



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación
Carrera de Cine y Audiovisuales

**El trabajo emocional actoral desde un punto vivencial a través de la
dirección en el cortometraje *Pasos de duda***

Trabajo de Titulación previo a la obtención del
Título de Licenciado en Cine y Audiovisuales.

Autor:

Cristian Patricio Aucapiña León

C.I.: 0302635974

Correo electrónico: cristianpatricio218@gmail.com

Director:

Mag. Gonzalo Gonzalo Jiménez

C.I.: 0107476970

Cuenca – Ecuador
02 de junio del 2021



RESUMEN

La presente investigación ilustra el trabajo del director y actor de cine desde su relación profesional conjunta para desarrollar emociones verdaderas, generadas a través de técnicas afines al plano vivencial del actor. El estudio está encaminado a la realización del cortometraje de ficción *Pasos de duda*, en el cual, el director pone en práctica las exploraciones llevadas a cabo. La investigación toma como referencia a grandes figuras teórico-prácticas como el director escénico y pedagogo teatral Konstantín Stanislavski, quien crea y difunde su sistema de preparación actoral. Sin embargo, es importante mencionar a otros influyentes teórico-prácticos que también desarrollan sus propias técnicas vivenciales: Lee Strasberg, Stella Adler y Sanford Meisner. Asimismo, cabe recordar que la metodología del estudio se enfoca en la creación y práctica cinematográfica de la llamada “investigación/creación” (Quiroga, 2012). Finalmente, los consejos y conclusiones se aplican a un ejercicio audiovisual para comprobar y explorar las herramientas analizadas.

Palabras clave: Técnicas de actuación. Actor. Organicidad. Dirección.



ABSTRACT

This research illustrates the work of the film director and the actor from their joint professional relationship to develop true emotions, generated through techniques related to the actor's experiential plane. The study aims to make the short fiction film *Pasos de duda*, in which the director puts into practice the explorations carried out. The research takes as a reference to great theoretical-practical figures such as the stage director and theater pedagogue Konstantín Stanislavski, who creates and disseminates his system of acting preparation. However, it is important to mention other influential theorists and practitioners who also develop their own experiential techniques: Lee Strasberg, Stella Adler, and Sanford Meisner. Likewise, it should be remembered that the study's methodology focuses on the creation and cinematographic practice of the so-called “research / creation” (Quiroga, 2012). Finally, the tips and conclusions are applied to an audiovisual exercise to check and explore the tools analyzed.

Keywords: Acting techniques. Actor. Organicity. Direction.



ÍNDICE

Contenido

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
LISTA DE FIGURAS	6
Cláusula de Propiedad Intelectual	7
Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional	¡Error! Marcador no definido.
DEDICATORIA	9
AGRADECIMIENTOS	10
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I	13
I.- DESDE LA DIRECCIÓN: TÉCNICAS ACTORALES VIVENCIALES PARA EL TRABAJO EMOCIONAL	13
I.A: El sistema de Konstantín Stanislavski	13
I.A.1: Historia.....	13
I.A.2: Sistema Stanislavski	13
I.B: Las vertientes norteamericanas: Lee Strasberg, Stella Adler y Sanford Meisner	15
I.B.1: “La memoria emocional” de Lee Strasberg	15
I.B.2: Stella Adler y “la imaginación”	17
I.B.3: Sanford Meisner: “Ser y no actuar”	19
I.C: Judith Weston y la dirección actoral.....	21
I.C.1: Momento por el momento	21
I.C.2: Escuchar y hablar	22
I.C.3: Verbos	22
Capítulo II	24



II.- El trabajo emocional actoral a través del análisis.....	24
II.A: Trabajo emocional en la película <i>El cisne negro</i>	24
II.A.1: Sinopsis.....	24
II.A.2: Técnica y trabajo emocional.....	24
II.B: La dirección actoral desde la emoción en la película <i>La mala noche</i>	25
II.B.1: Sinopsis.....	25
II.B.2: La dirección, técnica y cómo manejar lo emocional	25
II.C: La dirección actoral desde la emoción en la película <i>Petróleo sangriento</i>	26
II.C.1: Sinopsis.....	26
II.C.2: La dirección, técnica y cómo manejar lo emocional	27
Capitulo III.....	29
III.- Aplicación al trabajo emocional de la protagonista en el cortometraje <i>Pasos de duda</i>	29
III.A: Sinopsis de <i>Pasos de duda</i>	29
III.B: Informe de ensayos	29
III.C: Técnicas y ejercicios utilizados.....	30
III.D: Resultados	33
CONCLUSIONES.....	35
ANEXOS	37
GUION LITERARIO	37
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54
REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS	58



LISTA DE FIGURAS

Imagen 1.- Fotograma de <i>El cisne negro</i> (2010), de Darren Aronofsky.	24
Imagen 2.- Fotograma de <i>La mala noche</i> (2019), de Gabriela Calvache.....	25
Imagen 3.- Fotograma de <i>Petróleo sangriento</i> (2007), de Paul Thomas Anderson.....	27
Imagen 4.- Director y actriz conversan sobre el objetivo del personaje de Sofía	31
Imagen 5.- Análisis de guion entre las actrices Vanessa Flores y Gianella Vintimilla.....	33
Imagen 6.- Ensayos grabados en conjunto con el equipo de trabajo.....	34



Cláusula de Propiedad Intelectual

Cristian Patricio Aucapiña León, autor del trabajo de titulación *El trabajo emocional actoral desde un punto vivencial a través de la dirección en el cortometraje "Pasos de duda"*, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 02 de junio del 2021

Cristian Patricio Aucapiña León

C.I: 0302635974



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Cristian Patricio Aucapiña León, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación *El trabajo emocional actoral desde un punto vivencial a través de la dirección en el cortometraje "Pasos de duda"*, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Así mismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 02 de junio del 2021

Cristian Patricio Aucapiña León

C.I: 0302635974



DEDICATORIA

Este estudio es para mis padres, mi familia,
gracias a su apoyo incondicional he logrado alcanzar
una meta más en mi vida.

Al forjador de mi camino, a mi padre celestial.
A todas las personas que me motivaron a seguir en la lucha diaria.



AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad de Cuenca, a todos los profesores que he conocido en el transcurso de la carrera, gracias a todos ellos por transmitir sus conocimientos.

Al equipo de rodaje *Pasos de duda*, por su paciencia y dedicación al proyecto: Paúl Urgilés, Adrián Vanegas, Ángel Coro, Patricia Santos, Vanessa Flores.

A Gonzalo Gonzalo Jiménez por sus conocimientos impartidos y dedicación en la tutoría de esta investigación.



INTRODUCCIÓN

En el cine el trabajo del director es de una enorme responsabilidad, pues es quien se encarga de plasmar sus ideas en un proyecto audiovisual: dar vida a los personajes, conociendo sus cualidades y recursos. Su guía facilita que un actor se sienta cómodo y libre y logre exponerse con notable éxito a un público determinado, gracias a la confianza y a las técnicas indicadas que le permitan llegar a sus recuerdos o crear sus propias imágenes. Sólo así un actor puede mostrar sus sentimientos y experiencias vividas, o al menos concebirlas como si fuesen propias. Lo que permea de credibilidad al personaje interpretado.

El propósito de la presente investigación es definir el trabajo del director y el actor desde un punto vivencial a la hora de plantear relaciones ficcionales de pareja para aplicarlo a la dirección de actores del cortometraje *Pasos de duda*. En tanto, los objetivos específicos son: definir la relación entre el director-actor en el trabajo emocional a partir de una técnica vivencial para el óptimo desarrollo actoral durante la puesta en escena, comparar y contrastar el trabajo de la dirección emocional actoral desde un punto vivencial con base en casos de estudio, y aplicar los ejercicios extraídos del análisis conceptual de los referentes estudiados sobre el trabajo actoral del personaje protagonista Sofía al cortometraje de ficción *Pasos de duda*.

De esa manera la investigación da a conocer técnicas y argumentos famosos en otros países, con la finalidad de optimizar la formación profesional en el Ecuador, debido a que aún existen algunos inconvenientes respecto a la dirección y actuación. Por ejemplo: el nivel de importancia brindado a los actores, la escasez de actores especializados y con experiencia, así como cierto desconocimiento de los directores al momento de guiar intérpretes. Así lo menciona Darío Hernán Gualotuña Tipán (2019) en su tesis: *Los problemas más comunes de la relación director/actor en el cine ecuatoriano*.

Para el desarrollo de este estudio se proponen las siguientes interrogantes: ¿Cómo es la relación entre el director-actor en el trabajo emocional desde lo vivencial? ¿Cuáles son las técnicas adecuadas para explorar al actor desde ese punto de vista? ¿Ha habido casos de estudio más complejos en técnica y formación para el trabajo actoral?



El estado del arte da cuenta del maestro teatral ruso Konstantín Stanislavski, quien desde 1907 se dedica a crear un método de interpretación para la formación dramática. En el libro *Manual del actor* (1938) habla sobre las emociones y expone ejercicios por medio de los cuales el actor puede encontrarse a sí mismo. En cambio, en el libro *Dirigir actores*, Judith Weston (1996) escribe ejercicios sobre cómo trabajar la parte emocional del actor y establecer fructíferas relaciones entre éste y el director durante la puesta en escena. Por su parte, Harold Guskin (2012), en su libro *Cómo dejar de actuar*, habla sobre las emociones y técnicas del trabajo actoral y la relación entre el director-actor.

Para el desarrollo de la presente investigación hemos tomado varios teóricos trascendentales que han desarrollado técnicas actorales desde lo emocional. Por ejemplo: Lee Strasberg que en 1949 entra a formar parte del Actors Studio, en donde difunde su método; Stella Adler, formada también en 1949 en el Estudio de Actuación, lugar en el que desarrolla su método; Sanford Meisner que dirige un programa de interpretación en la *Neighborhood Playhouse* en los cuarentas, y posteriormente crea su técnica. Cada uno de los teóricos tienen en común haber desarrollado sus técnicas en base al método interpretativo *Stanislavski*. Además, todos son miembros del *Group Theatre* de Nueva York, entre los años 1931-1941.

De ese modo los capítulos de la presente investigación abarcan lo siguiente: el capítulo primero, la dirección con las técnicas para el trabajo emocional actoral; el capítulo segundo, el trabajo emocional actoral desde un punto vivencial a través del análisis de películas; el capítulo tercero, las investigaciones y técnicas exploradas aplicadas al cortometraje *Pasos de duda*.

Por otro lado, la metodología investigación/creación es cualitativa, así se encuentra el método bibliográfico para realizar un rastreo de información de todos aquellos teórico-prácticos cuyos textos se relacionan con el tema de investigación. Por último, está el método de análisis para aplicar los casos de estudio donde se revisan enfoques, posturas y técnicas empleadas en función del tema.



CAPÍTULO I

I.- DESDE LA DIRECCIÓN: TÉCNICAS ACTORALES VIVENCIALES PARA EL TRABAJO EMOCIONAL

La dirección cinematográfica pretende desarrollar emociones verdaderas (sinceras, reales, no sobreactuadas), generadas desde técnicas que guíen y ayuden al actor a encontrar o desarrollar imágenes acordes a la historia de su personaje. Por eso, lo más importante que un director debe hacer en todo momento es brindar confianza, tanto en los ensayos como en la puesta en escena, para que los actores expresen libremente sus sentimientos.

I.A: El sistema de Konstantín Stanislavski

I.A.1: Historia

El maestro Konstantín Stanislavski nace en Moscú en 1863 y fallece en 1938. Se desenvuelve como director escénico, actor y pedagogo. Muy influenciado por el arte dramático desde temprana edad se presenta en pequeñas escenas de teatro. En 1895 asiste a la escuela de actuación para convertirse en actor profesional, pero dura pocas semanas porque para él la enseñanza apenas consiste en pálidas imitaciones, y como siempre busca la evolución del ámbito actoral, en 1898 funda el Teatro de Arte de Moscú, junto a Nemirovich-Danchenko. Desde entonces comienza a desarrollar su sistema de interpretación, cuya meta es proyectar a los espectadores actuaciones despojadas de todo lo artificial.

Gracias a su técnica, Stanislavski alcanza la excelencia del dominio escénico al encontrar soluciones imaginativas a los problemas de la puesta en escena. Sólo así, las normas de su sistema se convierten en las más importantes de la época (Ruiza, Fernández y Tamaro, 2004).

I.A.2: Sistema Stanislavski



Las normas del sistema Stanislavski obligan al actor a vivir de manera honesta el personaje, a experimentar emociones similares a las que éste padece en la ficción. Por eso, para desarrollar el personaje existen varios conceptos que estimulan la imaginación y la concentración: “Es decir, el actor debe comprender en cuerpo, emoción y pensamiento el comportamiento del personaje con una profundidad tal para que, a los ojos del espectador, este aparezca con la verosimilitud que gobierna la naturaleza orgánica de la vida” (Ruiz, 2008, p. 69). En pocas palabras, si el director desea interpretaciones desde las vivencias, debe conocer las herramientas necesarias, debe servirse de Stanislavski y sus conceptos como: el sí mágico, la imaginación, la atención en escena, la relajación muscular, las unidades y tareas, la fe y el sentido de la verdad, la memoria emocional, la comunicación y el subconsciente.

Entre estos conceptos imprescindibles, la memoria emocional consiste en reproducir emociones reales a través de la evocación, por medio de los sentidos, de experiencias o sucesos pasados propios del actor para mostrar sus sentimientos al público. Es entonces cuando el actor debe padecer emociones similares a las del personaje interpretado: “Las historias que escriben los dramaturgos son trágicas y, por tanto, los sentimientos que tiene que transmitir el personaje también” (Serrano Velázquez, 2012). Hay varias historias creadas por los guionistas, y cada una crea personajes con distintas emociones: “El actor debe tomar conciencia de algo más allá de las palabras: actos realizados, recuerdos evocados, movimientos, accesorios que se manipulan, constituyen el subtexto que ocasiona los sentimientos” (Pireandello formación, 2018). No hay que olvidar que el uso de algún objeto ayuda a construir la emoción y aumenta la cercanía al personaje, por lo que el público, en consecuencia, creará la realidad observada.

Una recomendación muy importante es evitar la actuación con la misma ropa. Es mejor llevar separada la vestimenta, pues al sentir las texturas de la ropa, de los objetos como un sombrero o una peluca, del olor, o simplemente llevar algo más cercano a lo que vestiría al personaje, permite una emoción más sincera en el actor. Israel Franco Müller, actor y ex estudiante de la técnica, sostiene que: “Con este trabajo descubres muchas inquietudes, las debilidades se convierten en fortaleza. Se crece como persona y un



actor sin vivencias no puede ser actor” (Serrano Velázquez, 2012). “El sistema” permite una exploración exhaustiva en uno mismo.

Basta con pensar en la dedicación obsesiva de Daniel Day-Lewis que desarrolla sus papeles de acuerdo a este método interpretativo. Para la película *Lincoln* (2012), dirigida por Steven Spielberg, leyó más de 100 libros sobre la política norteamericana del siglo XIX. *En el nombre del padre* (1993) ensayó tanto el acento de otro país que seis meses después de acabada la producción siguió hablando así. En síntesis, todas aquellas investigaciones realizadas por el actor, hacen que sienta verdaderamente al personaje interpretado, llegando a adoptar sus formas físicas y psicológicas.

I.B: Las vertientes norteamericanas: Lee Strasberg, Stella Adler y Sanford Meisner

El sistema Stanislavski es adoptado por muchas escuelas de interpretación a nivel mundial. En la década de los veinte llega a Estados Unidos, en donde se empieza a experimentar sobre la técnica de actuación. La escuela norteamericana se llamó *The method* (El método). Plantea que los actores creen un trabajo interpretativo y sus actuaciones vayan más allá del texto. Finalmente, *The method* es una técnica desarrollada en la década de los cincuentas.

Los tres principales enfoques del método que iluminan sus múltiples posibilidades de aplicación y que aúnan la repercusión del maestro Stanislavski en las técnicas interpretativas contemporáneas son: Lee Strasberg, Stella Adler y Sanford Meisner. Los tres tuvieron como punto de partida el *Group Theatre*, pero cada uno abrió su propio camino (Pérez García, 2009, p. 85).

El reconocido grupo de Nueva York es creado entre los años 1931-1940, y cuenta con actores como: Marilyn Monroe, James Dean, Montgomery Clift, Rod Steiger, Eli Wallach, entre otros. Todos ellos forman el sistema Stanislavski.

I.B.1: “La memoria emocional” de Lee Strasberg

I.B.1.a: Biografía

Lee Strasberg nace en Budaniv, Ucrania, en 1901 y fallece en Nueva York, Estados Unidos, en 1982. Fue un actor y director estadounidense de origen polaco.



Autoproclamado continuador del sistema de Stanislavski, es uno de los fundadores del *Group Theatre*. En 1923, inicia sus estudios en el *American Laboratory Theatre*, dirigido por dos actores del Teatro de Arte de Moscú: Richard Boleslavsky y María Ouspenskaya. Aquí Strasberg tiene la oportunidad de ver actuar a Stanislavski.

En 1931, Strasberg vierte el aprendizaje obtenido en el elenco del *Group Theatre*, fundado ese mismo año junto a Harold Clurman, Cheryl Crawford, Elia Kazan y Robert Lewis. El grupo presenta varias obras con las que el director tiene éxito. En 1937, Strasberg abandona la compañía y se dirige a Hollywood a probar suerte. Después de haber conocido a varios cineastas, guionistas y actores, regresa a New York a dirigir obras en *Broadway* y obtiene muchos triunfos. En 1941, el *Group Theatre* había cerrado por cuestiones ideológicas, económicas y artísticas. En 1948, Strasberg y Elia Kazan fundan la escuela más prestigiosa de la década: el *Actors Studios*, lugar desde el que Strasberg imparte algunas clases y forma actores con su versión del método Stanislavski. En 1951, es nombrado director artístico, hasta el día de su muerte.

I.B.1.b: Técnica

La técnica denominada “el método de Strasberg” consta de cuatro ejercicios esenciales: el sí mágico, la relajación, la concentración y la memoria emocional. Esta última quiere decir que los actores deben usar las propias vivencias de su pasado para acercarse a la experiencia del personaje. Hay que tener en cuenta que Strasberg exigía a los actores buscar sus experiencias emocionales haciendo uso de su propia memoria. El punto es llegar hasta los recuerdos más hondos, provocando una actuación sincera.

El creador del Método reelabora el concepto de memoria afectiva recibido de su maestro Boleslavsky, dividiéndolo en memoria sensorial (relacionada con los sentidos) y memoria emotiva (relacionada con las vivencias experimentadas). Parte de la idea de que el entrenamiento de estas memorias conduce al dominio del actor sobre los contenidos inconscientes de su psiquis, mostrando una curiosa reinterpretación de conceptos tomados de la psicología (Mauro, s.f.).

Los actores y actrices que hagan uso de la técnica de Strasberg tienen que estar en constante práctica, con la finalidad de adquirir una profunda concentración para aprender a reaccionar o a sentir. El actor se prepara por medio de la relajación y el entrenamiento sonoro-emotivo, y sólo cuando haya reproducido una emoción en algún



ejercicio, éste pasa de la inconsciencia a la consciencia, y puede ser utilizado a voluntad.

Por supuesto, la concentración es muy importante en la medida en se abre paso hacia la imaginación misma, por lo que una buena manera de desarrollar esta técnica es a través de objetos físicos vinculados con una experiencia personal: el contacto genera emociones. Igualmente se puede recrear objetos evocados para captar una sensación asociada a ellos. Por ejemplo: tomar un té imaginario, leer una carta. Recrear sensaciones ayuda a que el actor sienta más profundamente la emoción. Se recomienda hacerlo de lo más sencillo a lo más complejo, hasta recordar una sensación total.

Pronto se vio que el método de Strasberg ofrecía un singular rendimiento dentro del campo cinematográfico, donde, por un lado, se exigía a los actores una mayor naturalidad que en los escenarios teatrales, y, por otro, se podía captar con absoluta fidelidad los menores registros expresivos (Ruiza, Fernández y Tamaro, 2004).

En efecto, el método de Strasberg ha sido utilizado por muchos actores, gracias a que funge como punto de encuentro con experiencias más complejas y puras. En el *Actors Studio* se forman jóvenes actores según un método que alcanza fama mundial. Personajes que han pasado por la escuela interpretativa y hacen uso de la técnica son: Marlon Brando, Dustin Hoffman, Al Pacino, Jane Fonda, Paul Newman, Robert De Niro, Jack Nicholson, entre otros. Algunos de ellos logran realizar asombrosas actuaciones en el cine, llegando a obtener premios Óscar.

I.B.2: Stella Adler y “la imaginación”

I.B.2.a: Biografía

Nace en 1901, en Nueva York, Estados Unidos, y fallece en los Ángeles, en 1992. Fue actriz y profesora de interpretación. En 1919 realiza su primer debut internacional en Londres, donde permanece por largo tiempo. Después hace una gira por Europa y América del Sur.

En 1931, Adler se une al innovador *Group Theatre*, fundamentado en el sistema Stanislavski. En 1934 deja la escuela, disgustada e incómoda por el trabajo y las enseñanzas que plantea Lee Strasberg. Viaja a París y recibe lecciones particulares por cinco semanas con el maestro Konstantín Stanislavski. De modo que con una nueva



visión y comprensión sobre su trabajo regresa al *Group Theatre*, para compartir sus experiencias con Sanford Meisner, Elia Kazan y Robert Lewis. Sin embargo, tiene inconvenientes con Strasberg por su forma de usar la “memoria emotiva”. Asunto que provoca que Adler termine retirándose de la escuela. Según Stella Adler: “Sostenerse en las emociones que experimenté, por ejemplo, cuando mi madre murió, para crear un papel resulta enfermizo y esquizofrénico. Si eso es actuar, ya no quiero hacerlo” (Vega, s.f.).

Entre 1940 y 1949, Adler da clases de actuación en la *New School for Social Research*, en New York. En 1949 funda su propia escuela denominada *Stella Adler Conservatory of Acting*, cuya misión es formar artistas que valoren el género humano. Según Adler: “Crecer como actor y como ser humano es sinónimo” (Vega, s.f.). Actualmente la escuela es una de las más prestigiosas de Nueva York por la programación de su centro cultural.

I.B.2.b: Técnica

La técnica Adler le pide al actor construir sensaciones e imágenes para configurar su personaje a partir de la imaginación, no de su vida personal: si tiene que escalar una montaña, si tiene que ser un policía, debe imaginar. “Para Adler la esencia de la interpretación es sociológica (no psicológica como en Strasberg)” (Pérez García, 2009, p. 85). Todo lo que el actor aprenda de su observación interna, ayudará a mejorar su interpretación, y construirá situaciones imaginarias con sus respectivas reacciones.

La técnica Adler consta de algunos ejercicios:

- ❖ Ejercicio de imaginación
- ❖ Ejercicio de paráfrasis
- ❖ Ejercicio de justificación interna

Los ejercicios ayudan a crear imágenes, aunque depende de los objetos utilizados en la escena. En cualquier caso, las imágenes se basan en aquellos libros en los que se escriben ideas hasta assimilarlas como propias y convenientes para ser expresadas, caso contrario, otra forma de crear imágenes consiste en sacar una oración del guion para traerla a la vida, pero imaginando todos los detalles de la razón por la cual esa frase se



encuentra en la historia: “Adler se fundamenta en dos cosas esenciales; la imaginación y la acción. Es necesario entonces que un actor que trabaje su técnica pueda tener la capacidad de crear todo un mundo alrededor del personaje para poder poseerlo” (Matute Zablah, 2015, p. 184). En definitiva, esta técnica permite que el actor cree y experimente circunstancias imaginarias sobre el personaje a interpretar.

La escuela de interpretación fundada por Adler todavía funciona en Nueva York y los Ángeles. Su método se ha vuelto muy reconocido. Incluso es posible mencionar a algunos actores que basan su trabajo en la técnica de la famosa actriz: Robert De Niro, Martin Sheen, Rob Schneider, Vincent D'Onofrio, Mark Ruffalo, Warren Beatty, Benicio del Toro, Marlon Brando y Meryl Streep. “El valor del actor formado en Adler es la independencia artística, la sensibilidad social, la conciencia de un bienestar humano y la constante búsqueda de conocimientos que nutran el crecimiento humano” (Vega, s.f.).

I.B.3: Sanford Meisner: “Ser y no actuar”

I.B.3.a: Biografía

Nace en 1905, en Nueva York, Estados Unidos, y fallece en los Ángeles, en 1997. De nacionalidad estadounidense y origen húngaro, fue un actor y profesor de interpretación. En 1923, asiste al instituto de música *Damrosch* (ahora llamado *Juilliard*), en Nueva York, en donde se inicia en el mundo de las artes, convirtiéndose en pianista. Pero después de observar obras de teatro, descubre su vocación en el ámbito actoral.

En 1931, se une a un grupo de jóvenes involucrados en la actuación para establecer el *Group Theatre*. Entonces Meisner ya ha aparecido en obras de teatro que codirige con Clifford Odets hasta 1935. Ese mismo año, Meisner pasa a ser docente en *The Neighborhood Playhouse School of the Theatre*, en Nueva York, aunque continúa actuando y dirigiendo obras producidas por *The Group Theatre*, hasta su desaparición en 1941. Años después, Meisner deja *The Playhouse*, y se convierte en director de nuevos talentos de *Twentieth Century Fox*. Además, experimenta como actor de cine en Los Ángeles. Luego regresa al *The Playhouse* y funge como director del Departamento



de Interpretación hasta su jubilación en 1990, así como director emérito hasta su muerte en 1997.

En 1995, Meisner, Carville y Barter forman el *Sanford Meisner Center*, escuela de interpretación en la que son venerados hasta hoy. Según Arthur Miller, en la dramaturgia Meisner ha sido:

[...] el maestro de actuación con más principios en este país durante décadas, y cada vez que veo actores puedo decir muy bien cuáles han estudiado con Meisner. Es porque son honestos y simples y no se basan en complicaciones que no son necesarias (Arthur Miller como se citó en El centro Sanford Meisner, 2018).

I.B.3.b: Técnica

La clave del método interpretativo conocido como la técnica Meisner está en la conducta, las relaciones y la realidad de la acción. Pero primero se necesita de la “repetición”, el ejercicio base. Se realiza en pareja, sentado uno frente al otro. Mientras las dos personas se observan se establece un comentario que llame la atención sobre la apariencia física del otro. Por ejemplo: “Me gustan tus ojos”. El otro escucha y repite la misma frase, con la cual, el actor aprende a escuchar y a repetir mecánicamente. Entonces deja de lado toda tensión o preocupación para concentrarse en el comportamiento de su compañero.

Otros conceptos de la técnica Meisner que derivan en ejercicios son: las repeticiones, el instinto, la llamada a la puerta, el texto, la preparación y el personaje. Del mismo modo, gracias a la técnica, el actor puede acceder a la verdadera experiencia humana. Reconectar sus impulsos ayuda a hallarse en ambientes imaginarios. Según Meisner: “Una vez que un actor tiene un sentido claro de las 'circunstancias dadas', inspirado por los estímulos, entonces podría crear una vida interior abundante para que el personaje se inspire” (Ates, 2020). El actor debe realizar las acciones que se le presenten de forma orgánica, justificándose y sin anticiparse para crear circunstancias verosímiles durante la puesta en escena.

A lo largo de su carrera, Meisner desarrolla una técnica de gran utilidad para estudiantes y actores entre los siglos XX y XXI. Algunos de los actores y actrices



formados en la técnica Meisner son: Sandra Bullock, Diane Keaton, Tom Cruise, Michelle Pfeiffer, Dylan McDermott, Jeff Goldblum, entre otros.

I.C: Judith Weston y la dirección actoral

“El director debería de acercarse a cada personaje como si él fuera a interpretarlo, permitiéndose creer en la realidad de cada personaje” (Weston, 1996, p. 6).

Weston nace en Maine, Estados Unidos, en 1946. Dedicó su vida a la narración y a la actuación. Es una codiciada maestra y entrenadora de cineastas y actores a lo largo del mundo. Sus experiencias y descubrimientos los plasma en dos libros: *Directing actors* (1996) y *La intuición del director de cine* (2003). Weston realiza varios talleres sobre actuación y dirección a nivel internacional. Se presenta en Berlín, Dublín, Ginebra, Toronto y Sídney. Entre sus estudiantes se cuentan a: Alejandro Iñárritu, Steve McQueen, David Chase y otros directores, actores y guionistas de notoria trayectoria cinematográfica.

Los conceptos descritos por Weston en *Directing actors*, son de gran ayuda para el director, pues ahí habla de la necesidad de dar indicaciones claras, breves y posibles. Las nociones que vamos a referenciar por ser de mayor interés para nosotros son: momento por el momento, escuchar y hablar, y verbos.

I.C.1: Momento por el momento

Esta idea propone un estilo realista: vivir todo lo que se presente al momento de interpretar. Por eso, el director tiene que conocer los ejercicios para estimular e inspirar al actor, impulsándolo a la naturalidad: “Los mejores momentos suceden cuando los actores son cogidos en momentos indefensos de simplicidad y verdad, dando una respuesta genuina y simple a una pregunta, comentario o evento” (Weston, 1996, p. 21). Cuando los actores se sienten vulnerables después de hacer una buena toma, es la oportunidad de forjar una mejor conexión y confianza para continuar con la exploración del personaje.

También es importante dominar la escucha, las circunstancias imaginarias y la concentración con otro actor. De esa manera, la acción y reacción de los actores resultan



más naturales. Darío Gualotuña menciona: “Todo acontecimiento u objeto incita a crear un ambiente único para la escena, logrando que se viva y se sienta el momento” (2019, p. 9). En efecto, si un actor se acostumbra a tener algún objeto, material o cosa con la que se sienta cómodo, a su vez se motiva a sí mismo y ayuda a desarrollar mejor la emoción que está dispuesto a mostrar.

I.C.2: Escuchar y hablar

“Creo que, si tienes talento para la interpretación, es el talento para escuchar”
Morgan Freeman
(Weston, 1996, p. 33).

Si escuchar le es fundamental al director, al actor también. Escuchar crea pequeñas conexiones eléctricas que forman eventos emocionales que les permiten a los actores afectarse mutuamente, tanto en los ensayos como en la puesta en escena. Además, posibilita la concentración entre compañeros y evita que actúen por sí mismos: “Deja de actuar en mayúsculas. No actúes. No lo hagas a lo grande. No intentes entretener. Simplemente existe. Y escucha a las otras personas cuando están hablando” (Weston, 1996, p. 32). Estar atento a la escucha ayuda a los actores a relajarse, a estar atentos a todo lo que pasa y a prevenir las sobreactuaciones.

La escucha no significa solamente oír lo que dice un compañero: es una atención especial que se dedica a otra persona. Stanislavski utiliza el término “comuni3n”. No olvidemos que el contacto ocular también es una forma de escuchar, pero sólo cuando el mirar es profundo: “Cuando un actor está escuchando su expresi3n facial se manifiesta a trav3s de su inter3s en la respuesta del otro actor” (Weston, 1996, p. 34). En cualquier caso, este concepto permea mejor en la experiencia humana.

I.C.3: Verbos

Los verbos son palabras específicas que utiliza el director para transmitir ideas claras y fáciles de seguir, de modo que provoque en el actor las acciones que demanda el personaje del guion, evitando así el exceso de explicaciones confusas: “Las acciones hablan más alto que las palabras. Los verbos describen lo que alguien está haciendo, por lo que son activos y no estáticos. Los verbos describen la experiencia, más que una



conclusión sobre una experiencia” (Weston, 1996, p. 9). Los verbos tienen el propósito de crear un efecto emocional en las personas y permiten descubrir a actores y actrices capaces de recibir indicaciones sencillas: “Los verbos de acción describen una transición emocional; cuando alguien hace algo a otra persona, algo sucede, por lo tanto, los verbos de acción crean un evento emocional.” (Weston, 1996, p. 11). Así los verbos hacen que el actor interactúe, se implique con un objeto o con otro actor, y posibiliten que la parte emocional fluya, haciendo más llamativa e interesante la puesta en escena.

Capítulo II

II.- El trabajo emocional actoral a través del análisis

II.A: Trabajo emocional en la película *El cisne negro*

II.A.1: Sinopsis

La historia del largometraje *El cisne negro* (2010), dirigido por Darren Aronofsky, narra la vida de Nina (Natalie Portman), una brillante bailarina que forma parte de una compañía de ballet de Nueva York. El personaje atraviesa por problemas físicos y psicológicos. Por un lado, están sus desmedidas ambiciones profesionales, y por otro, la insoportable presión de su madre, la rivalidad con una compañera suya y las exigencias del director encargado de la obra. Aquellos inconvenientes se van incrementando a medida que se acerca el estreno de la obra. La insostenible situación lleva a Nina a un desequilibrio mental que le impide distinguir entre realidad y ficción.

II.A.2: Técnica y trabajo emocional



Imagen 1.- Fotograma de *El cisne negro* (2010), de Darren Aronofsky.

En *El cisne negro*, la actriz protagonista, Natalie Portman no sólo consigue física y psicológicamente interpretar a su personaje, sino que lo padece. Portman practica su papel utilizando zapatillas de punta durante ocho horas diarias por seis días a la semana a lo largo de diez meses para conseguir la técnica adecuada del ballet. También trabaja

mucho tiempo en los aspectos físicos del personaje, lo que le ayuda a intuir experiencias, crear emociones y adaptarse a los cambios drásticos requeridos.

En el plano psicológico, Portman hace un cambio sobre su propia personalidad al adquirir rasgos emocionales como baja autoestima, introversión, dependencia, obsesividad y ansiedad social. Asimismo, se acerca a síntomas psicológicos: alucinaciones, delirios, comportamiento impulsivo e incluso esquizofrenia. Portman se desenvuelve muy bien en la puesta en escena, combinando la actuación con su poca conocida profesión de psicóloga. En un artículo de internet, Portman menciona: “Actuar es una experiencia alegre. Es el acto de empatía y juego. Debes ser libre para ser creativo, probar cosas nuevas y cometer errores. Así es como aprendí” (T13, 2019).

II.B: La dirección actoral desde la emoción en la película *La mala noche*

II.B.1: Sinopsis

La película ecuatoriana *La mala noche* (2019), de Gabriela Calvache, cuenta la vida de Dana (Noëlle Schonwald), una mujer inteligente y bella rodeada de abusos, soledad y amores fallidos. Dana es una prostituta bajo la égida de un sistema que violenta a mujeres de todas las edades. La protagonista busca solucionar su vida, remediando las decisiones tomadas hasta ahora para ser libre.

II.B.2: La dirección, técnica y cómo manejar lo emocional



Imagen 2.- Fotograma de *La mala noche* (2019), de Gabriela Calvache



En *La mala noche* se utilizan varias directrices para hacer un desarrollo actoral óptimo, por lo que se maneja la dirección con suma profesionalidad, al emplear líneas de acción para la actriz protagonista Noëlle Schonwald. En ese sentido, tanto la directora como la actriz respetan el rol de cada una en la película. Asimismo, Gabriela Calvache mantiene conversaciones con su protagonista sobre la historia que inspira el personaje de Dana.

Calvache menciona que el trabajo emocional realizado con la actriz consistía en crear una biografía emocional de Dana, potenciando y animando a buscar a Schonwald su personaje, con respeto, cariño y honestidad. En el proyecto se trabajó más el aspecto emocional del personaje principal de Dana que el de la actriz (...). (Calvache. G, comunicación personal, 17 de enero de 2021).

Las técnicas empleadas para desarrollar y crear imágenes son: establecer una biografía de Dana desde el inicio del proceso de realización de *La mala noche*, leer el guion para esclarecer el personaje y encontrar tres niveles texto, contexto y subtexto, elegir que verbos de acción usar para darle tonos emocionales a la actuación, sugerirle imágenes que la actriz debe emular en cada escena, no dirigir con resultados sino con verbos de acción. Solamente gracias a estas directrices se puede desarrollar lo emocional actoral. En *La mala noche*, la optimización del trabajo actoral tomó tres meses para formar al personaje de Dana (...). (Calvache. G, comunicación personal, 17 de enero de 2021).

II.C: La dirección actoral desde la emoción en la película *Petróleo sangriento*

II.C.1: Sinopsis

La película norteamericana *Petróleo sangriento* (2007), de Paul Thomas Anderson, ambientada en el siglo XX, cuenta una historia sobre la familia, el poder y la religión. Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis) es un minero pobre que además tiene a cargo a su hijo pequeño. Un día encuentra un pozo lleno de petróleo y su vida cambia: ahora es un hombre desvergonzadamente rico. Dominado por la ambición deja de lado

sus principios y pasa a convertirse en un magnate petrolero. Sin embargo, poco a poco irá destruyendo todo lo que alguna vez amó.

II.C.2: La dirección, técnica y cómo manejar lo emocional



Imagen 3.- Fotograma de *Petróleo sangriento* (2007), de Paul Thomas Anderson

La película de Anderson relata la época del origen de las fortunas petroleras. Sin embargo, el aspecto más sobresaliente del film es la actuación, sobre todo por su protagonista Daniel Day-Lewis. El trabajo entre el director y el actor consistía en crear el maquiavélico personaje de un empresario petrolero que pasa de ser un tipo anodino y humilde a un ser insaciable de poder.

Uno de los principales desafíos actorales fue la voz. En la cinta se escucha un protagonista con un tono alto en volumen, voz grave y una dicción más clara, pues Day-Lewis tiene acento británico, cuando el personaje tenía que adquirir una pronunciación norteamericana. En una entrevista, Day-Lewis menciona cómo es su forma de escuchar, razón por la que se toma su tiempo para oír a sus personajes y conocer su voz, en lugar de hacer el sonido adecuado para el personaje (FilMagicians, 2017). Por otra parte, el director leyó historias sobre el oficio petrolero y ayudó al protagonista con documentales de la época. Aunque Day-Lewis realiza investigaciones propias y lee sobre la historia petrolera del siglo XX.



El trabajo actoral entre director y actor dura dos años y se enfoca en desarrollar el mundo del personaje Daniel Plainview, para que Day-Lewis pueda habitarlo en carne propia. El director le da al actor libertad absoluta respecto a la forma de la preparación del papel. Day-Lewis lo hace solo y durante un largo periodo de tiempo explora la vida del personaje, incluso en su vestimenta, su cojera al caminar, su postura encorvada que no lo disminuye frente a otros sino todo lo contrario.

En *Petróleo sangriento* se puede ver como Day-Lewis ve y escucha todas las acciones y diálogos, resueltos de forma totalmente orgánica, interna, intensa y sincera. Sus reacciones se pueden notar, pues a nivel interior sufre emociones fuertes. Queda claro que en la cinta de Anderson la parte emocional es visibilizada por el mismo protagonista, emociones que nacen de sus propias experiencias, herramientas, objetos y técnicas.



Capítulo III

III.- Aplicación al trabajo emocional de la protagonista en el cortometraje *Pasos de duda*

III.A: Sinopsis de *Pasos de duda*

Sofía tiene veinte y cinco años, y estudia Psicología en la Universidad. Un día, debido a un requerimiento de fin de carrera, pide ayuda a un Doctor en leyes a cargo de una planta de abogados para realizar un taller con personas vulnerables que tienen o han tenido traumas psicológicos. Pero pasan los días y ante la urgencia de sus necesidades y el desaparecimiento del Doctor, Sofía decide robar La Roca del León, una piedra con chispas de oro, de las instalaciones de la planta de abogados. Cuando Sofía se apodera de aquel objeto valioso, la presión disminuye, pues ha conseguido lo que había planificado, y será de gran utilidad para ella y su familia.

III.B: Informe de ensayos

Fecha	Hora	Lugar	Actores	Actividades
09-12-20	14:00 – 16:30	Universidad de Cuenca	-Gianella Vintimilla -Daniel Montalván	-Lectura del guion -Aclarar dudas -Aclarar el contexto de cada personaje -Ensayos con acciones -Trabajar con imágenes -Escuchar al otro
11-12-20	15:00 – 18:00	Oficina	-Gianella Vintimilla -José Andrade	-Lectura del guion -Aclarar dudas -Aclarar el contexto de cada personaje -Ensayos con acciones e improvisaciones -Ensayos con



				verbos e imágenes
14-12-20	09:00 – 11:30	Universidad de Cuenca	-Gianella Vintimilla -Vanessa Flores	-Lectura del guion -Aclarar dudas -Aclarar el contexto de cada personaje -Ensayos con acciones y verbos
19-12-20	08:00 – 18:00	Oficinas	-Gianella Vintimilla -Paúl Urgilés -Daniel Montalván -Vanessa Flores	-Puesta en escena -Uso de verbos -Crear imágenes para desarrollar el personaje -Utilizar acciones
20-12-20	08:00 – 18:00	Casa Calles	-Gianella Vintimilla	-Puesta en escena -Uso de verbos -Crear imágenes para desarrollar el personaje -Utilizar acciones
21-12-20	08:00 – 18:00	Casa	-Gianella Vintimilla	-Puesta en escena -Uso de verbos -Crear imágenes para desarrollar el personaje -Utilizar acciones

III.C: Técnicas y ejercicios utilizados



Imagen 4.- Director y actriz conversan sobre el objetivo del personaje de Sofía

Con Gianella Vintimilla, actriz que interpreta a Sofía, se logra concretar varios ejercicios días antes de la puesta en escena del cortometraje *Pasos de duda*. Si bien el director tiene una idea clara sobre los personajes, siempre está dispuesto a escuchar a los actores con propuestas distintas a la suya, gracias a lo cual los personajes acumulan las experiencias contadas por cada actor y actriz. Así se empieza a crear un vínculo de confianza entre el director y los actores. Lo primero que se realiza es la lectura del guion, se explica el contexto y se aclaran dudas y preguntas.

Para el análisis del guion, el director utiliza el concepto “escuchar y hablar”. Pide a los actores que se sienten uno frente a otro y escuchen cada palabra que se dicen y, en especial, cómo lo dicen, lo que permite descubrir las reacciones de cada uno de ellos, si son capaces de escucharse, si están concentrados en sus expresiones, si son capaces de seguir las normas que el director les da para que el trabajo sea orgánico y creíble.

Bajo este concepto, las reacciones de la actriz protagonista se complican: en un principio no escucha ni se centra en sus compañeros, tampoco capta la imagen planteada, pero a medida que avanzan los ensayos este obstáculo es superado. Por si fuera poco, el ejercicio planteado contribuye a formar un lazo de amistad entre el equipo. Además, los actores aportan con algo nuevo sobre la historia o sobre los



personajes. Se pide que lean sus textos, y si alguna palabra o frase no es de su comodidad pueden cambiarla siempre y cuando se mantenga el contexto a contar.

Durante los ensayos y la puesta en escena se crean y recuerdan imágenes para que los actores se sitúen y sientan más profundamente la emoción que transpira la historia. Se realiza un ejercicio de improvisación, utilizando diálogos diferentes a los del guion, lo que permite conocer las reacciones de cada uno de ellos y sus justificaciones para continuar la historia. Este planteamiento posibilita un ambiente más relajado, alegre y tranquilo. Las equivocaciones mejoran cualquier falencia en los diálogos y en las acciones.

La directriz “Momento por el momento” permite que el director se apoye y pueda dirigir a los actores: los inspira y estimula para obtener actuaciones simples y orgánicas. El concepto explorado provoca que los actores se metan en la piel de los personajes, pero, sobre todo, es la protagonista quien incluso se apega emocionalmente a Sofía. Lo logra por la confianza y libertad brindadas.

Durante una buena actuación el actor siente que vive en la piel del personaje, es decir, que se ha convertido en el personaje. El público lo siente también. Esto de estar en la piel del personaje quiere decir que el actor está *en el momento*, pero para mantenerse *en el momento* ha de traer elecciones y entendimientos personales al papel (Weston, 1996, p. 21).

Respecto al plano corporal, se trabaja en el personaje antes y después de que cometa el “robo”. En un inicio se lo hace desde una postura rígida con preocupaciones y nerviosismos, pero a medida que avanza la historia el personaje evoluciona y se abre: se vuelve más confiada y satisfecha de sí misma. En este punto no se obtiene respuesta a lo planteado, porque la postura natural de la actriz es rígida, y para trabajar en contra de eso se necesita más tiempo y preparación. Aunque se le ayuda a recordar y crear imágenes, con las cuales la actriz consigue ciertas similitudes a las del personaje. Esas sensaciones imaginadas hacen que viva y experimente *el momento*.

Igualmente, los “verbos de acción” son un concepto de mucha utilidad para el director. Le evitan muchas explicaciones inútiles y, por el contrario, le permiten emplear un verbo y solucionar el trabajo con mayor precisión. Por ejemplo, en una

escena la actriz protagonista observa a otro personaje, cuando este abandona su puesto de trabajo, pero las indicaciones “observar”, “mirar” o “chequear” no son suficientes para cumplir lo requerido. Entonces se le dice a la actriz que debe “espiar”, aunque añadiendo al texto de anclaje la frase “te estoy observando”. ¿Por qué el verbo “espiar”? Tengamos presente el contexto: la actriz se encuentra en medio de un plan que ella misma idea para llegar a su objetivo, pero no puede ser vista por nadie, sino que debe comportarse astutamente. Gracias a esta indicación, la actriz sabe qué hacer y entrega como resultado lo que el director busca. Es importante insistir que ciertos “verbos de acción” ayudan al desarrollo actoral, mientras otros no, porque pueden provocar sólo confusión.

Por último, el objetivo de utilizar los ejercicios descritos es establecer un vínculo real entre los actores y el director. La idea es compartir las experiencias de cada uno para trabajar con lo conocido y lograr comodidad. Siempre existen aspectos que tienen que ser reforzados para mejorar la guía de los actores.



Imagen 5.- Análisis de guion entre las actrices Vanessa Flores y Gianella Vintimilla

III.D: Resultados



Imagen 6.- Ensayos grabados en conjunto con el equipo de trabajo.

Uno de los conceptos tomados en cuenta durante el trabajo actoral del cortometraje *Pasos de duda*, son los “verbos de acción”, si bien uno de los percances fue no saber o no tener en claro los tipos de verbos a utilizar en cada escena o momento de acción. Por otra parte, crear imágenes ayuda enormemente a la actriz con la evolución de su personaje, así como las continuas conversaciones con ella para facilitarle el contexto de cada escena y explicarle cómo el personaje atraviesa diferentes emociones. Por ejemplo: el objetivo inicial de la protagonista que cambia por otro que la beneficia mucho más a ella y a su familia. Obviamente obtiene lo que se idea en un inicio, pero por medio de una acción negativa.

El actor debe conseguir encontrarse en un ambiente de auténtica verdad interior... Sólo un arte lleno de experiencias directas y vitales del actor puede transmitir los matices impalpables y toda la profundidad de la vida interior de un personaje. Sólo un arte así puede enriquecer la experiencia espiritual del espectador (Ibáñez, 2004).

En efecto, el actor debe explorar y crear la realidad y la vida de su personaje, de qué otra forma puede crear imágenes. Necesita hacer un análisis sobre las vivencias de su papel para volverlo verosímil. Es muy importante que un actor indague en su pasado y encuentre sus experiencias vitales, o imagine mucho para crear emociones. A la larga, expondrá los sentimientos desde su interioridad más profunda.



Por eso, al trabajar en la parte del apego familiar de Sofía, la actriz se plantea imaginar que está lejos de casa, que no ha visto a sus padres por un largo período de tiempo, entonces debe imaginarse también cómo será escucharlos de repente por el celular, y más aún, qué sentirá cuando lo haga. En síntesis, la actriz tiene un excelente desarrollo actoral, porque todo está claro desde el inicio, en especial en lo referente a los ejercicios de creación de imágenes que le permiten mostrar una actuación honesta y sincera desde sus vivencias.

Finalmente cabe recalcar el papel de los ensayos antes del rodaje, porque mientras más se los realice, los avances son mucho más satisfactorios, sobre todo para la relación profesional entre el director y el actor, sin olvidar que se pueden descubrir nuevas emociones e ideas, y familiarizarse con el actor y conocer sus límites. Sólo así se logra trabajar y plantear técnicas y ejercicios recomendados por maestros y maestras de la actuación y dirección, consagrados en el continente americano, pues de ellos se han utilizado conceptos a lo largo del presente estudio para que el actor conozca e integre la investigación por cuenta propia, con la única finalidad de presentar un personaje verosímil.

CONCLUSIONES

Para la realización del presente estudio, el autor se ha centrado en analizar técnicas, directrices y líneas de acción que utiliza el director respecto al actor para conseguir verosimilitud a través de experiencias propias. Además, se han analizado películas referentes como *Petróleo sangriento*, *El cisne negro* y *La mala noche* que ayudan a percibir formas de trabajo desde el ámbito emocional.

Las exploraciones sobre las teorías desarrolladas y planteadas por maestros y pedagogos como Stanislavski, Meisner, Strasberg, Adler y Weston se han llevado a la práctica en el cortometraje de ficción *Pasos de duda*. En ese sentido los ejercicios utilizados trataban de responder a cómo tener un mejor acercamiento con los actores para explorarlos emocionalmente, desarrollar confianza mutua para compartir ideas y experiencias, y comunicar de forma óptima la imagen que se tiene en mente para que el actor pueda trasmitirla al espectador.



Las líneas de acción en *Pasos de duda*, en cuanto a las técnicas, nociones y ejercicios analizados, son de gran utilidad y otras no tanto, en la medida en que la escasa tradición sobre los métodos realistas estudiados, no facilita la obtención de resultados más complejos. Sin embargo, hay otras líneas de acción que sí han contribuido a que la actriz protagonista del cortometraje pueda encontrarse a sí misma, sea real con sus acciones y evoque imágenes desde sus experiencias, es decir, que pueda vivir y sentir el mundo de su personaje.

Un espectador, como persona; tiene una sola vida, un solo sexo, muchas veces un solo hogar y un solo camino. Pero el actor, como personaje; tendrá muchas vidas, distintos sexos, muchos hogares, muchas familias, muchas personalidades, etc. Por ello, cuando un espectador ve algo en pantalla, este logra por un momento creer y conectarse con experiencias diferentes, que tal vez nunca las vivirá, pero que las experimenta y las conoce con la ayuda de un personaje (Erazo, 2015, p. 43).

Por tanto, cuando el director tiene conocimiento de varias técnicas, conceptos y ejercicios consecuentes está más preparado para aclararle el camino a sus actores, desarrollar nuevas emociones, resolver cualquier duda, tanto en los ensayos como en la puesta en escena. El punto es que el trabajo actoral se llene de experiencias individuales y el espectador se sienta identificado con lo que ve, es decir, con una actuación honesta.

Una enseñanza importante adquirida en el rodaje de *Pasos de duda*, es que el director debe creer y brindar a los actores confianza y libertad para que expresen sus sentimientos sin temor y sin ningún impedimento, pues, aunque existan diferentes métodos como el uso de imágenes propias, la creación de pensamientos y sentimientos, y movimientos físicos que expresen el ámbito psicológico, cada director añade lo suyo. Del mismo modo, el actor debe tomar riesgos y asumir herramientas para sacar adelante sus personajes. No basta con esperar solamente las indicaciones del director, pese a que debe estar siempre ahí, dispuesto a solucionar cualquier inconveniente. En cualquier caso, el director y el actor deben estar en constante diálogo, compartiendo y enriqueciendo mutuamente sus puntos de vista sobre los personajes.

Para finalizar, sugerimos a quienes se dediquen a guiar y dirigir actores, la abundante práctica, constancia y preparación para aprehender las directrices necesarias, trabajar desde lo que funciona con determinado actor y omitir lo demás. Igualmente,



leer a los maestros y pedagogos consagrados. De modo que el uso y la práctica de sus conceptos produzcan trabajos actorales más profundos en el cine ecuatoriano, así como actores con grandes convicciones éticas y profesionales, tal como se ha visto en el presente estudio, en especial, teniendo en cuenta que, a pesar del paso del tiempo, aquellas directrices siguen siendo usadas por la gran industria del cine y sus grandes actores y directores.

El autor apenas se ha iniciado en el cine, pero todo lo investigado en este estudio y aplicado en *Pasos de duda*, permitirá perfeccionar la dirección y actuación. En realidad, únicamente haciendo un uso correcto y no dogmático de todos los conceptos de los teórico-prácticos y maestros estudiados, nuestro cine será ciertamente más grande.

ANEXOS

GUION LITERARIO

Guion y dirección: Patricio Aucapiña León

PASOS DE DUDA

Escena 1 / Interior / habitación de SOFÍA / Día.

SOFÍA (25 años), en su habitación, viste pantalón negro, camiseta roja, chaqueta blanca, zapatos deportivos negros. Sentada frente a un espejo de su armario (ensimismada). Se maquilla el rostro, se pinta los labios. Sobre el armario está un gorro de visera color blanco y unos lentes, se los pone mirándose al espejo. De su cartera que está a un lado de la silla busca y saca una fotografía tamaño carnet. Observa la foto, la



guarda en su cartera, se inclina para atrás (posición de descanso), se saca los lentes y los guarda en el bolsillo de su chaqueta, mira hacia el techo (pensativa). Mira una botella con agua que está sobre el armario, la toma junto con una pastilla lo bebe y se levanta. Camina hacia la cama para tomar su mochila que está junto a unos guantes, gorro color negro de visera, lo guarda dentro de la mochila. Carga su mochila, toma el celular que está sobre el velador, ve la hora que marca 13:20 y camina hacia la salida de su habitación, se toca los bolsillos de la chaqueta, da media vuelta, mira sobre el armario. Recoge la mascarilla y sale de su habitación.

Escena 2 / Exterior / Calles de Azogues / Día.

SOFÍA camina por una vereda poco transitada, sus manos en los bolsillos de la chompa, solo mira al frente (Confundida, pensativa). De su bolsillo saca los lentes y se los pone (cuidadosamente) junto con la mascarilla. Mientras dobla en una esquina.

Escena 3 / Exterior / Afueras del edificio – Planta de abogados / Día

SOFÍA llega a la planta baja del edificio administrativo, se detiene y observa el lugar (recelosa) mira a todos los lados. De su mochila saca los guantes, le tiemblan las manos (Nerviosa), se los pone e ingresa a las oficinas.

Escena 4 / Interior / Oficinas centrales – Planta de abogados / Día

SOFÍA llega a las oficinas del SECRETARIO que da a las oficinas del Dr. LEÓN, observa cuidadosamente el lugar, mira a todo lado, se acelera el latido de su corazón, sus manos tiemblan (nerviosa). Sin que se escuche sus pasos camina (Sigilosa), saca el celular y mira la hora son las 13:45. Camina hacia la puerta de la oficina del Dr. LEÓN, sin hacer ruido la abre con cuidado e ingresa a la oficina.

Escena 5 / Interior / Oficina del Dr. LEÓN – Planta de abogados / Día

SOFÍA está dentro de la oficina, observa detenidamente el lugar, cierra la puerta (Cuidadosa), rápidamente camina hacia la mesa, mira el objeto fijamente, su respiración es fuerte (Admirada). En la mesa está “La roca del León” sobre una tela blanca, suavemente toma el objeto, en sus manos “La roca del León”, acerca a su rostro, mira fijamente, sus manos tiemblan (Nerviosa), alista la mochila y guarda la roca. Observa todo el lugar, camina hacia la puerta, la abre (celosamente), sale lentamente y cierra la puerta.



Escena 6 / Exterior / Calles de la ciudad de Azogues / Día

SOFÍA está atenta a todo movimiento, camina a pasos ligeros, levemente mira a todos los lados, pendiente de ruidos y reflejos. Toma su mochila, la abre, toma su gorra y la coloca dentro y al mismo tiempo saca otro gorro de color negro y se lo pone. Carga normalmente su mochila, saca su celular y mira la hora que marca 14:00, camina.

Flashback / Escena 7 / Interior / Habitación de SOFÍA / Día

SOFÍA está en su habitación, viste blusa azul, pantalón jean. Está sentada sobre su cama, acomoda su blusa. Camina hacia el armario, recoge su cartera junto con una solicitud, la solicitud la guarda en una carpeta de cartón que esta sobre el armario y esto lo pone dentro de su cartera, se coloca sobre el hombro, ajusta los cierres mientras camina hacia la puerta la abre y sale.

Escena 8 / Interior / Oficinas centrales – Planta de abogados / Día

SOFÍA, llega a las oficinas, se acerca hacia el SECRETARIO del Dr. LEÓN; El SECRETARIO escribe en el computador;

SOFÍA

Buen día, busco al Dr. LEÓN... ¿se encuentra?

SECRETARIO

Como está, si se encuentra el Dr.Cuál es el motivo de su visita

SOFÍA

Necesito que el Dr. me ayude con un proyecto universitario

SECRETARIO

Tome asiento, ya le comunico que lo buscan

SOFÍA afirma con la cabeza, va a tomar asiento; el SECRETARIO se levanta y va hacia la oficina del Dr. LEÓN; SOFÍA está sentada y de su cartera saca el oficio, la tiene en sus manos, mira el documento fijamente (Pensativa), escucha el sonido de pasos. El SECRETARIO se acerca a SOFÍA;



SECRETARIO

Señorita puede pasar

SOFÍA sonrío

SOFÍA

Gracias

Se levanta y se dirige hacia la oficina del Dr. LEÓN.

Escena 9 / Interior / Oficina del Dr. LEÓN – Planta de abogados / Día

SOFÍA está en la oficina del Dr. LEÓN

SOFÍA

Como le va Dr. Buenos días

Camina hacia el escritorio, sus manos sujetan el documento (Nerviosa); el Dr. LEÓN (40 años), sentado, sus manos sobre el escritorio

DR. LEÓN

Bien gracias, siéntese, en que la puedo ayudar

Ella entrega el oficio al Dr. LEÓN

SOFÍA

Esto es para usted

SOFÍA toma asiento frente al él, sus manos una sobre la otra las mueve se apoyan sobre sus piernas (Inquieta); DR. LEÓN lee el oficio en voz alta

DR. LEÓN

Haber, dice reciba un cordial y atento saludo, yo SOFÍA ta ta ta... con número

de cédula ta ta ta... de la carrera de

Psicología de la Universidad ...

El DR. LEÓN lee todo el oficio; SOFÍA mira atentamente al Dr. y el lugar. Agacha su cabeza y mira “La roca del León”, sus manos dejan de moverse y sus ojos más abiertos



(Sorprendida), mira la roca fijamente que tiene fragmentos de oro, sin mover la cabeza mira la roca y al Dr. sin que lo vea (Disimula), no escucha nada de lo que el Dr. lee;

Dr. LEÓN

Bien

SOFÍA lo mira, reacciona rápido hacia el Dr. El Dr. asienta la hoja en el escritorio

Dr. LEÓN

Necesita hacer uso de una de nuestras oficinas

SOFÍA

Si efectivamente, como usted está a cargo de esta planta de asesores legales y

además, ayudan a las personas en algunos trámites sin costos adicionales,

recurrí a usted para que me preste una oficina temporalmente

para ayudar a las personas, pero en este caso

yo estaría en el ámbito de la psicología

Dr. LEÓN

¿El proyecto que va a realizar es solo para fines académicos?

SOFÍA

Si... como ya estamos en los meses finales pues... tengo

que realizar un proyecto que es un requisito que pide la Universidad para

graduarme, entonces mi intención es realizarla en estas

instalaciones y espero que usted me ayude

Dr. LEÓN

¿Y por cuanto tiempo necesita hacer uso de la oficina?

SOFÍA se toca su rostro (Inquieta)

SOFÍA

Seria de un mes y medio a dos meses, y debo



estar todos los días laborables por 4 horas

EL Dr. agacha levemente la cabeza mira el documento

SOFÍA mira ligeramente “La roca del León” (Disimula)

Dr. LEÓN

Mire, nosotros formamos una pequeña junta de abogados
y ahí damos a conocer todo lo que se suscite, entonces,
yo solo no puedo dar la autorización para que use la oficina,
tengo que conversar con los demás para saber
que dicen con respecto a su solicitud

SOFÍA mira al escritorio

SOFÍA

¿Cuándo puedo recibir alguna respuesta?

Dr. LEÓN

Vengase mañana, para mañana yo ya le tengo una respuesta,
ahora mismo ya coordino con los demás para saber que opinan

SOFÍA mira al Dr.

SOFÍA

Entonces le molesto nuevamente mañana

Dr. LEÓN

Si, vengase mañana por favor

SOFÍA y el Dr. (Serio) se despiden de mano y se miran a los ojos

SOFÍA

Gracias Dr., buen día

Dr. LEÓN



No tiene de que

SOFIA se levanta y camina hacia la puerta de salida.

Escena 10 / Interior / Oficinas centrales – Planta de abogados / Día

SOFÍA viste con una chompa de lana café, pantalón blanco, zapatos color café. Llega a las oficinas, se dirige hacia el SECRETARIO; El SECRETARIO frente al computador;

SOFÍA con sus manos dentro de su chompa, se acerca hacia el SECRETARIO (Nerviosa)

SOFÍA

Buenos días

SECRETARIO

Buenos días señorita, ¿Qué necesita?

SOFÍA

Ayer conversé con el Dr. LEÓN a cerca de un proyecto que quiero realizar en una de las oficinas... y me dijo que viniera hoy porque ya tendría una respuesta

El SECRETARIO mira el computador

SECRETARIO

El Dr. no se encuentra,

salió temprano... debe estar fuera de la ciudad.

SOFÍA mira al SECRETARIO (Preocupada)

SOFÍA

¿Y a qué hora regresa... para volver más tarde?

SECRETARIO

No le sabría decir, él a veces sale y no sabe regresar,



quizás regrese mañana

SOFÍA mira hacia abajo, mueve su mano (frustrada)

SECRETARIO

¿talvez un recado que lo quiera dejar?

SOFÍA

No... quiero conversar personalmente con él,

¿me podría ayudar con un número telefónico para comunicarme

directamente con el Dr.?

SECRETARIO

No estoy autorizado para darle el número del Dr.

Lo que sí puedo darle es el número de estas oficinas para que se

comunique directamente con nosotros

SECRETARIO anota el número de teléfono en una hoja de papel, da el papel a SOFÍA

SECRETARIO

Aquí tiene

SOFÍA toma el papel, ve los números

SOFÍA

Gracias, buen día

SOFÍA aprieta el papel, lo guarda en el bolsillo de su pantalón, cierra los ojos, inhala y abandona el lugar (Preocupada)

Escena 11 / Interior / Habitación de SOFÍA / Noche

SOFÍA viste blusa negra con estampados, pantalón blanco, zapatos cafés. Acostada sobre su cama, mira el techo, estira su brazo y toma su celular que está sobre su velador y llama.

SOFÍA



Hola mami

MAMA DE SOFÍA

Hola hijita, ¿cómo te va?

SOFÍA

Me va muy bien... y ustedes ¿cómo les va por allá?

MAMA DE SOFÍA

Estamos bien por acá

SOFÍA sonrío

SOFÍA

Eso es bueno, ¿Qué hizo hoy?

MAMÁ DE SOFÍA

Todo el día he pasado en la casa, arreglando el desorden que hace tu hermano

SOFÍA

Jaja así son los niños, todo lo desordenan,

¿Y mi papi ya llegó del trabajo?

MAMÁ DE SOFÍA

Si, él ya está aquí, hace poco llegó

SOFÍA

Debe decirle que los fines de semana descanse,

últimamente está trabajando mucho

MAMÁ DE SOFÍA

No te preocupes, si estoy pendiente de tu papá, si nos cuidamos,

tu mejor cuídate y concéntrate más en tus estudios

SOFÍA mira fijamente el techo



MAMÁ DE SOFÍA

Oye y... ¿Qué te dijo el Dr.?

SOFÍA se toca su frente

SOFÍA

No mami nada aún, pero si me van a ayudar usted este tranquila en eso,
mañana me dan una respuesta

MAMA DE SOFÍA

En ese lugar de los abogados es difícil que te den una respuesta rápido,
ellos a veces se hacen los muy ocupados, no mismo saben ayudar pronto

SOFÍA

Tranquila mami, ya me dijeron que me van a ayudar
en lo que necesite

SOFÍA se mueve para acomodarse

MAMÁ DE SOFÍA

Debes ir temprano para que converses directamente con el Dr.

SOFÍA

Claro, mañana tengo que estar ahí pronto,
además, ya la pedí a JENNY que me acompañe

SOFÍA se toca su rostro (Incomoda)

SOFÍA

¿Dónde está STEVEN?

SOFÍA se sienta en la cama

MAMA DE SOFÍA

Aquí esta con tu papá jugando



SOFÍA

Chévere que esté entretenido el enano

Voz de STEVEN se escucha por el celular, SOFÍA sonrío

MAMA DE SOFÍA

Si escuchas como está contento mi bebe

SOFÍA

Así escucho como se está divirtiéndose jaja, bueno mami la dejo

porque tengo que seguir con mis deberes,

le das un fuerte abrazo al enano

MAMA DE SOFÍA

Ya mijita, cuídate mucho, ¿si vas a venir esta semana?

SOFÍA toca su cabeza

SOFÍA

Si no estoy con muchas tareas

MAMA DE SOFÍA

Ya, entonces te cuidas mucho, te quiero

SOFÍA

Ya mami, chao, saludos para papi, chao

SOFIA cuelga el celular, lo pone a un lado de la cama, se recuesta y mira el techo
(pensativa)

Escena 12 / Interior / Oficinas centrales – Planta de abogados / Día

SOFÍA viste blusa celeste con rayas azules, pantalón jean azul claro, botines azules, JENNY (24 años), viste camiseta rosada, pantalón azul oscuro, zapatos negros. Llegan, ven el lugar,

JENNY



No hay nadie, creo que aún no llegan del almuerzo,
tanto que se demoran y solo para comer jaja

SOFÍA

Jaja no hables fuerte pueden escucharte y por tu culpa no me van a ayudar jaja
esperemos un rato

SOFÍA y JENNY se sientan en el mueble

JENNY

A esta hora no hay nadie aquí y ya son la 02:00 pm,
cualquiera puede venir e ir robando todo

JENNY y SOFÍA miran el lugar

JENNY

Aquí no hay ni cámaras

SOFÍA y JENNY se miran

SOFÍA

Chistosa, quien loco va a atreverse a robar a los abogados

JENNY

Mira como dejan este lugar, todo descuidado.

SOFÍA mira el lugar, afirma con la cabeza

SOFÍA

Sabes algo...en estos días he tenido varias cosas en mi cabeza,
mis problemas, mis estudios, mi familia a veces quiero salir a buscar
trabajo para ayudar a mis padres

SOFÍA mira a JENNY

JENNY



Si puedes, pero el problema es que tú no tienes tiempo,
estás con bastantes asuntos en la U y eso te impide hacer algunas cosas,
además no puedes descuidarte porque ya te falta poco.

SOFÍA mira al frente, mueve los pies (espera ansiosa), escuchan pasos, SOFÍA deja de mover los pies, se miran

SOFÍA (en voz baja)

Alguien viene

El SECRETARIO llega,

SECRETARIO

Buenas tardes

Ellas saludan, SOFÍA se levanta

SOFÍA

Buenas tardes, disculpe que nuevamente le moleste, ¿ya llegaría el Dr. LEÓN?

SECRETARIO

No el Dr. no ha llegado desde ayer

SOFÍA mira a JENNY (triste), mira al SECRETARIO

SOFÍA

¿Y talvez... ha dejado alguna respuesta sobre mi solicitud?

SECRETARIO

No... no ha dado a conocer ninguna respuesta

SOFÍA mira hacia el piso y mueve su cabeza levemente (Preocupada).

SECRETARIO se acerca a la puerta que da a la oficina del Dr. la abre, SOFÍA y JENNY observan

JENNY sonrío

JENNY



¿Siempre dejan así las puertas... sin asegurar?

SECRETARIO

Si, aquí es tranquilo no pasa nada jaja

SECRETARIO ingresa a la oficina

Escena 13 / Interior / Habitación de SOFÍA / Día

SOFÍA viste blusa lacre con puntos blancos, pantalón negro, zapatos blancos. No está maquillada. Permanece sentada en el filo de la cama, en su mano lleva su celular y en la otra mano un trozo de papel, lo mueve de un lado para el otro, mira fijamente el papel y el celular (Preocupada, Inquieta). En su celular marca un número, llama

Mueve su pie, espera a que contesten

VOZ CELULAR

Oficina de Dr. LEÓN

SOFÍA

Buenas tardes, disculpe ¿se encuentra el Dr.?

VOZ CELULAR

No el Dr. no se encuentra en estos momentos

SOFÍA

Soy la persona que ha estado yendo a las instalaciones para saber respuestas sobre la solicitud que presente el otro día, es acerca del uso de la oficina

VOZ CELULAR

No señorita, el Dr. no ha dejado ninguna respuesta a ninguna solicitud

Cuelga el celular y lo lanza sobre la cama, mira al frente (enojada). El papel que está en su mano lo aprieta fuertemente, lo arroja con fuerza hacia adelante y su cuerpo lo hace para atrás. Se recuesta en la cama, mira al techo (Triste).



Escena 14 / Interior / Oficinas centrales – Planta de abogados / Día

SECRETARIO escribe en su computador, el Dr. LEÓN sale de su oficina.

SECRETARIO

Dr. la señorita que ha estado viniendo en estos
últimos días acaba de llamar y pregunta acerca de su solicitud

Dr. LEÓN

Como le dije no me pasé sus llamadas y continúe diciéndola
que estoy ausente en estos días

SECRETARIO

Está bien

Dr. LEÓN

En estos momentos no estoy para ayudar a universitarias,
ya es suficiente con ayudar al pueblo

El Dr. abandona el lugar, SECRETARIO lo mira

Escena 15 / Interior / Habitación de SOFÍA / Amanecer

Sobre un velador hay un reloj que marca las 04:00 am. SOFÍA está en su cama (insomnio), hace que se de las vueltas de rato en rato, prende la lámpara que esta sobre el velador, mira al techo con los ojos parpadeantes. Deja de parpadear, abre más sus ojos (Se asombra), se levanta rápidamente de la cama, va hacia el armario, busca entre sus cajones, saca una mascarilla de color azul. Mira al espejo y se lo pone (Pensativa).

Escena 16 / Interior / Habitación de SOFÍA/ Día

SOFÍA viste blusa de lana ploma, pantalón jean lacre, zapatos de taco negros (Despeinada). Sobre su armario escribe en un cuaderno (En sus anotaciones hay fechas, horas, descripciones).

Escena 17 / Exterior / Afueras del edificio – Planta de abogados / Día



SOFÍA viste pantalón jean azul, camiseta gris, zapatos negros, gafas, gorro negro. Apegada sobre una pared, chupa un chupete, observa el lugar de los abogados. El SECRETARIO del Dr. LEÓN sale y se va. SOFÍA lo mira (disimuladamente), saca el celular y mira la hora que da 12:35 pm.

Escena 18 / Interior / Habitación de SOFÍA / Noche

SOFÍA viste camiseta verde oscura, pantalón jean azul oscuro, medias blancas (Pelo suelto). Está acostada sobre su cama, a su alrededor hay cuadernos, hojas con anotaciones y uno planos de una edificación. Con un lápiz golpea levemente una hoja, ella mira hacia un lado (Pensativa). Se sienta, busca su celular que está sobre la cama, lo toma y llama

ALEX (Voz off)

¡Hola!

SOFÍA

Hola ALEX, ¿estás en tu casa?

ALEX

En estos momentos no, pero estoy ahí como en media hora ¿por qué?

SOFÍA

Oye quería saber si tu aun tienes los guantes negros

ALEX

Si

SOFÍA afirma con su cabeza (Ensimismada)

SOFÍA

Necesito que me los prestes mañana

ALEX

A qué hora necesitas

SOFÍA



¿Puede ser en la mañana?

Escena 19 / Exterior / Parque / Atardecer

SOFÍA viste ropa deportiva, usa licra negra, camiseta verde con negro, chaqueta ploma con negro, zapatos negros con blanco, está sentada en una banca (Transpirada), mira el pasto (Ensimismada). Levanta la mirada, observa a su alrededor, se toca su rostro, se levanta, empieza a trotar.

Escena 20 / Interior / Habitación de SOFÍA / Noche

Sobre la cama están varias cosas, guantes, mascarilla, dos gorros uno blanco y uno negro, lentes. SOFÍA toma los objetos para enumerarlos. El gorro negro, guantes los coloca a lado de la mochila que está a un rincón sobre la cama. La mascarilla, el gorro blanco, los lentes los lleva para el armario, en el armario está una pastilla junto a una botella con agua. Mira los objetos que están sobre la cama y sobre el armario, se asegura una y otra vez del orden de las cosas.

Fin Flashback / Escena 21 / Interior / Habitación de SOFÍA / Amanecer

Sobre el velador está un reloj, marca las 05:15. SOFÍA en la cama, está despierta, se levanta ligero, prende la lámpara que está sobre el velador. Mira sobre el velador, está un certificado del médico, la toma y la lee. En esa hoja está detallado la fecha y la cuenta del monto de dinero que deben depositar en el banco para realizar la futura operación de su hermano. Deja la nota a un lado de su cama, cruza los dedos de sus manos sobre el pecho (Afligida).

Escena 22 / Exterior / Calles de la ciudad de Azogues / Día

SOFÍA camina con pasos normales, su vista de un lado para el otro (Relajada). Mira hacia atrás y vuelve la vista al frente. Mira la hora que dan 14:30. Nuevamente mira hacia atrás, levanta su mano. Frente a ella se estaciona un taxi, se sube y se marcha.

Escena 23 / Interior / Oficina del Dr. LEÓN – Planta de abogados / Atardecer

En el escritorio del Dr. LEÓN está la tela blanca. El Dr. LEÓN sentado en su escritorio, mira la tela, no se mueve (Disgustado). El lugar está alborotado, se ve solamente la tela blanca en donde estaba “La roca del León”. Suena el teléfono del Dr. no contesta (Enojado)



Escena 24 / Interior / Casa – papás de Sofía / Noche

SOFÍA, está de pie en la sala, con el celular en la oreja (Sonido de colgado), sonrío, mira el celular, lo asienta sobre la mesa. Camina hacia STEVEN (2 años) su hermano que está sentado sobre un coche para bebés, lo acaricia y acerca su frente con la de su hermano, sonrío (feliz).

FIN

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albornoz, D. (s.f.). *Arepasgrup*. Lee Strasberg. Métodos y Técnicas de Actuación en Teatro: <https://www.arepasgrup.com/lee-strasberg-metodos-y-tecnicas-de-actuacion-en-teatro/>
- Ates, A. (19 de noviembre de 2020). *La guía definitiva de la técnica Meisner*. Backstage: <https://www.backstage.com/magazine/article/the-definitive-guide-to-the-meisner-technique-67712/>
- Carrillo Quiroga, P. (2015). La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales. *Revista mexicana de investigación educativa*, 222.



- Chekhov, M. (s.f.). *Al actor sobre la técnica de actuación*. Quetzal. *El Centro Sanford Meisner*. (2018). themeisnercenter: <https://www.themeisnercenter.com/history.html>
- Erazo, Y. (2015). *Los Fracados: El actor de cine en el Ecuador, como creador y transformador de emociones en el espectador* [Tesis de licenciatura, Universidad de Cuenca]. Repositorio institucional.
- Estrada, C. (2019). *Dirección de actores a través de la Técnica Meisner*. Archivo PDF: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/128839/Estrada%20-%20Direcci%C3%B3n%20de%20actores%20a%20trav%C3%A9s%20de%20la%20T%C3%A9cnica%20Meisner.pdf?sequence=1#:~:text=Estos%20ensayos%20se%20sustentan%20con,el%20aprendizaje%20de%20la%20t%C3%A9cnica>.
- FilMagicians. (17 de junio de 2017). *There Will Be Blood - Interview with Daniel-Day Lewis & Paul Thomas Anderson (2007)* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0SFvaootAL8>
- Francisco, S. (14 de marzo de 2019). *El Periódico*. Obtenido de El Periódico: <https://www.elperiodico.com/es/gente/20190314/natalie-portman-actuacion-clases-internet-7352963>
- Giese, G. (2017). *Muerte súbita: ¿Dónde está el límite emocional y físico en la preparación del actor en el cine?* [Tesis de licenciatura, Universidad de Cuenca]. Repositorio Institucional
- Gualotuña, D. (2019). *Los problemas más comunes de la relación director/actor en el cine ecuatoriano* [Tesis de licenciatura, UDLA]. Repositorio Institucional.
- Guskin, H. (2012). *Como dejar de actuar*. Barcelona: Alba.
- Ibáñez, C. (07 de 08 de 2004). *La esquina de Carmita*. La esquina de Carmita: <http://laesquinadecarmita.blogspot.com/2014/08/konstantin-stanislavski-director-y.html>
- Matute Zablah, K. E. (2015). *Formas interpretativas: Vivencia y Representación. "El actor en la escena"* [Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid]. Repositorio Institucional. <https://bit.ly/3a3ptDG>



Mauro, K. (s.f.). *El Método de Lee Strasberg. Stanislavski y después....* aguasfuerte.files.wordpress.com: <https://aguasfuerte.files.wordpress.com/2010/08/05-el-metodo-de-lee-strasberg.pdf>

Meisner, S. (2003). *Sobre la actuación*. Barcelona: La Avispa.

Mila. (25 de agosto de 2013). *Métodos Técnicas y Estilos del Arte Escénico*. Métodos Técnicas y Estilos del Arte Escénico: <http://mteanzateatro.blogspot.com/2013/08/tecnica-adler-de-la-imaginacion.html>

Papa, Y. (13 de 08 de 2016). *La mente es maravillosa*. La mente es maravillosa: <https://lamenteesmaravillosa.com/actores-de-cine-y-psicologia/>

Pérez García, M. M. (2009). *La figura de Constantin Stanislavski y su importancia y repercusión en las técnicas interpretativas contemporáneas*. Conservatorio Superior de Danza de Málaga, Málaga.

Pireandello formación. (15 de marzo de 2018). *Método de interpretación de Stanislavsky*. Obtenido de Pireandello formación : <https://www.pirandelloformacion.com/metodo-interpretacion-stanislavsky/>

Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Artes blai.

Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). *Biografía de Konstantín Stanislavski*. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stanislavski.htm> el 24 de diciembre de 2020.

Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). *Biografía de Lee Strasberg*. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/strasberg.htm> el 24 de diciembre de 2020.

Serrano Velázquez, M. (10 de Julio de 2012). *Un viaje a las emociones del Método Stanislavski*. es.rbth.com: https://es.rbth.com/articles/2012/07/09/un_viaje_a_las_emociones_del_metodo_stanislavski_17851

Stanislavski, K. ([1936], 2019). *Un actor se prepara*. Sevilla: Espuela de plata.



Stanislavski, K. ([1938], 2016). *Manual del actor*. México, D.F.: Grupo editorial tomo.

Stanislavski, K. ([1948], 2002). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza editorial.

Stanislavski, K. ([1957], 2003). *Creando un rol*. La Habana: Ediciones Adagio

T13. (17 de marzo de 2019). *T13*. t13.cl/: <https://www.t13.cl/noticia/tendencias/te-gustaria-aprender-actuar-natalie-portman-revisa-como-hacerlo-aqui>

Vega, A. (s.f.). *Stella Adler. Métodos y Técnicas de Actuación en Teatro*. arepasgrup: <https://www.arepasgrup.com/stella-adler-metodos-y-tecnicas-de-actuación-en-teatro/>

Weston, J. (1996). *Dirigir actores*. Ilustrada.



REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

Anderson, P. (Dirección). (2007). *Petróleo Sangriento* [Película]. Paramount Vantage.

Aronofsky, D. (Dirección). (2010). *El cisne negro* [Película]. Fox Searchlight Pictures / Phoenix Pictures.

Calvache, G. (Dirección). (2019). *La mala noche* [Película]. Canibal / Cineática films.