se analiza cuáles son las diferentes funciones que debe cumplir un director de actores al momento de dirigir o preparar a los actores o actrices, quienes deben interpretar correctamente a su personaje en una película de comedia. En primera instancia, buscaremos y deduciremos las diferentes teorías y conceptos aplicados por importantes directores de cine, que a lo largo de la historia han aportado con sus conocimientos y que, sin duda, ayudarán a desarrollar nuestra labor en este documento. Seguidamente, se hará un análisis comparativo entre dos filmes de comedia: un italiano y un ecuatoriano; cuya analogía permite vislumbrar la relevancia que han tenido en la labor cinematográfica de un país. Luego de haber buscado y analizado cada uno de los conceptos dados por cada uno de los directores y actores investigados, se hará un recuento de la aplicación de dichos conceptos al cortometraje *Quiero ser payaso* con el objetivo de dejar esquematizados los aprendizajes del producto final, el mismo que aportará al ámbito cinematográfico y especialmente al campo de la actuación en nuestra localidad, resaltando el valor del trabajo de un director de actores en el trabajo conjunto con el elenco artístico al momento de emprender un proyecto cinematográfico.

Palabras claves: Director, Actores, Cine, Comedia, Cortometraje, Actuación.



ABSTRACT

The purpose of this thesis is to help clarify and redeem the work of an actors' director in a comedy; due to the fact that in our country, this genre and filming in general have had a lacking of an acting level. Additionally, it analyzes the different tasks an actors' director must fulfill at the moment of directing and preparing actors, who must play roles properly in a comedy film. First, we are doing research and deducing the different theories and applied concepts of important Film directors, who have contributed with their experience along these years, and there is no doubt that this experience will help develop our work in this document. Following this, we will do a comparative analysis between two comedy films: an Italian and an Ecuadorian whose analogy allows them to glimpse the relevance they have had in the film work of their countries. After having researched and analyzed each given concept by every single studied directors and actors; a narrate of such concepts will be done applied to the short film Quiero ser Payaso. The objective is to set the learning parameters of a final work, which contributes to the filming range, especially the acting field in our environment. It is fundamental to highlight the work of an actors' director who has worked together with the cast when starting the film project.

Key words: Director, Actors, Film, Comedy, Short film, Acting.



ÍNDICE

CAPÍTULO 1	10
CONCEPTOS UTILIZADOS POR DIRECTORES PARA LA PREPARACIÓN DE ACTORES DE COMEDIA	10
Concepto de actor de comedia en teatro.....	10
Concepto de actor de comedia en cine.....	13
Semejanzas y diferencias de actor de teatro y cine	16
El director de actores en el cine: métodos y estilos.....	18
CAPÍTULO 2	27
ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS CARACTERÍSTICAS DE UN PERSONAJE EN UN FILM DE COMEDIA ECUATORIANO Y UN FILM DE COMEDIA ITALIANO	27
Características del personaje de comedia	27
El personaje de comedia ecuatoriano	32
El personaje de comedia italiano	39
CAPÍTULO 3	47
ADAPTACIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS Y CONCEPTOS ESPECÍFICOS DE UN ACTOR DE COMEDIA AL ELENCO ARTÍSTICO DEL CORTOMETRAJE “QUIERO SER PAYASO”	47
<i>Sinopsis</i>	47
La preparación y los ensayos	47
La puesta en escena.....	55
Los resultados después de una toma.....	64
CONCLUSIONES	70
RECOMENDACIONES	72
FILMOGRAFÍA	73
BIBLIOGRAFÍA	74
ANEXOS	79



Guión	79
Plan de rodaje	88
Propuesta de dirección.....	90
Fotogramas del making off del cortometraje quiero ser payaso	91



Christian Johny Quintuña Tigre, autor/a de la tesis “La dirección de actores en el cine de comedia aplicado al guión Quiero ser payaso”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, noviembre 2015

Christian Johny Quintuña Tigre

C.I. N° 010497300-3



Christian Johny Quintuña Tigre, autor/a de la tesis “La dirección de actores en el cine de comedia aplicado al guión Quiero ser payaso”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en cine y audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a

Cuenca, noviembre 2015

Christian Johny Quintuña Tigre
C. I. N° 010497300-3



DEDICATORIA

Quiero dedicar esta tesis a mi esposa Vanessa, y a lo mejor que pude haber hecho en mi vida: mi hijo, Chéjov Adael. Quienes me permiten ver 24 fotogramas cada segundo de mi vida. Sin duda alguna se han convertido en el motor de mi vida, ya que sin ellos todo carecería de valor.



AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mis más sinceros agradecimientos a mis padres, Jorge y Clara por haber sido capaces de guiar mi camino hasta estas instancias de la vida, por enseñarme que lo más valioso en la vida es la familia.

Gracias a mis hermanos, Jorge, Jhonnathan, Esteban y a “Chavito” al quien espero que Dios le tenga en su gloria, con quienes hemos aprendido a sobrevivir en este mundo tan inhóspito, pero que esas aventuras hicieron de nosotros unos hombres de fe, lealtad y de mucho valor para afrontar la vida.

Gracias a Gonzalo Gonzalo Jiménez por ser parte de este trabajo, y por ayudarme a finalizar esta etapa de mi carrera académica.

Gracias a Carlos Pérez Agustí por darme la oportunidad de aprender este oficio que siempre ha sido mi pasión, y que sin duda lo seguiré realizando.

Gracias a Galo Torres por todos esos libros leídos, por aquellas películas analizadas, que sin duda formaron parte de mi vida académica y que seguirán siendo útiles en mi vida profesional.



CAPÍTULO 1

CONCEPTOS UTILIZADOS POR DIRECTORES PARA LA PREPARACIÓN DE ACTORES DE COMEDIA

En este primer capítulo citaremos diferentes conceptos dados por directores sobre el trabajo que debe realizar un actor, ya sea de teatro o de cine al momento de interpretar sus personajes, estos dos enfocados al género de comedia. Seguidamente, pasaremos a recopilar y analizar las diferentes métodos o estilos utilizadas por parte de directores sobre el trabajo con los actores de cine, con la finalidad de esclarecer cual es la labor de un director al momento de preparar un actor para un film de comedia.

Concepto de actor de comedia en teatro

El actor de teatro tiene la tarea de dar a vida a un personaje. Proceso complejo que requiere de ensayos previos, de asimilación del texto e interpretaciones fluidas. El actor de teatro procura que cada acción, gesto o diálogo sean naturales para el espectador, sujeto que es real y está presente en el mismo espacio donde los personajes de la historia cobran vida. Mata toma las palabras del director de teatro Konstantin Stanislavsky quien decía que:

La plástica bella” debía ser el resultado de la vivencia “armónica y fluida”. Para este autor el gesto debía acompañar al sentimiento y no a la palabra; el gesto debía nacer del sentimiento (Stanislavsky citado por Mata, 2010).

Por lo tanto, cada acción que realiza el actor debe responder a emociones internas y no necesariamente a un texto. El actor de teatro crea y transmite sentimientos.

Uta Hagen en colaboración con Haskel Frankel hace en su ensayo *El Arte de Actuar* un estudio del actor en el teatro. En este trabajo se analiza lo que los autores denominan un *actor representacional* al que presentan como quien “decide imitar o ilustrar, de manera deliberada, el comportamiento del personaje... encuentra una forma, basada en un resultado objetivo para su personaje, el cual procede a observar con detenimiento mientras la ejecuta” (Uta Hagen, 1990, pág. 17). Los autores, toman como ejemplo de actriz representacional a Sarah



Bernhardt, exuberante, externa y acusada de ser una actriz formalista, es decir, perteneciente a la academia y sujeta a las reglas:

El actor presentacional trata de revelar la conducta humana mediante el uso de sí mismo, a través de la comprensión de sí y, en consecuencia, de la comprensión del personaje que representa... el actor presentacional confía en que una forma resultará de su identificación con el personaje y del descubrimiento de los actos del mismo, y trabaja en el escenario para obtener una experiencia subjetiva en cada momento (Uta Hagen, 1990, pág. 17).

Por otro lado, los autores hablan, como se colige de la cita anterior, de un *actor presentacional*. Para este enfoque de la actuación, toman como ejemplo a Eleonora Duse, gran actriz que al momento de actuar en una sala de teatro emana todos esos rasgos que le pertenecen al ser humano, todos esos sentimientos más íntimos que de él son por naturaleza. Según estos enfoques, en el primer caso el actor ejecuta una acción con rasgos exagerados, con la finalidad de llamar la atención; en tanto que, para el segundo enfoque, el actor hace una introspección de dicha acción que está por ejecutar, tratando de denotar sentimientos.

Para el actor de teatro habrá una sola oportunidad para interpretar a su personaje en la función, como lo afirma Harold Guskin en su texto *Cómo dejar de actuar* "En teatro, la actuación del actor abarca en una noche el personaje en su totalidad. No hay montaje posible, todo recae en nosotros" (Guskin, 2012) Este actor debe ser capaz de involucrarse en la interpretación o la caracterización de un personaje creado por un dramaturgo. Además, Guskin afirma que todo el trabajo previo a la presentación de la obra recae sobre el actor, entonces no habrá otra ocasión para repetir su actuación; por lo tanto, deducimos que el actor de teatro debe ser muy expresivo y lúcido con su cuerpo, su voz y sus emociones al momento de actuar, ya que su objetivo es transmitir la idea o mensaje de su actuación al público que se encuentra viendo su obra en ese momento.

La actuación es un trabajo que requiere de mucha preparación, como lo dice John Strasberg, maestro de la Escuela Realista, quien impartió el curso organizado por el Estudio de Interpretación Especializado Tea-Tres:



Muchos actores piensan que deben tener la emoción correcta para hacer muchas cosas, pero eso no es cierto, lo que realmente un actor necesita es una buena costumbre de comportamiento, la mayoría de cosas no trata de la emoción, se trata de la capacidad del actor de hacer subir su costumbre de comportamiento que uno lo aprende más en la comedia que en la tragedia, y muchos actores no me conmueven, porque veo que el actor lo hace por sí mismo y no vive lo que vive el personaje; entonces el actor tiene que saber cómo crearlo y vivirlo como un ser humano y no como un actor que grita Ah...! ¡He ganado un premio esta noche! No, eso no es así (Strasberg, 2013).

Entonces, un actor de teatro debe ser muy cuidadoso al momento de expresar sus emociones, tanto gestuales como corporales, ya que puede caer en el error de pensar que, porque tiene una voz muy fuerte o estira sus brazos y piernas, piensa que puede llegar a interpretar mejor a su personaje, y que esto lo lleva a pensar que lo está viviendo y sintiendo. El actor debe ser capaz de apoderarse de ese pensamiento y vivirlo no solo él cómo actor, sino también como personaje, debe crear ese sentimiento y ser capaz de transmitirlo al público. Sin embargo, el uso del cuerpo presenta como ventaja del actor de teatro es que puede utilizar sus extremidades como una herramienta para poder expresar sus acciones sin tener el temor de estar fuera de cuadro o fuera de foco como lo sería en el caso del actor de cine.

Es importante entonces, recalcar el trabajo del actor ambateño Ernesto Albán Mosquera, uno de los comediantes muy bien aclamados de la época de los años treinta en nuestro país. Ernesto Albán personificaba al mítico personaje “Don Evaristo Corral y Chancleta” un personaje muy popular dentro del mundo del teatro que luego pasaría a formar parte del mundo del cine como en películas *Dos para el Camino* (1981) dirigida por Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, y *Santo contra los secuestradores* (1972) dirigida por Federico Curiel y que además esta sería una coproducción mexicana.

Ernesto Albán, en sus interpretaciones, hacía una profunda crítica a todo el sistema social, cultural y político de nuestro país, pero con esa “salsita” humorística que lo caracterizaba a su personaje Don Evaristo, como lo afirma Antonio Quezada Pavón para Diario el Telégrafo en su página de Internet:



La alegría con la que el ‘Omoto’ Albán trataba los problemas económicos, la injusticia social, la juventud sin futuro, hacía que la gente los olvidara momentáneamente. Sus célebres estampas: “Evaristo y la crisis... los que sabemos, felices” o “Evaristo marihuanero y el Ecuador petrolero” reflejan una época de conflictos sociales, dictaduras militares, dominio extranjero y la realidad de un país rico con un pueblo pobre (Pavón, 2013).

“Estampas de mi ciudad” una obra de Alfonso García Muñoz sería la que ayudaría a Ernesto Albán Mosquera a fijar su carrera como el personaje de Don Evaristo hasta el resto de su vida como actor en el mundo del teatro.

Entonces es muy honorable que en Ecuador ya desde los años treinta existiera un elemento clave dentro del mundo de la actuación de comedia en el teatro como lo es Ernesto Albán Mosquera.

A modo de conclusión se puede indicar que el actor de teatro de comedia está ligado a varias características muy exigentes para que su interpretación sea clara y verosímil para el espectador, sus ensayos siempre serán de vital importancia para una buena actuación. Además, al momento de interpretar su papel en la sala de teatro es responsable directo de su interpretación ya que su obra será expuesta en directo y no existen opciones de edición o montaje como lo es en el cine.

Concepto de actor de comedia en cine

El cine es llamado también el séptimo arte ya que complementa todas las artes para realizarse, es por eso que un trabajo no sólo es de un director ni de un fotógrafo, es un trabajo en conjunto; considerando también que los actores son los elementos más relevantes en un film, pues ellos son los encargados de dar vida a los personajes de un guión. Birri sustenta esta idea diciendo: “A diferencia de otras artes, es un trabajo colectivo, convertido en una unidad indisoluble; aunque se pueda analizar sus componentes por separado, la eliminación de cualquiera de ellos resta fuerza al conjunto, cambia su sentido” (Birri, 2007, pág. 13) además Felipe Araya explica el personaje que ha sido y será ícono de la caracterización dentro del cine, Charles Chaplin:



Si uno piensa en cine, inevitablemente debe repasar la idea que significa Charles Chaplin, ahora bien, de modo contrario, al momento de evocar en pensamiento la figura de Charles Chaplin no existe otro lugar a que nos arrastre tal presencia que, al cine, al humor y al siglo XX. Dentro de Charlot, su personaje de zapatos largos y desvencijados, sombrero hongo, pantalones anchos y jugueteón bastón, con un rostro tan expresivo como inolvidable, Chaplin se posesiona del genio de la expresión, del movimiento, de la seducción visual, de un mundo lleno de matices y riquezas humanas, capaz de persuadirnos sobre la felicidad de la vida, y a la vez provocarnos llorar por las tragedias de ésta (Araya, 2010, pág. 6).

Tomaremos estas palabras para poder encontrar una forma de caracterizar un personaje y saber cómo funcionan sus estados emocionales frente a todas estas partes técnicas como la fotografía, el sonido, el arte, etc. Todo ese mundo que lo rodea y demás herramientas con las que cuenta el cine. Entonces, con estas palabras se puede apoyar esta tesis que no sólo rescata lo técnico, sino que reconoce como primordial la dirección de actores y la actuación como medio de expresión en una película.

Es importante dar a conocer el trabajo de un actor en el ámbito cinematográfico, pues él no sólo es alguien que posa frente a la cámara para decir lo que está escrito en el guión; de hecho, es un ser humano viendo la vida desde su interior y expresándola de una forma más representativa, y utiliza como herramienta el hermoso arte de la actuación. Harold Guskin en su libro *Como dejar de actuar* logra un acercamiento conceptual sobre un actor de cine, nos apoyaremos en las siguientes líneas:

El personaje no es una foto pintada de lo que el actor o el director creen que debe ser. El personaje es una persona real. Y, por tanto, yo como actor debo ser real, debo ser completamente personal para que el público vea ante él un ser humano real y que respira. Mi reacción personal al texto puede ser considerada una interpretación por los críticos y por el público después de verla. Pero para mí es sencillamente mi reacción al diálogo y a la acción. Por eso es creíble y creativa a la vez (Guskin, 2012).

Entonces vemos claramente como el autor intenta declarar lo real que debería ser un personaje interpretado por un actor al momento de mostrarse ante el espectador y como la preparación del actor debe tener como base una reacción verdadera ante un diálogo seguida de su acción.



Sin duda, en el cine clásico uno de los más aclamados actores de comedia son el grupo de los hermanos Marx sobre todo Groucho Marx, a quien se le atribuye como un ícono en el cine de comedia, nos apoyaremos en las palabras de Yago García:

Tras unos cuantos triunfos en Broadway, el cine sonoro supuso la excusa ideal para que los hermanos Marx se mudasen a Hollywood. Y, tras unos cuantos triunfos en Hollywood (como *El conflicto de los Marx* y *Sopa de ganso*) los Marx se encontraron con Irving Thalberg” (CINEMANIA, 2012).

Este último personaje era un ejecutivo de la *Metro Golden Meyer* (MGM) y que además sería un inspirador para los más reconocidos films de los hermanos Marx. “Thalberg fue el inspirador de los dos filmes más célebres de la troupe: *Una noche en la ópera* y *Un día en las carreras*” (García, 2012) En estas películas se puede apreciar claramente el estilo que manejaban los Hermanos Marx, en especial Groucho Marx dentro de sus films. Están presente sus monólogos con un plano bastante amplio realizado por la cámara, además debemos aclarar que su interpretación sobre la comedia es bastante irónica yendo más allá de una simple representación de personajes parlantes.

Además, los conceptos de sus películas iban más allá de una representación o interpretación del personaje, ellos utilizaban cierta ironía para poder hacer reír, pero tenían la intención de plantear una reflexión y dejar evidenciado lo que sucedía dentro de un sistema social, cultural o político:

Groucho siempre quiso enseñarnos la diferencia ente el fondo y las formas en sus películas, en ese sentido no dejan de tener una cierta ironía que unos personajes mentirosos, caraduras e incluso estafadores nos caigan bien. Eso es porque en el fondo sabemos que a la hora de la verdad los hermanos Marx son buena gente, no como las personas a las que humillan los hermanos, gente de excelentes modales y gran reputación que en el fondo son lo contrario, unos canallas muchísimo peores (González, 2010).

Entonces tenemos un claro ejemplo que en el fondo de cada interpretación de los Hermanos Marx existía una crítica social muy bien realizada pero que lo hacían de forma bien cómica como ellos la representaban, para hacer reír por varios momentos. Es por eso que debemos resaltar el trabajo de los hermanos Marx no



sólo en el campo del teatro que es de donde ellos surgieron, sino que además aportaron mucho al cine de aquella época con sus características muy particulares para poner en escena aquellos personajes.

Para concluir, se puede indicar que el actor de cine de comedia está sujeto a las diferentes partes técnicas con las que cuenta el cine, y su rol en este campo es más exigente en la parte emocional, ya que su actuación está ligada plenamente a un plano cinematográfico a diferencia del actor de teatro, quien realiza su interpretación en una sala de teatro previo a varios ensayos de la obra.

Semejanzas y diferencias de actor de teatro y cine

Un actor de cine le debe mucho al actor de teatro ya que muchas de sus interpretaciones se basan en conceptos de teatro, pero la diferencia está en que el actor de cine no tiene la facilidad de terminar su texto o interpretación con el personaje como lo tendrá el actor de teatro, como lo argumenta Harold Guskin “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) Por lo tanto, el actor de cine está sometido a repetir varias veces su interpretación frente a una cámara, hasta que el director apruebe lo que está bien, considerándolo oportuno para la película; además, el actor de cine pierde su ventaja de ser expresivo como el actor de teatro ya que él está sometido a un cuadro y cada movimiento que él realice debe ser de mucho cuidado.

La característica común entre el actor de comedia en teatro y cine reside en el proceso de actuación. El actor, ya sea de teatro o cine, es la persona que crea, interpreta y representa un personaje, una acción dramática guiada desde un texto o guión. Como afirma Stanislavsky, “no es necesario una actuación forzada para hacer sentir una emoción; basta con un texto acompañado por una acción profunda, sentida del actor y de su personaje, y tenemos una actuación limpia y cinematográfica” (Stanislavsky, 2000) Sin embargo, para alcanzar una actuación



eficaz es necesario conocer el oficio del actor y sobre todo de su personaje dentro del ámbito de la comedia.

Otro referente encontramos en las palabras de Pudovkin quien aclara una de las diferencias entre un actor de teatro y un actor de cine:

Existe una sustancial diferencia entre la puesta en escena de un actor de teatro y un actor de cine. De tal modo que en el primer caso se da una unidad entre la persona viviente, un cuerpo y el personaje que está en el guión, así pues, se da una fusión que el espectador la puede observar claramente en el escenario. A diferencia de lo que sucede con el actor de cine, quien se evidencia como actor fílmico, para anunciar que su actuación deber ir acompañada por ejemplo, de un movimiento de cámara, que refuerza su expresividad (Pudovkin, 1972).

Además, Pudovkin en su libro sobre *el actor en el film* presenta otra teoría, en donde se especifica la diferencia entre el cine y el teatro y qué elementos se han mantenido, y cuáles han permitido al cine desarrollarse para su cultura cinematográfica:

La lucha contra la teatralidad en el cine no implica, por supuesto, la negación del teatro: quiere simplemente establecer, clara y firmemente, la necesidad de indagar con ahínco las contradicciones que se crean inevitablemente en el proceso evolutivo del teatro y de hallar una solución a las mismas en el cinematógrafo, basándose en sus nuevas posibilidades técnicas (Pudovkin, 1972, pág. 8)

Para un actor de comedia en el teatro es mucho más ligero desplazarse en un escenario y hacer llegar más rápido la pauta de un gag¹, ya que el actor de teatro está más libre para comunicar una idea con su cuerpo dentro de la escena, es así que un actor de teatro se diferencia de un actor de cine por esa posibilidad de movimiento en un escenario sin ningún inconveniente.

Por otra parte, el actor de cine está sometido al cuadro y para él es mucho más complicado realizar un gag a simple vista, deberíamos tener un cuadro mucho más abierto para que se pueda apreciar el gag realizado por el actor, y aun así pensamos que no es suficiente, ya que un cuadro de una pantalla es menos

¹ Gag: situación ridícula y cómica, especialmente en una película.



visible que nuestra vista en un escenario teatral, donde la vista del espectador no tiene límites.

Otra diferencia de un actor de cine es que puede utilizar su rostro, que es mucho más dramático, para poder transmitir una idea directa y que ésta pueda resultar cómica, ya que el actor de cine tiende a ser menos expresivo corporalmente a comparación de un actor de teatro el cual expone su cuerpo por completo para el público en una sola acción. Además, el actor de cine depende del lenguaje cinematográfico que el director emplee, como por ejemplo un plano general y no un primer plano, es por esto que al actor de cine se le complica de alguna forma su actuación.

Finalmente, señalaremos que la expresión corporal por parte del actor de teatro y la expresión de emociones por parte del actor de cine es algo peculiar en cada uno de sus lenguajes. Entonces, dejaremos claro que para el actor de cine es mucho más fácil representar sus emociones, pero es mucho más difícil interpretar sus expresiones corporales ya que está regido por un lenguaje cinematográfico, como son los planos que se aplica en la cámara, luces, etc. Por el contrario, a un actor de teatro se le hace más complicado mostrar sus emociones y mucho más fácil mostrar sus expresiones corporales debido a su oportunidad de proyección de las acciones en una sala de teatro.

El director de actores en el cine: métodos y estilos

En el campo del cine un Director de Actores es un profesional que sabe dar vida a los guiones, percibir cada una de las cualidades de cada personaje, conocer los recursos interpretativos y profundizar en la búsqueda actoral especializada. Además de potenciar la capacidad del actor y hacerlo brillar a partir de un personaje; ese es el trabajo del Director de Actores.

Sin embargo, el cine en nuestros días ha logrado adaptar toda regla y método establecido por el teatro con respecto a la actuación. Debido a que el cine no tiene un método o una técnica propia en este campo, nos apoyaremos en las



palabras de Mónica Discépolo quien realiza un breve ensayo sobre la dirección de actores:

A lo largo del siglo XX, cine y teatro han tenido, respecto de la actuación, algunas búsquedas comunes y otras divergentes. Si la actuación teatral ha reciclado su historia, mezclado géneros, actualizado el rito, desestimado la búsqueda de lo mimético, reformulado el concepto de verdad escénica, etc., el cine ha profundizado durante varias décadas el camino de una actuación que nos emocione, que nos haga olvidar que es una ficción, que oculte los simulacros y nos haga sentir parte de la escena. (Discépolo, 2014).

Entonces el cine, a lo largo de la historia, ha intentado conseguir independencia para poder crear métodos o técnicas en el campo de la actuación con el fin de crear emociones reales y ocultar la ficción que conlleva un film. A lo largo del tiempo, el cine se ha preocupado más por la parte técnica como lo es la fotografía, el sonido, etc. creando esa distanciamiento de la actuación con respecto a su materia fílmica.

A continuación, citaremos varios directores que han sido de mucha relevancia dentro del mundo del cine y que de cierto modo han creado sus propios métodos, técnicas o estilos al momento de dirigir un actor dentro de un film de comedia.

Empezaremos hablando de un director, que fue un elemento clave en el cine clásico de comedia y que sus métodos con respecto a la actuación nos dieron la capacidad de admirar una comedia cinematográfica. Hablamos de Buster Keaton. Para este director de cine, los actores deben estar ligados a la realidad, a la naturalidad. La película *El maquinista de la general* (1926) visualiza las acrobacias que realiza el actor dentro de su actuación con su personaje, todo ese ritmo “alocado” de sus acciones son de momento. Entonces, es esa ruptura de montaje lo que hace que el director cree un estilo único en sus películas con el actor y su personaje. Nos apoyaremos en las palabras contenidas en *The Cult* (revista cultural), que adapta las palabras de Buster Keaton en su análisis sobre la película mencionada anteriormente:

A veces he modificado el ritmo de la toma de vistas para obtener un efecto de velocidad: un tren lanzado en su camino, un coche descendiendo una cuesta. Pero



nunca en las escenas con actores, porque estas no tendrían aire real y yo he querido ser siempre lo más realista posible. Si se dispone de una buena situación dramática, de una historia verosímil, de personajes convincentes, es mucho más fácil hacer reír (Buster Keaton citado por TheCult, s/f).

Entonces, deducimos que para Buster Keaton el trabajo del actor al momento de dirigir sus películas es de vital importancia, con el fin de que cada escena sea lo más verosímil para la película, todo esto para conseguir que cada gag que el actor realizare tenga siempre la intención de provocar una carcajada por parte del espectador. Entonces señalamos, que la dirección de actores es una parte fundamental para la realización de un film de comedia, si la actuación se la hace de la forma más real posible.

A continuación, haremos un viaje al viejo continente para citar el caso del director de cine francés: Jacques Tati, y su película más aclamada *Mi Tío* (1959), con el fin de encontrar su método o estilo al momento de dirigir un actor. A continuación, nos apoyaremos en las palabras de Ángel Marín, creador del sitio web *La Claqueta*, quien recopila algunas entrevistas realizadas por la revista *Cahiers du Cinéma* al director Jacques Tati comentando sobre el trabajo colectivo con el elenco artístico en la película mencionada:

Después pensé que en la nueva película eran los actores los que debían moverse, no la cámara. Con frecuencia se me reprocha que no use las ventajas de la técnica. Y sé muy bien lo que es un travelling, o poner la cámara sobre una grúa y hacer que suba cinco o seis metros. Todo eso resulta muy fácil. Y no digo que no sea útil, e incluso imprescindible en determinadas películas. Pero la historia que cuento en *Mi tío* es muy diferente. Es una historia que transcurre en dos escenarios y quería ver cómo se movían en ellos los personajes. Creo que, por encima de todo, he contado una historia en imágenes. De hecho, recorté unos primeros diálogos que me parecía que estorbaban a las imágenes, que impedían que se vieran bien. La acción de *Mi tío* se cuenta mejor con la imagen, el sonido y la música. Prácticamente, es una película muda, y con muy pocos movimientos de cámara, que he intentado que pasasen desapercibidos (Jacques Tati citado por Marín, 2005).

Por lo antes expuesto, se afirma que el director en su película hace hincapié en los actores y su forma de moverse en el escenario evitando en lo posible involucrarse en las partes técnicas que tiene el cine, como es el caso de la cámara, incluso describe como reduce o elimina varios diálogos que no dejan desarrollar a la



imagen, todo esto con el fin de que el espectador se centre únicamente en el personaje que interpreta el actor.

Además, el director de cine, explica como la película se desarrolla en dos escenarios y cómo esto aporta a la parte dramática, apoyando además al desenvolvimiento escénico de los actores, como lo explica Glenda Dimuro Peter:

La modernidad es expresada principalmente a través de la arquitectura. Su casa es el modelo de la “casa moderna” donde todo es extremadamente geométrico y funcional, una máquina de morar como tentativa de organización de la vida a través de los espacios” (Peter, 2006).

Es así como el director Jacques Tati aporta a la parte de la dirección de actores desde su película *Mi Tío*. Sin duda, vale agregar que esta película es un claro ejemplo de la crítica y el humor que forman parte de la comedia no solo clásica sino moderna, y de cómo esta aporta al género cinematográfico.

De otro lado, tomaremos unas palabras del director de cine Billy Wilder, donde expresa un análisis de la película *Forrest Gump* (1994), cuyo director es Robert Zemeckis y su empatía con el personaje que se pone en escena:

Es muy original. Es muy entretenida. Pensé que se trataba de un ser humano muy normal, que vivía entre nosotros, que sólo tenía cierto impedimento. Forrest no era un retrasado. Era honrado, bueno, sincero... y un poco tardo. El mundo sería un lugar mejor si hubiera más Forrest Gump. Es... muy original, ese personaje. No es estúpido. No es retrasado. Es ingenuo. Es un hombre ingenuo de treinta o treinta y cinco años. Un hombre que mira al mundo de frente. Y la visión del mundo a través de sus ojos es maravillosa, en mi opinión (Billy Wilder citado por Culturamas, 2014).

En el análisis, si ponemos atención a las palabras de Billy Wilder, se desprende que habla de la normalidad y la originalidad y por último de la ingenuidad; características propias del protagonista. Cuando Billy Wilder se refiere a la “normalidad”, no se refiere a la normalidad como dicho popular, lo que está diciendo es lo verosímil que se presenta el personaje de *Forrest Gump* ante el público, que tan real puede ser y que tan identificados se pueden sentir los espectadores mientras ven la película. Es esa naturalidad a la que nos referimos, es ese grado de verosimilitud el cual un director de actores debe llegar a conseguir con una preparación de un actor para un film de comedia.



En cuanto a la originalidad a la que se refiere Wilder, y de acuerdo con su análisis del personaje de *Forrest Gump*, ésta se produce por medio de la ingenuidad o la torpeza del personaje, como método a la que debe responder un actor que está inmerso en una obra de comedia. Sobre su ingenuidad descansan la empatía, el carisma y la verosimilitud de su actuación, y esto es lo que hace original a un personaje como *Forrest Gump*.

Por otra parte, en la industria de Norteamérica, Mel Brooks ha dirigido varios films de gran trascendencia en el mundo del cine de comedia. Al momento de dirigir un actor que interpreta a determinado personaje es muy atento y juega mucho con los gags y los tics, convirtiéndolo en un personaje muy irónico. Además, el director no se pierde ningún detalle sobre la acción física que desarrollan sus personajes que lo llevan al absurdo total, lo que es algo muy característico en los personajes de comedia. Nos apoyaremos en las palabras de Juan Penalva para asentar estas líneas:

Dentro de la comedia, además, dominaba muy bien los gags físicos, el recurso al absurdo y, sobre todo, la parodia y el humor grueso (hay quien ha hablado de él como el rey del mal gusto). Los personajes interpretados por Zero Mostel y Gene Wilder se construyen mediante una acumulación de tics y gesticulaciones... (Penalva, 2013).

El trabajo de un director de actores, para Juan Penalva, se posa sobre el manejo de esas características hasta llegar al punto del absurdo, con la finalidad de una verosimilitud concreta para el espectador; es el director de actores el encargado de hacer un trabajo minucioso con el actor sobre las características del personaje que será interpretado.

Avanzaremos más en el tiempo y esta vez serán los hermanos Coen quienes nos darán su punto de vista sobre la dirección de actores. Sin duda, hemos visto como estos particulares directores se toman con mucha responsabilidad la vida de los seres humanos y sus formas de proceder ante las situaciones de la vida. Esta peculiaridad, hace que sus personajes tengan ese estilo característico al momento de realizar su interpretación. Tomaremos como



ejemplo una de las últimas realizaciones de los hermanos Coen: *Quemar después de leer* (2008) y nos apoyaremos en las palabras del diario digital *EuropaSur* que recoge algunas palabras de estos directores:

Los Coen escribieron los personajes pensando en cada uno de los actores que los iban a encarnar en la gran pantalla y definen a sus propias criaturas como "auténticos pedazos de alcornoque, aunque no por eso dejamos de quererles". "Les pedimos a los actores que encontraran el alcornoque que llevaban dentro", confiesan los Coen. (*EuropaSur*, 2008).

Así pues, el director de actores debe ir en esa búsqueda hacia lo interior de cada ser humano, factor que da ese estilo a cada uno de los personajes cuando cobran vida detrás de la pantalla. En la misma línea, estos directores van ya anticipando a lo que se van a enfrentar en una puesta en escena con cada uno de los actores. A continuación, Hilario José Romero Bejarano hace énfasis en otro de los métodos o estilos empleados por estos hermanos al momento de dirigir al actor:

A todo ello, debemos sumar el estilo sobrio que caracteriza la realización de estos directores, la recreación de atmósferas que hablan por sí solas y que introduce de forma brillante al espectador en el contenido de las escenas, así como la dirección de actores del *Star-system* (especialmente en Hawks) que han sabido representar las peculiaridades de algunos de los numerosos y diferentes personajes que aparecen en sus respectivas filmografías (Bejarano, 2014, pág. 2).

Por este lado, se puede notar que los hermanos Coen se centran más en la recreación de la escena y cómo sus personajes se desenvuelven en ella, siendo una manera muy eficaz para captar la atención del espectador. Entonces, son estos métodos o estilos los que hacen de estos directores, caso especial al momento de dirigir un actor para sus películas.

A continuación citaremos al director James L. Brooks y nos referiremos a su película *As Good as it gets* (1997) en donde la participación actoral de Jack Nicholson resulta interesante. En esta película el director crea un personaje muy particular y muy característico desde un ámbito psicológico y su problema con la obsesión y la compulsividad. Nos apoyaremos en las palabras de Pablo Muñoz, quien hace un breve análisis sobre el film:



Melvin Udall (Jack Nicholson) es un escritor con trastorno obsesivo-compulsivo, enamorado perdidamente de la camarera de un restaurante (Helen Hunt) que se ve implicado en la vida de su vecino, un pintor (Greg Kinnear) cuyo repentino asalto violento provoca la cercanía con una persona, en principio, totalmente deleznable y antisocial (Muñoz, 2013).

A simple vista notamos como este director se centra más en la parte psicológica del personaje que será interpretado por el actor. Dejando en claro que lo que está sucediendo con el personaje son sus emociones mentales sobre su cuerpo físico y que eso será lo que el actor debe interpretar al momento de actuar ante la cámara.

Roberto Benigni es un director con una sensibilidad particular para tratar temas sociales y políticos con ese toque de humor que caracteriza a la comedia cinematográfica. Tal es el caso de su más célebre película *La vida es bella* (1997), donde el director emplea sus métodos para dirigir a sus actores. Para ilustrar, decimos que el director crea un personaje bastante manipulador, por no decir mentiroso, todo con el fin de conseguir un objetivo: salvar a su hijo ante el holocausto Nazi. Apoyaremos este texto con las palabras de Carlos Gutiérrez “Cierta lectura del film ha querido ver que el padre sabe sobre la realidad, que sabe sobre el horror del campo de concentración y engaña a su hijo” (Ética y cine, 2009)

Otro director que sin duda alguna ha sido de gran influencia en el mundo del cine es Woody Allen. Este director, presenta una comedia bastante particular, donde pone énfasis en varias críticas a la sociedad, la cultura, la política; incluso, hasta llegar a tratar temas del psicoanálisis. En este modo, como lo describen las palabras de Miguel Ángel Huerta Floriano para la revista de Medicina y cine de la Universidad de Salamanca "La obra del cineasta neoyorquino se sostiene sobre una serie de constantes formales, narrativas y temáticas en las que participan con gran peso asuntos como la inestabilidad emocional y su tratamiento psicoterapéutico, normalmente abordados con un prisma cómico" (Floriano, 2007)

Sin embargo, lo que hace característico de este director son los monólogos por parte de los personajes interpretados por cada uno de los personajes y que el



director se asienta sin duda alguna para casi toda la película. Nos apoyaremos en las palabras del Dr. Tanius Karam Cárdenas en su análisis de los actores en la película *Annie Hall* (1977) dirigida por Woody Allen:

Las personas, no sólo en *Annie Hall* sino en prácticamente toda la filmografía del autor, están inmersas en explicaciones y contra explicaciones, en aclaraciones y enredos “dialógicos”, donde aspectos cotidianos y otros filosóficamente más densos se anudan en situaciones que generan risa y forman parte del humor característico en el autor (Cárdenas, 2006, pág. 3).

Como afirmación, el método de este director se desarrolla más con un lenguaje teatral con respecto a sus monólogos que lo realiza en sus films, planos máster que hacen al espectador crear una especie de la cuarta pared que se aplica en el teatro. También recalcaremos el diálogo que implementa el personaje hacia la cámara con el fin de dar a conocer al espectador ese sufrimiento en forma de una confesión e intentando que el público se ponga en la piel de aquel personaje dentro de la pantalla. Por lo antes expuesto, se afirma que estos son métodos que rompen el statu quo establecido por el cine clásico y que invita al espectador a ser parte de la obra y así poder hacer más verosímil la narración y la actuación que ella presenta, apoyaremos estas líneas con las palabras de Miguel Ángel Huerta Floriano:

Se da, por lo tanto, una especie de confesión que queda patente en las habituales miradas que los personajes dirigen de forma directa a la cámara, interpelando así a un espectador que percibe entonces su invocación desde el texto fílmico. Ese recurso –tan alejado de las convenciones de la narrativa clásica y definitorio de las estéticas metalingüísticas del cine moderno– supone una ruptura con la transparencia del relato e incita a quien se encuentra al otro lado de la pantalla a vestirse con los ropajes de un confesor ante el que se desnuda emocional y psicológicamente el protagonista (Floriano, 2007).

A modo de conclusión y tomando estos conceptos podremos deducir que es muy importante tener en cuenta y no olvidar todos estos métodos, estilos o técnicas utilizadas por los directores que han sido capaces de lograr un alto nivel en el mundo del cine. No cabe duda que al poco tiempo tendremos nuevos directores que darán mucho de qué hablar, no sólo a nivel mundial sino a nivel nacional. Aguardemos que en nuestro país de igual manera empecemos a ver directores



que sepan realizar un buen trabajo en cuanto a la dirección de actores y que de esa manera aporten al desarrollo del cine ecuatoriano. Añadiremos que un director debe ser capaz de captar una idea que está escrita en un guión y darle forma para poder transmitir al actor. Y así este pueda construir su personaje que posteriormente será interpretado en la película, con la finalidad que pueda ser natural en su actuación y verosímil para el espectador.



CAPÍTULO 2

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS CARACTERÍSTICAS DE UN PERSONAJE EN UN FILM DE COMEDIA ECUATORIANO Y UN FILM DE COMEDIA ITALIANO

En el siguiente capítulo se analiza como algunos directores han logrado representar a sus personajes en el ámbito del cine de comedia. Tomando como referencia la comparación entre un film italiano y un ecuatoriano; ambos situados en temporalidades diferentes. De esta sección del trabajo se desprende una interpretación de lo que pasa en Italia, país con una larga trayectoria cinematográfica y la situación incipiente de Ecuador en cuanto a producción del mismo tema, especialmente en el género de la comedia. Estos análisis servirán posteriormente al trabajo práctico del cortometraje.

Características del personaje de comedia

Antes de realizar un análisis de personajes dentro de un film ecuatoriano e italiano nos centraremos en conocer el significado etimológico de la palabra “personaje” para referirnos plenamente a lo que éste es, qué papel desempeña en una película y sus características en un film. Nos apoyaremos en el diccionario online donde: “Este término se deriva de la palabra en latín persona, que significa máscara empleada para un personaje teatral. El latín lo tomó del etrusco, phersu y este del griego πρόσωπον, prospora=máscara” (DEFINICIONA, 2014)

Partiendo de este significado, se procede a analizar las diferentes características de un personaje de comedia en una película, para lo cual es necesario tener en cuenta las acciones dramáticas que estos realizan dentro de un film. También es necesario aclarar que el personaje es siempre un ser ficticio y es el actor quien lo representa, quien lo hace real y lo hace verosímil ante los ojos del espectador; se trata entonces de un proceso de pasar de un texto expuesto en un papel a un actor representándolo en una sala de teatro o a través de una pantalla.



Existen distintas formas de caracterizar a un personaje. Este proceso depende de qué tipo de personaje queramos retratar en una película. A continuación, se describirá cada una de las características que forman parte de un personaje cómico. En primer lugar, tenemos un rasgo muy característico al momento de crear un personaje como lo es la **ironía**, un recurso fundamental en la creación de un personaje de comedia.

El **sarcasmo** es otra de las características de un personaje de comedia. Por ejemplo, tenemos al famoso actor de comedia Charles Chaplin, quien gracias a la sátira logra interpretar a un trabajador que juega con una dura crítica al desarrollo industrial de aquella época *Tiempos Modernos* (1936). Esta película refleja cómo funciona la sátira de una forma más poética dentro de un film. La escena empieza desde el minuto 13:05 y finaliza en el minuto 14:58. En la escena vemos como “Charlot es devorado por la máquina al intentar no perder el ritmo de la producción” (Chaplin, 1936). En esta breve escena, pero que sigue siendo grande en la historia del cine, relata la sátira más grande dentro de la sociedad industrial ya que representa toda esa desesperación por no detener la producción en serie. Además, lo más representativo de la escena es el temor de la sociedad a ser devorados por la máquina que es la representación alegórica de la época industrial de aquellos tiempos.

La **torpeza** es otra característica de un personaje de comedia, o el no saber qué hacer o cómo comportarse es una dura crítica al desarrollo y modales de la sociedad ya establecidos. Cuando contempla un personaje de estas características, el espectador es arrancado de la monotonía de la realidad.

Podríamos mencionar el caso de Jacques Tati en su película *Mi tío* (1959) En el capítulo anterior hemos realizado un breve análisis sobre el personaje en donde hemos puesto en cuestión la torpeza de Hulot, es el momento cuando él ingresa a la casa de su hermana y empieza a interactuar con los novedosos artefactos tecnológicos que existen dentro del hogar. (Revisar pág. 20.cap. 1.) A



continuación, analizaremos otra escena para ejemplificar las características que definen a Hulot. La escena empieza en el minuto 1:26:26 y termina en el minuto 1:29:16. En esta escena vemos como “Hulot” asediado por el humo que emana la máquina de mangueras se queda casi inconsciente. Su compañero se acerca y le encarga la máquina. Seguido, la maquina empieza a interrumpir su proceso. Hulot se percata del suceso e intenta corregir la máquina” (Tati, 1958).

De lo evidenciado, se puede recalcar que el personaje de Hulot sigue teniendo una postura muy rígida y mientras manipula la máquina sigue manteniendo su pipa en su boca, sus movimientos se tornan acelerados de un lado hacia el otro. Estos son claros ejemplos de la torpeza de nuestro personaje al momento de enfrentarse a la tecnología y el desarrollo al cual él no está acostumbrado.

Por otro lado, se analiza la **sátira** a través de uno de los más polémicos directores que construyen o caracterizan a personajes de comedia como Woody Allen. En varios de sus films es común ver a un personaje criticando a la sociedad o a la cultura de Norteamérica. A decir verdad, no sólo representa o critica a la sociedad norteamericana, sino que también realiza una crítica a la sociedad en general.

Así ocurre en su película *El dormilón* (1973) en donde retrata la vida de Miles Monroe (Woody Allen) un clarinetista y dueño de una tienda de comida sana que luego de doscientos años es encontrado en una cápsula de hibernación. A continuación, tomaremos como referencia la escena que empieza en el minuto 24:00 y termina en el minuto 25:53:

Miles es llevado por Luna Schlossel (Diane Keaton) a la fábrica de robots. Miles se percata que en ese lugar será destruido, sin dudarlo intenta escapar, pero a la puerta de salida se encuentra con un policía, retrocede con sigilo y empieza a correr por todo el lugar. El policía va tras él, Miles le lanza con varias piezas de robots desmantelados, se desplaza de un lado hacia el otro, alrededor de la mesa. Golpea en la cabeza del policía con un retazo de tubo, el policía lo golpea de igual manera con un martillo. Los dos se sujetan por los hombros y salen del lugar en



pleno forcejeo. Finalmente Miles duerme al policía con un pedazo de queso Azul (Allen, *The sleeper*, 1973).

Esta escena es un claro ejemplo de la sátira y lo absurdo que pueda parecer la película con un personaje muy característico que se viste de robot de la época para huir del problema. Es muy interesante el manejo corporal que utiliza Allen para interpretar el personaje. El director también emplea los gags atribuidos desde el cine clásico de comedia para provocar situaciones irracionales. Nos apoyaremos en las palabras de AlohaCrítico que escribe un artículo sobre la película en mención:

Uno de los trabajos cinematográficos más redondos de Woody Allen en sus inicios en el mundo del cine fue esta producción que combinaba, dentro de la distopía más pura, la comedia más absurda inspirada en los años del cine mudo con la ciencia-ficción más de moda en aquella floreciente época de la década de los 70” (criticon, 2015).

Otro de los personajes que se involucra con la sociedad desde un punto de vista más irónico y crítico es Groucho Marx en su película *Sopa de ganso* (1933). A continuación, tomaremos como ejemplo la escena del minuto 15:05 hasta el minuto 16:15 “Groucho está dirigiendo la sesión en la cámara de diputados. Es aquí donde apreciamos como cada diputado va entregando su informe, pero seguidamente Groucho va haciendo caso omiso de cada uno de las peticiones, hasta terminar en una severa discusión con el secretario de guerra” (McCarey, 1933)

Al analizar esta escena consideramos la dura crítica al sistema social imperante dentro de un contexto político, donde prima el interés individual sobre el interés colectivo. El film es un claro ejemplo de cómo funciona la política que está llena de ignorantes, holgazanes y prepotentes, que no hacen nada cuando tienen un problema ante sus ojos, sobre todo los problemas diplomáticos, simplemente buscan su beneficio y alimentar su poder. A continuación, nos apoyaremos en las palabras de Manuel de la Fuente quien escribe un análisis sobre la película en mención. “Pero *Sopa de ganso* marca el punto de no retorno. Se trata de su película más política, donde los millonarios deciden quiénes gobiernan (es el



personaje de Margaret Dumont quien escoge de presidente a Rufus T. Firefly); donde los gobernantes son holgazanes, arbitrarios e ignorantes” (Fuente, 2011). Simplemente estamos ante una película que usa el recurso del humor para mostrarnos cómo funciona la política en una sociedad establecida, donde los grandes magnates de la población son quienes <eligen a dedo> quien será su próximo títere dentro del plano político.

Otra de las características de un personaje de comedia es la **inocencia** o la ingenuidad. Un personaje de comedia, sin duda es un personaje encantador y, es esa característica, la que permite la fácil asimilación por parte del público. Sirva de ejemplo el personaje que interpreta Johny Deep en la película *Ed Wood* (1994). La escena en la que nos apoyaremos empieza en el minuto 26:12 y termina en el minuto 27:30 “Dolores abre la puerta y mira a Ed Wood vestido de mujer. Dolores se queda atónita por un momento, luego se desplaza hacia adelante e interroga a Ed Wood, el responde a las preguntas, luego de un momento de diálogos Ed toma por el hombro a Dolores, Dolores acepta realizar la película” (Burton, 1994)

Sin duda, esta escena quizá no tenga nada de gracioso, pero cuando la miramos detenidamente descubrimos que no hay cosa más absurda o ridícula como ese momento para el personaje de Dolores, y por el otro lado tenemos al ingenuo Ed Wood quien piensa que vestirse de mujer es la cosa más normal del mundo. Es aquí cuando las cosas se vuelven graciosas y satíricas en su totalidad, tal vez lo gracioso no este explícito, pero sin duda esta escena define las características de los personajes que deambulan entre lo absurdo y lo melancólico, como son sus vidas y el amor por el cine.

Para reforzar lo dicho anteriormente, nos apoyaremos en las palabras de Adrián Massanet que publica en *Blog de cine*: “Tim Burton navega con gran sabiduría por las sendas de la sátira y de la tragedia, elaborando un mosaico cinéfilo que bebe de las mismas fuentes que enriquece” (Massanet, 2009). Notaremos entonces que un personaje tiene varias formas o características para



poder ser construido o creado. Estas peculiaridades permiten que muchos espectadores se sientan identificados con cada uno de los personajes dentro de una película, es por el simple hecho de que nuestra sociedad funciona de tal manera y permiten al espectador sentirse parte de ésta.

A modo de conclusión, se puede aseverar que es por estos argumentos antes expuestos, el cine tiene el valor que se le atribuye en estos tiempos. Está por un lado la torpeza, la ingenuidad, la timidez, los miedos, las obsesiones, la locura, y todo eso que lo hacen característico al ser humano dentro de un sistema social. No es extraño que las características señaladas se vean a veces mezcladas para poder crear un personaje, y pensamos que eso es lo que le hace mucho más interesante a un film de comedia.

El personaje de comedia ecuatoriano

En primera instancia, se puede colegir que se presenta una dificultad para el desarrollo de este acápite, puesto que en el Ecuador recientemente se están dando a conocer filmes de comedia y la escritura sobre ellos es escasa todavía. Sin embargo, para ilustrar a un personaje de comedia partimos de actores que han participado en teatro e incluso lo han hecho en televisión. A breves rasgos tomaremos en consideración algunos de los actores que sin duda marcaron épocas y permitieron al espectador más que una risa al momento de apreciarlos en escena.

Ernesto Albán con su personaje *Don Evaristo* ha sido uno de los referentes que marcaron el teatro y el cine desde sus inicios. Pero no cabe duda que el cine y el teatro ecuatoriano ha tenido a otros referentes dentro de estos campos. Una actriz que ha sido referente en el cine es Martha Ormaza. Se dio a conocer en el mundo artístico con su personaje *doña Encarna* en la obra de teatro *La marujita ha muerto con leucemia* (1990) y que junto a sus compañeras de actuación Juana Guarderas y Elena Torres, han dado vida a estos célebres personajes. Nos apoyaremos en las palabras de la Revista *el Apuntador* referido a su trabajo:



Martha Ormaza es doña Encarna, uno de los famosos personajes de *La marujita* ha muerto con leucemia, obra paradigmática que junto a sus colegas Juana Guarderas y Elena Torres, ha recorrido los escenarios y le ha conferido un espacio importante en la comedia ecuatoriana (El APUNTADOR, 2014).

Sin embargo la participación de esta actriz en el mundo del cine ha tenido cierta relevancia para el Ecuador, es así que una de las películas donde ha participado Martha Ormaza es *Un titán en el ring* (2002) de la directora Viviana Cordero.

A continuación citamos a Carlos Gallegos quien ha incursionado en el mundo del teatro y es fundador de la compañía de teatro *Teatro de la vuelta*. En este aspecto, queremos rescatar la participación en el ámbito cinematográfico y especialmente en la película *Prometeo Deportado* (2010) dirigido por Jorge Mieles. En este film, Gallegos interpreta al personaje de *Wilson Prometeo*, un joven que se cree el mejor mejor mago, escapista y prestidigitador de todo el Ecuador. Pero que en ese momento es un pasajero más que queda retenido por el departamento de migración en el aeropuerto.

Por otro lado, tenemos a Marcela Campos como *Nacha*, Martha de Salas como *Meche*, Mabel Cabrera como *Charo* y Tania Salas como *Lucha*, quines son personajes de la película *Las Zuquillo Express* (2010) dirigido por Carl West; en donde interpretan a cuatro vendedoras de un mercado de la ciudad de Quito, y como es de esperarse de un mundo tan popular ellas siempre están contando sus penas y alegrías de sus vida y de las demás personas del lugar.

A continuación presentamos a Eduardo “el cabo mosquito” Mosquera, un actor que ha incursionado en el teatro, la televisión y además ha participado en el mundo del cine como por ejemplo la película *Ya no soy pura* (2013) dirigido por Edgar Rojas Jiménez; donde interpreta al personaje un viejo acosador que siempre está persiguiendo a *Pura*.

Por último, tenemos a Gonzalo Estupiñan, un actor que está dando sus primeros pasos en la actuación cinematográfica y el cual interpreta el personaje de



Bernardo José Riofrío en la película *Distante Cercanía* (2012) dirigido por Alex Schenkler y Diego Coral.

De la lista mencionada, tomaremos esta última como referencia ya que en términos categóricos, presenta similitudes al cortometraje referido en esta investigación “Quiero ser payaso”. Ambos trabajos presentan elementos como el humor negro para citar transfiguraciones del personaje y las críticas al orden social.

Distante Cercanía se ha estrenado en nuestro país en el año 2012. El protagonista *Bernardo José Riofrío* labora en un banco como cajero, es soltero y vive con su madre; intenta mostrar lo aburrida que es la vida rutinaria de la ciudad. Algo muy característico en nuestro país “Bernardo José Riofrío es un solterón sin remedio que en su día a día alterna el rutinario trabajo de la tediosa ventanilla #3 del Banco Nacional en Quito con el insufrible cuidado de su dominante madre” (OCHOYMEDIO, 2014). Lo característico de estos personajes es su inocencia y su viveza para cometer actos ilícitos, cuyas acciones resultan forzadas. Hay dos aspectos a analizar; por un lado la preparación de los actores y por otra parte la puesta en escena del director.

Una aseveración que se puede hacer es que la película no cumplía con las expectativas desde el punto de vista actoral. Existía algo que hacía que los personajes no se sientan profundizados, no podíamos captar sus emociones. Sin duda, funcionaban de alguna manera los reducidos gags que se apreciaban en la película, pero cuando analizábamos sentíamos una rigidez y un forcejeo para realizar estas acciones por parte de los actores que interpretaban a los personajes.

A continuación, analizaremos algunas escenas de la película con la finalidad de encontrar aciertos y desaciertos por parte de los actores al momento de interpretar a sus personajes. Empezaremos con decir que la caracterización del personaje Bernardo José Riofrío (Gonzalo Estupiñán) como protagonista en este

film se basa en la inocencia y el desconocimiento que a lo largo de la película tendrá su arco de personaje hasta llegar a la mentira y el robo.

Tenemos como primer referente el minuto 03:55 hasta el minuto 05:14 en esta escena podemos ver como el personaje empieza a dar sus primeras caracterizaciones “Vemos a Riofrio como un personaje bastante temeroso, tímido, y que para poder apoyar estas cualidades se ayuda con sus manos, es ese juego de manos, el cual nos ayuda a entender lo que le pasa a nuestro protagonista” (Schenkler, 2012)



Sin duda, una acción bastante peculiar para demostrar el nerviosismo, el temor, y lo inocente que puede llegar a ser un ser humano cuando se siente abordado por un personaje de mayor fuerza. Podemos reconocer la elevación de los hombros y la desviación de la mirada.

A continuación tomaremos la escena del minuto 28:12 hasta el minuto 30:00, “Riofrio tiene una confrontación con el Dr. Mainzel (Christoph Baumann) al momento de hacer el intercambio de dinero, Mainzel hala la bolsa de dinero que sujeta Riofrio” (Schenkler, 2012)



En términos muy simples esto es un gag debido a que la situación y las acciones se tornan bastante ridículas ya que tenemos dos personajes intentando hacer un cambio muy serio. Por el otro lado, están dos personajes que se debaten entre sí entregar o no el dinero sin darse cuenta que arriesgan su vida. De alguna manera funcionan las acciones de lucha de estos dos personajes, pero cabe destacar que existe la técnica del slapstick², y que si se hubiese aplicado de mejor manera esta técnica la escena funcionaría de mejor manera.

Seguidamente, en la escena desde el minuto 30:01 hasta el minuto 31:40 “Empieza con la carcajada de celebración por parte del Dr. Mainzel. Seguidamente de un breve diálogo entre los dos, hasta que Riofiro le exige su parte del dinero, el Dr. Mainzel se pone de pie y reta a Riofiro y le lanza varios insultos” (Schenkler, 2012)

² Slapstick (traducido del inglés como "bufonada" o "payasada"; o "golpe y porrazo". Son acciones repetitivas, grotescas que cumplen la función de crear un ambiente cómico o burlesco.



Es aquí donde volvemos a ver nuevamente al Dr. Mainzel, un personaje prepotente, manipulador y que a lo largo de toda esta secuencia se ha repetido. En nuestro parecer es una interpretación bastante monótona; sin embargo, cabe destacar la verosimilitud con la que se desenvuelven sus acciones y su dialecto. Una de las ventajas es que el actor que lo interpreta es de origen extranjero y eso es de mucha ayuda para poder interpretar un personaje con tales características.

Ahora analizaremos la escena del minuto 52:40 hasta el minuto 54:13 “Pepita (Nataly Valencia) reclama exaltada a Riofrio, seguidamente ingresa por la puerta el padre Vicente (Patricio Ruiz) quien empieza el interrogatorio a Riofrio, el

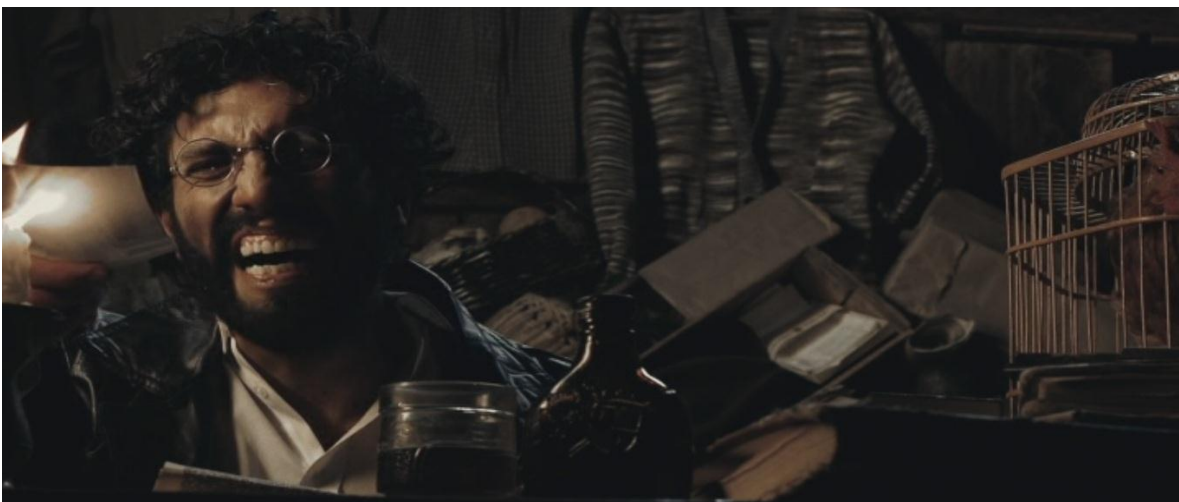




cual responde con el mismo sarcasmo que el padre Vicente” (Schenkler, 2012)

Como podemos observar en la escena se registra una lucha de poderes por parte de nuestros personajes, por un lado tenemos al padre Vicente que con mucho sarcasmo intenta averiguar cuales son las intenciones de Riofrío, vemos como hace ese desplazamiento alrededor de Riofrío sin quitarle la mirada de encima, como cual animal intentando acorralar a su presa. Otra acción que realiza el padre es cuando se retira sus lentes de sus ojos intentando demostrar que no está ciego y que todo el tiempo lo está observando. Seguidamente, tenemos a Riofrío que con igual sarcasmo responde las interrogantes hechas por el padre Vicente. Sin embargo, las acciones que produce al momento de recoger la botella y beber de ella es un claro ejemplo de autoridad, intentando transmitirnos la idea de que él está muy relajado y no siente temor a las amenazas del padre Vicente.

Finalmente, llegamos a la escena que determina el climax o punto culminante de la película, estamos en el minuto 1:16:20 hasta el minuto 1:19:04 “Riofrío recoge algunos billetes y se los guarda en el bolsillo de su camisa, luego mantiene una discusión con Pepita, quien intenta hacerle entrar en razón de la situación, además Pepita recalca la promesa de ir a París, a lo cual Riofrío responde con un diálogo y destapa una jaula que contiene un gallo que tiene por nombre Pepito en honor a Pepita, y al cual coquetea con varios besos” (Schenkler,





2012)

En el análisis de la forma en la que el personaje ha terminado por transformarse, pasando de ser un inocente trabajador de un banco a un loco maniático, dueño de un banco, y como sus rasgos físicos desde el peinado, la barba, y sobre todo sus expresiones faciales como una gran carcajada proveniente de su boca, unos ojos bastante abiertos, todo estos rasgos apoyan mucho a ese cambio dentro de las características del personaje.

Sin duda, encontramos que este film tiene mucho que destacar, sobre todo desde la actuación, ya que tenemos personajes de gran trascendencia en el género de comedia, no cabe duda que en general se nota toda esa sátira, ese aspecto absurdo de las situaciones, toda esa crítica al mundo oscuro que esconde el ser humano cuando es segado por el poder. Nos apoyaremos en las palabras de Karol Noroña quien escribe un artículo para *EL IMPERDIBLE.EC, Revista digital de la PUCE*:

El film es una narración paradójica, en la cual colisiona la realidad con la ficción, dos elementos contrapuestos, que buscan crear en la mente del espectador una reflexión, una crítica e indagación interna, al intentar responder esta pregunta: ¿Qué tan cerca de nosotros está lo que conceptuamos como distante? Los efectos del poder, contados desde un plano algo absurdo, hasta cierto punto “chistoso”, hacen más llevadera y personal a la película (Noroña, 2013).

Sin embargo, cabe considerar que aun quedan muchos cabos sueltos con nuestros actores, los cuales sin dudas deben tener en cuenta cuan esencial es seguir las características apropiadas sobre la construcción de un personaje y las técnicas antes mencionadas.

El personaje de comedia italiano

Sin duda alguna, el cine italiano y sobre todo la comedia italiana ha sido de gran trascendencia en el mundo. Nace aproximadamente a mediados del siglo XVI y se la conoce como *comedia del arte italiana*. Con una mezcla de improvisación y



teatro literario que giraba en torno a una trama sencilla. José Mesa escribe una breve reseña en su blog de internet:

La Comedia del arte (Commedia dell'Arte) es un género de comedia nacido en el siglo XVI en Italia, basado en la improvisación alrededor de una trama sencilla, por lo que se denominaba también *commedia all'improvviso*. Cada actor tenía un repertorio de frases y bromas a partir de las cuales construía su personaje. Se contraponen a la *commedia erudita* cuyo texto se escribía íntegramente. Es uno de los géneros teatrales más importantes en la conformación de la historia del teatro occidental (Mesa, 2012)

Como podemos observar el teatro de comedia tenía gran importancia hace varios siglos atrás, y el cine de igual manera ha sido de vital importancia dentro de la historia italiana casi desde los inicios del cine. El cine italiano toma fuerza con la llegada del neorrealismo, un género cinematográfico que se le atribuyó por rescatar o citar todo ese mundo real que dejó la guerra. Es aquí donde nace paralelamente la comedia cinematográfica italiana, con el fin de dar rienda suelta a toda esa penas y alegrías ante los problemas que acosaban a la población en aquella época. Nos apoyaremos en las palabras de María Rosario Naranjo Fernández quien toma unas breves palabras de Patrice G. Hovald y lo cita en su ensayo sobre el nacimiento de la comedia en el cine italiano:

La época dorada del cine italiano coincide con el esplendor del género de la comedia en el país vecino, que se produce fundamentalmente durante la década de los cincuenta, período en que se cultiva la comedia neorrealista. Es el neorrealismo un movimiento cinematográfico que surge durante los años cuarenta, con vocación de denuncia social, y en una etapa de crisis generada como consecuencia de la guerra reciente. En su origen se asocia a un cine de miseria rodado en blanco y negro y en escenarios preferentemente naturales, con la colaboración de actores a menudo desconocidos¹ (Patrice G. Hovald citado por Fernández s/f)

Tomando en cuenta estas consideraciones observamos como el cine corresponde a cada uno de los sucesos que atravesaba un país y sin duda más de un actor ha sido de gran importancia en el mundo cinematográfico. Citaremos algunos actores que supieron dar vida a los personajes que trascendieron en el cine italiano.

Empezaremos por nombrar a: Alberto Sordí quien interpreta al personaje de *Rodolfo Vanzino* en una de sus películas más importantes en su carrera del cine,



Piccola posta (1955) del director Steno. Sin duda, fue un gran ícono dentro del cine de comedia italiano. A continuación, tenemos a Ugo Tognazzi, un claro referente de la comedia italiana, quien en su más celebre película *Tragedia de un hombre ridículo* (1981) cuyo director es Bernardo Bertolucci, interpreta a su personaje *Primo Spaggiari* un empresario dueño de una fábrica de quesos en Italia. Otro de los actores de comedia italiana que junto a los anteriores formaron un pilar fundamental dentro del mundo del cine fue Nino Manfredi, que destacó en su más aclamada película *El empleado* (1960) del director Gianni Puccini, la cual la película que le catapultara hacia más éxitos.

Entonces, tomando esta breve reseña histórica sobre todo lo referente a la comedia italiana tanto en el teatro y el cine posteriormente, nos atrevemos a analizar un film italiano para nuestro trabajo de investigación, y además sirva de justificación para dicho análisis que las características de la película tienen como ejemplo la puesta en escena de nuestros personajes y que apoyarán de alguna manera nuestro trabajo práctico para la adaptación del cortometraje “Quiero ser payaso”.

A continuación, analizaremos un film italiano para sacar algunas conclusiones sobre las características de estos personajes interpretados por actores con gran trascendencia en el ámbito cinematográfico. El primero Antonio De Curtis (Totó) y Ninetto Davoli (Ninetto) quienes interpretan los personajes de Totó y Ninetto en la película *Pajaritos y pajarracos* (Uccellacci e uccellini) (1966) dirigida por Pier Paolo Pasolini.

En este sentido, es pertinente detallar la trascendencia Antonio de Curtis, más conocido en el mundo artístico como *Totó*, y que sin duda es considerado una de las figuras del espectáculo más importantes en la historia del cine internacional. Este actor ha tenido gran trascendencia en el mundo del teatro, ha participado en varios telefilms y sobre todo debemos destacar su ardua labor en el mundo del cine, hasta llegar a ser considerado un ícono a la altura de Buster Keaton o



Charles Chaplin. Nos apoyaremos en las palabras que escribe Miguel Mora en el blog de internet *El País* “Excesivo hasta en el nombre, fue y sigue siendo sin duda uno de los tipos más grandes que han dado la Commedia dell'Arte y Vaticalia a la humanidad y a Nápoles, que, aunque a veces no lo parezca son sinónimos” (Mora, 2011)

Al hablar del director de cine Pier Paolo Pasolini hablamos de sarcasmo en su máximo esplendor, si algo hay que decir de este director es que lo que más le caracteriza es su rigidez para decir las cosas con imágenes y su método para caracterizar a cada uno de los personajes. No cabe duda que Pajaritos y pajarracos tendrá ya la firma de Pasolini “Un hombre mayor y su hijo pasean por unos míseros arrabales. Entre insólitos encuentros aparece un cuervo que habla y San Francisco, que les manda predicar a halcones y palomas” (Pascal, 2013). A simple vista partiendo de este Story line nos daremos cuenta cuan irónico terminará siendo el film y si así de irónico es el film ya sabremos cuan absurdos serán los personajes.

A continuación, empezaremos por analizar varias escenas que hace muy particular y sobre todo cómica a este film. Empezaremos por la escena que empieza en el minuto 05:23 y termina en el minuto 05:50 “Totó y Nino se encuentran bebiendo unos refrescos en el bar, Totó mira sigiloso al mesero, retira su mirada, el mesero mira a Totó, Totó rápidamente vuelve su mirada hacia el mesero, el mesero lo sigue mirando, Totó vuelve muy lenta su mirada hacia el mesero que lo sigue mirando y le cuestiona sobre su peinado” (Pasolini, 1966).





En esta escena Pasolini toma un recurso básico de la comedia como lo es el slapstick, recurso clave en este género cinematográfico. Tomando a consideración esta escena podemos observar que ya desde el principio de la película existe esa característica cómica o podríamos denominarla sátira por parte de nuestro personaje y que a lo largo del film estas características se irán repitiendo. Es sin dudar una película que de principio a fin promete extraer una sonrisa en el espectador y a la vez invita a pensar.

Otra de las escenas empieza en el minuto 14:00 y termina en el minuto 15:48 y de igual manera realizaremos un breve análisis:

Totó y Nino caminan junto al cuervo que habían encontrado anteriormente, se dirigen hacia allá dice Totó cuando es interrogado por el cuervo, el cuervo insiste en saber cuál es el fin del camino para ambos caminantes, pero Totó responde nuevamente que van hacia allá al fondo, entonces Totó empieza a cuestionar a su compañero el cuervo, le pregunta de ¿dónde viene? y ¿quién es? A lo que el cuervo responde que viene de muy lejos y que su país se llama ideología y vive en la capital en las calles Carlos Marx número setenta veces siete y se hecha a reír a carcajadas, entonces Totó y Nino acompañados de sarcásticas carcajadas empieza a responder a su amigo el cuervo. Dicen que ellos viven en el Burgo de la inmundicia y Nino completa la frase diciendo calle muertos de hambre, y Totó completa con el número 23, Nino prosigue agregando junto a la colina de los desheredados y Totó termina con, conoce todo el mundo por el martirio de santa analfabeta. Y al igual que el cuervo terminan con unas largas y feroces carcajadas (Pasolini, 1966).





Es muy interesante captar como estos dos personajes que van rumbo a la ciudad para cobrar una deuda, y en un momento inesperado son interceptados por un cuervo que les habla. Es en esta escena donde queda claro la importancia y el concepto de fondo de la película, todo ese sarcasmo, el absurdo y esa ironía con la que está construido el discurso cinematográfico y que de alguna manera nos está situando a nosotros los espectadores dentro de la película. Nos apoyaremos en las palabras de Hildy Johnson quien aclara nuestras líneas:

Pajaritos y pajarracos es una rareza cinematográfica que queda en una especie de limbo extraño. Es cine con vocación política, con una narrativa cinematográfica al servicio de un mensaje, que pretende llegar a un elevado número de personas. Es decir, quiere convertirse en un cine popular, de masas. Y es rareza porque Pasolini no consigue 'llegar' a un número elevado de personas sino que elabora un ejercicio cinematográfico provisto de humor absurdo, ironía, poesía e ideología (Johnson, 2014).

Quizá esta escena y muchas de las siguiente puedan resultar absurdas para el espectador, pero lo trascendental de ésta y las demás escenas, es que tanto el cuervo como Totó y Nino son personajes muy característicos. Por un lado, está Totó un personaje de mayor edad que viste de traje y un sombrero muy característico de la época, lleva consigo una sombrilla como si fuera su bastón que le ayuda a caminar; características que le podríamos atribuir a nuestro personaje Charlot interpretado por Charles Chaplin. Además, este personaje siempre tiene la frente en alto denotando la superioridad. Luego está Nino un joven muy inocente, gandul, viste con un atuendo muy casual y su peinado es bastante descuidado. Finalmente, está el cuervo, un ave entrometido, parlanchín y con una ideología política bastante de izquierda.

Estos personajes basados en lo absurdo terminaran resultando creíbles para el espectador, y es ahí, en ese momento cuando nuestro cerebro empieza a procesar las imágenes y a interrogarse que es lo que sucede, y en vez de entrar en la duda encontramos la gracia al instante y nos sentimos atraídos por estos personajes.



Otra de las escenas a tener en cuenta es la del minuto 26:19 y termina en el minuto 29:18 y de igual manera será motivo de análisis:

Fray Ciccilo junto al hermano Ninetto luego de pasar un año rezando e intentando poder hablar con las aves, trabajo encomendado por Fray San Francisco, no pueden encontrar la forma de hablar con las aves, Ninetto reniega de su labor y se hecha a dormir junto a Fray Ciccilo, mientras Fray Ciccilo insiste y sigue rezando. Luego de un momento Fray Ciccilo consigue la forma de hablar con las aves y se levanta exaltado de su lugar y se dirige hacia donde puedan escucharle los halcones, Ninetto le sigue detrás y empiezan a comunicarse con los halcones, Fray Ciccilo se mueve de un lado hacia el otro con los brazos al aire, el hermano Ninetto de igual manera brinca de un lado hacia el otro, otras veces rodea a Fray Ciccilo, finalmente las aves lo escuchan y ponen atención a lo que les comunica Fray Ciccilo (Pasolini, 1966).



Nuevamente la película empieza a jugar con lo absurdo con el sarcasmo, la sátira y nos muestra claramente una crítica a varias ideologías de una sociedad establecida. No hay que olvidar las características que nos presenta a través de estos personajes como son esos movimientos exagerados, esos brinco como cual niños inocentes que juegan en un campo, también podríamos denotar que son danzantes en una sala de teatro por el tamaño de cuadro de la cámara. Sus vestimentas que muestran cuan absurdos se pueden ver, ese aleteo con los brazos que dejan ver que son unas aves más en el campo. Sin duda es esa sencillez, la ingenuidad, ese estilo chaplinesco de los personajes que hacen



creíble estos acontecimientos y que finalmente terminan acoplando los lazos entre personajes y narrativa con un producto final como lo es la película.

Al establecer las semejanzas y diferencias de los dos films, podemos afirmar que en ambos casos los directores coinciden en presentar el humor negro a través de la interpretación de los actores sobre sus personajes. En el primer caso (Distante Cercanía) al ámbito social y económico y en el segundo caso (Pajaritos y Pajarracos) la crítica a la religión y a la política idealista; Para explicar, diremos que el film italiano, responde a una temporalidad de posguerra en Europa. Singular elemento, es el cuervo que aparece en la película; este personaje expresa diálogos que refutan las teorías socialistas, por ejemplo, que no han dado respuesta a los problemas sociales de este contexto. En tanto que el film ecuatoriano, no toma el recurso de una fábula; utiliza elementos reales y personajes propiamente caracterizados que representan el conflicto económico, sobre todo que vivió el Ecuador años antes de la grave crisis del feriado bancario, acaecido en los años 1999-2000, que desencadenaría en la dolarización como única salida.



CAPÍTULO 3

ADAPTACIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS Y CONCEPTOS ESPECÍFICOS DE UN ACTOR DE COMEDIA AL ELENCO ARTÍSTICO DEL CORTOMETRAJE “QUIERO SER PAYASO”

En este capítulo aplicaremos las características y los conceptos antes mencionados a nuestro cortometraje que tiene por nombre “Quiero ser payaso”. Antes de dar paso a las adaptaciones agregaremos una sinopsis para facilitar la comprensión de nuestros lectores.

Sinopsis

Tocho (35 años) es un asiduo asistente al circo y sueña con ser payaso. Observa la mortal caída desde el trapecio a su estrella favorita, Chorrito. Es ahí donde decide cumplir su deseo de ser payaso, por lo que, al día siguiente, asiste al funeral y realiza algunos números que llamen la atención a Don Polivio, el dueño del circo; sin embargo, sus actos no lo convencer. Cual sorpresa, Chorrito, en alma presente, anima a Tocho, a realizar un truco final. Efectivamente, logra convencer a Don Polivio quien lo invita a formar parte del elenco de la compañía “Circo Estrella”

La preparación y los ensayos

Cabe destacar que el éxito de una película está estrictamente vinculado con la preparación previa del equipo técnico y principalmente del elenco artístico como son los actores y actrices, los mismos que están guiados por un director de actores especializado y luego por el director del film ya dentro del set de rodaje, tarea que puede recaer en la misma persona. Sin duda las palabras de Harold Guskin sobre la preparación del actor y su personaje empieza por la lectura del guión “el trabajo del actor sobre un personaje empieza con la lectura del guión para uno mismo para después poder comentar el texto y el personaje con el director” (Guskin, 2012).



Una vez establecido el guión final se empezó a preparar el cronograma para ensayos. Se finiquitó que la primera sesión que constaba de cinco días sería exclusivamente para la lectura del guión con los protagonistas, con la finalidad de entender el texto en su forma más natural. Nuestra segunda sesión que constaba de tres días tenía la finalidad de leer el guión con los actores y actrices que iban a participar como personajes secundarios y extras. El paso siguiente, sería nuestra tercera sesión de tres días con la finalidad de dejar claro cualquier duda o comentario sobre el guión y posteriormente iniciar con la interpretación de los personajes encomendados a cada uno de los actores y actrices.

Empezamos con previos ensayos en locaciones para poder conocer a las personas que iban a interpretar a cada uno de los personajes y paralelamente ir introduciendo varios fragmentos del guión con una leve construcción del personaje. Estas primeras sesiones que duraron dos días eran más una especie de convivencia. Se decidió realizar estas sesiones para poder conocer el lado humano de cada actor y actriz que serían los que interpretarían a sus respectivos personajes.

La etapa siguiente que se cumplió fue la adaptación del guión. En este período cada actor tenía una escena escogida por el director para leerla e interpretarla. La finalidad de esta etapa fue limpiar las entonaciones y expresiones muy características del actor como ser humano y no como personaje. A la hora de adaptar el guión a la interpretación del personaje es muy importante que los actores demuestren seguridad en la actuación y esa característica se expresa una vez que hayan asimilado con eficacia sus líneas para poder avanzar con fluidez y tener una mejor claridad de una escena.

En este proceso se mantuvo varias sesiones. Se realizaba rondas de 30 minutos para cada parte del guión (inicio, desarrollo y final). Se leía el guión mientras el director marcaba las acciones de cada uno de los actores y actrices. Se trata pues de un trabajo coordinado entre todo el equipo y, sobre todo, la



coordinación entre texto y acción sin perder la verosimilitud de la interpretación. Era necesario que cada uno se vaya adueñando de su personaje sin ningún esfuerzo o presión, sin duda se buscaba un punto de fluidez, la capacidad para desprenderse del ser humano y pasar a ser un personaje.

Tomaremos como ejemplo al personaje de “Don Polivio” interpretado por el actor Diego Dután. En la escena 21, las líneas del actor eran de dar su despedida al payaso estrella del circo “Chorrito” interpretado por Freddy Campos. Se buscaba que la entonación de la voz sea tenue y limpia. En la primera interpretación, el actor Diego Dután mantenía una entonación muy elevada, propia interpretación de un actor de teatro. En el contexto teatral, de acuerdo a las reglas de actuación se debe expandir la voz para denotar mayor expresividad y captar mejor al público. Sin embargo, en esta puesta en escena, fue necesario recomendar al actor que se limite a denotar menos la voz. En el cine la voz está regida a un aparato mecánico que recepta la voz y la procesa. En adición a esto, diremos que en la escena propuesta se tenía un cuadro de cámara mucho más cerrado, por lo que no era necesario levantar la voz.





Ahora bien, luego de haber obtenido la fluidez y el conocimiento de cada uno de los actores sobre su personaje, se procedió a marcar a profundidad en las acciones de cada actor, las mismas que consistían en movimientos corporales y desplazamientos del actor por el set. En este momento se debía tener claro cuál era cada uno de los objetivos de cada personaje en cada escena. Era de vital importancia tener en cuenta lo que se había propuesto, los temores e inseguridades no tenían espacio a estas alturas para obtener el resultado deseado con cada toma. Era imprescindible encontrar ese espejo entre actor y personaje para no confundir al espectador con alguna acción no verosímil que terminaría ofuscándole o aburriéndolo al momento de mirar el film.

Alberto Miralles en su libro *La dirección de actores en cine* recoge unas palabras del director de cine Fritz Lang en el cual hace hincapié a lo que debería ser o hacer el trabajo de un director para con los actores:

Un 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 pueden tener para poder explicarle al actor porque una escena es tal como es, porque un personaje hace algo, en caso de que el actor no se haya enterado después de leer el guion. (Fritz Lang citado por Miralles, 2000, pàg 9).

Entonces, se debe recalcar la importancia de los primeros ensayos como una forma de convivencia, de interacción del equipo de trabajo, con la intención de conocer al elenco.

En el desarrollo de los ensayos se pudo apreciar una singularidad: el elenco artístico estaba conformado por lo que denominaremos *actores* y no *actores*; siendo los primeros aquellos que han tenido un estudio académico. En el análisis se puede apreciar que el primer grupo mostraba, en primera instancia, mayor seguridad al realizar sus acciones, además prestaban mucha más atención a las instrucciones que se emitía por parte del director. Sin embargo, al momento de interpretar sus personajes frente a la cámara su cuerpo se notaba mecánico, mínimas eran las veces en las que sus acciones frente a la cámara eran naturales.



Se puede analizar las expresiones corporales de los actores académicos con las del actor Jacques Tati, quien interpreta a “Hulot” (mencionado en nuestro capítulo anterior, pág. 20). En la escena cuando Hulot visita a su hermana en su casa moderna, se evidencia un desplazamiento rígido.

En nuestro elenco no se podía justificar una actuación de ese tipo, puesto que los personajes debían ser más activos; por la razón que se tenía como escenario el circo, donde se proyecta alegría, euforia y algarabía. En calidad de director, al momento de visualizar en la escena las acciones se tornaban confusas, varios movimientos emitidos por el actor se tornaban exagerados y muchas de las veces se salían del cuadro marcado por la cámara, lo que significaba mayor trabajo para el operador de cámara.

Por otra parte, se debe considerar que al tener a un actor de teatro dentro de un elenco cinematográfico se presentan varios inconvenientes, debido a que su experiencia como actor es dentro de una sala de teatro y no de un cuadro de cámara. Como lo afirma Pudovkin en el capítulo anterior (revisar pág. 17) cuando se refiere a los movimientos o expresividad prolongada del actor. El director transmitió la idea de que la interpretación debía corresponder a la cámara, al sonido, a la iluminación, etc. que las expresiones corporales del elenco artístico no podían alargarse, debido a que se tenía que proceder a realizar un segundo plano para reforzar el tema de la imagen para la etapa de montaje. Para ejemplificar, analizamos el caso de “Tocho” interpretado por el actor Freddy Peña en la escena 12 cuando Tocho apreciaba la caída de Chorrillo desde el trapecio, su texto era gritar y sus acciones eran la gesticulación facial. Tocho, en los ensayos, procedía extender la pierna, tocarse la cara; acciones que interrumpían el cuadro.



Particularmente, por parte del director se recomendó -planos master-. Se tomó esta decisión considerando la posibilidad de mejorar el manejo corporal de los actores, sean estos académicos o no. El plano master consiste en mantener la toma mientras se completan las acciones o textos que están contemplados en la escena del guión, sin división de planos. La técnica propuesta por Woody Allen resultó favorable en nuestros ensayos, sin duda apoyaba más a los actores de teatro que estaban acostumbrados a realizar todos sus diálogos sin interrupción alguna junto a su interpretación.

En el caso de los actores que no tenían experiencia dentro de la actuación, que los denominamos “actores no académicos” afluía un cierto nerviosismo al momento de proceder frente a los demás actores con experiencia, su atención desvariaba muchas veces, no podían encontrar una conexión entre el director, la cámara y el personaje que interpretaban, todo esto producía que al actuar frente a la cámara se notara que fueran ellos como persona cotidiana, y no como el personaje descrito en el guión, no se podía distinguir claramente esa separación



entre actor y personaje, no eran verosímiles sus expresiones corporales y sus textos no mantenían su contenido.

En este punto se distingue que para los actores no académicos era muy complicado sintetizar ese desprendimiento de actor y personaje, para luego volver a ser actor y repetir el procedimiento mientras duraban las sesiones de ensayo. Para este grupo de actores era algo muy confuso el asimilar la interpretación de personaje y retornar a ser la persona que vive día a día una rutina. Para los actores que ya tenían estudios académicos y sobre todo experiencia en interpretar un personaje se les hacía más sencillo manejar la interpretación del personaje, en ellos veíamos como sus experiencias en el teatro empezaban a fluir espontáneamente, aunque había cierta confusión de ser expresivos en vez de ser emotivos; es decir a confundir una sala de teatro frente a un cuadro fílmico.

Con este grupo de actores se tomaron en cuenta técnicas aplicadas por el director Roberto Benigni, traemos al análisis “la hiperactividad”, es decir, el desenvolvimiento escénico del personaje, lograr que se mantenga en constante movimiento. El mensaje que el director hizo llegar al elenco sobre sus personajes y su interpretación como actores se encaminaban a dejar fluir ideas más cómicas. Aplicando los conceptos de Benigni se obtuvo como resultado una actuación más fluida, destacando cierta verosimilitud al momento de pasar las acciones.

Para ilustrar lo dicho, se analiza la escena 23 cuando “Tocho” interrumpe a “Don Polivio” mientras éste último despedía a “Chorrito”. “Tocho” se desplaza por la escena en precipitada carrera, Don Polivio molesto por la interrupción de Tocho procede a perseguirlo. Tocho huye y se eleva por los aires. Don Polivio lo mira y queda atónito.



Para el correcto desarrollo de la escena, en los ensayos fueron necesario varias repeticiones del conjunto de acciones por parte de los dos actores hasta que éstos logren la coordinación necesaria de movimientos incluido los diálogos.

En lo que corresponde al producto final, se notaba cierta sobreactuación al momento de interpretar los diálogos, los movimientos de sus acciones todavía no estaban muy claros. Sin embargo, muchos de los integrantes del equipo de trabajo estuvieron muy satisfechos, concluyendo que la experiencia fue muy productiva y que cada aporte que se hizo sería de mucha validez para el cortometraje.

A modo de conclusión, y analizando los resultados obtenidos luego de la convivencia con todos los actores y el equipo técnico, se puede alegar que las técnicas utilizadas por parte de la dirección de actores son imprescindibles para potencializar las diferentes aptitudes y cualidades que cada actor posee y de este modo mejorar la caracterización de cada personaje propuesta a cada uno de los intérpretes. Desde la psicología de los actores, por ejemplo, el miedo a la “superioridad” se adaptó los atributos a cada personaje. Se logró un aprendizaje común, integrando esos temores con la mecánica de sus cuerpos para así lograr



que el personaje, interpretado por un actor académico o no, sea demasiado farsante o irónico, preservando la forma de sus acciones y convertirlas en fidedignas para el espectador.

La puesta en escena

A continuación, plantaremos cómo se procedió a realizar la puesta en escena del cortometraje “Quiero ser payaso”, intentaremos centrarnos en puntos y escenas específicas que soporten nuestra investigación, la misma que en esta sección se refiere al montaje en un set de rodaje.

Antes de empezar a rodar una escena en específico el director realizaba una breve síntesis de lo que se iba a trabajar ese día. La primera tarea del equipo de trabajo era leer el plan de rodaje correspondiente, luego se procedía a leer el guion con la escena dictada por el cronograma y finalmente el director procedía a dar una explicación de las acciones que los actores debían realizar, mientras que el equipo técnico observaba y ponía a punto los equipos respectivos. Teniendo claro lo que se iba a realizar ese día, todos, incluido el equipo técnico y equipo artístico tomaban sus lugares.

En este sentido, se trae al análisis una escena que ejemplifica las dificultades que debe enfrentar un director en el momento exacto de grabar cada escena. El día previsto para el rodaje, el actor Freddy Campos que interpretaba al personaje de “Chorrito” no llegó al set. En ese momento se genera una preocupación y se trata de solucionar dicho inconveniente. Para darle una solución inmediata, el director propone que se integre al trabajo de ese día otro actor que interprete a Chorrito. Tras las indicaciones impartidas al actor reemplazo, que se lo denomina “doble” el trabajo fue fructífero pues el actor tenía experiencia en el campo de la actuación por lo que se superó el inconveniente.

La escena a analizar se refiere al momento en el cual “Chorrito” se yergue sobre su ataúd y se desplaza hacia donde está “Tocho” (escena # 18). Se procedió a realizar unos ensayos con el nuevo actor. Con el antecedente de que



dicho actor, recién integrado al elenco, tenía experiencia, se logró visualizar que efectivamente el actor había asimilado el papel que debía desempeñar. A pasar las acciones que tenía a cargo el personaje, luego de varios ensayos se decidió rodar la escena correspondiente.

Esta decisión de momento, se la examina como una ventaja. Debido a que nuestro nuevo actor tenía mucha similitud con nuestro anterior actor, tanto en la contextura corporal, el cabello y la talla.



Para sustentar la decisión tomada, recurrimos a la teoría aplicada por el director Terry Gilliam en una entrevista dada a Lorenzo Ricciardi para la revista *THE END, A FILM MAGAZINE*. En la entrevista explica lo que tuvo que afrontar cuando rodaba la película *El imaginario del doctor Parnassus*:

Fue una noticia terrible. Habíamos rodado el 40% de la película y luego evidentemente no podíamos terminarla. Entonces decidí abandonar el proyecto. Mi hija Amy, quien era uno de los productores, y Nicola Pecorini el director de fotografía y mi fiel ayudante, insistieron y yo no tenía el permiso. Tuve que ser muy pragmático después de la muerte de Heath. No fue nada fácil. Al final decidimos utilizar tres actores para reemplazarlo, porque la historia nos lo permitió, y por suerte todo salió bien (Gilliam, 2014).

Caso similar es lo que sucedió en nuestro cortometraje. Entonces el director tomando como referencia esta anécdota y analizando de igual manera que la trama o historia del cortometraje tenía un punto de vista surreal y bizarro; así pues, todo lo que pueda suceder fuera del imaginario del personaje puede resultar absurdo, pero que mientras la realidad de su punto de vista tenga una correlación en todo el corto, simplemente el cortometraje funcionaria.

Otro de los inconvenientes que se presentó a la hora de poner en escena el cortometraje era el rodaje de las escenas que incluían extras, debido a que en los ensayos no los realizamos con ellos. Pondremos como ejemplo la escena 14 cuando Chorrillo sufre el accidente y cae del trapecio, seguidamente Tocho sale a su encuentro y se percata de que su ídolo Chorrillo ha fallecido.



En el análisis, debido a que los extras no tenían la coordinación necesaria con nuestro protagonista, seguido a las palabras de acción por parte del director, nuestro actor y protagonista colisiona con una extra que sale junto a él en precipitada carrera a ver el suceso que se presenta en ese momento. Por consiguiente, lo que se procedió a realizar fue a ensayar unos minutos para poder



coordinar mejor las acciones y los desplazamientos. Finalmente, el tiempo que se tomó para hacer estos ensayos fue el más prolongado, pero fueron de mucho provecho ya que la toma que se logró fue muy productiva para el cortometraje.

Caso contrario sucedió con el resto del elenco, aclararemos que con el personaje de “Muñequita” quien era interpretado por la actriz Sofía Carrasco no se tuvo mayor inconveniente, con la actriz antes de cada toma trabajábamos la técnica de Stanislavski y su teoría sobre las emociones. Empezamos manteniendo una conversación sobre cómo se sentía aquel día. Los sacrificios que tenía que hacer para estar ahí, también le pedimos que nos cuente una situación de su infancia que tenga similitud con la de ese momento del rodaje de sus escenas. Habiendo hecho una introspección y logrado lo requerido



seguidamente se rodaba la toma.

Uno de los personajes que nos favoreció mucho fue el de la “Muerte” interpretado por el actor Hernán Coronel Crespo. En la escena 17 se pudo observar esa gran capacidad para receptar una idea dada por el director, por ejemplo, se le comentaba las características de su personaje, un personaje surreal y vil, que este

personaje era dueño del tiempo de los seres humanos y que él llevaba un reloj de arena alegando tener el tiempo en sus manos. Entonces al momento de realizar



sus acciones bastaba con una o máximo dos tomas.

Esto ayudo mucho al cortometraje ya que nos ahorró mucho tiempo. Con Hernán se trabajó sobre los movimientos corporales y faciales. Queríamos obtener esa aura mística de su personaje, todo ese lado surreal, oscuro y vil que conlleva su caracterización.

Otro de los actores que hay que reconocer el trabajo dentro del cortometraje fue Diego Dután que interpretaba el personaje de Don Polivio, un actor con una buena trascendencia dentro del teatro, pero que a pesar de su vasto conocimiento y de sus técnicas obtenidas dentro de este campo supo mantener su profesionalismo. La escena 23 se puede tomar como ejemplo para poder observar su trabajo como actor. Para esta escena nuestro actor tenia las características de un actor de teatro, pero con varios ensayos de relajación se supo manejar de mejor manera esas expresiones faciales y el volumen de su voz



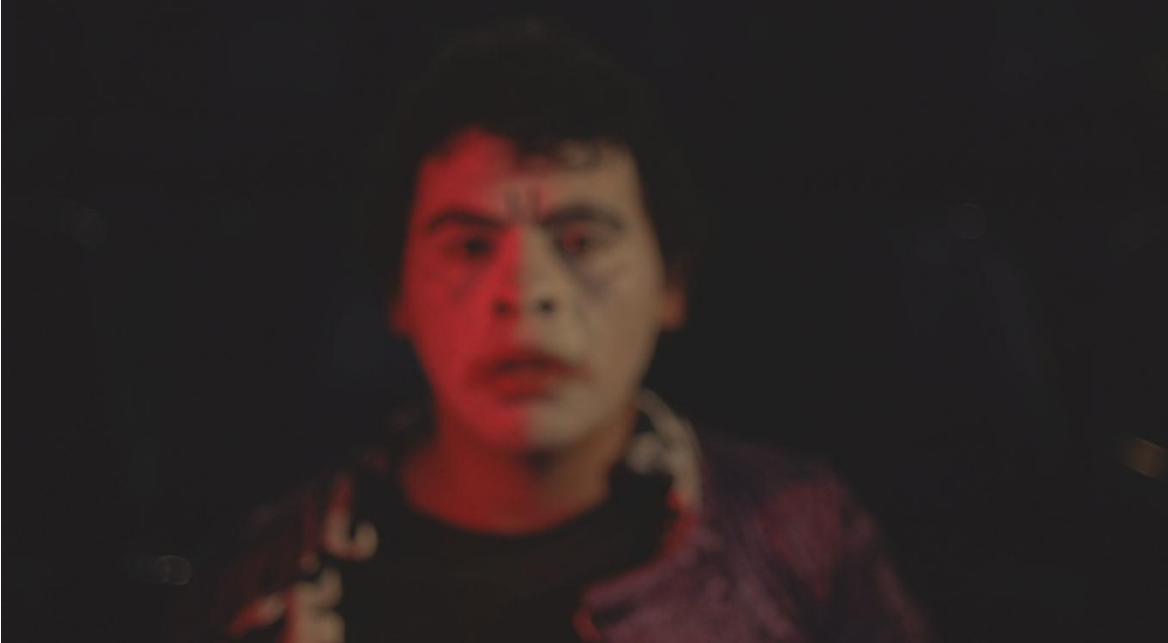
Sin duda un actor que se dejó guiar de buena manera en cada escena que se realizaba, de igual manera muy capaz de receptar una idea dada por el director con el fin de obtener un buen producto cinematográfico

A continuación, nos referiremos a la puesta en escena por parte del equipo técnico y como esto influyó sobre los actores y como se logró resolver cada inconveniente que se presentaba. Empezaremos por los movimientos de cámara ya que se cree fue un factor a tomar en cuenta.

Tomaremos como referencia la escena 18 cuando Tocho es retirado del lugar por Don Polivio, y seguidamente se dirige hacia los graderíos.



La escena presentada a continuación tuvo varios inconvenientes. Uno de ellos fue la coordinación entre actor y cámara. Por ejemplo: el momento en que Tocho ingresa a cuadro y retrocede hacia los graderíos la cámara debía seguirle atrás. En varias ocasiones el actor retrocedía muy rápido dejando a la cámara a una distancia ampliada; otras veces el actor no llegaba a su marca, lo cual confundía al operador del Dolly quien terminaba saliéndose de su carril. En esta escena, otro de los inconvenientes que se presentó era el desenfoque de la imagen, sin duda el rápido desplazamiento producido por el actor hacia que el operador de foco no lograra enfocar a tiempo.



Entonces tomando en consideración estos inconvenientes, el director determinó que el actor debía ingresar a su primera posición frente a la cámara y retroceder hasta su posición final que eran los graderíos. Una vez realizado estas acciones por parte del actor, el maquinista procedía a realizar el trávelin de avance, con la finalidad de que, tanto el operador de cámara como el operador de foco, no tuvieran inconvenientes. Se decidió esto porque se llegó a la conclusión de que el movimiento en paralelo no era un factor de mayor trascendencia y que con el segundo método se podía lograr una mejor fluidez para el actor como para el equipo técnico.

Otro factor que se tomó en consideración fue el inconveniente con las luces, puesto que las condiciones climáticas de ese día no fueron favorables. Una torrencial lluvia terminó por quemar la fase de energía eléctrica de donde se tomaba la energía para alimentar el equipo de iluminación. En este contexto, el director tomó la decisión de cambiar el plan de rodaje en coordinación con el productor. Se procedió a realizar los planos cerrados, los cuales involucraban la

intervención de equipo de luces básicas hasta llegar al punto de utilizar una sola luz con un rebote por parte del equipo técnico.

Tomaremos como ejemplo la escena 25 para describir el trabajo de los actores con una sola lámpara de iluminación, decisión que fue abordada por el director junto al productor.



En este análisis, se puede concluir que la imagen se nota bidimensional, debido a que no hay una luz de recorte que separe el fondo del escenario de los personajes. Lo que se precisaba en ese momento era una imagen tridimensional para esta escena. Sin embargo, se consiguió iluminar de una forma directa a los personajes. La iluminación directa hacia los personajes se justifica porque los dos personajes mencionados viven en la penumbra, responden a un mundo irreal en el contexto del guion.

Otro de los factores a analizar es el trabajo coordinado que se debe llevar a cabo con el departamento de producción. En este sentido, es necesario resaltar que en el campo del cine las funciones de este departamento, que inician desde la



fase de reproducción hasta la distribución del producto final. Sin el ánimo de opacar el trabajo de producción en este elenco, se puede deducir que hubo muchos inconvenientes que correspondían ser resueltos por producción. En adición, diremos que desde el departamento de dirección se afrontaron dichas dificultades para lograr el éxito de este trabajo cinematográfico. Para sustentar lo expresado, anotaremos como ejemplo la falta de energía eléctrica antes mencionada, que muy bien se pudo solucionar obteniendo un generador de energía, para no perjudicar los detalles requeridos por parte del director, quien en última instancia debía trabajar con los recursos disponibles y ajustar el guion a los tiempos y a los recursos básicos que se tenían.

Finalmente, cabe destacar el trabajo de fotografía, sonido y vestuario, dentro de estos departamentos no hubo mayor inconveniente, la fotografía cumplió sus expectativas como la propuesta planteada desde el inicio cual era aplicar la técnica del claro oscuro, el vestuario supo escoger con sigilo y profesionalismo cada indumentaria que se le entregaría a cada actor para que pudiera interpretar su personaje, y finalmente el sonido a excepción del día que se presentó la lluvia no hubo problemas.

A modo de conclusión, en cinco días se logró rodar aproximadamente veinte escenas, en un promedio de cinco minutos cada una. El trabajo colectivo de producción y equipo técnico: luces, cámara, sonido directo, etc. se hizo efectivo en la propuesta inicial de cada departamento. Por parte de la dirección de actores, se aplicó las técnicas estudiadas, que dieron una respuesta favorable a la realización del cortometraje.

Los resultados después de una toma

A continuación, analizaremos algunas tomas de nuestro cortometraje que ayudan a clarificar el trabajo en esta etapa de realización. El objetivo es exponer los aciertos y aprendizajes extraídos de la interrelación por parte del director con los



actores, y de esta manera plantear las falencias y los aciertos al momento de revisarlas frente a una pantalla en la etapa de pos producción.

Una vez concluido las actividades que incluye la puesta en escena, se puso en marcha la revisión de todo el material obtenido. En primera instancia y bajo todas las condiciones favorables, se pretende que cada toma resulte exitosa al primer intento, pero no siempre fue así. Por consiguiente, tomaremos algunas referencias fílmicas para poder analizarlas y obtener una conclusión.

Empezaremos con la escena 17, la cual se remite al ingreso de Tocho a la carpa de circo, espacio donde se realiza el funeral del payaso estrella Chorrillo, interpretado por el actor Freddy Campos. En esta escena sucede el primer encuentro entre Don Polivio, interpretado por Diego Dután, y Tocho interpretado por Freddy Peña. Aquí existe un diálogo en el cual Don Polivio le exige a Tocho que se retire del lugar porque interrumpe el funeral y que encima de eso lleva la misma vestimenta del difunto Chorrillo.





En el diálogo que mantiene Tocho con Don Polivio se puede apreciar que el texto de Tocho es muy plano, es decir no tiene entonación y es de menor volumen. También se puede decir que las palabras expresadas por el actor resultan forzadas; el personaje no ha logrado interiorizar dichas palabras. La interpretación que hace el actor, de alguna manera no correspondía a la característica del personaje, el cual debía ser más activo y su voz mucho más alegre. La escena responde a un hecho irónico para obtener un gag de comedia, estar todos los acompañantes al funeral, en un momento de dolor, sin embargo, asoma un personaje cómico que está fuera de contexto. Por ejemplo, en la escena se realizaba el funeral del payaso estrella del circo “Chorrito”, pero por otro lado se veía a Don Polivio y a Tocho discutiendo sobre si se debía estar ahí vestido de esa manera, a lo cual Tocho alegaba que si, por que él debía ser el remplazo del difunto payaso.

Entonces, planteando un análisis de esta escena, la situación de comedia juega con lo absurdo, con la broma característica de un personaje de comedia. Para explicar lo dicho, por un lado, está el personaje que acaba de morir y sin haber sido antes enterrado ya está por el otro lado su remplazo. En una posición contraria, al mirarlo en la pantalla, siendo ésta la función del director y con la mira a un montaje, el director revisa que en la escena descrita no existe una profundidad en la actuación, es como si el personaje no sintiera lo que está haciendo.

Caso contrario sucedía con el actor Diego Dután que interpretaba al personaje de Don Polivio ya que su entonación vocal y su expresión corporal denotaban esa magnificencia dentro del circo, pues él era el dueño del circo. Entonces por este lado el personaje correspondía al guion y a la situación expuesta en esta escena.

Traemos al análisis dos escenas: la 21 y 23, en las cuales, el actor Diego Dután que interpretaba a Don Polivio, realizaba la despedida del cuerpo presente



del payaso Chorrillo a través del último discurso. Sin duda un actor que en base a su experiencia como actor supo manejar la expresión corporal y la entonación vocal, atributos de un actor de teatro; pero en esta escena pudimos notar que su voz era demasiada alta a sentido de que la característica del personaje era un tipo



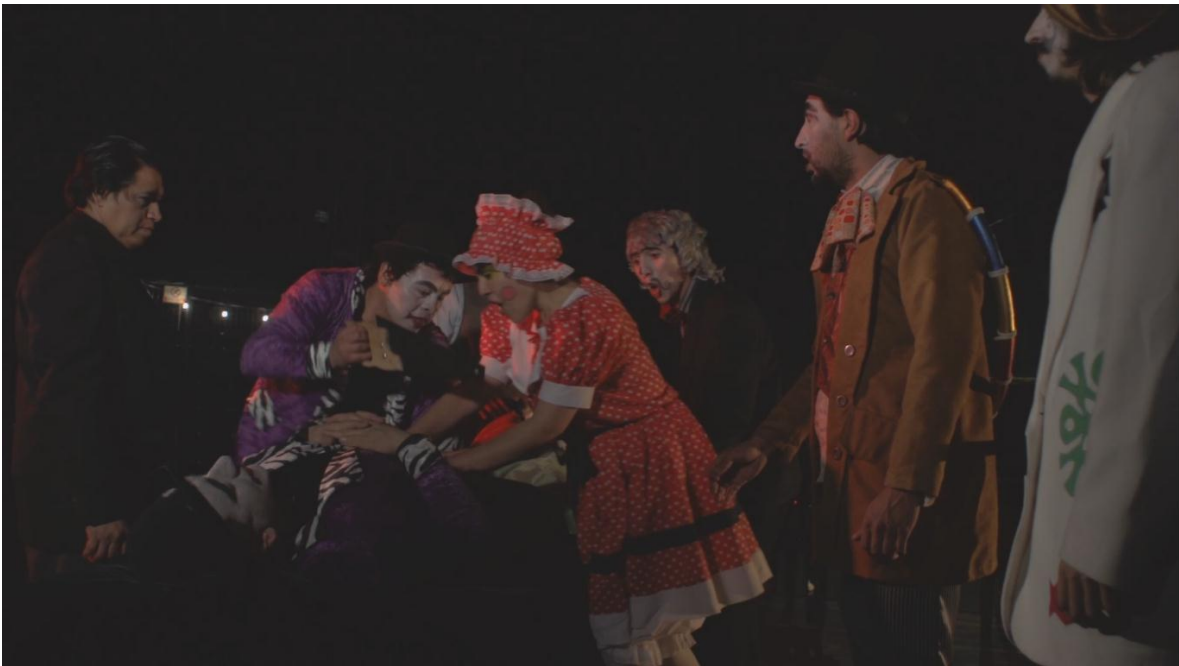
prepotente y mal humorado, pero no con el cuadro aplicado por el operador de cámara, lo que resultaba fuera de lo previsto en el guion.

Al momento de revisar la escena se notaba una ligera sobreactuación sin mencionar que previo al rodaje de esta toma se tuvo que realizar varios ensayos dirigidos por el director para equilibrar la entonación vocal. Tras varios intentos consideramos que esa escena podía haber mejorado, la única opción quedaba en acomodar la escena en la etapa de posproducción.

A continuación, volvemos a la escena 23 pero esta vez nos centraremos en Tocho interpretado por Freddy Peña. Una de las escenas que nos favoreció mucho debido a que las acciones y principalmente la situación del momento era un típico gag de un film de comedia.



La escena empieza cuando Tocho ingresa al plató del circo en precipitada carrera e interrumpe la última despedida al payaso Chorrillo expresada por Don Polivio. Entonces Tocho se posa frente a Don Polivio que está rodeado por Muñequita y otros payasos del circo. Finalmente, Tocho saca de su maleta un serrucho e intenta cortar en dos partes al cuerpo muerto de Chorrillo, a lo cual



Muñequita lanza un grito de negación. Por consiguiente, Don Polivio enojado procede a perseguir a Tocho hasta que éste se eleva por los aires.

Al analizar la escena en pos producción se notó que respondía a las expectativas del director, ya que todas las escenas que se desarrollaban por parte de cada uno de los actores eran muy naturales y existía una sincronización en cada una de las acciones. En adición a esto, la situación era bastante cómica ya que se aplicaba la regla de lo absurdo y lo irónico de una comedia.

Sin duda, el desempeño del grupo de trabajo y los ensayos por parte del director previos a la toma definitiva. Una estrategia que resultó muy útil pues, equipo técnico como los actores pudieron tener claro las funciones que cada uno



tenía que cumplir con la única finalidad de no interrumpir por largo tiempo el rodaje. Posterior a los ensayos se puede acotar que no hubo muchas escenas en donde se haya hecho más de tres tomas.

Cada resultado de una toma era muy importante para el grupo de trabajo, por medio de ellas teníamos en cuenta los resultados favorables y los que de alguna manera no se aplicaban al contexto del cortometraje, mientras mejor y más rápido obteníamos un buen resultado de cada toma, mejor era para nosotros, cabe destacar que en cada toma el tiempo era nuestro mayor productor en ese momento y no podíamos dejarlo pasar a simple vista. Como hemos mencionado anteriormente se obtuvieron buenos resultados dentro del rodaje salvo algunas excepciones. Se trata entonces de un proceso sistemático y continuo; la preproducción, cuanto mejor se haya realizado una preproducción mejor serán los resultados de una toma, y sin duda esto ayudara mucho a la producción y posteriormente a la posproducción.



CONCLUSIONES

Como conclusión indicaremos que el trabajo del director de actores es un trabajo fundamental en el mundo del cine, principalmente en el género de la comedia, sin duda porque es un género que requiere de mayor fluidez corporal y el manejo del guion. Es por eso que es necesario desarrollar y aprender muy bien las técnicas y las recomendaciones de cada director o actor que ya ha tenido una larga trayectoria en este medio, con la finalidad de cada día ir adquiriendo una naturalidad muy concreta como director y de esta manera ser capaz de poder transmitir las ideas con claridad y naturalidad, para que el actor con el quien estemos trabajando en ese momento puedo construir e interpretar de una buena manera su personaje.

Además, durante nuestra investigación hemos descubierto que no existe una técnica específica que pueda decirnos, esta es la manera de dirigir a un actor. Claro está que el teatro de alguna manera le lleva años luz al cine en lo que respecta en la actuación, pero que el cine y principalmente los directores son un mundo diferente ya que cada uno tiene su método, su estilo y su técnica al momento de dirigir un actor, ya que a simple vista todos parten desde su punto de vista o desde como conciben lo que está escrito en un guion, y de esa manera ellos proceden a dirigir al actor para que construya su personaje para la película.

Es de vital importancia haber realizado este trabajo de investigación ya que hemos aprendido que existen varias maneras de preparar, de guiar a los actores en la dura tarea de dar vida a los personajes. Si logramos adquirir e incorporamos a nosotros como algo natural cada método, técnica o estilo que hemos analizado sobre la dirección de actores, por consiguiente, lograremos que el actor se sienta capaz de construir e interpretar un personaje que encante y sea aceptado por el espectador.



Con esta investigación nuestra intención es sin duda alguna realizar una recopilación de métodos o estilos, y hacer hincapié en las falencias sobre la dirección de actores que tiene el cine ecuatoriano en nuestros días en comparación con otros países que han logrado establecer una dirección de actores sólida en el campo del cine. Y además debemos agregar que nuestra intención es dejar un documento que sirva de base para los directores y los nuevos directores que vendrán luego, dejar claro que no existe un método lineal a la hora de dirigir un film, es un trabajo artístico más que técnico.

Para finalizar el director de actores debe estar muy atento en la construcción o interpretación que realiza un actor sobre un personaje con la finalidad de que alcance una mayor concentración y fluidez sobre su trabajo. Es necesario que la práctica sea constante, para no dar paso a la falsedad o a una expresión corporal o emotiva sin acción dramática concreta, o una acción dramática en donde predomine la simulación. Por el contrario, debemos dar paso a una acción donde predomine la empatía y la naturalidad de un personaje, con la finalidad de ser verosímiles y lograr separar la ficción de la película con la realidad que vive el espectador. Y de esa forma estar seguros que el actor podrá lograr construir e interpretar un personaje para una película.



RECOMENDACIONES

- Es recomendable que un director de actores estudie y asimile a profundidad cada aspecto de la actuación, para así poder transmitir con claridad una idea hacia un actor y de la misma manera receptor las acciones que un actor realiza.
- Es recomendable que los actores tengan una previa preparación en el ámbito del cine antes de interpretar un papel en una película. Sin duda alguna es recomendable realizar una película con gente especializada en el cine: actores, directores, fotógrafos, guionistas, etc.
- Se recomienda que los ensayos se los realice con todo el elenco artístico incluyendo los extras en lo posible, además se debe incluir a los técnicos principales dentro de los ensayos.
- Es necesario establecer un equipo de trabajo sólido, con la finalidad de evitar inconvenientes al momento de la puesta en escena.



FILMOGRAFÍA

El maquinista de la general (1926). Buster Keaton

Forrest Gump (1994). Robert Zemeckis

Quemar después de leer (2008). Hermanos Coen.

As Good as it gets (1997). James L. Brooks.

La vida es bella (1997). Roberto Benigni.

Annie Hall (1977). Woody Allen.

Tiempos Modernos (1936). Charles Chaplin.

El empleado (1960). Gianni Puccini.

Ed Wood (1994). Tim Burton.

El dormilón (1973). Woody Allen.

Las Zuquillo Express (2010). Carl West.

Sopa de ganso (1933). Leo McCarey.

Ya no soy pura (2013). Edgar Rojas.

Piccola posta (1955). Steno.

Tragedia de un hombre ridículo (1981). Bernardo Bertolucci

Mi tío (1959). Jacques Tati.

Pajaritos y pajarracos (Uccellacci e uccellini) (1966). Pier Paolo Pasolini.

Un titán en el ring (2002). Viviana Cordero.



Prometeo Deportado (2010). Jorge Mieles.

Distante Cercanía (2012). Alex Schenkler y Diego Coral.

BIBLIOGRAFÍA

Allen, W. (Dirección). (1973). *The sleeper* [Película].

Allen, W. (1979). *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*. . Barcelona: Tusquets Editores.

Andes. (22 de Octubre de 2013). *Andes*. Obtenido de <http://www.andes.info.ec/es/cultura/cine-ecuador-esta-crecimiento-es-cine-ecuatoriano.html>

Araya, F. (1 de Diciembre de 2010). *Una mirada en blanco y negro a la historia: Charles Chaplin*. Obtenido de <http://www.sudhistoria.cl/wp-content/uploads/2010/09/Una-mirada-en-blanco-y-negro-a-la-historia-F.-Araya.pdf>

Bejarano, H. J. (2014). *Howard Hawks y los hermanos Cohen*. Obtenido de <http://fama2.us.es/fco/frame/frame5/estudios/1.10.pdf>

Birri, F. (2007). *Cómo se filma un film*. Córdoba-La Habana: Diputación de Córdoba.

Burton, T. (Dirección). (1994). *Ed Wood* [Película].

Cárdenas, D. T. (10 de Septiembre de 2006). *LOS RECURSOS DE LA IRONÍA Y EL HUMOR EN ANNIE HALL DE WOODY ALLEN*. Obtenido de http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art74/sep_art74.pdf

Cassavetes, J. (1992). *Por él mismo*. París: L'Etoile.

Chaplin, C. (Dirección). (1936). *Tiempos Modernos* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=b6mrvKTopY8>

criticon, A. (24 de Marzo de 2015). *Alohacriticon Cine, música y literatura*. Recuperado el 24 de Marzo de 2015, de <http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article5949.html>

Culturamas. (28 de enero de 2014). *Conversaciones con Billy Wilder, de Cameron Crowe*. Obtenido de <http://blogs.culturamas.es/blog/2014/01/28/conversaciones-con-billy-wilder-de-ron-crowe/>



- DEFINICIONA. (2014). Recuperado el Sábado de Agosto de 2015, de <http://definiciona.com/personaje/>
- Discépola, M. (2014). Recuperado el 21 de Octubre de 2015
- El APUNTAADOR. (12 de Julio de 2014). Recuperado el 25 de Octubre de 2015, de <http://www.elapuntador.net/2014/07/12/martha-ormaza/>
- El Telégrafo. (28 de Julio de 2013). Recuperado el 24 de Octubre de 2015, de <http://www.telegrafo.com.ec/tele-mix/item/oswaldo-segura-abandono-su-casa-por-la-actuacion.html>
- El Universo. (31 de Mayo de 2012). Recuperado el 24 de Octubre de 2015, de <http://www.eluniverso.com/2012/05/31/1/1379/oswaldo-segura-recibi-100-sucres-como-actor-grupo-teatro.html>
- EuropaSur. (09 de Octubre de 2008). Recuperado el 21 de Octubre de 2015, de <http://www.europasur.es/article/ocio/249847/los/coen/idiotizan/george/cloon/ey/brad/pitt/y/john/malkovich.html>
- Explored. (1999). *Ecuador online*. Obtenido de <http://www.explored.com.ec/ecuador/tradicio/homb88.htm>
- EXTRA.ec. (21 de Abril de 2013). Recuperado el 24 de Octubre de 2015, de <http://www.extra.ec/ediciones/2013/04/21/suplementos/dominguero/2013-04-21/el-personaje/andres-y-hector-apasionados-por-el-teatro/>
- Fernández, M. R. (s/f). *Cómo nace y se hace la comedia italiana actual*. Recuperado el 23 de Octubre de 2015
- Floriano, M. Á. (29 de Noviembre de 2007). *Revista de Medicina y Cine*. Recuperado el 08 de Abril de 2015, de <http://revistamedicinacine.usal.es/es/78-vol4/num121/192-el-cine-como-terapia-el-psicoanalisis-en-la-obra-de-woody-allen>
- Fuente, M. d. (09 de Octubre de 2011). *Efe Eme.com*. Recuperado el 12 de Octubre de 2015, de <http://www.efeeme.com/el-cine-que-hay-que-ver-sopa-de-ganso-leo-mccarey-hermanos-marx-1933/>
- García, Y. (19 de Agosto de 2012). *CINEMANIA*. Recuperado el 28 de Marzo de 2015, de <http://cinemania.es/noticias/15-cosas-que-probablemente-no-sabias-de-groucho-marx/>
- Gilliam, T. (Mayo de 2014). EL FABRICANTE DE SUEÑOS. (L. Ricciardi, Entrevistador)



- González, M. D. (09 de Noviembre de 2010). *Ultramundo Revista Pulp*. Recuperado el 29 de Marzo de 2015, de <http://cineultramundo.blogspot.com/2009/08/cine-clasico-analisis-fondo-de-una.html>
- Guskin, H. (2012). *Cómo dejar de actuar*. España: Alba editorial.
- Gutiérrez, C. (2009). *Ética y cine*. Recuperado el 09 de Abril de 2015, de <http://www.eticaycine.org/La-vida-es-bella>
- Johnson, H. (26 de Junio de 2014). *El blog de Hildy Johnson*. Recuperado el Viernes de Agosto de 2015, de <http://hildyjohnson.ferfoto.es/?p=3312>
- Marín, Á. (2005). *Claqueta*. Recuperado el 21 de Octubre de 2015, de <http://www.claqueta.es/directores/jacques-tati-2.html>
- Massanet, A. (23 de Enero de 2009). *BLOG DE CINE*. Recuperado el Viernes de Agosto de 2015, de <http://www.blogdecine.com/criticas/ed-wood-amor-por-el-cine>
- Mata, A. (28 de Junio de 2010). *Contexto histórico-teatral ruso e influencias tempranas de Stanislavsky*. Obtenido de <http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/83180/Treball%20de%20receca.pdf?sequence=1>
- McCarey, L. (Dirección). (1933). *Duck Soup* [Película].
- Mesa, J. (25 de Octubre de 2012). *Planificación de proyectos de espectáculos y eventos PFR. Curso 2012-2013*. Recuperado el 23 de Octubre de 2015, de <http://pfr1213.blogspot.com/2012/10/el-teatro-italiano-del-siglo-xvi-la.html>
- Miralles, A. (2000). La dirección de actores en cine. En A. Miralles. Madrid: Cátedra.
- Mora, M. (17 de Febrero de 2011). *El País*. Recuperado el 22 de Octubre de 2015, de <http://blogs.elpais.com/vaticalia/2011/02/toto-el-vendedor-de-charlas.html>
- Muñoz, P. (21 de Septiembre de 2013). *BLOG DE CINE*. Obtenido de "Mejor...imposible", El amor duele: <http://www.blogdecine.com/criticas/mejor-imposible-el-amor-duele>
- Noroña, K. (19 de Octubre de 2013). *EL IMPERDIBLE.EC*. Recuperado el Viernes de Agosto de 2015, de <http://elimperdible.ec/web/cine/distante-cercania-encuentro-entre-lo-real-y-lo-absurdo.html>



- OCHOYMEDIO. (2014). DISTANTE CERCANÍA (ESTRENO). *OCHO Y MEDIO*.
Obtenido de <http://www.ochoymedio.net/distante-cercania-estreno/>
- Pascal, D. (25 de Septiembre de 2013). *Cineteca Universal*. Obtenido de
<http://cinetecauniversal.blogspot.com/2013/09/pajaritos-y-pajarracos-uccellacci-e.html>
- Pasolini, P. P. (Dirección). (1966). *Uccellacci e uccellini* [Película].
- Pavón, A. Q. (26 de Diciembre de 2013). *El Telégrafo*. Recuperado el 30 de Marzo de 2015, de <http://www.telegrafo.com.ec/opinion/columnistas/item/evaristo-corrall-y-chancleta.html>
- Penalva, J. J. (2013). Mel Brooks, el rey de la parodia. *El Espectador imaginario*(47). Obtenido de <http://www.elespectadorimaginario.com/mel-brooks-el-rey-de-la-parodia/>
- Peter, G. D. (19 de Mayo de 2006). *Universidad de Sevilla*. Recuperado el 08 de Abril de 2015, de <http://www.glendadimuro.com/site/pdf/dimuro-el-vivir-en-las-ciudades.pdf>
- Pineda, O. (30 de Mayo de 2013). Hay que salir de esa burbuja, la del ‘boom’ del cine ecuatoriano. *El Telégrafo*.
- Pudovkin, V. (1972). *El Actor en el Film*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rizzi, A. (03 de Septiembre de 2004). *El País*. Recuperado el 09 de Abril de 2015, de http://elpais.com/diario/2004/09/03/cine/1094162410_850215.html
- Schenkler, A. (Dirección). (2012). *Distante Cercanía* [Película].
- Segura, D. T. (2012). El “efecto-silencio” en las películas de los Hermanos Marx. La sensación de silencio audiovisual como signo de cambio. *Revista interdisciplinaria de Ciencias de la Comunicación*, 109.
- Serrano, J. L. (Enero de 2007). El Consejo Nacional de Cinematografía y el futuro del Cine en Ecuador. *Ocho y Medio*, pág. 14.
- Stanislavsky, C. (2000). *Preparación del Actor*. BUENOS AIRES: EDITORIAL PSIQUE.
- Strasberg, J. (08 de Octubre de 2013). Curso Strasberg 2013. (Tea-Tres, Entrevistador) Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=iGUA_qVV8Ts
- Tati, J. (Dirección). (1958). *My Uncle* [Película].



- Telegrafo, D. E. (02 de Agosto de 2012). *El Telegrafo*. Obtenido de <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/clasico-ecuatoriano-dos-para-el-camino-es-parte-de-la-celebracion-del-dia-del-cine-ecuatoriano.html>
- TheCult. (s/f). *The Cult/conCienciacultural*. Recuperado el 21 de Octubre de 2015, de <http://www.thecult.es/cine-clasico/el-maquinista-de-la-general-buster-keaton-y-clyde-bruckman-1926.html>
- Uta Hagen, H. F. (1990). *El Arte de Actuar*. Mexico D.F.: Arbol Editorial S.A.
- Vos, R. (24 de Marzo de 2015). *Vos*. Obtenido de <http://vos.lavoz.com.ar/cine/relatos-salvajes-el-filme-argentino-mas-visto-en-el-extranjero>
- Zambrano, J. (10 de Agosto de 2014). *la revista*. Obtenido de <http://www.larevista.ec/actualidad/gente-de-cine/cine-ecuatoriano-desde-1999-las-ratas-y-los-ratones-aun-se-pasean>



ANEXOS

Guión

QUIERO SER PAYASO

Escrito por Freddy Peña

Realizador. Christian Quintuña

ESC 1. INT. HABITACIÓN DE TOCHO. NOCHE.

Vemos una cama. Junto a ella vemos un velador. Sobre el hay un reloj de payaso que marca las 21:30. Suena tic tac tic tac.

ESC 2. INT. CARPA DE CIRCO-PISTA CENTRAL. DÍA. (FLASHBACK)

Se escucha una banda de músicos que entona una melodía de circo. Se escucha aplausos del público. Un telón se abre. A lo lejos, a media luz se puede ver un payaso trapecista CHORRITO (35 años) en el aire. CHORRITO cuelga del trapecio con sus brazos extendidos.

ESC 3. INT. HABITACIÓN DE TOCHO. NOCHE.

Junto al velador en la pared vemos varios posters de payasos. Más hacia la derecha vemos un poster grande de CHORRITO.

ESC 4. INT. CARPA DE CIRCO-PISTA CENTRAL. DÍA. (FLASHBACK)

CHORRITO realiza su acto sobre el trapecio.

ESC 5. INT. HABITACIÓN DE TOCHO. NOCHE.

Junto a este vemos un espejo. En el reflejo del espejo vemos a TOCHO sentado sobre su cama. Cose unas telas de colores.

ESC 6. INT. CARPA DE CIRCO-GRADERIOS. DÍA. (FLASHBACK)



El público aplaude con euforia. TOCHO (27 años) entre el público sentado en uno de los graderíos centrales aplaude exaltado.

ESC 7. INT. HABITACIÓN DE TOCHO. NOCHE.

TOCHO con los brazos estirados frente a él, sujeta un traje de payaso en sus manos.

ESC 8. INT. CARPA DE CIRCO-PISTA CENTRAL. DÍA. (FLASHBACK)

DON POLIVIO Y MUÑEQUITA miran realizar su acto en el trapecio a CHORRITO. DON POLIVIO y MUÑEQUITA aplauden.

ESC 9. INT. HABITACIÓN DE TOCHO. NOCHE.

TOCHO baja sus brazos lo vemos frente al espejo con su traje de payaso. De uno de los cajones saca unos maquillajes.

ESC 10. INT. CARPA DE CIRCO-PISTA CENTRAL. DÍA. (FLASHBACK)

CHORRITO sujeta nuevamente el trapecio y se lanza hacia el extremo derecho. CHORRITO intenta sujetarse del extremo derecho, pero no alcanza. CHORRITO sale de cuadro. Escuchamos el grito del público.

ESC 11. INT. HABITACIÓN DE TOCHO. NOCHE.

Escuchamos el grito del público. TOCHO maquilla su rostro.

ESC 12. INT. CARPA DE CIRCO-GRADERIOS. DÍA. (FLASHBACK)

TOCHO mueve su cabeza de arriba hacia abajo.

TOCHO

¡Nooo, Chorrito...!

ESC 13. INT. HABITACIÓN DE TOCHO. NOCHE.



TOCHO de otro cajón saca su nariz de payaso se la pone en su nariz. Mira hacia el piso. Mira unos zapatones. Se los pone. Tocho se eleva unos centímetros del suelo.

ESC 14. INT. CARPA DE CIRCO-PISTA CENTRAL. DÍA. (FLASHBACK)

CHORRITO yace en el piso con su lengua hacia afuera y su mirada perdida. De su boca emana sangre. TOCHO de pie mira fijamente a CHORRITO. Mucha gente alrededor de CHORRITO. DON POLIVIO de rodillas junto a ChorrITO. Toca el cuello de CHORRITO con sus dedos. Mueve su cabeza de izquierda a derecha.

ESC 15. INT. HABITACIÓN DE TOCHO. NOCHE.

Suena la alarma del reloj. TOCHO desciende hacia el piso. TOCHO se mira en el espejo. Sonríe.

ESC 3 (16). INT. CARPA DE CIRCO. UMBRAL DE ENTRADA. DÍA.

Se escucha la voz de un SACERDOTE que realiza una misa. El ambiente es oscuro con poca iluminación. TOCHO vestido de una imitación de CHORRITO y con su maleta en la mano se aproxima lentamente con pasos largos hacia la pista central. TOCHO vuelve su mirada hacia el umbral de las cortinas de salida el circo. En el umbral está una GUADAÑA muy gordo y de estatura mediana. Lleva puesto una gabardina larga de color negro. En sus manos lleva una guadaña grande. En su rostro lleva puesto maquillaje de una sonrisa. TOCHO lo mira. La GUADAÑA extiende su mano en señal de saludo. TOCHO da media vuelta. Su mirada perdida de izquierda a derecha. Acelera el paso y avanza hacia la pista central.

ESC 17. INT. CARPA DE CIRCO. PISTA CENTRAL. DÍA.

El ambiente es oscuro con poca iluminación. Los graderíos lucen vacíos. TOCHO fija su mirada hacia la pista central donde se realiza el funeral de CHORRITO. **Tocho se acerca muy despacio.** En el lugar hay muchos payasos con su rostro triste por la muerte de CHORRITO. En el aire dos mujeres acróbatas realizan una danza sobre unas telas como despedida para CHORRITO. Lanzan por el aire serpentinas de colores. TOCHO mira a MUÑEQUITA apoyada sobre el ataúd. De sus ojos emanan



algunas lágrimas. DON POLIVIO la mira. Se acerca hacia ella. En su mano lleva un tabaco encendido.

DON POLIVIO.

Así es la vida Muñequita, todos sabemos que fue un gran Payaso y sobre todo un gran amigo, solo hay que superarlo.

MUÑEQUITA abraza a DON POLIVIO. DON POLIVIO mira a TOCHO. Los demás payasos miran a TOCHO atónitos al verle vestido de una imitación de CHORRITO.

TOCHO se abre paso entre los de payasos. TOCHO se aproxima hacia el ataúd. La tapa del ataúd está abierta.

DON POLIVIO Se aleja de MUÑEQUITA. Toma su tabaco lo fuma y lo lanza al piso. Pisa el tabaco con su zapato. Se abre paso entre la gente y llega junto a TOCHO. MUÑEQUITA los mira fijamente.

DON POLIVIO.

¡Eh! Chico ¿qué haces? ¡Ten un poco más de respeto por los muertos!

TOCHO.

Mire, yo soy el fan número uno de Chorrito

DON POLIVIO.

¡Qué dices...! Apártate de mí vista ¡ahora!

TOCHO.

Espere, escúcheme, yo sé todo sobre el oficio de payaso. Y su show no puede morir.

DON POLIVIO.

¡Mira ahora no es el momento! y por favor ¡retírate de acá!

TOCHO mira fijamente a CHORRITO quien está dentro del ataúd. CHORRITO abre sus ojos. Mira fijamente a TOCHO. TOCHO



retrocede unos pasos. Mira de un lado hacia el otro. Vuelve su mirada hacia CHORRITO que lo sigue mirando. TOCHO se dirige hacia los graderíos sin quitar la mirada de CHORRITO.

ESC 18. INT. CARPA DE CIRCO. GRADERIOS. DÍA.

TOCHO se sienta en los graderíos. Mira fijamente hacia el ataúd. El SACERDOTE da la bendición final a CHORRITO. DON POLIVIO da la orden de retirar el cuerpo.

DON POLIVIO.

¡Venga, llévenlo al descanso eterno!

CARRETITO, TUERQUITAS, BOLITO, PELUQUÍN se aproximan al ataúd.

TOCHO sentado en los graderíos mira el ataúd. CHORRITO se yergue y se pone de pie junto al ataúd. Los ojos de TOCHO se abren con magnitud. CHORRITO se acerca a TOCHO. TOCHO inmóvil mira acercarse a CHORRITO.

BOLITO cierra la tapa del ataúd. El resto de payasos suben el ataúd sobre sus hombros. Caminan hacia la puerta de salida. El resto de payasos acompañan la procesión. Un payaso violinista entona su melodía de despedida.

TOCHO sigue inmóvil. No retira la mirada de CHORRITO. CHORRITO desaparece del lugar. TOCHO mueve su cabeza de un lado hacia el otro. Su respiración se agita. TOCHO vuelve su mirada hacia el frente. CHORRITO aparece junto a TOCHO. TOCHO inclina su cuerpo hacia atrás.

CHORRITO.

¡TOCHO que haces acá sentado! ¿No querías ser como yo?

TOCHO CON los ojos muy abiertos asiente con su cabeza

CHORRITO.

¡Entonces gánate ese puesto...! ve y demuéstrole de lo que eres capaz a DON POLIVIO. ¡Tú eres el elegido TOCHO!



TOCHO sonríe con magnitud. TOCHO busca dentro de su maleta. De la maleta saca su sombrero de copa. TOCHO se dirige hacia el ataúd.

ESC 19. INT. CARPA DE CIRCO. PISTA CENTRAL. DÍA.

TOCHO se posa frente al ataúd. Empieza hacer sus malabares. Los payasos se percatan del suceso y empiezan a murmurar. DON POLIVIO mira a TOCHO y se dirige hacia donde esta TOCHO.

DON POLIVIO.

¡Pero qué haces! te he dicho que te alejes de este lugar, o por lo menos que tengas más respeto por nuestro difunto payaso.

DON POLIVIO toma por el hombro a TOCHO y lo retira del lugar.

ESC 20. INT. CARPA DE CIRCO. GRADERIOS. DÍA.

TOCHO se dirige nuevamente hacia los graderíos. Se sienta y mira como la procesión avanza hacia la puerta de salida.

CHORRITO aparece a la espalda de TOCHO. Con su mano toca el hombro de TOCHO. TOCHO sorprendido fija su mirada en CHORRITO. CHORRITO indica con su dedo índice hacia la GUADAÑA. TOCHO mira a la GUADAÑA. La GUADAÑA levanta su mano y saluda.

CHORRITO.

¡Tocho haz lo que tienes que hacer...! ¡Pero ya! ¡Que me voy...!

TOCHO.

No sé si tenga oportunidad.

CHORRITO.

¡Ahora es tu oportunidad TOCHO, yo te ayudare!

TOCHO asiente con su cabeza. Mira como la procesión avanza hacia la puerta de salida.



ESC 21. INT. CARPA DE CIRCO. PISTA CENTRAL. DÍA.

DON POLIVIO grita exaltado.

DON POLIVIO.

¡Un momento...! No pueden llevar este cuerpo al descanso eterno todavía.

ESC 22. INT. CARPA DE CIRCO. GRADERIOS. DÍA.

TOCHO se percata del suceso. Recoge su maleta y se dirige hacia donde se encuentra DON POLIVIO.

ESC 23. INT. CARPA DE CIRCO. PISTA CENTRAL. DÍA.

DON POLIVIO sigue con su discurso.

DON POLIVIO.

Necesito decir mis últimas palabras de despedida... ¡Eh aquí a nuestro amigo Chorri...!

TOCHO en precipitada carrera llega hacia donde está la procesión. Todos los payasos estupefactos miran TOCHO. DON POLIVIO mira a TOCHO atónito.

TOCHO.

¡Un momento! no se atrevan a cerrar sus ojos, van a ver como dividido en dos el cuerpo de CHORRITO.

TOCHO saca de su maleta un serrucho y lo posa sobre el ataúd. Todo el mundo exaltado. MUÑEQUITA grita muy fuerte.

MUÑEQUITA.

¡Nooo...!

DON POLIVIO lo mira. Alza su bastón y da un fuerte golpe hacia el piso. Todo el mundo vuelve su mirada hacia DON POLIVIO. TOCHO lo mira.

DON POLIVIO.



¡Ya basta! ¡Ha sido suficiente!

DON POLIVIO se dirige presuroso hacia donde se encuentra TOCHO. TOCHO estira sus brazos y retrocede algunos pasos.

TOCHO

¡Escuche Don Polivio! Si este acto no lo convenció, mire tengo otro ¡este acto desafía las leyes de la gravedad!

DON POLIVIO.

¡Es mejor que te apartes, o tendré que usar la gravedad para sacarte a patadas!

TOCHO mira a CHORRITO. CHORRITO estira sus brazos y los mueve hacia arriba.

CHORRITO.

¡Vamos Tocho ahora o nunca!

DON POLIVIO se acerca hacia TOCHO. DON POLIVIO intenta sujetar a TOCHO.

TOCHO levanta sus brazos. Se eleva del piso mientras mantiene sus brazos extendidos.

Es ayudado por CHORRITO quien extiende sus brazos y mueve los dedos de sus manos con dirección hacia TOCHO.

DON POLIVIO y el resto del público miran anonadados a TOCHO. El SACERDOTE grita desesperado.

SACERDOTE.

¡Dios Santo, ese chico está poseído...!

El sacerdote se santigua varias veces mientras mira atónito a TOCHO.

DON POLIVIO junto al resto de payasos miran atónitos como TOCHO levita por el aire.



ESC 24. INT. CARPA DE CIRCO. PISTA CENTRAL. DÍA.

TOCHO los mira desde lo alto y sonríe.

ESC 25. INT. CARPA DE CIRCO. GRADERIOS. DÍA.

CHORRITO con sus brazos extendidos y moviendo sus dedos mira a TOCHO en el aire. La GUADAÑA se acerca hacia CHORRITO. Toca el hombro de CHORRITO con su mano. CHORRITO mira a la GUADAÑA. La GUADAÑA saca con su mano de su gabardina un reloj de arena. Con su dedo índice muestra el reloj a CHORRITO. CHORRITO mira el reloj de arena. CHORRITO mira a TOCHO. Baja sus brazos lentamente.

ESC 26. INT. CARPA DE CIRCO. PISTA CENTRAL. DÍA.

TOCHO empieza a descender lentamente. Llega hacia el piso.

DON POLIVIO golpea sobre el piso su bastón. MUÑEQUITA sujeta fuerte el brazo de DON POLIVIO. DON POLIVIO fija su mirada en MUÑEQUITA.

MUÑEQUITA.

Debemos superarlo.

DON POLIVIO mira fijamente por un momento a MUÑEQUITA. DON POLIVIO guarda su bastón sobre su cintura. Se acerca a TOCHO.

DON POLIVIO llega donde esta TOCHO. Lo mira fijamente a los ojos por un momento. TOCHO lo mira también. DON POLIVIO le extiende la mano a TOCHO.

DON POLIVIO.

La función debe continuar

TOCHO sonríe y corresponde el saludo de DON POLIVIO.

ESC 27. INT. CARPA DE CIRCO. GRADERIOS. DÍA.

La GUADAÑA abraza a CHORRITO y se dirigen hacia el ataúd.

ESC 28. INT. CARPA DE CIRCO. PISTA CENTRAL. DÍA.



La GUADAÑA y CHORRITO pasan frente a TOCHO. TOCHO fija su mirada en CHORRITO.

CHORRITO.

¡Del polvo venimos y al polvo volveremos...!

CHORRITO guiña el ojo a TOCHO. TOCHO guiña su ojo y sonríe. La GUADAÑA abre la tapa del ataúd. CHORRITO entra en el ataúd. Se recuesta. La GUADAÑA cierra la tapa del ataúd.

El payaso violinista entona una melodía de circo. Los demás payasos se percatan de la música. Todos los presentes se dirigen hacia el telón de salida del circo. TOCHO camina junto a MUÑEQUITA y DON POLIVIO. Todos salen por el telón.

ESC 29. INT. CARPA DE CIRCO. UMBRAL. DIA.

La GUADAÑA va tras ellos. La GUADAÑA sale por el telón y lo cierra.

CREDITOS

Plan de rodaje



PAQUION		DIA	DIA	DIA
DIAMONCHE/PRANOC		DIA	DIA	DIA
HOLADSE/JOSEHO				
EXTERIO/INTERIOR		NT	NT	NT
ESCIENA No		17,19,21,23	24,26,28	16,18,20,22,25, 27,29
OCTAVOS				
QUIERO SER PAYASO				
Director: Christian Quintuña				
Productor / Actor: Freddy Peña				
Fotografía: Alejandro Feijó				
Fecha: 20/04/2014				
PLANOS		Total	Total	Total
PERSONAL		ACTOR	No	
Totito	Freddy Peña	1	1	1
Corruto	Freddy Carrizo	2	2	2
Don Piliño	Fabian Carrizo	3	3	3
Milaguita	Sofía Carrasco	4	4	4
Ciudadita	Hernán Coron	5		5
Saverdine	Cristian Calle	6	6	6
payaso violinista	Emmanuel Va	7	7	7
elenco del circo social	Henry Urbalea	8	8	8
extras estudiantes 1.codo	Gaio Torres	9		9
MONDAYS - III				
VEHICULOS - V				
EQUIPO ESPECIAL - EE				
M. EE				
M. EE				
M. EE				
DIA 1: MIERCOLES 7 DE MAYO				
GRADERIOS / MUERTE DE CHORRITO		Total	Total	Total
PISTA CENTRAL / MUERTE DE CHORRITO		612	248,014	
DIA 2: JUEVES 8 DE MAYO				
VISIONADO				
CUARTO DE TOCHO		Total	Total	Total
NOCHE		NT	1357,91113	
NOCHE			,15	
DIA 3: VIERNES 9 DE MAYO				
DIA 4: SABADO 10 DE MAYO				
DIA 5: DOMINGO 11 DE MAYO				
INT. NOCHE				
EXT. DIA				



Propuesta de dirección

El mundo actual necesita rendir un homenaje a la comedia clásica e integrar el mundo circense y cinematográfico en un solo proyecto; a través de un personaje cómico en el mundo del humor negro.



Fotogramas del making off del cortometraje quiero ser payaso







