



Universidad
de las **Artes**

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Cine y Artes Audiovisuales

Proyecto de investigación sobre cine y cultura

**Análisis del proceso de dirección actoral en el cortometraje
'Raíz' (2018). La transdisciplinarietà cine-teatro como eje
de la producción audiovisual en la Universidad de las Artes.**

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Cine y Artes Audiovisuales

Autor:

Luis Alberto Moncada Villacrés.

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019



Universidad
de las **Artes**

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, **LUIS ALBERTO MONCADA VILLACRÉS**, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Cine y Artes Audiovisuales. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

MSc. Tomás Rodríguez Caguana

Tutor del Proyecto de investigación sobre cine y cultura

MSc. Agustín Garcells

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos.

En estas líneas quiero expresar mis más sinceros agradecimientos con Universidad de las Artes por haberme permitido formarme y ser parte de esta hermosa institución.

A los docentes de la escuela de cine y artes audiovisuales por impartir sus conocimientos y colaborar en mi formación académica.

A MSc. Tomás Rodríguez, quien más que mi tutor de tesis, se ha llegado a convertir en un gran amigo; gracias por la confianza en mí y por todo el conocimiento compartido.

Al público muestral que colaboró en el desarrollo de la investigación de campo de este proyecto.

Finalmente, agradezco al lector de esta tesis, por permitir a esta investigación ser parte de su repertorio de información.

A todos, muchas gracias.

Dedicatoria.

A mi madre, María Villacrés. Este proyecto es el resultado del arduo trabajo de la mujer que más me ha amado y apoyado de manera incondicional, esa mujer a quien le debo la vida y todo lo que soy. Esta tesis es su tesis, es un doctorado de la mejor madre del mundo. No tengo palabras para expresar todo lo que siento por ella, así que resumiré mis sentimientos en dos palabras: *“Gracias mamá”*.

A mi padre y mi hermana por el apoyo brindado.

A mi pareja, Mercedes Alvear por su apoyo incondicional, por sus motivaciones, y su amor.

A mis amigos actores que también aportaron a la investigación de este proyecto enfocado a revalorizar el trabajo del actor en el quehacer fílmico: Andrés Brando, Benjamín Cortés, José Miguel Flores.

Resumen.

En el cine de ficción, el actor ha demostrado ser un elemento muy importante, ya que es quien insufla de vida las escenas a través de su interpretación, sin embargo, uno de los principales problemas en la realización de un proyecto cinematográfico es la comunicación actor-director. El problema que aborda este trabajo se sintetiza en la pregunta ¿Cómo inciden las posibilidades de transdisciplinariedad cine-teatro en el proceso de dirección actuarial? En este sentido, el objetivo general de esta investigación es analizar el proceso de dirección actuarial en el cortometraje *Raíz* (2018) de la directora Adriana Navas, reflexionando sobre las posibilidades de transdisciplinariedad cine-teatro en la Universidad de las Artes. Dentro de la estructura metodológica, se desarrolla una investigación de tipo descriptiva con un diseño no experimental transeccional fundamentado en una posibilidad epistemológica desde el constructivismo, donde se construye el conocimiento a través de teorías y de una investigación de campo direccionada a realizadores, docentes, estudiantes y espectadores de cine y teatro. De esta manera se comprueba la hipótesis que propone que las posibilidades de transdisciplinariedad cine-teatro inciden en un proceso de dirección actuarial a partir de la relación actor-director y las técnicas actorales.

Palabras Clave: cine, proceso de dirección actuarial, posibilidades de transdisciplinariedad cine-teatro, actuación cinematográfica, situación dramática.

Abstract.

In fiction cinema, the actor has proved to be a very important element, since it is he who breathes life into the scenes through his interpretation, however, one of the main problems in the realization of a cinematographic project is the actor communication -director. The problem addressed in this work is summarized in the question: How do the possibilities of film-theater transdisciplinarity affect the process of acting direction? In this sense, the general objective of this research is to analyze the process of acting direction in the short film *Raíz* (2018) of the director Adriana Navas, reflecting on the possibilities of transdisciplinarity cinema-theater at the University of the Arts. Within the methodological structure, a descriptive research is developed with a non-experimental transectional design based on an epistemological possibility from constructivism, where knowledge is constructed through theories and a field research aimed at filmmakers, teachers, students and movie and theater viewers. In this way, the hypothesis that proposes that the possibilities of film-theater transdisciplinarity affect a process of acting direction based on the actor-director relationship and the acting techniques is verified.

Keywords: cinema, acting direction process, possibilities of transdisciplinarity cinema-theater, cinematographic performance, dramatic situation.

ÍNDICE GENERAL.

Portada	I
Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis	II
Miembros del tribunal de defensa	III
Agradecimientos.	IV
Dedicatoria.	V
Resumen.	VI
Abstract.	VII
ÍNDICE GENERAL.	VIII
ÍNDICE DE IMÁGENES	IX
ÍNDICE DE TABLAS	XI
Introducción	1
Presentación general del tema.	1
Objetivos del proyecto.	2
Justificación.	3
Balance del estado del conocimiento sobre el tema.	4
Capítulo 1. Revisión de literatura.	7
Antecedentes.	7
Referentes.	11
Marco Teórico.	12
Marco Conceptual.	37
Capítulo 2. Objeto de investigación.	38
Metodología de la investigación.	38
Análisis del objeto de investigación	42
Análisis de resultados.	55
Comprobación de la hipótesis.	86
Conclusiones.	87
Bibliografía	90
Anexos.	XII

ÍNDICE DE IMÁGENES

Capítulo 1. Revisión de Literatura.

Figura 1.1.....	13
Figura 1.2.....	16
Figura 1.3.....	24
Figura 1.4.....	33
Figura 1.5.....	34
Figura 1.6.....	34
Figura 1.7.....	34

Capítulo 2. Objeto de Investigación.

Figura 2.1.....	42
Figura 2.2.....	56
Figura 2.3.....	57
Figura 2.4.....	58
Figura 2.5.....	59
Figura 2.6.....	60
Figura 2.7.....	61
Figura 2.8.....	62
Figura 2.9.....	63
Figura 2.10.....	64
Figura 2.11.....	65
Figura 2.12.....	66

Figura 2.13.....	67
Figura 2.14.....	68
Figura 2.15.....	69
Figura 2.16.....	70
Figura 2.17.....	71
Figura 2.18.....	71
Figura 2.19.....	72
Figura 2.20.....	73
Figura 2.21.....	74
Figura 2.22.....	75
Figura 2.23.....	76
Figura 2.24.....	77
Figura 2.25.....	78
Figura 2.26.....	79
Figura 2.27.....	80
Figura 2.28.....	81
Figura 2.29.....	82
Figura 2.30.....	83
Figura 2.31.....	83
Figura 2.32.....	84
Figura 2.33.....	85

ÍNDICE DE TABLAS

Capítulo 2. Objeto de Investigación.

Tabla 2.1.....	39
Tabla 2.2.....	39
Tabla 2.3.....	49
Tabla 2.4.....	50
Tabla 2.5.....	51
Tabla 2.6.....	52
Tabla 2.7.....	54
Tabla 2.8.....	55
Tabla 2.9.....	56
Tabla 2.10.....	56
Tabla 2.11.....	57
Tabla 2.12.....	57
Tabla 2.13.....	58
Tabla 2.14.....	58
Tabla 2.15.....	59
Tabla 2.16.....	60
Tabla 2.17.....	61
Tabla 2.18.....	62
Tabla 2.19.....	63
Tabla 2.20.....	64

Tabla 2.21	65
Tabla 2.22	66
Tabla 2.23	67
Tabla 2.24	68
Tabla 2.25	69
Tabla 2.26	70
Tabla 2.27	70
Tabla 2.28	71
Tabla 2.29	72
Tabla 2.30	73
Tabla 2.31	74
Tabla 2.32	75
Tabla 2.33	76
Tabla 2.34	77
Tabla 2.35	78
Tabla 2.36	79
Tabla 2.37	80
Tabla 2.38	81
Tabla 2.39	82
Tabla 2.40	82
Tabla 2.41	83
Tabla 2.42	84
Tabla 2.43	85

Introducción

Presentación general del tema.

El cine, en términos generales, es la expresión de una idea a través del montaje de imágenes en movimiento. Podría interpretarse como una conceptualización multisémica, no obstante, este arte en la actualidad transita por un proceso complejo dado que la idea contenida en la mente, o desde una perspectiva más técnica, en un guion, debe ser puesta en escena a través de diferentes esfuerzos que constituyen la disciplina cinematográfica. De tal forma, para que un concepto cobre vida, es tan importante el trabajo de la fotografía, como de la dirección de arte, de sonido, de la producción en general y del desempeño actoral. Únicamente, cuando el trabajo técnico cinematográfico es representado por un elenco actoral de una manera eficaz, esto permite entender y visualizar en la pantalla la historia que quiere desarrollar el director. En este contexto, en el ejercicio de dirigir para cine, una de sus actividades es la *dirección de actores*, en ella, hay realizadores que prefieren trabajar con actores profesionales, mientras que otros con personas sin preparación en actuación. Con quien se desee trabajar, la consigna en la interpretación para el cine consiste en plasmar la naturalidad en escena según la estética del producto audiovisual, y que el espectador crea lo que está sucediendo en el film, pero, ¿sobre quién o quienes recae la responsabilidad de que esa interpretación sea natural? Ante esta cuestión, lo que se pretende en la siguiente investigación es encontrar la respuesta a una problemática planteada como parte fundamental del análisis, misma que se sintetiza en la siguiente pregunta: *¿Cómo el proceso de dirección actoral en el cortometraje 'Raíz' (2018) propone reflexionar en la incidencia de las posibilidades de transdisciplinariedad entre el cine y el teatro en la Universidad de las Artes?*

Esta investigación procura estudiar la interrogante planteada, basándose en los distintos enfoques que tienen tanto los directores y actores, como el público receptor del producto audiovisual universitario en relación al resultado actoral en un film. Dentro de esta perspectiva, y de manera tanto exploratoria como descriptiva, se estudia: la incidencia de los métodos de actuación o de su no utilización en la actividad cinematográfica, qué rol cumple la dirección de actores en la relación actor-director y la valoración del público en cuanto a la calidad de la actuación.

Desde la óptica de un grupo seleccionado: docentes de Universidad de las Artes, actores, directores de cine y de teatro, y público en general, se realiza un análisis de la problemática planteada, inicialmente como una forma indagatoria a través del visionado de un cortometraje de ficción producido por la escuela de cine de Universidad de las Artes dentro de la cátedra de Laboratorio de Rodaje 2.

Se busca también descubrir el nivel de incidencia de la dirección en el trabajo del elenco actoral mediante una comparación de las diferentes metodologías de actuación que han sido utilizadas en el proceso de producción del cortometraje, y si no fue así, establecer qué afectación positiva o negativa causó la ausencia de estas técnicas. Así mismo, se quiere conocer qué tan gravitante es el aporte de los actores y si existen ventajas o desventajas de que ellos sean actores con formación profesional, es decir, con una técnica metódica para su abordaje histriónico; o si se trata de *no actores*, personas que, sin experiencia profesional previa en ningún método de actuación, prestan su humanidad y experiencias al personaje de un film.

Objetivos del proyecto.

El objetivo general que tiene esta investigación es *analizar el proceso de dirección actoral en el cortometraje 'Raíz' (2018) reflexionando sobre la incidencia en las posibilidades de transdisciplinariedad cine-teatro en la Universidad de las Artes.*

Los objetivos específicos del proyecto son los siguientes:

- Conceptualizar las principales perspectivas teóricas que vinculan al proceso de dirección actoral y las posibilidades de transdisciplinariedad cine-teatro en la Universidad de las Artes.
- Determinar los principales métodos y técnicas de investigaciones que vinculen el proceso de dirección actoral y las posibilidades de transdisciplinariedad cine-teatro en la Universidad de las Artes.
- Evaluar los procesos de dirección actoral en el cortometraje 'Raíz' (2018) en el desarrollo de las posibilidades de transdisciplinariedad cine-teatro.

En el análisis del proceso de dirección actoral, es pertinente realizar un estudio no solo de la dirección de actores sino también del trabajo del actor en el cine, es decir, de la relación existente actor-director para efectuar una interpretación verosímil, ya que esto influye en la comunicación del producto final hacia las audiencias, logrando el efecto deseado o fracasando en suscitarlo.

Justificación.

En el cine de ficción, el actor es el elemento visible que se encarga de interpretar e insuflar de vida a los personajes del film, es el *ser* con quien conecta la audiencia y quien en la mayoría de los casos suele ser el más juzgado de todos los elementos de la puesta en escena cinematográfica cuando la interpretación no es percibida como *verosímil*. Por otra parte, el director emite las instrucciones necesarias para que esa actuación se complemente con los demás elementos. La cuestión es reflexionar qué nivel de importancia tiene que el director conozca el lenguaje actoral para complementarlo con el cinematográfico en un proyecto audiovisual, es decir, para dirigir actores en el cine.

Uno de los problemas principales que enfrentan cineastas y actores en el cine, es la comunicación actor-director. Al juntarse dos artes distintas, la relación entre ambos no siempre suele ser eficaz, y esto se debe a la inexistencia de un lenguaje compartido que permita al director transmitir qué es lo que espera de la interpretación y al actor entender qué es lo que necesita el dispositivo fílmico; la conclusión, en algunas ocasiones, en un resultado lejano a la idea inicial. Por este motivo es importante para esta investigación reflexionar sobre alternativas para mejorar los procesos de dirección actoral.

Es relevante enfocar esta investigación al contexto académico de Universidad de las Artes apuntando al crecimiento de la calidad pedagógica por medio de nuevas propuestas que aporten al conocimiento. Por otra parte, en la malla curricular del itinerario de dirección cinematográfica, la *dirección de actores* es un tema aún pendiente por desarrollarlo; todavía no se ha logrado concientizar lo suficiente sobre la necesidad de que el futuro director de cine conozca herramientas que le permita comunicarse con los actores. De tal manera, se toma como unidad de observación al cortometraje universitario *Raíz* de la directora *Adriana Navas*, realizando un análisis y proponiendo un ejemplo de cómo los directores pueden mejorar la calidad del film si conocen el lenguaje actoral.

En la escuela de cine aún no se ha indagado en una investigación las variables *proceso de dirección actoral* y *posibilidades transdisciplinarias cine-teatro*, por lo que es novedoso plantear esta propuesta desde una perspectiva crítica y creativa que incentive a la creación de nuevas herramientas pedagógicas para mejorar los procesos de enseñanza-aprendizaje de los alumnos de la escuela de cine y de artes escénicas, de esta manera realzar la calidad en las futuras producciones de Universidad de las Artes.

Balance del estado del conocimiento sobre el tema.

Este proyecto que lleva por nombre *Análisis del proceso de dirección actoral en el cortometraje Raíz (2018). La transdisciplinariedad cine-teatro como eje de la producción audiovisual en la Universidad de las artes*, se adscribe a la línea de investigación *Pedagogías críticas y creativas desde las artes*, donde se plantea un balance de estudio que sitúe la óptica de diferentes autores en cuanto a temáticas que conciernen a la construcción del conocimiento acerca de las variables: *proceso de dirección actoral y posibilidades transdisciplinarias cine-teatro*. Del mismo modo, esta investigación se enfoca en la posibilidad de reflexionar sobre otras propuestas pedagógicas que colaboren en el realce de la calidad de los proyectos cinematográficos de Universidad de las Artes.

Para analizar el proceso de dirección actoral en el cine, es ineludible entender no solo el trabajo de quien dirige actores sino también del dirigido, por lo que es imprescindible en esta investigación, visibilizar el trabajo del actor en un proyecto de ficción, y de qué manera su lenguaje se conjuga con el arte cinematográfico. De esta forma, las publicaciones teóricas recopiladas, pertenecen a autores tanto del cine como del teatro, buscando correlacionar los diferentes postulados del trabajo del actor y del cineasta para establecer un proceso de dirección actoral eficaz.

En este estudio, es importante conocer el diálogo que han mantenido el teatro y el cine desde los inicios del arte audiovisual donde el arte cinematográfico adopta recursos del arte escénico para su desarrollo y evolución en sus películas de ficción. Por este motivo, se toma como una fuente a André Bazin en su libro: *¿Qué es el cine?* En el texto, su autor menciona las relaciones cine-teatro que nacen en la génesis del arte audiovisual.

El arte de la interpretación ingresa al cine de ficción desde sus inicios, por lo que es necesario conocer el rol del actor en el cine, asimismo de qué manera los directores realizan su labor creativa con sus intérpretes y cuestionarse qué es una dirección de actores en un proyecto cinematográfico. Para la comprensión de dichos conceptos se toman las teorías de la crítica de cine Jaqueline Nacache en su libro *El actor de cine* donde la autora menciona distintas herramientas adoptadas del teatro para la narrativa del cine.

A pesar de que el cine de ficción inicia encontrando en el arte interpretativo los recursos que necesita para su desarrollo narrativo, en el proceso han surgido cineastas y teóricos que se muestran contrarios a la posibilidad de trabajar de manera

interdisciplinaria entre el cine y el teatro y no creen en la necesidad de un proceso de dirección de actores ni en la posibilidad de transdisciplinariedad entre ambas artes; este es el caso de Robert Bresson, por lo que es también importante analizar su óptica en su texto *Notas del Cinematógrafo* donde evidencia su rechazo al trabajo actoral. Por otra parte, también en el camino han surgido profesionales que han teorizado sobre la importancia de la comunicación actor-director, y en trabajar de una forma transdisciplinaria desde la academia; este es el caso de Judith Weston. En su libro *Directing Actors*, menciona los problemas comunes en directores de cine al momento de comunicarse con los actores, y que deben ser solucionados en la formación del cineasta dotándolo de herramientas para mejorar la relación entre el director y el elenco actoral.

Esta investigación está direccionada entender el trabajo del actor que muchas veces es desconocido para el cine, y desde esa inconsciencia, el arte interpretativo es señalado de tener poca o nula utilidad en el quehacer fílmico. Por tal razón, es necesario adquirir dicho conocimiento y reflexionar de qué manera pueden influir las herramientas del teatro en el trabajo del director de cine. Para este análisis, es importante indagar sobre escuelas metódicas de actuación, postulados de autores de teatro que han teorizado sobre el trabajo psicofísico del actor, por lo que se analizan los textos y técnicas elaboradas por: Stanislavski, Chejov, Meisner, Layton, Strasberg, Leqoc. Del mismo modo, también se indaga sobre los postulados realizados en Latinoamérica en autores como: Raúl Serrano (Argentina) y Sergio Arrau (Chile), y en lo posible, generar nuevas propuestas pedagógicas para la enseñanza universitaria.

Dentro de la perspectiva académica, en Universidad de las Artes, la dirección de actores es un tema aún pendiente, por lo que es importante también analizar de qué manera se ha indagado sobre la variable *proceso de dirección actoral* en otras universidades de América Latina. En el libro *Dirección de actores* de los autores Raúl Zermeño y Armando Casas, se pretende mostrar una guía de acercamiento a la dirección actoral, es un libro elaborado en la *Universidad Nacional Autónoma de México* por lo que es sustancial realizar un análisis de este material pedagógico como una herramienta para entender el trabajo del director de actores en otra universidad de Latinoamérica. En este libro se muestran entrevistas a distintos cineastas y actores donde comentan sus experiencias y estudios sobre el trabajo del director con los actores en un film.

Se han planteado diferentes enfoques que realizan un acercamiento a la comprensión del trabajo del director y del actor en el cine y merece la pena analizar también los artículos científicos acerca de la relación cine-teatro. José Pérez Bowie en su artículo *'La teatralidad en pantalla. Un ensayo de tipología'* analiza la dialéctica entre ambas artes dentro del contexto del cine contemporáneo y la forma interdisciplinaria en que el cine y el teatro dialogan para la creación de un producto audiovisual, diálogo al que muchos cineastas quieren evitar llegar en medida de lo posible.

En el contexto latinoamericano, la actriz y doctora en historia y teoría del arte Karina Mauro en su artículo científico *La actuación teatral y la actuación cinematográfica: un campo de investigación específico* teoriza sobre la actuación en diferentes escenarios: el cine y el teatro. En su estudio manifiesta las diferencias en la interpretación de ambas disciplinas, por lo que también es importante partir de este estudio para concebir el entendimiento de una forma adecuada de relación actor-director.

En el quehacer fílmico, para realizadores que prefieren trabajar con *actores profesionales* y para los directores que prefieren trabajar con *no actores* es sustancial que la actuación cinematográfica sea verosímil, que cada acción sea orgánica. De tal modo, es importante indagar sobre las tesis ya realizadas que tengan un acercamiento a las variables *proceso de dirección actoral* y *posibilidades transdisciplinarias cine-teatro* realizadas en otras universidades. En la tesis *La Realidad en escena: abordando la actuación desde la aproximación a Meisner y Stanislavski* de los licenciados Coveñas y Zea, se analiza de qué manera el actor profesional puede lograr esa organicidad en las acciones para lograr un producto verosímil, y los autores que también son actores, plantean los parámetros necesarios para dicha verosimilitud.

Luego de la búsqueda de teorías y postulados de diferentes autores del cine, del teatro, en la misma academia, es ineludible reflexionar sobre la praxis. De esta manera, se analiza la óptica de realizadores de cine latinoamericano que en sus obras contemporáneas han laborado con *actores profesionales* y con *no actores*. En este sentido se indaga sobre el proceso de *dirección actoral* en cineastas como Fernando Meirelles, Alfonso Cuarón y Javier Andrade.

El análisis de los postulados de los autores mencionados es importante para esta investigación porque desde una perspectiva crítica se propone reflexionar sobre una pedagogía que mejoren el proceso de enseñanza-aprendizaje de la dirección actoral.

Capítulo 1. Revisión de literatura.

Antecedentes.

La dirección de actores en el cine y el nacimiento de una actuación cinematográfica son temas en los cuáles difícilmente se puede determinar sus inicios. Probablemente en films como *El regador regado*¹ de Louis Lumière se pudo haber considerado que existió una dirección actoral debido a su estética y al ser considerada la primera película de ficción, sin embargo, lo que sí se conoce es que, desde el nacimiento del cine, surge también la necesidad de una mirada externa que dé instrucciones y de alguien que estaría delante del dispositivo fílmico para interpretar esas instrucciones.

Pocas experiencias como la cinematográfica permiten la ilusión de representar vida, de preguntar por el *Ser* a través de la mirada. Las imágenes que se contempla, aunque se anule toda percepción exterior de la realidad del ser humano, queda siempre la autopercepción que lo mantiene con una vida que no es la vegetativa, sino la vida consciente.

En sus inicios, socialmente el cine de ficción vino a ocupar un lugar dentro del Vodevil, una especie de Teatro de Variedades que se popularizó a inicios del siglo pasado. Dentro de la gran diversidad de actos que se presentaban, el cine era un espectáculo más, casi circense, centrado sobre todo en la presentación de proezas deportivas o gimnásticas que atizaban el morbo visual del espectador. En ese contexto, la génesis del cine de ficción se caracterizó como teatro filmado en puestas en escena simples y sin mayor elaboración. Con la incursión de los hermanos Lumière y sus proyecciones, el cine se acerca a los hechos de la vida cotidiana dando un primer guiño a su potencia documental y aquí se empieza a experimentar una dicotomía: por una parte, el cine insiste en el espectáculo *per se* y por otra, procura asirse a la vida.

Dicha dualidad se ha mantenido hasta hoy en día, en esa permanente confrontación existente entre el cine comercial y el llamado ‘cine de autor’. Sin embargo, para una u otra vertiente, desde que George Méliès incursionó en el cine, el trabajo del actor y del director de actores ha sido de suma importancia en el acontecer fílmico. De la

¹ Louis Lumière, *El regador regado*. (Francia: Louis Lumière, 1895), DVD, 45 seg.

misma manera, se puede interpretar que la creación del cine de ficción, se desarrolla en un ejercicio transdisciplinario donde para contar sus historias abarca herramientas técnicas del teatro.

En el libro *'Historia del cine mundial: desde los orígenes'*, de Georges Sadoul, el autor señala algunos recursos del arte escénico que, en los inicios del cine, Méliès adopta para su construcción:

El rasgo (...) de Georges Méliès fue emplear sistemáticamente en el cine la mayor parte de los medios del teatro: guion, actores, vestuario, maquillajes, escenografías, tramoya, división en escenas o en actos, etc. Todas estas adquisiciones, en formas diversas, las conserva hoy el cine. La aplicación no siempre fue mecánica; los trucos fotográficos, por ejemplo, transportan la máquina teatral.²

Desde que George Méliès, actor y mago de profesión, incursionara en el cine, absorbió muchos recursos técnicos del arte teatral para el desarrollo de los films de ficción. Hoy en día, no solo los cineastas se han preocupado en ir perfeccionando efectos visuales y especiales, también los actores han desarrollado diferentes escuelas metódicas que les permitan llevar su arte al lenguaje cinematográfico. Asimismo, la industria de Hollywood y su establecimiento del 'Star System' ayudó a que el éxito de una producción esté ligada a estrellas renombradas, sobredimensionadas por la prensa mercantilista. Sin embargo, cabe cuestionarse: ¿es el perfeccionamiento de estos recursos suficiente? ¿Si no se insufla de vida una película –posibilidad altamente concerniente a la actuación- qué tan garantizado está su triunfo entre la crítica y en la taquilla?

En las distintas estéticas que ha desarrollado el cine de ficción, ha demostrado la necesidad de mantener presente uno de los recursos esenciales del teatro: el personal humano para interpretar los personajes de un guion cinematográfico o de una idea con una mirada cinematográfica. No obstante, en la actualidad hay cineastas que prefieren trabajar con *no actores*, dando lugar a una forma distinta de dirección actoral empleando otra dinámica de trabajo para con las personas que desconocen los procesos de interpretación. Esta estética nace en la época del *Neorrealismo Italiano*, una corriente narrativa del cine que emerge en contraparte de la cinematografía propagandística que había impuesto el gobierno fascista de Mussolini. Esta forma de hacer cine, no se da por el argumento de que el actor de teatro no pueda desempeñarse en el medio audiovisual

² Georges Sadoul, *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, (México: Siglo XXI Editores, 2004), 24.

como algunos realizadores consideran y buscan alejar al cine de cualquier posibilidad transdisciplinaria con el medio teatral, sino porque era un cine que buscaba mostrar una realidad social de una Italia miserable, un cine que dejó el trabajo de los actores por retratar a personas reales y con problemas reales que revelaran la tristeza que padecían por aquel régimen antidemocrático; el neorrealismo podría ser el antecedente de quienes prefieren retratar la realidad social y trabajar con *no actores*.

En el libro *Roberto Rossellini*, su autor Ángel Quintana cita una entrevista a Rossellini donde el cineasta italiano menciona:

(...) El Neorrealismo es, en la mayoría de los casos, una simple etiqueta. Para mí es, ante todo, una posición moral desde la que se puede contemplar el mundo. A continuación, se convierte en una posición estética, pero el punto de partida es moral. (...)³

El trabajar con *no actores* en este tipo de cine se debe a una cuestión moral como lo manifiesta uno de los autores de dicha corriente, debido a que la finalidad era evidenciar una realidad social de Italia que se encontraba invisibilizada por el gobierno y los medios. No obstante, este fue el comienzo de una nueva estética, una nueva forma de cine en donde muchos directores optan por el trabajo con personas que no son actores pero que moralmente se asemejan a los personajes que tienen en su idea.

Robert Bresson (1901-1999), director francés, es uno de los realizadores que propuso una cinematografía donde renunciaba al trabajo con actores profesionales bajo la premisa de realzar el lenguaje visual del cine. Según su criterio, los actores no poseen la naturalidad que el cine merece ya que ellos solo realizan una imitación de la realidad y esto no es lo que necesita el cinematógrafo.

En su texto '*Notas sobre el cinematógrafo*' manifiesta su óptica acerca del trabajo de dirección para una película:

Nada de actores.

(Nada de dirección de actores.)

Nada de papeles.

(Nada de estudio de papeles.) (...)⁴.

Hoy en día, el proceso de dirección de actores es un tema muy ambiguo, pues hay realizadores que siguen la *escuela bressoniana* y consideran que esta no debe existir

³ Ángel Quintana, *Roberto Rossellini*, (Madrid: Editorial Cátedra, 1995), 25.

⁴ Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, Trad. Saúl Yurkiévich, (México: Ediciones ERA, 1979), 10.

porque el actor profesional no cuenta con la aptitud para representar el realismo que el cine necesita, mientras que otros cineastas consideran que la labor del actor es indispensable para poder complementar ese realismo del cine. Por lo tanto, cabe cuestionarse ¿cuál es el proceso para trabajar con ambos tipos de intérpretes?, ¿si el director de cine desconoce las herramientas técnicas del actor puede comunicar de la manera adecuada lo que desea?, ¿Es suficiente conocer solamente el lenguaje cinematográfico para obtener un trabajo óptimo en el resultado actoral?

Por otra parte, en los inicios del cine ecuatoriano, para dirigir actores, nace la necesidad por formarlos en el teatro, a fin de que puedan desempeñarse actoralmente en el arte cinematográfico, empleando una posibilidad de transdisciplinariedad entre el cine y el arte performático. La experiencia en las artes escénicas del primer cineasta ecuatoriano, Augusto San Miguel, lo lleva a fundar el *Teatro Ecuatoriano del Silencio*, donde a su vez se entrenaba a los artistas que trabajarían en sus películas. En el libro *La cinematografía de Augusto San Miguel: Guayaquil 1924-1925. Los años del aire*, se describe lo que era el teatro fundado por el primer realizador de cine ecuatoriano:

¿Qué es el Teatro Ecuatoriano del Silencio? Una Escuela, diríamos, con lo indispensable para enseñar actuación a los interesados en llegar a ser *Chaplins o Valentinos*. Existen gabinetes y *sketchs* de caracterización, iluminarias, profesor de arte y declamación –el Italiano Carlo Bocaccio-, y un gran canchón donde se rinden las pruebas. Cuando se pasa el examen, se filma en películas de nitrato en formato de 9,5 y 28 mm.⁵

El cine en el Ecuador inicia asumiendo la necesidad de formar actores para las películas. San Miguel encuentra en el teatro las herramientas que necesita para dirigir a quienes forman parte de su elenco actoral y la posibilidad de darle vida a su cinematografía. Así, de esta manera, podría lograr en los intérpretes, la energía y la presencia que se necesita para realizar las acciones con naturalidad. De tal forma, y concordando con la estrategia de San Miguel en preparar a los actores y aprovechar las herramientas del teatro para la dirección, se puede analizar que aún en el cine contemporáneo, el conocer herramientas actorales, ayuda al director a usarlas como un aporte dramático que le permita reflexionar sobre el comportamiento natural del *Ser* en distintas situaciones y llenar de naturalidad la escena.

⁵ Wilma Granda, *La cinematografía de Augusto San Miguel: Guayaquil 1924-1925. Los años del aire*, (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007), 58.

Referentes.

Para concebir la importancia del conocimiento del lenguaje actoral en la dirección cinematográfica, es necesario mencionar como referencia el trabajo de algunos realizadores en diferentes contextos, y analizar de qué manera ha incidido el conocimiento de técnicas actorales para una dirección de actores eficaz y una interpretación natural.

En la corriente del *neorrealismo italiano*, época en que los realizadores hicieron un cine que retrataba la miseria posguerra de Italia, y en el que se trabajaba con *no actores*, uno de los films más importantes es *Ladrón de bicicletas (1948)* del cineasta Vittorio De Sica. Este film, muestra escenas donde un niño interpreta el llanto por la reprensión de su padre, y a pesar de la complejidad en realizarlo con personas que no poseen herramientas para lograr ejecutar el drama necesario, en esta película pudo hacerlo un *no-actor*. Podría considerarse talento nato a esta acción, como también podría el director haber colaborado en que se dé dicha acción de manera natural. De Sica no solo fue cineasta sino también actor y conocía las herramientas para lograr el efecto emocional que puede requerir un intérprete en escena mismo que pudo haber ayudado en la dirección de su película.

En el cine contemporáneo, otro realizador que en su estética trabaja con *no actores*, es el cineasta Fernando Meirelles, director de la película *Ciudad de Dios (2002)*. Para obtener una interpretación natural, contrató a *Fátima Toledo*, directora de *actores naturales* como se autodenomina haciendo alusión al hecho de dirigir a quienes no son actores. Según lo que relata en entrevistas, en su proceso de dirección actoral, preparó a los *no actores* durante varios meses dotándolos de herramientas actorales. Utilizó técnicas como *memoria emotiva, sí mágico*, entre otras, desde la dirección para lograr los efectos emocionales deseados en diferentes escenas.

En Chile, Sergio Arrau, fue un director, dramaturgo y pedagogo teatral que ha sido un referente en el arte escénico para el desarrollo de la teoría teatral, desarrollando un esquema para la construcción del personaje llamado: “El estudio cuadrimensional del personaje”. Este estudio consiste en analizar el personaje en sus aspectos psicológicos, físicos, sociales, y teatrales; en este caso se analiza el aspecto cinematográfico.

En el cine ecuatoriano, Javier Andrade, director del largometraje *Mejor no hablar de ciertas cosas*, en su película decide trabajar con actores profesionales y con *no-actores*. En su proceso de dirección actoral, una de sus estrategias es realizar una preparación de actuación cinematográfica donde aplica las técnicas de *Sanford Meisner*, para de esta manera transportar al elenco actoral a vivir de manera honesta circunstancias imaginarias.

Marco Teórico.**Cine y Teatro.**

Para entender la dialéctica entre ambas disciplinas cabe preguntarse ¿Qué es el teatro? El teatro es, para esta investigación, el arte de la interpretación, donde los actores representan una historia ante un público; en el cine, el actor es quien presta su humanidad para vivir naturalmente el mundo de los personajes de la ficción. Sanford Meisner, actor, director y pedagogo teatral estadounidense, en su método de interpretación propone:

“No seas un actor”. (...) “Sé un ser humano que libera lo que existe bajo circunstancias imaginarias. No interpretes, deja que la interpretación venga a ti.”⁶

Meisner, es uno de los autores de uno de los métodos de actuación contemporáneos, donde se propone que el actor viva honestamente lo que está ocurriendo en la historia. Las técnicas que propone este autor, a pesar de que su enfoque fue hacia el teatro, han sido un referente para muchos realizadores de cine para lograr una interpretación natural.

El diálogo entre el cine y el teatro no es nuevo, desde la existencia del séptimo arte, ambas disciplinas han encontrado herramientas para trabajar de manera conjunta en un proyecto cinematográfico. André Bazin, crítico y teórico cinematográfico, en su libro ‘¿Qué es el cine?’ indica las remotas relaciones existentes entre ambas disciplinas:

(...) las relaciones del teatro con el cine son más antiguas y más íntimas de lo que generalmente se piensa, y, sobre todo, que no se limitan a lo que ordinaria y peyorativamente se designa con el nombre de «teatro filmado»⁷

Generalmente los realizadores que siguen la escuela *bressoniana* que propone el trabajo con *no-actores*, le llamarían teatro filmado al film que es realizado con actores profesionales ya que consideran que el arte del cine no radica en la interpretación de personajes sino más bien en la fotografía y el montaje y proponen como una mejor alternativa el retratar los *modelos (no-actores)* de la vida.

⁶ Sanford Meisner, Dennis Longwell, *Sobre la actuación*, (Madrid: Editorial La Avispa, 2002), 110.

⁷ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, (Madrid: Ediciones RIALP S.A, 2014), 157.

Si bien es cierto, en los inicios, el cine registraba funciones teatrales y situaciones reales de la vida cotidiana, sin embargo, cuando el séptimo arte descubre la magia del montaje, reescribe su lenguaje, no solo dirigiendo la mirada del espectador sino también recreando saltos de tiempo que hoy en día se conocen como elipsis, o flashbacks y flashforwards, algo que la puesta en escena en el teatro solo lo logra de manera abstracta.

El arte cinematográfico, más adelante, en el proceso de evolución y creación de nuevas formas de hacer cine, sugiere que las actuaciones del arte cinematográfico requieren de otra estética, separando dos tipos de interpretaciones, la una la denominarían teatral y la otra *actuación cinematográfica*; a esta última la designan como la actuación natural y es la que entra en el debate de quién tiene más aptitudes para realizarla, si los *actores profesionales* o los *no actores*.

En el cine clásico, se puede visualizar lo que muchos cineastas de la actualidad denominarían como *actuación teatral* por su expresividad corporal al interpretar. Un ejemplo paradigmático de este tipo de interpretación, se lo encuentra en la película *Tiempos Modernos* (1936) de Charles Chaplin:



Figura 1.1 Fotograma de película *Tiempos Modernos*⁸

El rostro de Chaplin denota el lenguaje expresivo que tenía el cine en su interpretación, casi sin diferenciar la actuación en los distintos escenarios (teatro y cine), sin embargo, el arte audiovisual ha evolucionado, generando otras formas de hacer cine de ficción. No obstante, el teatro también ha evolucionado su lenguaje buscando técnicas que ayuden al actor a *trabajar con la cámara*. Por otra parte, el tema de la interpretación en el cine, sigue en debate debido a que aún en el cine contemporáneo, en algunos films aún se puede ver este tipo de interpretación expresiva, por lo que es necesario entender cuáles son los parámetros que definen a una actuación cinematográfica.

⁸ Charles Chaplin, «*Tiempos Modernos*», (Estados Unidos: United Artists, 1936), DVD, 83 min.

Actuación cinematográfica.

Desde que el cine inicia su forma narrativa de ficción, la inclusión de actores como un elemento creativo, y el desarrollo de un método de actuación para el medio audiovisual, se vuelve indispensable en una película. La actuación cinematográfica es una disciplina que necesariamente deben dominar quienes trabajan interpretando personajes en los proyectos audiovisuales.

La particularidad de este tipo de actuación, a diferencia del teatro, es que el actor no tiene independencia en su interpretación, sus acciones las realiza en conjunto con la cámara, y a su vez, éstas son manipuladas en la edición del film. De esta manera, una buena actuación puede convertirse en la más criticada negativamente por una mala edición que se realizó, y viceversa, una mala actuación podría ser optimizada por el lenguaje cinematográfico. De todos modos, lo que siempre se busca en la actuación cinematográfica es verosimilitud al registrar la *acción* que ocurre para producir fotogramas que comuniquen un suceso. En esto se diferencia grandemente el cine del teatro: solamente la imagen que ha sido impresionada en un film persiste con autonomía propia, sin que el actor intervenga en su actuación. Así entonces, pese a que la interpretación tuvo sus inicios en el arte teatral, al momento que esta ingresa en el arte cinematográfico su desempeño es distinto, puesto que es el dispositivo cinematográfico el que termina de marcar la acción del actor.

Karina Mauro, actriz argentina y doctora en Historia y teoría de las artes, en su artículo científico *La actuación teatral y la actuación cinematográfica: un campo de investigación específico* define a la actuación cinematográfica:

En el cine, la imagen es el resultado de la acción del actor, pero también de aquel sujeto que opera la cámara. Por lo tanto, el acto que genera la imagen cinematográfica les corresponde a ambos. La imagen no es más que la huella de un accionar realizado alrededor de la cámara por dos sujetos: la acción actoral que le corresponde al actor y también al camarógrafo.⁹

Concordando con Mauro, en una película de ficción es muy importante la relación entre el actor y la cámara. Partiendo del concepto de que el cine es el registro de imágenes

⁹ Karina Mauro, «La actuación teatral y la actuación cinematográfica: un campo de investigación específico», *Investigación Teatral* Vol. 4-5, n.º 7-8 (Buenos Aires: 2015), 129.

en movimiento, en el *cine de ficción* es el *actor* quien interpreta estas imágenes y el *fotógrafo* quien las registra según la estética que esté manejando, dándose una coreografía entre ambos; una simbiosis indispensable entre el intérprete y el camarógrafo. Así mismo, otro aspecto importante para que esta acción sea espontánea, es la forma en cómo el intérprete conjuga sus acciones con los demás elementos de la puesta en escena.

En un proyecto cinematográfico, todos los elementos de la puesta en escena obedecen a una estética. Algunos realizadores optan por seguir vanguardias artísticas como el expresionismo alemán, el minimalismo, dadaísmo, entre otros. Sin embargo, algo que no siempre se tiene en cuenta en esa estética es al elemento *actor*. En el cine, el elenco actoral también forma parte de los elementos de la puesta en escena y su interpretación obedece a la estética que sigue el film, pero en algunas ocasiones, se establece un divorcio entre el elemento interpretativo con los demás elementos como: el sonido, la fotografía, la dirección de arte, etc. Un ejemplo de lo mencionado es cuando se quiere seguir una estética expresionista pero no se prepara al actor para que también descubra formas de llevar una actuación expresionista sin dejar de ser natural *a la estética*. Jacqueline Nacache, teórica y crítica de cine, en su libro *El actor de cine* menciona sobre lo acontecido:

(...) toda película interpretada desarrolla formas actorales más o menos ricas y significantes, que sin duda se inscriben en el seno de las formas fílmicas. (...) no se cuestione la actuación del actor hasta que no se haya acabado de analizar todo lo demás.¹⁰

Como lo menciona Nacache, para analizar la actuación, se debe analizar todos los demás elementos debido a que en un film que sigue una estética, hasta la interpretación debe seguir esa línea. Continuando con el ejemplo de una estética expresionista, sería inverosímil que, en esa línea, los actores tengan una interpretación con un enfoque hacia el realismo al estilo *neorrealismo italiano*, asumido por algunos realizadores como “lo natural”. La naturalidad en la actuación obedece a la espontaneidad en las acciones realizadas según la estética que se sigue de la película, si el actor no sigue esa estética, podría considerarse como una actuación cinematográfica inverosímil. Un ejemplo de una

¹⁰ Jacqueline Nacache, *El actor de cine*, (Barcelona: Paidós, 2006), 13.

película que sigue una estética en todos los elementos, incluso en su interpretación es el paradigmático film *Edward Scissor Hands* del director Tim Burton:



Figura 1.2 Fotograma de película *Edward Scissor Hands*.¹¹

Burton, en la mayoría de sus películas establece su estética expresionista y *Edward Scissor Hands* es un ejemplo de cómo las interpretaciones de los personajes siguen a esta estética de Burton. Podría realizarse un análisis desde una perspectiva realista y juzgar a la actuación de *sobreactuada*, sin embargo, y siguiendo la idea de Nacache, no hay que cuestionar la interpretación sin analizar los demás elementos. En este film los actores han recibido reconocimientos a mejor interpretación, y esto se debe a que la actuación cinematográfica obedece a la estética del film y a la acción realizada entre la cámara y actores.

En un proyecto cinematográfico, al momento de realizar el casting para elegir actores, hay realizadores que prefieren laborar con actores profesionales y otros con *no actores*.

El actor profesional en el cine, es la persona con una formación en el área de la interpretación que conoce de técnicas y escuelas metódicas para convertirse en el personaje que se requiera en un proyecto cinematográfico, es quien se encarga de dar vida a un nuevo ser, a través de un estudio previo del personaje. Dependiendo de la estética del film, en caso de requerirse una mayor carga dramática para la escena, es quien cuenta con las herramientas técnicas necesarias para lograr vivir de manera honesta la situación en la que se encuentra el personaje.

El *no actor* o mejor conocido por algunos cineastas como *actor natural*, generalmente es elegido por muchos directores con el objetivo de acercarse más al

¹¹ Tim Burton, «*Edward Scissor Hands*», (Estados Unidos: 20th Century Fox, 1990), DVD, 105 min.

denominado *cine realista* y por dicho motivo se cree que su trabajo consigue un personaje 'más real', es decir, se busca una persona que, a pesar de no tener conocimientos de actuación, moralmente se parezca al personaje del guion; solo representa su misma esencia en escena, no necesita realizar un trabajo de construcción de personaje. A pesar de este parentesco moral al personaje, cabe cuestionarse si basta con elegir un *no actor* con características semejantes al personaje para poder insuflar de naturalidad el film, o si hay que formar por lo menos de manera mínima al *actor no profesional* para que éste pueda aprovechar su esencia y a su vez desenvolverse en un set de rodaje. El director debe ser consciente que al trabajar con un *no actor* tendrá muchas limitaciones debido a que este no tiene conocimientos del desenvolvimiento en el set, no conoce herramientas actorales que le permitan exteriorizar una emoción si es que se requiere, desconoce de la proyección de su voz y del manejo de la mirada, y otras especificidades propias de la actuación frente a la cámara, por lo tanto, es necesaria una preparación previa, aunque sea mínima. En este sentido, cabe preguntarse: Si el actor no profesional, es intervenido en ensayos brindándole herramientas de la interpretación para que pueda desenvolverse ante la cámara, ¿Hasta qué punto este actor es *natural* como lo suelen llamar?

Al pensar en actuación, se debe tener en cuenta que el actor en escena siempre está realizando *acciones*. Con esta consigna, se entiende que el personaje nunca está en vano, tiene un motivo de estar; en el cine, el director pide esas acciones *realizables*. Stanislavski, director de teatro, dramaturgo, y pedagogo menciona que el actor:

(...) siempre debe estar representando algo; la acción, el movimiento, son las bases (...); aun la inmovilidad externa..., no implica pasividad. Usted puede estar sentado sin moverse y al mismo tiempo, estar en plena acción...La inmovilidad física es frecuentemente el resultado de la intensidad interna.¹²

El actor es un *ser* que se encuentra en constante acción. Por consiguiente, el intérprete siempre debe estar realizando algo en escena, aun cuando está a la espera de decir su diálogo, de lo contrario, sus acciones carecerían de naturalidad y es ahí cuando el espectador advierte que la acción no es creíble o cuando el mismo director primerizo suele sentir frustraciones al no saber cómo obtener del actor una acción verosímil. De tal modo, la solución está en entender el lenguaje actoral y adquirir las herramientas teatrales que coadyuvan a dar las acciones verbales precisas para obtener el resultado deseado.

¹² Constantin Stanislavski, *Manual del Actor*, Trad. Elizabeth Reynolds, (México: Editorial Diana, 1963), 7.

Herramientas teatrales para la dirección de actores en el cine.

Las técnicas de actuación son procedimientos creados por directores de teatro que se emplean en el proceso de caracterización, con la finalidad de dotar herramientas al actor para que pueda interpretar el personaje que requiere el director en un proyecto cinematográfico, en el teatro, o en cualquier situación que demande la presencia del arte de la interpretación. En el cine, estas técnicas pueden ser un recurso que también puede ser utilizado por el director para dirigir a su elenco actoral.

Son varias las escuelas teóricas que se han encargado de encontrar herramientas para potenciar el trabajo del actor y del director de actores y conseguir una interpretación natural a la estética del film, sin embargo, con la finalidad de realizar un análisis que demuestre cómo un trabajo transdisciplinario cine-teatro puede mejorar la actuación cinematográfica y dotar al director de herramientas para comunicarse con los actores, se enumeran algunas técnicas de los autores: Stanislavski, Strasberg, Chejov, Meisner, Leqoc, y Layton:

- **Relajación:** técnica y ejercicio que proponen todos los autores mencionados con la finalidad de eliminar tensiones que impiden que el actor pueda fluir emocionalmente ante la situación. Strasberg, fundador de *Actors Studio* propone que antes de realizar un trabajo actoral, se realicen ejercicios de relajación sobre cinco áreas específicas:

(...) las venas azules de las sienes (...) el puente de la nariz en dirección a los párpados (...) los músculos gruesos de los costados de la nariz que se dirigen hacia la boca y la barbilla (...) La zona central y la cuarta de ellas, de la tensión mental y física, es la parte posterior del cuello. (...) los músculos y nervios de la parte superior e inferior de la espalda. (...) Hasta que esos músculos no se relajan, las emociones no pueden liberarse (...).¹³

El intérprete, en cada puesta en escena se encuentra expuesto ante el espectador, y en el caso del cine, ante un equipo de técnicos que se encargan de la producción y en muchas ocasiones invaden su espacio personal. Por ello, los actores deben relajarse para que puedan entrar en un proceso creativo y dar vida a un personaje. El cuerpo, la voz, cualquier gesticulación no podrá ser bien realizada mientras exista tensión muscular. En el cine, es axiomático la importancia de ejercicios de

¹³ Lee Strasberg, *Un sueño de pasión. El Desarrollo del Método*, (Buenos Aires: EMECE Editores, 2008), 136.

relajación previo a la interpretación debido a la cercanía del actor con la cámara; no querría el director evidenciar dichas tensiones, por lo que es importante que inicie su trabajo de dirección realizando ejercicios que relajen al intérprete.

- **Sí mágico:** esta técnica fue planteada por el director ruso Constantin Stanislavski consiste en formularse la reflexión ‘¿qué sucedería sí...?’ Esta pregunta suele desencadenar la imaginación a las más variadas formas, impulsando al actor a ponerse en los zapatos del personaje. Stanislavski dice que en escena el actor:

(...) No olvida que está rodeado por la escenografía y la utilería...Se pregunta: “Pero, si esto fuera real, ¿Cómo reaccionaría yo? ¿Qué haría? ...Y normal, naturalmente...este *Sí* actúa como una palanca, para levantarlo a un mundo...de creatividad.¹⁴

Esta técnica es un detonante de la improvisación y el trabajo perceptivo por cuanto sugiere usos alternativos para los elementos escenográficos y de utilería e incluso hace pensar en modos de ser y reaccionar sobre circunstancias supuestas. Así, por ejemplo, la directriz: “¿Qué sucedería *SÍ* te encuentras un billete ganador de la lotería, pero minutos más tarde lo pierdes cuando sale de tus manos al soplar el viento?”, invita al intérprete a reaccionar quizá con tristeza, locura, desesperación, entre otras.

- **Memoria emotiva:** propuesta inicialmente por Stanislavski y desarrollada e incluso llevada al cine por Lee Strasberg. Consiste en usar nuestra memoria para el personaje distinguiendo las tres categorías de la memoria:

La primera, ‘memoria mental’, que consiste en recordar dónde estuvimos y lo que hacíamos en dicho lugar. La segunda, ‘memoria física’, que nos enseña a controlar nuestros músculos. La tercera categoría es la ‘memoria afectiva’, misma que se usa al momento de estar en escena para proyectar las emociones. (...).¹⁵

El ser humano es emocional por naturaleza y todo su ser trabaja a partir de la memoria. El concentrarse y rememorar un hecho que le haya ocurrido al actor, va a causar una reacción en sus emociones, sin embargo, el cuerpo también tiene una memoria. Cuando una persona se viste para salir, al mismo tiempo puede tener una conversación con alguien más sin que afecte la acción de vestirse. Esto se

¹⁴ Stanislavski, *Manual del Actor...*, 125.

¹⁵ Strasberg, *Un sueño de Pasión...*, 122.

debe a que trabaja la memoria física que hace que los músculos funcionen orgánicamente a una acción que se ha venido realizando con el pasar de los años. Para, accionar dicha memoria, el director debe tener conversaciones previas con sus actores, descubriendo qué momentos aún tienen una afección emotiva en el actor para que pueda brindarle a su personaje.

- **“Velarse” para la cámara:** muchos realizadores manifiestan que el actor que acostumbra a trabajar en el teatro es sobreactuado y su tendencia a ser muy expresivo no funciona en el cine. Chejov, actor y director ruso, propone esta técnica e indica que es un error cuando un director le pide: “*haz menos*”:

(...) habría dicho: «Haz más, pero “*vélalo*”». En otras palabras, aumenta la intensidad de tu irradiación, invoca las emociones que deseas hasta que estés a rebosar, y entonces imagina que un suave y vaporoso «velo» desciende sobre ti para «velar» tu expresión. Si tratas de «hacer menos», puedes matar la emoción.¹⁶

En otras palabras, pedirle al actor que baje su intensidad es una directriz errónea porque el resultado podría ser tener su carga dramática disminuida. Es mejor pedirle que exprese sus emociones sin cohibirse hasta alcanzar un punto de máxima intensidad, de manera que la emoción sea genuina, pero para que no parezca sobreactuada, una vez alcanzado este propósito, hay que ‘velarla’, es decir, permitir que sea un reflejo de esa misma emoción auténtica.

- **Una pequeña obra de arte:** en esta técnica de Chejov se propone ver a cada plano como una obra de teatro en un orden cronológico con inicio, conflicto y final:

Yo me decía: «Empiezo», y tomaba un vaso; «punto medio», y bebía el agua; luego dejaba el vaso y decía: «Final. ¡Esto ha sido una pequeña obra de arte!»¹⁷

Generalmente a los actores primerizos suele afectar la discontinuidad en que se graba un film. Por este motivo, Chejov, propone que cada plano sea dirigido como una unidad dramática independiente con su inicio, medio y final. Así, se interioriza que son varias obras en las que los actores deben lucir su trabajo.

- **Particularización:** técnica propuesta por Sanford Meisner, consiste en:

¹⁶ Michael Chejov, *Sobre la técnica de la actuación*, (Barcelona: ALBA, 2008), 287.

¹⁷ Chejov, *Sobre...*, 289.

“Que cuando te enfrentas a un texto que para ti es frío, que no te dice nada porque las circunstancias te son ajenas, debes usar una particularización -otra forma de llamarla es 'como si'- para describirte una situación que pudiera llevarte *personalmente* al lugar emocional en que necesitas estar por necesidades de la escena”¹⁸.

Esta técnica propone imaginarse una situación distinta a la que está planteada en la escena pero que pueda estimular al actor como para que proyecte la sensación o emoción que necesita dicha escena. A veces la situación que propone el guion no logra conducir al elenco actoral por la emoción que el director quiere, en ese caso esta técnica propone cambiar la situación en la mente de los actores, es decir, que la acción verbal indicada por el director sea otra.

- **La Transposición:** técnica de Jacques Leqoc, actor y pedagogo francés. En ella, su autor propone observar las características de animales o elementos de la naturaleza (agua, fuego, aire, tierra) para transferir su esencia al personaje según lo que demande la escena:

(...) consiste en apoyarse en las dinámicas de la naturaleza, de los gestos de acción, de los animales, de las materias, para servirse de ellos con fines expresivos y así interpretar mejor la naturaleza humana. (...) consiste en humanizar un elemento o un animal, darle un comportamiento, hacerle tomar la palabra, ponerle en relación con los otros...¹⁹

En esta técnica, tanto el director como el actor pueden utilizar los recursos que la misma naturaleza brinda para representar acciones y crear un personaje único, en lugar de limitarse solo a la naturalidad de las acciones. Consiste en analizar qué características puede tomar el director de un animal, para la creación de un personaje nuevo: como mira, como camina, como ataca, etc. Así, por ejemplo, en una escena donde un personaje es un violador que quiere asechar a su víctima mientras está durmiendo; por medio de un trabajo de observación, adopta la mirada y la astucia de una pantera que se encuentra por atacar a su presa, para esta construcción dramática.

- **Método de William Layton:** en sus técnicas, este autor busca el desarrollo de la escucha, la vivencia y el impulso; la acción del personaje depende de la acción de

¹⁸ Meisner y Longwell, *Sobre la actuación*, 118.

¹⁹ Jacques Leqoc, *El cuerpo poético*, (Barcelona: ALBA, 2004), 72.

su compañero. Layton, actor y director estadounidense utiliza toda una premisa de antecedentes para comprender en el personaje sus deseos de estar en escena, la razón por la que están, su estado de ánimo, la relación social y emocional con el otro, su objetivo y la urgencia de conseguir ese objetivo, la estrategia que empleará para conseguir lo que desea, etc. Layton manifiesta:

Elegir el “cómo” decir una frase es el final de un larguísimo proceso, que no acaba nunca y que depende cien por cien del “Qué” dices, “Por qué” lo dices, “A quién” se lo dices, “Dónde” lo dices, “Para qué” lo dices, de tu situación emocional, de la de los demás, etc...²⁰

Entender los porqués de cada acción o diálogos que tienen los personajes ayuda a que el actor pueda interpretarlas de manera verosímil en lugar de ilustrarlas. Cada texto tiene cierta carga emotiva que dependerá de diferentes factores, es decir, existe un subtexto detrás de él, y es eso lo que debe entender el intérprete.

- **Estudio Cuadrimensional del personaje:** El director, dramaturgo y pedagogo Sergio Arrau propone para la construcción del personaje realizar un desglose de todas las características del personaje, escribiendo las dimensiones físicas, psicológicas, sociales y teatrales. Llevando este análisis al cine, sería un aporte para el director al momento de construir un personaje junto a su elenco actoral.
- **Método de actuación para no actores:** ellos utilizan el empirismo como método, entendiéndose así a la improvisación desorganizada y a la experimentación prueba-error sin ningún rigor técnico. Carecer de ese rigor que caracteriza la formación profesional, ha ayudado a que el *no-actor* comprenda su rol en el cine que no consiste en más que ser *él mismo* en una situación ficticia. Sin embargo, hoy en día existen escuelas para el *no actor*. Fátima Toledo, directora de *no actores*, plantea una formación bajo una metodología. Este hecho se torna ambiguo ya que, al existir una escuela, habría hasta cierto punto una formación profesional.

Existen muchas técnicas para lograr una actuación verosímil, sin embargo, por desconocimiento no se las usa. Es importante que el director o directora las conozca para tener más herramientas que se conviertan en un aporte a su dramaturgia y que coadyuven a mejorar la comunicación director-actor y tener un proceso de dirección actoral eficaz.

²⁰ William Layton, *¿Por qué? Trampolín del actor*, (Madrid: Fundamentos, 2000), 149.

Proceso de Dirección Actoral.

En términos generales, y una vez establecidos los parámetros de la actuación en el cine, se podría decir que el proceso de dirigir actores en un proyecto cinematográfico consiste en alcanzar una comunicación efectiva entre los actores y el director de una película; comunicación que le permita al director de actores dar las indicaciones precisas y claras acerca de lo que pretende lograr con respecto a la interpretación que requiere del actor, su punto de vista sobre la historia y su visión de la dramaturgia a ser representada, estableciendo estrategias para una actuación cinematográfica eficaz.

El proceso de dirección actoral da inicio en la elección del reparto elegido en el casting. El director decide si va a trabajar con actores profesionales, con *no actores*, o ambos, pero ¿bajo qué parámetros se escoge al actor para el papel en el proceso de casting? Judith Weston en su libro *Directing Actors*, menciona:

Al prepararse para las audiciones, debe elegir escenas, que se llaman "partes" para que los actores lean con otra persona (...) una de las cosas más importantes que desea buscar cuando está seleccionando es a los actores que escuchan, por lo que debe poder ver si el actor interpreta lo que está obteniendo de su compañero de escena. Esto significa que la persona que lee con él, tiene que darle algo para jugar.²¹

Regresando a uno de los parámetros de la actuación cinematográfica, *hacer*, lo que se procura descubrir al dirigir el casting es al actor que está *haciendo* en función de lo que ocurre en la escena. En encontrar a la persona que escuche a sus compañeros y no solo que se aprenda los diálogos. El escuchar significa atender con todos los sentidos, y lo que hace el otro actor provoca la reacción en quien está escuchando, es decir, el actor debe ser espontáneo; no pensar en lo que va a hacer sino reaccionar (*hacerlo*).

En el proceso de dirección actoral, luego de seleccionar a los actores en el casting, se realizan los ensayos pre rodaje, donde es importante practicar no solo la actuación del actor sino también el cómo será el desplazamiento junto con la cámara, recordando que, en el cine, *la acción se da entre el actor y la cámara*. Por este motivo, es importante que

²¹ Judith Weston, *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*, Trad. Luis Moncada, (Estados Unidos: Michael Wiese Productions, 1996), 284.

el futuro director de cine, conozca el trabajo del actor, para saber cómo reaccionaría el cuerpo ante diferentes situaciones e incluso pueda proponer los *valores de plano (fotografía)* desde esta conciencia corporal.

Un ejemplo notable de una actuación cinematográfica se puede visualizar en la película *Birdman* del director *Alejandro González Iñárritu*. Una película que narra la vida de un actor que en el pasado gozaba de popularidad al encarnar un personaje que lleva el mismo nombre de la película pero que en la actualidad es olvidado y en su intento por resurgir decide realizar una obra en *Broadway*:



Figura 1.3 Fotograma de película *Birdman*.²²

En *Birdman* el trabajo de la cámara y la actuación se complementan para generar la situación dramática, el fotógrafo no se preocupa únicamente por demostrar sus destrezas técnicas, sino que la acción se genera en una relación simbiótica *cámara-elenco actoral*. Por medio del recurso del *plano secuencia* la fotografía muestra la pesadumbre en la que se encuentra el protagonista y cada encuadre de las secuencias del largometraje se genera a partir de lo emocional, de esta forma, se comunica de una manera precisa el estado emotivo en el que transitan cada uno de los personajes del film.

Una particularidad que también tiene el cine es que, al momento de realizar el registro de las tomas, se suele repetir la misma acción varias veces para poder obtener diferentes ángulos o para encontrar otras alternativas de interpretar a los personajes. En cada toma realizada, el director debe lograr que los actores puedan reproducir la misma acción y credibilidad. Por ejemplo, si en una toma el personaje está llorando, en la repetición de la toma por cuestiones técnicas, los actores deben reproducir nuevamente la acción de la misma forma, por lo tanto, ahí es cuando influye la técnica actoral para encontrar otras herramientas para interpretar la misma acción que ya fue realizada, y hacerla de manera verosímil. Por este motivo, es importante que los directores conozcan la técnica actoral y sepan trabajar de manera transdisciplinaria entre el cine y el teatro.

²² Alejandro González, «*Birdman*», (Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, 2014), DVD, 119 min.

Posibilidades transdisciplinarias Cine-Teatro.

El cine, para esta investigación que pretende encontrar alternativas transdisciplinarias de trabajo pedagógico, es el arte donde se juntan varias disciplinas artísticas para dialogar y trabajar de manera interdisciplinaria en la consigna de crear una obra cinematográfica. La música, la fotografía, el teatro, entre otras artes, mantienen una dialéctica en el film para la creación de un lenguaje que abarca distintos saberes. En el cine de ficción, a lo largo de los años, el arte escénico ha demostrado su influencia mediante distintos recursos adoptados por el arte audiovisual: la interpretación, la escenografía, y otras especificidades del teatro. José Pérez Bowie, en su artículo '*La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de Tipología*' hace referencia a este acontecido:

(...) la influencia de lo teatral sobre el medio cinematográfico es el que estamos viviendo en las últimas décadas con el desarrollo de la llamada teatralidad postmoderna. Se trata ahora de un énfasis consciente y deliberado por parte del cine de las marcas definidoras de lo teatral: artificiosidad de la escenografía, interpretación desmesurada de los actores, explicitación del proceso y acto de enunciación, etc.²³

El diálogo constante cine-teatro ejercido desde la génesis del arte audiovisual, ha incentivado al crecimiento de ambas disciplinas por lo que el cine contemporáneo se sigue sirviendo de herramientas teatrales, como la puesta en escena cinematográfica que consiste en ambientar un espacio en función de las características de los personajes y lo que se quiere contar. Por lo tanto, cada decisión que se toma en cuanto a tiros de cámara, u objetos ubicados en ese espacio, se complementan con el trabajo del elemento actor. Se da una relación simbiótica entre todos los elementos de la escena, ya que el acondicionar estos elementos, no tendría sentido si no hubiera quienes lleven a la vida la historia. Es así, como Marcel Martin en su libro *El lenguaje del cine*, plantea:

La fascinación que ejerce el cine se explica antes que nada por la posibilidad que le da al espectador de identificarse con los personajes a través de los

²³ José Antonio Pérez Bowie, «La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de Tipología», *Signa* 19, n.º 35-62 (2010), 37.

actores. Pero lo que forma el prestigio del gran actor, tanto en el cine como en teatro, es que llega a imponer su personalidad a los personajes (...) ²⁴

La audiencia, al ver un film, conecta con los personajes, es por este motivo que se le debe dar importancia al trabajo actoral y no solo al lenguaje cinematográfico. La posibilidad transdisciplinaria en un film consiste también en darle la oportunidad al actor en imponer la personalidad a su personaje y no reducirlo únicamente a ser “natural”, es necesario compartir y conjugar ambos conocimientos. La organización y conjunción del conocimiento de ambas disciplinas (cine-teatro), realza la calidad de un film, por tal motivo, es importante que el realizador de cine, tenga una formación transdisciplinaria que le permita aprovechar recursos teatrales que coadyuven a encontrar herramientas que potencien la comunicación actor-director y a su vez se conviertan en un aporte dramático. De tal forma, una posibilidad transdisciplinaria cine-teatro en la carrera audiovisual, colaboraría en el crecimiento de futuras producciones. En un artículo de la revista *Educere*, diferentes autores reflexionan sobre los beneficios de la transdisciplinaria como una alternativa pedagógica en la universidad:

Una pedagogía transdisciplinaria conduciría a una cultura académica otra que rompería con las lógicas disciplinarias universitarias y que llevaría a un nuevo conjunto de aportes heterogéneos para abordar el trabajo cotidiano en el aula, en los intersticios de la vida misma, que se conecte más con ésta para recrear y proponer nuevas claves de interpretación del hecho educativo. ²⁵

El estudiante de cine que aspira a realizar proyectos de ficción, se enfrenta a un mundo que es desconocido para él, y que muy pocas veces se lo muestra la academia: el mundo del actor. De esta falencia pedagógica, en la vida profesional, provienen la falta de comunicación actor-director debido a que ambos desconocen sus lenguajes. De tal modo, es indispensable generar propuestas alternativas que apunten hacia una posibilidad transdisciplinaria entre el cine y el teatro; proponer cátedras donde se formen en conjunto el futuro actor y el futuro director de cine. Es necesario romper con las “lógicas” disciplinarias y comenzar a generar una retroalimentación entre el arte escénico y el

²⁴ Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, (Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2013), 96.

²⁵ Enrique Pérez Luna, Norys Alfonzo Moya y Antonio Curcu Colón, «Transdisciplinaria y Educación», *Educere* 17, n°. 56 (2013): 18.

audiovisual, eliminando el divorcio pedagógico entre ambas disciplinas ya que, en la praxis, se conseguiría graduar a un “director” que en sus realizaciones de ficción trabajará con actores, pero no sabrá cómo dirigirlos. Judith Weston señala al respecto:

(...) lamento tener que decir que, en mi observación, estudiantes puedan graduarse incluso de las escuelas de cine de prestigio, sin saber nada acerca de las técnicas de dirección de actores. De hecho, la mayoría de la gente parece creer que la dirección de actores no se les puede enseñar, que es una cuestión de instinto y la intuición, que, o lo tienes, o no lo tienes.²⁶

A pesar de la existencia de técnicas de dirección de actores, no se le suele dar importancia en algunas escuelas de cine como lo señala Weston, sin embargo, si en una universidad existe la carrera de cine y de teatro, también existe la posibilidad de crear materias compartidas y tener un proceso de enseñanza-aprendizaje bajo una metodología transdisciplinaria entre los futuros actores y directores de cine, con la finalidad de graduar profesionales que sean un aporte al crecimiento de la producción audiovisual.

Las consecuencias del divorcio pedagógico entre dos disciplinas que trabajan de forma interdisciplinaria se refleja en la relación actor-director en el proyecto cinematográfico. Una frustración por parte de directores es cuando quieren que el actor reproduzca una emoción específica tanto en la toma uno como en la repetición cinco del mismo plano, pero no saben cómo lograr el efecto emotivo deseado; no hay que olvidar que además de ser profesional, es un ser humano y no se puede aplastar un botón y ordenar una emoción. Es ahí cuando inciden las teorías de los métodos actorales que deberían conocer los directores para encontrar medios para repetir las acciones de manera verosímil. Lee Strasberg, ex director y fundador de Actors Studio, dice al respecto:

Si un actor experimentó un sentimiento real en la primera interpretación, llegará gastado y frío como el mármol a la tercera. Esto no es un planteamiento teórico. Es precisamente el problema que ha encarado el actor (...).²⁷

De aquí lo fundamental de la resiliencia creativa en el trabajo cinematográfico, y encontrar distintas herramientas para llegar a una actuación genuina en cada toma realizada y hacer la verdadera labor de dirección actoral que es trabajar en conjunto con

²⁶ Weston, *Directing Actors...*, 2.

²⁷ Strasberg, *Un sueño de pasión...*, 50.

los actores para generar una situación dramática verosímil. En el caso de tener *no actores*, con mayor razón el director debe conocer herramientas que le permitan lograr el efecto que se necesita en la interpretación.

Obtener la espontaneidad necesaria en los actores no es un trabajo fácil, en consecuencia, se requiere que el director le brinde más atención al actor porque en la repetición de la elaboración de las escenas, algo habitual en el cine, en ocasiones se va perdiendo organicidad. En otras palabras, el actor puede estar físicamente presente pero el espectador no ve al personaje. Desconocer el trabajo transdisciplinario actor-director es lo que lleva al cineasta en ocasiones a resolver las situaciones únicamente desde lo técnico, dejando a sus intérpretes que realicen el trabajo por sí mismo, es decir, que el actor deba auto-dirigirse. En el libro *Los primeros pasos del actor*, de Cristina Rota, Federico Luppi, actor argentino, comenta su experiencia con directores que abandonan al elenco actoral puesto que solo se fijan en el lenguaje cinematográfico y manifiesta:

Hay directores que preparan una situación dramática a treinta metros del actor, desde el combo. Te dirigen desde el monitor. Desde allí se controla la técnica, no el elemento humano. La vida, la verdad de la situación, se mira junto con el actor: entrando en contacto humano con él.²⁸

Concordando con Luppi, se debe tomar conciencia y valorar más el trabajo que realiza un actor en el cine ya que al igual que el resto del personal, también merece la misma importancia. Al momento de dirigir actores, es importante estar pendiente del intérprete y no descuidarlo ya que, de lo contrario, es probable que se pierda la espontaneidad que se requiere del actor.

Las consecuencias de no saber comunicar al actor lo que se requiere muchas veces genera situaciones poco verosímiles o no logra el efecto emocional que requiere la escena. Al respecto, el mismo actor, Federico Luppi menciona que algunos directores:

(...) no tienen la más remota idea de lo que es una situación. No saben darle los elementos a un actor para que transmita determinada emocionalidad. En ocasiones creen que improvisar es un fin en sí mismo, no un medio.²⁹

Como ya se mencionó, la falta de una cátedra transdisciplinaria cine-teatro que brinde al futuro director las herramientas necesarias, es lo que lo lleva a no entender el

²⁸ Cristina Rota, *Los primeros pasos del actor*, (Madrid: Editorial Martínez Roca S.A, 2003), 247.

²⁹ Rota, «*Los primeros pasos del actor*», 245.

trabajo del actor e incluso desde su desconocimiento hacia la disciplina escénica le da mal uso al lenguaje y lo juzga de inservible para el contexto cinematográfico cuando no sabe cómo comunicarse para el efecto deseado. Un ejemplo clave de una comunicación errónea al dirigir, podría ser cuando el director le da al actor direcciones como: “*En este plano necesito verte muy contento*”, o “*Aquí quiero verte más triste*” y finaliza frustrándose porque el actor no llena sus expectativas o no reproduce lo que está en la cabeza de quien dirige. La felicidad y la tristeza son subjetivas y estas serían direcciones que difícilmente logran lo que el director desea. Al respecto, Judith Weston propone:

(...) en lugar de pedirle a un actor que "se ponga sexy" (adjetivo), puedes pedirle que "coquettee" (verbo); en lugar de pedirle a un actor que se “enoje más” (adjetivo), puede sugerir que lo “acuse” o “castigue” (verbos). (...) ³⁰

El oficio del actor es llevar a la acción la carga dramática de una historia y por ello el uso de los *verbos de acción* desde la dirección, es una forma de decirle a los actores lo que se quiere, aun cuando no sea la única manera, ya que pueden existir otras herramientas comunicacionales para generar una carga emotiva en los personajes. Es el director quien se encarga de saber los medios para lograr la naturalidad en la estética del film que está realizando. Jacqueline Nacache dice al respecto:

(...) ser natural, en el cine, es ante todo olvidar o fingir que se olvida el farragoso dispositivo del rodaje. Es obligación del director, según Renoir, contribuir a que así sea (...) ³¹

Desde lo que propone Nacache, es el director quien debe tener las herramientas para que el actor sea natural en un film, sin embargo, hay realizadores que consideran lo contrario, creyendo que de esa naturalidad solo se encarga el actor; el actor **construye su personaje**, lo natural se crea en escena en la relación *actor-cámara*.

Esta tesis refuerza lo trascendental que es el trabajo actoral para la puesta en escena cinematográfica y la importancia del trabajo transdisciplinario cine-teatro, ya que todos los elementos operan en una relación dialéctica para su funcionamiento. Sin embargo, la práctica demuestra que el elemento *actor* es aquel al cual los demás elementos subordinan sus esfuerzos pues no tendría sentido un magnífico decorado, la mejor utilería, un depurado sonido, ni una bien lograda iluminación; sin que existan personajes conductores de la historia, por lo que cabe reflexionar sobre teorías metódicas en un cine transdisciplinario.

³⁰ Weston, «*Directing Actors...*», 24.

³¹ Nacache, «*El actor de cine*», 70.

La praxis latinoamericana en la transdisciplinariedad cine-teatro.

La dirección de actores en el cine es el oficio de dirigir al elenco actoral en función de un guion o una idea. En el cine independiente, generalmente, el mismo director del proyecto cinematográfico ocupa este rol, en otras circunstancias existe la figura del director de actores; sea cualquiera de los dos casos, deben existir elementos para una comunicación óptima, por lo tanto, en la formación del cineasta, se debe dotar al estudiante las herramientas necesarias para establecer una relación eficaz actor-director.

En el contexto español y norteamericano se ha teorizado sobre la dirección de actores y la transdisciplinariedad cine-teatro en la enseñanza académica, sin embargo, es pertinente reflexionar de qué manera estos conocimientos han influido en la concepción latinoamericana para el desarrollo del aprendizaje universitario y en el quehacer fílmico.

Como ya se ha mencionado, la actuación cinematográfica es un trabajo generado por el actor y la cámara, realizando acciones naturales a la estética del film. En esta labor, hay cineastas que prefieren trabajar con *actores profesionales* mientras que otros consideran que esa naturalidad la encuentran en un *no actor*, sin embargo, cabe analizar qué dice la academia sobre la actuación cinematográfica y el trabajo del actor en Latinoamérica. En la escuela de artes cinematográficas de la *Universidad Autónoma de México*, los autores Raúl Zermeño y Armando Casas elaboraron un libro sobre la dirección de actores donde indican la importancia de conocer primeramente al elemento actor y su trabajo para entender el ejercicio de dirigir actores y manifiestan que:

El hecho de jugar con una historia, de aprender un texto, de moverse, incluso con gracia, en el ámbito de la ficción, lo puede hacer cualquier persona con una capacidad arriba de la media; y hacerlo hasta con sinceridad, habilidad, presencia y lo que muchos denominan “ángel”. Mucha de esta gente llega a vivir, en el sentido amplio, de esta capacidad de “actuar”, con base solamente en su propio yo. Llegan a ser famosos, envidiados, admirados, e incluso paradigmas de actor, y paradójicamente no son *actores*.³²

Generalmente, por desconocimiento, se llega a subestimar el trabajo de un actor, concibiendo que actuar únicamente es fingir estar en una situación, y desde ese desconocimiento, autores han reflexionado a la actuación como una simple imitación de la realidad. Desde esa mirada, algunos realizadores imaginan que actuar para cine es

³² Raúl Zermeño y Armando Casas Pérez, *Dirección de Actores*, (México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2009), 9.

solamente trabajar desde el propio *yo*, realizando acciones naturales como su misma persona realizaría en dicha situación imaginaria. Hay quienes conciben la actuación cinematográfica desde esta perspectiva e incluso es lo que buscan en sus películas, siguiendo una estética parecida a la del *neorrealismo italiano*, donde no hay una labor creativa por parte de la interpretación puesto que los intérpretes son personajes reales de la vida. En este sentido, es una cuestión de decidir qué estética se quiere realizar, podría pensarse en un cine donde el espectador vaya a ver personajes que también los encuentra en la vida cotidiana, o podría pensarse en un cine con personajes extra-cotidianos, es decir, un trabajo interdisciplinario y creativo en el elemento actor que realiza un estudio psicofísico sobre sus personajes llevando a la vida a un nuevo *Ser*. En cualquiera de los casos, es indispensable darle la debida importancia al trabajo actoral, puesto que hay realizadores que descuidan este elemento, creyendo que la situación dramática solo se resuelve desde el dispositivo cinematográfico. Al respecto, Zermeño y Casas, también mencionan:

En el cine, parece que no tenemos conciencia de que la función del actor es crear un personaje por medio de la actuación. Esta falta de conciencia nos lleva al uso y abuso de “fórmulas muertas”, como que la actuación en el cine no existe; que el individuo sólo pone la cara y lo demás lo hace el montaje – malinterpretando el efecto Kuleshov-; que la acción no necesita psicología, ni verdad, solo ser “naturalito”, llegando a extremos de exigirle al actor que ¡no actúe!, negándolo para reducirlo a simple presencia.³³

Lo mencionado por los autores son ejemplos de decisiones que suelen tomar muchos directores al momento de trabajar con el actor. Le dan indicaciones como: “Aquí no hagas nada”, “En esta toma solo pasas por donde está la cámara”, “No actúes, solo mira al otro actor”, etc. Estas son algunas directrices que suele dar un director que trabaja únicamente pensando en el lenguaje cinematográfico, pero no en el elemento humano; rechazan la interpretación por únicamente mostrar algo “natural” pero carente de psicología. Desde esta mirada, algunos realizadores prefieren el trabajo con *no actores*. A pesar de ello, existen películas reconocidas por su interpretación incluso trabajando con personas sin conocimientos en actuación, por lo que cabe preguntarse ¿cuáles son los parámetros para lograr por lo menos una acción verosímil?

³³ Zermeño y Casas, «Dirección de Actores», 12.

Los licenciados en teatro Coveñas Rodas y Daniela Zea Guzmán, de Perú, realizan un análisis de la verosimilitud del actor, citando a Eugenio Barba que propone tres parámetros para una acción orgánica:

(...) la precisión, la energía y la presencia. Al hablar de precisión se refiere a la exactitud con que se realizan las acciones físicas (movimiento). La energía la entiende como la calidad e intensidad de ese movimiento. Por último, la presencia es el estar, física y mentalmente, concentrado y atento a lo que sucede. Estos tres elementos son indicadores que permiten visibilizar la organicidad y asegurar la verosimilitud del actor.³⁴

Dicho de otro modo, se debe resaltar la importancia de las pulsiones físicas del actor para establecer una comunión plena con su entorno objetivo con la finalidad de crear la verosimilitud tan necesaria. Así, por ejemplo: Si el personaje cogiera un vaso de agua y lo bebe, debe entenderse el motivo que lo lleva a tomar dicho elemento y creer que en esa acción hay verdad. Para ello, es indispensable comunicar la intencionalidad del personaje a través del relacionamiento de su estado de ánimo con el objeto para así saber si bebe con ansiedad, con calma, entre otros; para mejorar esta comunicación, están las técnicas de actuación. Para esto, se conocer y entender qué herramientas o técnicas de interpretación ayudan a la dirección en diferentes situaciones.

En la praxis, otra evidencia de trabajo transdisciplinario cine-teatro, se puede ver en películas como *Ciudad de Dios* del director *Fernando Meirelles*, película filmada con *no actores*. En la tesis *Muerte Súbita: ¿Dónde está el límite emocional y físico en la preparación del actor en el cine?*, su autora Gabriela Giese cita a Fátima Toledo, directora de actores de la película y explica qué estrategia usó para dirigir a *no actores* y sacar en ellos la emoción que necesitaba:

(...) el niño llora atemorizado por el peligro de la muerte y por el dolor del disparo. Para esta situación, escogimos al menor Felipe Silva. (...) Él me contó que había balaceras frecuentes en su escuela y en el barrio donde vivía, y temía regresar a su casa y no encontrar a su madre. (...) yo utilicé el artificio de Stanislavski (...) le pedí al actor que recuperara en su memoria un dolor

³⁴ Víctor Hugo Coveñas y Daniela Zea Guzmán, «La realidad en escena: Abordando la actuación desde la aproximación a Meisner y Stanislavski (Tesis de Licenciatura en Teatro)», (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018), 3.

real y físico (con un dolor de diente, por ejemplo). El llanto salió sin problemas.³⁵

A pesar del trabajo con personas que no tienen una educación actoral, se puede constatar que el conocimiento de técnicas actorales fortalece la comunicación incluso con *no actores*. En este caso, Toledo recurrió a la técnica *memoria emotiva* de *Stanislavski*, para poder estimular los sentimientos de su actor y llevarlo al llanto; se puede así, constatar cómo el cine trabaja de manera transdisciplinaria con el arte teatral. Si el elenco lo conforman personas que no son actores, hay que enseñarle los mínimos indispensables para su desenvolvimiento escénico frente a la cámara:



Figura 1.4 Fotograma de película *Ciudad de Dios*: niño llorando.³⁶

El conocimiento del lenguaje teatral benefició a la calidad del resultado actoral en esta película, al momento de aplicarlo a un niño (no actor), llegando al llanto de manera honesta (Figura 1.4). No obstante, el uso de la técnica *Memoria emotiva*, no es el único recurso, como ya se mencionó, existen muchas técnicas para lograr una interpretación espontánea, puesto que, si se aplica una técnica en una toma, lo más seguro que en las próximas no resulte el mismo efecto. En estos casos es donde surge la creatividad de la dirección de actores para llevar al elenco actoral nuevamente a la emoción que se necesita, pero si el director desconoce de técnicas, no tendrá muchas herramientas para su trabajo.

Otro recurso utilizado por algunos realizadores es juntar tanto *actores* como *no actores* en un film, logrando nominaciones a mejor interpretación. Un ejemplo es la película *Roma* del mexicano *Alfonso Cuarón*, donde su protagonista, *Yalitza Aparicio* no es una actriz. El director, usó como soporte a actores profesionales, logrando así que junto al manejo de la cámara ellos coadyuven al desarrollo de la acción de la actriz. Un ejemplo, es cuando llega el personaje *Fermín* (*actor profesional*) y apunta con un arma al personaje *Cleo* (*no actriz*) que está embarazada:

³⁵ Gabriela Giese, «*Muerte Súbita: ¿Dónde está el límite emocional y físico en la preparación del actor en el cine?*», (Tesis de licenciatura de Cine y Audiovisuales, Universidad de Cuenca, 2017), 37.

³⁶ Fernando Meirelles, «*Fotograma de película 'Ciudad de Dios'*», (Brasil: Video Filmes, 2002), 130 min.



Figura 1.5 Fotograma de película Roma: Fermín apunta a Cleo.³⁷



Figura 1.6 Fotograma de película Roma: A Cleo se le rompe la fuente.³⁸

La protagonista, al no poseer las herramientas para generar una carga emotiva ante esa acción, el director interviene y baja el encuadre del rostro a las piernas del personaje. De este modo, el director resolvió las limitaciones de la actriz que probablemente no hubiera podido generar una acción verosímil al ver un arma. Aparicio, luego de su actuación en Roma, fue nominada a mejor actriz, lo que enfatiza el concepto de que en el cine la actuación también depende del dispositivo fílmico y demuestra la importancia de los actores profesionales en el encuadre hacia la proyección de sus emociones.

En el contexto del cine ecuatoriano, en una investigación realizada por la *Lcda. María José Almeida*, una de las principales críticas por parte de la audiencia al arte cinematográfico es la actuación. La autora cita una fuente de la cineasta María Emilia García donde un público muestral del año 2017, evalúa a la actuación cinematográfica en Ecuador con una puntuación por debajo de los demás elementos de la puesta en escena:



Figura 1.7 Evaluación de Elementos de Producción de Películas Nacionales.³⁹

El gráfico evidencia una de las gravitantes por las que muchas veces no se consume cine: lo inverosímil en la actuación. Esto da como resultado cintas que dejan un

³⁷ Alfonso Cuarón, «Fotograma de película 'Roma'», (México: Participant Media, 2018), 1:35:29.

³⁸ Cuarón, «Fotograma de película 'Roma'», 1:35:56.

³⁹ María José Almeida Plúas, «Cinematografía ecuatoriana: Análisis audiovisual de las temáticas presentadas en las producciones fílmicas de Sebastián Cordero», (tesis de licenciatura, Universidad Politécnica Salesiana, 2017), 32.

vacío perceptual y un sinsabor estético al momento de ser visionadas. El estudio de campo realizado por García, muestra la baja calificación que se le da a la interpretación y seguido a éste se encuentra la baja valoración al guion según dicho estudio. Este análisis debería tomarse como un punto de partida para establecer una pedagogía que dote de herramientas al futuro cineasta para mejorar sus historias, la relación actor-director, y, por ende, la calidad del audiovisual.

En praxis del cine ecuatoriano, el cineasta Javier Andrade, director de la película *Mejor no hablar de ciertas cosas*, explica el proceso que él utiliza para dirigir actores en un proyecto cinematográfico y la importancia de los métodos actorales en el trabajo de la dirección:

(...) en mi película, yo decidí trabajar bajo un método profesional, tanto con *actores* como con *no-actores*. Mi trabajo con mi elenco actoral está basado en la idea básica del método de *Meisner*, es decir, trabajo el tener un objetivo claro, el atravesar una fuerza opuesta, hacerlo con un verbo de acción, con un objetivo de vida, para vivir honestamente circunstancias imaginarias.⁴⁰

Andrade es uno de los cineastas ecuatorianos que considera necesario que el director conozca de técnicas de actuación para mejorar la comunicación actor-director, para saber cómo transmitir lo que desea y, por lo tanto, obtener la interpretación natural. El realizador propone que se puede conjugar la técnica cinematográfica con la técnica actoral para lograr una actuación espontánea en función de lo que se requiere en el film.

Por otra parte, el conocimiento de los recursos teatrales no solo ayuda al director de cine a dirigir a su elenco actoral, sino que también se convierten en aporte dramático para comprender de mejor manera cómo debe ser el comportamiento de sus personajes y construir diálogos verosímiles desde el guion. Fernando Mielles guionista y director ecuatoriano de la película *Prometeo deportado*, y docente de Universidad de las Artes, menciona al respecto:

Cuando yo abordo la escritura, de 8 horas que trabajo, tan solo una hora y media o dos, son las que yo escribo; el resto del tiempo me encuentro actuando mis personajes. Te pongo de ejemplo mi experiencia al escribir *Prometeo deportado*. Prometeo en la película está con esposas en sus manos,

⁴⁰ Javier Andrade (cineasta ecuatoriano), entrevista por Luis Moncada, Universidad de las Artes, 23 de julio de 2019.

para escribir, yo me encadené las manos y empezaba a experimentar cómo comía el personaje, cómo iba al baño, etc; los diálogos te van saliendo natural. Luego de actuar, escribía. *Uno escribe con el cuerpo*.⁴¹

Queda claro, que el trabajo transdisciplinario cine-teatro es una alternativa para entender a los personajes del film no solo en la dirección sino desde la escritura. Las herramientas del arte escénico ayudan al guionista en la labor de escribir una historia de manera verosímil. Colaboran en el conocimiento del comportamiento natural de un personaje para que el guionista-director escriba situaciones y diálogos creíbles y realizables. La trayectoria de Mielea inicia en el teatro, lo cual lo lleva a descubrir nuevas formas de escritura, como él lo llama, “*escribir con el cuerpo*”. El brindar al futuro cineasta las herramientas actorales necesarias para entender la caracterización de los personajes, no solo le da mejores posibilidades para su dirección sino también para su dramaturgia, por lo que es necesario que, en su formación, este aprenda sobre la actuación.

En el contexto del arte escénico, es importante también determinar, de qué manera una pedagogía transdisciplinaria cine-teatro beneficia al trabajo del actor, y de esta manera, se pueda reflexionar sobre nuevas bases técnicas que involucren a ambas artes. José Miguel Flores, actor y dramaturgo ecuatoriano menciona al respecto:

Los actores y actrices deberían conocer y familiarizarse con el aparataje técnico del cine, para que sepan lidiar con una forma de producción más inmediata y ágil que en el teatro. Construir un personaje para cine es muy distinto que hacerlo en el teatro. En el teatro hay todo un proceso cronológico para crear la vida psicofísica del personaje; en el cine no. Se puede empezar a rodar por el final de la película, por ejemplo.⁴²

Un elemento muy importante en el quehacer fílmico y que no se puede descuidar es el elemento actor. En la construcción del conocimiento cinematográfico, es indispensable que también se piense en la formación del actor para que pueda desenvolverse en el contexto cinematográfico. Es necesario empezar a crear cátedras que compartan sus conocimientos de manera conjunta entre el teatro y el cine y establecer nuevas bases técnicas para la formación del futuro actor y del director de cine.

⁴¹ Fernando Mielea (cineasta ecuatoriano), entrevista por Luis Moncada, Universidad de las Artes, 14 de agosto de 2019.

⁴² José Flores Varas (actor ecuatoriano), entrevista por Luis Moncada, Universidad de las Artes, 1 de octubre de 2019.

Marco Conceptual.

En este espacio se plantea un repaso de las definiciones de las diferentes categorías utilizadas en la presente investigación:

- **Proceso:** es la sucesión de un conjunto de elementos para una finalidad específica. En el caso del cine, el proceso hace referencia a los pasos del trabajo de la puesta en escena cinematográfica para lograr un resultado verosímil.
- **Dirección de actores:** es la persona encargada de dar las instrucciones a los actores para la interpretación de los personajes de una historia. En el cine, en la mayoría de los casos, el mismo director cumple esta función; es quien se encarga de ayudar a los intérpretes (profesionales o no profesionales), a que puedan darle vida a un texto escrito.
- **Transdisciplinarietà:** es el espacio investigativo conformado por la dialéctica de varias disciplinas para aportar nuevas bases teóricas y técnicas para una mejor comprensión de la naturaleza de un estudio.
- **Cine:** para esta investigación, es el arte de narrar una historia por medio del montaje de imágenes en movimiento. Es considerado el séptimo arte y su lenguaje consiste en un ejercicio interdisciplinario de distintas disciplinas artísticas como: la literatura, la fotografía, el teatro, la música, entre otras.
- **Teatro:** para la presente investigación, el teatro es el arte de la interpretación de los personajes de una historia para presentada en vivo en un escenario o espacio destinado a la representación de una obra. De esta disciplina artística proviene la actuación para cine, que también se encarga de la interpretación de personajes, pero en función del trabajo con cámara.

Capítulo 2. Objeto de investigación.

Metodología de la investigación.

Tipo de Investigación.

La investigación es de tipo descriptiva, donde, para poder analizar el objeto de estudio, se dividen sus variables en dimensiones, y éstas a su vez, en indicadores a los que se le aplicarán técnicas de investigación cualitativas y cuantitativas para obtener un resultado.

Diseño de la investigación.

La investigación tiene un diseño no experimental/transeccional, donde se analizan las variables sin ser manipuladas, sino retratadas tal como se manifiestan en la investigación de campo.

Epistemología.

Esta investigación se basa en un enfoque desde una posibilidad etimológica del constructivismo de Jean Piaget, donde el conocimiento del sujeto se va construyendo en relación a los conocimientos previos que posee del objeto de estudio y lo que va descubriendo en el medio que lo rodea. De esta manera el sujeto pueda construir un nuevo conocimiento para el proceso de dirección de actores en el cine.

Hipótesis.

El proceso de dirección actoral en el cortometraje 'Raíz' (2018) genera una incidencia en las posibilidades de transdisciplinariedad entre el teatro y el cine en la Universidad de las Artes a partir de la relación actor-director y las técnicas actorales.

Variables.

- A) Proceso de Dirección Actoral.
- B) Posibilidades de Transdisciplinariedad Cine-Teatro.

Operacionalización de las variables.

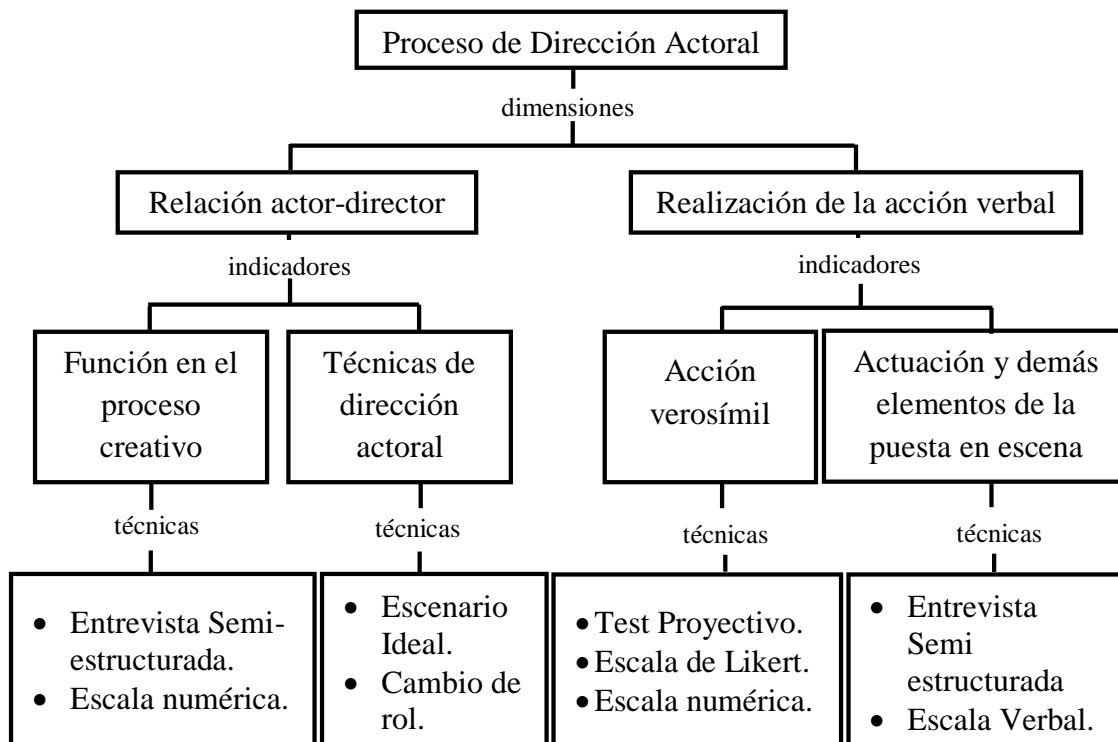


Tabla 2.1 Definición operacional de la primera variable. (Autoría propia).

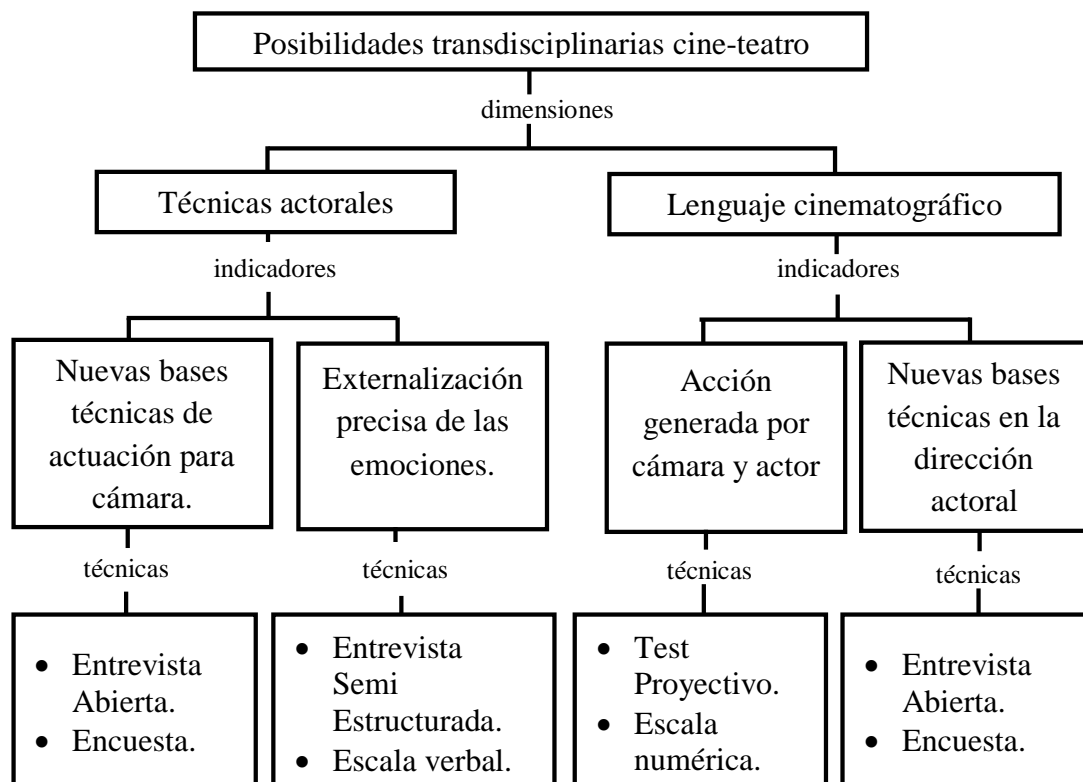


Tabla 2.2 Definición operacional de la segunda variable. (Autoría propia).

Población.

La investigación acerca del proceso de dirección actoral y las posibilidades de transdisciplinariedad cine-teatro, aborda una población de 100 personas. De esta población se difiere una muestra *no probabilística por cuota*, que se conforma por:

1. Docentes de Universidad de las Artes.
2. Estudiantes de Universidad de las Artes.
3. Actores.
4. Realizadores de cine.
5. Espectadores del cortometraje *Raíz*

Técnicas.

En el contexto de la indagación de campo, se utilizarán ocho técnicas de investigación, tanto cualitativas como cuantitativas para de este modo analizar de manera objetiva las variables planteadas.

1. Técnicas cualitativas.

- **Entrevista abierta:** diálogo encausado entre el entrevistador y el entrevistado para de manera informal obtener la retroalimentación de las experiencias de este último. Por medio de esta técnica de investigación, se busca primordialmente conocer las técnicas de dirección de actores adecuadas para mejorar la relación actor-director.
- **Escenario ideal:** esta técnica contribuirá a que la población indique cómo sería su ideal de una situación efectiva para el objeto de estudio.
- **Entrevista Semi-estructurada:** partiendo de una guía de preguntas preparadas con cierto grado de flexibilidad tanto en su formato como en su orden, permite con interpelaciones no rígidas, conocer las opiniones y puntos de vista de los entrevistados. Servirá para averiguar el criterio de informantes clave (realizador de cortometraje *Raíz* y sus profesores tutores) sobre la dirección de actores en el cortometraje universitario.
- **Test Proyectivo:** visionado de una secuencia o fotogramas del cortometraje de este estudio para conocer la interpretación psico-sensorial que la persona a quien se lo aplica le da.

2. Técnicas cuantitativas:

- **Escala Verbal:** técnica de medición para obtener información acerca del conocimiento teórico en torno a los conceptos sobre el rol del actor de cine y de la dirección de actores en el cine.
- **Cambio de Rol:** pregunta de selección múltiple con la intención de proponer al interrogado que se ponga en lugar del punto de vista de otro. En esta investigación en particular, se pedirá que los directores reflexionen sobre la actuación y viceversa.
- **Escala numérica:** a manera de escala en donde 1 es el nivel más bajo y el 5 es el más alto, se indagará acerca del nivel de conocimiento que tiene la población sobre actuación de cine y dirección de actores en el cine.
- **Escala de Likert:** modalidad de preguntas básicamente dirigidas a medir la intensidad o el nivel de actitudes respecto a un rasgo. Esta técnica contribuirá al conocimiento de las opiniones de los espectadores tanto profesionales como amateurs del cine de ficción.

Finalmente se triangula la información obtenida por medio de estas técnicas, pudiéndose establecer los consensos y disensos existentes, con lo cual se elabora una interpretación pertinente que sirve de base para la generación de nuevo conocimiento y la formulación de un marco teórico sobre el tema en cuestión.

Análisis del objeto de investigación



Figura 2.1 Fotograma de Cortometraje Raíz: Valentina saca la planta.⁴³

Raíz (2018), objeto de estudio de esta investigación, es un cortometraje de ficción, escrito y dirigido por Adriana Navas, desarrollado en el séptimo semestre de la carrera de cine de la Universidad de las Artes, dentro de la cátedra *Laboratorio de Rodaje 2*.

La narrativa de *Raíz*, interpela temáticas como la infidelidad, el aborto, y el maltrato a la mujer. Por medio de su protagonista, Valentina, el film retrata la vida de una profesora de ballet que se categoriza por su forma estricta al momento de transmitir sus conocimientos en el arte de la danza, pero su vida se ve afectada al enamorarse de Fernando, un hombre casado y padre de una de sus alumnas.

En el cortometraje *Raíz* se busca principalmente establecer un acercamiento entre el espectador y el trance emocional de la protagonista de la historia; una joven que opaca su felicidad con el sufrimiento de ser maltratada por un hombre casado de quien ella se enamoró. Al ser un film que busca proyectar las emociones de sus personajes, es importante establecer un delicado pero efectivo proceso en la dirección de actores y encontrar estrategias para estimular al elenco actoral en caso de requerirse para interpretar dicho sufrimiento de manera verosímil.

De tal modo, en *Raíz*, su directora decide trabajar en su elenco con Jeff Nieto y Rocío Maruri, actores reconocidos por su trayectoria en el teatro. Cabe entonces reflexionar de qué forma incidieron o podrían incidir las técnicas del arte teatral dentro del proyecto cinematográfico, y si el trabajar con *actores profesionales* es suficiente para realizar acciones orgánicas, construir personajes únicos, y generar emociones a partir de las situaciones imaginarias.

Como ya se mencionó en el marco teórico, es importante definir qué tipo de película se quiere realizar: un cine que sí introduce un trabajo creativo por parte del actor

⁴³ Adriana Navas, «Fotograma de cortometraje Raíz: Valentina saca la planta», 00:03:00 min.

y se construyen nuevos personajes, o un cine que reduce a los actores a ser ellos mismos accionando de manera natural en las situaciones que propone el guion. En este sentido, cabe analizar la personalidad de los personajes de *Raíz*, cómo fue la actuación cinematográfica, y una posibilidad diferente de interpretación.

La protagonista, *Valentina*, es una bailarina y profesora de ballet maltratada por su amante. Es estricta al impartir sus clases, pero sumisa a la hora de estar con su pareja. Analizando el personaje desde sus aspectos más simples, puede concebirse que no hubo mayor trabajo de construcción de personaje; probablemente se quiso optar por realizar un film desde la personalidad de los mismos actores, sin embargo, hay características que no deberían obviarse porque se pierde la verosimilitud. Un ejemplo visible está en el aspecto físico de Valentina, puesto que, una bailarina de ballet por cuestiones de su formación profesional, su abordaje corporal al realizar sus acciones es distinto; su caminar debería ser de forma erguida o justificarse en caso de no hacerlo. En la praxis, puede reflejarse la falta de preparación por parte de la actriz ni tampoco las debidas instrucciones por parte de la directora para que se vea esa naturalidad al caminar y en sus demás acciones. Si se lo analiza desde una perspectiva del autor Leqoc, podría concebirse que Valentina debería transitar en un elemento de la naturaleza: el elemento aire. Este elemento se destaca por llevar la energía en el pecho del personaje y su caminar es como si un hilo la halara del centro de su cabeza; al observar a la actriz, se visibiliza como si ella tuviera una pequeña joroba en su espalda. Podría estar con las tensiones que menciona el autor Lee Strasberg y propone ejercicios iniciales para eliminarlas; tensión en sus hombros. Un ejemplo de lo mencionado se refleja en la escena que imparte las clases a las alumnas de ballet.

Una buena y necesaria decisión por parte de la directora, fue haber contratado a niñas que en la vida real son bailarinas de ballet, puesto que necesitaba reflejar en ellas la naturalidad en sus cuerpos entrenados al realizar los ejercicios de dicha profesión, sin embargo, se necesitó una preparación previa en actuación por lo menos en la niña que interpreta a *Isabela*. La escena de las clases de ballet es una demostración que indica quién es actriz y quienes son bailarinas, acto que debería ser invisible bajo la premisa de *vivir honestamente circunstancias imaginarias*; se visibiliza la forma de pararse de la profesora y la de sus alumnas, donde se diferencian los cuerpos mejores entrenados en ballet, el de las alumnas.

Una de las principales críticas por parte del autor Bresson a los actores es la imitación de la vida porque no son seres reales, y en esta situación caen los personajes: los textos son muy recitados y remedando un estereotipo de persona sufriendo o en una

emoción de ira; Meisner diría que no está viviendo de manera honesta situaciones imaginarias. Aquí es cuando influye el trabajo de la dirección, dotando a sus actores de *acciones verbales* que puedan generar un comportamiento natural junto con el registro de la cámara; en el cine podría no haber una construcción de personajes, pero las actuaciones siempre deben ser naturales. Este hecho se corrobora en la escena de sexo entre *Valentina* y *Fernando*, una escena donde los personajes tienen relaciones sexuales dentro de un vehículo. Corporalmente los actores no se encuentran en acto de penetración, probablemente se utilizar el recurso de los verbos de acción como propone Judith Weston; este pudo ser sido una herramienta para generar acciones verosímiles desde el propio yo.

William Layton, autor de teatro, concibe que para que una actuación sea espontánea, se debe tener clara la relación emocional entre personajes, la relación social, el personaje debe tener una urgencia que debe cumplir en cada escena, y reaccionar con base en lo que sucede en ella. En la escena en que *Valentina* está reprendiendo a *Isabela*, su alumna, se puede observar a una niña que ve a su maestra a punto de desmayarse y no reacciona a lo que está sucediendo, solo la observa; esto se vuelve una actuación inverosímil. Si se lo analiza desde esta metodología, se debería entender que por la relación social existente docente-alumna debería ocurrir un impacto emocional en *Isabela* al ver en un mal estado de salud a su docente.

Sin embargo, lo que más se destaca en este proyecto, es el lenguaje cinematográfico: la fotografía, el sonido, la música, la dirección de arte y el montaje. A pesar de trabajar de forma independiente, buscaron complementar su trabajo a lo que le sucedía al personaje según el guion, lo cual en la investigación de campo el 77% del público muestral evalúa como *Regular* a la actuación cinematográfica; esta valoración por parte del público muestral y las falencias en la acción actoral ponen en evidencia que, si se complementa un buen trabajo cinematográfico con la acción actoral, tendrá una mejor calidad el proyecto universitario. En tal sentido, los futuros directores de cine deberían adquirir las herramientas para lograrlo, no solo para mejorar la acción actoral sino también la dramaturgia al preparar diálogos verosímiles (recurso del director *Fernando Mieles*). *Raíz* no es un cortometraje deficiente, según el análisis actoral y la valoración del público muestral, pero sí se pudo haber realizado un mejor trabajo actoral.

Para analizar las variables en el objeto de estudio, es necesario conocer la óptica de la directora como autora de *Raíz*, y el proceso que realizó para su trabajo con el elenco actoral, proponiendo en este análisis nuevas alternativas de transdisciplinariedad: una dirección donde inciden las herramientas teatrales.

Análisis de variable *proceso de dirección actoral*.**Entrevista a Adriana Navas, directora de *Raíz* (2018).****1. ¿Bajo qué parámetros se realizó el casting?**

Necesitaba ver la soledad de una mujer, una mujer que sufre el maltrato de su pareja. Este personaje transita por emociones de ira, pero a su vez dolor. Su pareja es un hombre agresivo y dominante. En mi opinión, esas sensaciones solo podrían proyectarlas actores profesionales. Sin embargo, uno de mis problemas fue la inseguridad que tenía para tratar con los actores debido a que no tenía el conocimiento suficiente de cómo enfrentarme a un casting.⁴⁴

De lo expuesto por la realizadora se colige que su necesidad era realizar un cortometraje que evidencie la dura relación emocional entre los personajes, por ello la importancia que le otorga al trabajo de actores con formación, al considerarlos los únicos capaces de poder interpretar estas situaciones dramáticas. Sin embargo, en la praxis, se demuestra que no basta con tener interpretes profesionales, puesto que, se debe entender de qué manera conjugar el lenguaje cinematográfico con el actoral.

En cuanto a la inseguridad experimentada por la directora en el casting debido a su inexperiencia en trabajar con actores profesionales y las pocas herramientas brindadas en su formación académica para enfrentarse al casting, una solución idónea sería la propuesta de la autora Judith Weston: realizar un pequeño ejercicio actoral planteando una escena para evaluar la capacidad de escucha con todos los sentidos que poseen los actores tanto al intercambio con sus compañeros de escena y la reacción a cuanto ocurre en el entorno, como hacia las indicaciones de la directora. Incluso al elegir a las niñas de ballet, que no tenían un entrenamiento actoral, se podría probar en un casting quiénes tienen más capacidad de escucha, poniéndolas en una situación imaginaria donde se les empieza a dar direcciones de lo que va sucediendo. Sin embargo, la directora ganó el desenvolvimiento escénico natural del ballet por parte de bailarinas reales, aunque este recurso se hubiera complementado de mejor manera con la actuación.

⁴⁴ Adriana Navas, «entrevista por Luis Moncada», Urdesa, 16 de agosto de 2019, pregunta 1.

2. ¿Cómo fue el proceso de dirección actoral?

A la actriz le expliqué las sensaciones que necesitaba, le mandé a ver películas de referencia para que vea lo que quería de su personaje. Ya en set, le decía que necesitaba que transite por varios niveles: ‘contenerse y explotar, contenerse y explotar’; al final creo que ella entendió lo que necesitaba y me lo supo proyectar. Sin embargo, en una autocrítica, considero que se pudo haber hecho algo más para mejorar la comunicación. Para mis trabajos futuros me prepararé en talleres de actuación para entender más a los actores.⁴⁵

A pesar del desconocimiento del trabajo de los actores, la directora se preocupó por entregarles referencias a su elenco actoral, sugiriéndoles películas a ser visionadas para que relacionen con ellas cuanto debían expresar en escena. Evidentemente, este proceder no es una práctica tan profesional por cuanto desnuda más bien la carencia de comunicación y empatía entre la realizadora y sus intérpretes, que desemboca en una limitada creación del personaje ya que al basar su existencia en posibles estereotipos se priva en cambio de la riqueza conceptual que implica concebir con imaginación y criterio propios un rol.

Este acontecer también pone en evidencia la poca preocupación que muchas veces en el cine se suele tener en cuanto a los personajes. Se suele realizar un depurado sonido y una gran preparación técnica del lenguaje cinematográfico, pero se deja a los actores que ellos se encarguen de su trabajo por sí solos. Ante esta situación, cabe también cuestionarse ¿de qué manera la directora podría encargarse de su elenco actoral de una forma efectiva si en su formación no la dotaron de las herramientas para tratar con los actores? En este caso, se pueden corroborar las falencias en la escuela de cine ya que no provee a sus estudiantes del itinerario de *Guion y Dirección*, las herramientas para desempeñarse eficazmente en la dirección actoral, impartiendo conocimientos que abarquen el adecuado uso de las técnicas de actuación en un contexto cinematográfico.

⁴⁵ Navas, «entrevista...», pregunta 2.

3. ¿Qué falta por conocer o qué falta por potenciar en los futuros directores y directoras de cine de la Universidad de las Artes para un trabajo óptimo en el arte audiovisual?

Más herramientas de dirección. Creo que la universidad me ha formado más como guionista que como directora, no está mal, pero hay que reforzar el conocimiento de la dirección porque en el mundo real, vamos a hacer un casting, vamos a trabajar con actores, ¿y cómo voy a dirigir actores si no cuento con herramientas para hacerlo? Me parece que si tenemos una escuela de artes escénicas, deberíamos aprovechar en trabajar conjuntamente y no cerrarnos a la idea de aprender de los mismos actores la forma de trabajo con ellos.⁴⁶

Una de las innovaciones que propone la directora es trabajar de manera transdisciplinaria con la *escuela de artes escénicas* y aprovechar las herramientas actorales que sus estudiantes adquieren, en pos de mejorar la relación actor-director. En este contexto, se recomienda incluir a la malla curricular del itinerario de dirección, una materia enfocada a enseñar los pormenores de la dirección de actores o al menos una introducción a la actuación. Navas, admite que no recibió los conocimientos suficientes para lidiar con el trabajo actoral, puesto que en la praxis experimentó que no conocía adecuadamente cómo realizar un casting, cómo trabajar con actores y cómo dirigirlos; desconociendo técnicas que pudieran mejorar su desempeño y lograr mejores resultados. En el caso de Raíz, eso no indica que hubo una mala actuación debido a que la dirección no solo está centrada en la *dirección de actores* sino también en el lenguaje cinematográfico, pero sí, que cualquier resultado pudo haber sido mejor si se contaba con una preparación más profesional.

Con base en la información del proceso de dirección actoral y del análisis realizado en cuanto a la actuación, es pertinente también demostrar de qué manera podría influir el teatro en una mejor construcción del personaje por parte de los directores, y entender de qué manera se puede trabajar en una pedagogía de manera transdisciplinaria cine-teatro.

⁴⁶ Navas, «entrevista», pregunta 3.

Análisis de variable: Posibilidades Transdisciplinarias cine-teatro.

El teatro, al ser una disciplina de conocimiento indispensable en el desempeño histriónico de un intérprete, su vinculación con la puesta en escena cinematográfica es inevitablemente orgánica. En tal sentido, nunca estará de más explorar las múltiples posibilidades relacionales que existen entre estas dos disciplinas, estableciéndose contactos inter y transdisciplinarios entre ellas.

Aplicando lo enunciado al objeto de estudio, por lo que, en este apartado, se analiza de qué manera pueden influir herramientas teatrales como un aporte dramático para entender mejor la vida psicofísica del personaje y darle líneas de acción que generen un comportamiento natural.

Al crear personajes en el cine de ficción, dependiendo de la estética del film, se busca que el personaje sea natural y espontáneo al realizar sus acciones. En la búsqueda de esa naturalidad, es que muchos realizadores prefieren buscar al personaje “real”, a personas que, a pesar de no ser actores, se parezcan moralmente a sus personajes del guion, sin embargo, el realizador debe preguntarse si la naturalidad es lo único que necesita en la interpretación de sus actores.

En la labor de crear personajes para cine, hay directores que buscan más que representar personajes cotidianos de la vida que se vean naturales en la pantalla, sino que prefieren también realzar el lenguaje interpretativo donde el actor no solo busque ser natural, sino que pueda dar vida a un nuevo ser, una persona con características propias. Para lograr dicha consigna, una herramienta muy útil del arte escénico para la creación de nuevos personajes es el *Análisis cuadrimensional del personaje*. Este estudio funciona para realizar un trabajo de mesa donde se pueda describir todas las características que va a tener este nuevo *Ser*, y al trasladarlo al cine podría funcionar como un aporte a la dramaturgia, de hecho, podría partirse de este estudio del personaje para escribir una historia a raíz de sus características físicas y psicológicas.

Para dar un ejemplo, se realiza este análisis sobre el personaje principal del cortometraje: *Valentina*. Para el estudio cuadrimensional, se toma como referencia el formato planteado por el dramaturgo, director y pedagogo de teatro Sergio Arrau, un cuadro que describe todos los aspectos: físicos, psicológicos, sociales y cinematográficos.

Estudio cuadrimensional de *Valentina*: aspecto físico, aspecto social, aspecto psicológico, aspecto cinematográfico.

ASPECTO FÍSICO	
1. Raza, sexo, edad:	Mestiza, mujer, 28 años.
2. Altura, peso, contextura:	1,75 cm. 125 libras, delgada.
3. Color de cabello, ojos, piel:	Castaño claro, miel, blanca
4. Rasgos fisonómicos:	Rostro delgado, mirada profunda, un poco de ojeras, cejas delgadas, un poco de pecas.
5. Defecto o anomalía física:	Sus pies tienen cierta deformidad característica de algunas bailarinas de ballet.
6. Voz: intensidad, timbre y tono; característica especial:	Alta, Semigrave.
7. Estado de salud: enfermedades sufridas y consecuencias.	Problemas digestivos como gastritis
8. ¿Cómo se viste habitualmente?	Deportiva, ropa ajustada al cuerpo.
9. ¿Cómo camina?: postura normal, gestos característicos.	Elemento aire. Sus pasos son delicados; primero pisa con la punta de su pie y luego asienta el talón, pareciera que siempre caminara de puntitas, camina erguida, su mentón apunta hacia arriba. La forma en que danzan sus brazos en sus acciones, evidencian que es una bailarina de ballet. Al caminar pareciera que un hilo la halara desde el centro de su cabeza.

Tabla 2.3 Estudio Cuadrimensional del personaje *Valentina*-aspecto físico.

ASPECTO SOCIAL	
1. Nacionalidad ¿En qué país vive?:	Guayaquil, Ecuador.
2. Estrato social al que pertenece, lugar que ocupa en la colectividad:	Clase media alta, sumisa.
3. Sociabilidad, ¿está de acuerdo con el medio que la rodea?:	Es poco sociable. No está conforme con el medio que la rodea, se siente incómoda.
4. Ocupación o profesión, condiciones de trabajo, ¿le agrada?, ¿coincide con aptitudes?, ¿vocación?	Profesora de ballet, le gusta lo que hace, tiene vocación y aptitud para su profesión.
5. Educación: cantidad y calidad, materias favoritas, materias rechazadas.	Licenciada en danza, fue una de las mejores alumnas.
6. Vida familiar: ¿viven sus padres?, relación familiar, antepasados.	Sus padres murieron, cuando ella era niña su papá la abandonó. Siempre había vivido sola con su madre pero tiene 5 años de muerta.
7. Estado civil, hijos, cónyuge.	Soltera, no tiene hijos, mantiene una relación con un hombre casado.
8. Estado financiero, ahorros, sueldo, ¿suficiente para vivir?	Gana lo suficiente para vivir sola, no tiene ahorros.
9. Religión, ¿es creyente, convencido, indiferente?	Atea.
10. Viajes, lugares visitados o vividos.	USA, Francia, España, Colombia, Perú; viajes por competencias y formación profesional.
11. Ideas políticas	Derecha, capitalista.
12. Pasatiempos.	Lee, entrena ballet, ve películas.
13. Aficiones deportivas.	Solo hace ejercicios.
14. Ciudad o pueblo donde vive, aspecto de casa, ¿tiene una casa amoblada?	Departamento de clase media alta en Ceibos Norte, vive cómoda pero con pocos lujos, casa amoblada, dos habitaciones, 3 baños, cocina, sala.

Tabla 2.4 Estudio Cuadrimensional del personaje Valentina-aspecto social.

ASPECTO PSICOLÓGICO	
1. Vida sexual: ¿le ha traído consecuencia psicológicas?	Activa sexualmente, de niña fue violada, actualmente tiene problemas porque la esposa de su amante (su ex profesora) se entera que <i>Valentina</i> se acuesta con su esposo.
2. Actitud hacia la vida, filosofía personal:	El amor es tan solo un huésped, la soledad es la compañera.
3. Ambición, qué espera conseguir, cosas que le interesa:	No se quiere separar de su amante, quiere que él se quede con ella.
4. Contratiempos y desengaños, ¿de qué índole?	Fue expulsada de la compañía de danza ecuatoriana, .
5. Temperamento: sanguíneo, melancólico, colérico, flemático.	Melancólico..
6. Complejos e inhibiciones.	Tiene complejos con su peso, se siente gorda y acude a vomitar para no “subir” de peso.
7. Carácter: introvertido, extrovertido. Tipo: teórico, estético, económico, social, político, religioso.	Introvertido, estético.
8. Cualidades y defectos intelectuales.	Es intelectual, pero tiene poca inteligencia emocional, es impulsiva. Bastante imaginación en el ballet.
9. Anormalidad, sicopatía. Si la tiene: fobia, alucinación, manía	Síndrome de estocolmo.

Tabla 2.5 Estudio Cuadrimensional del personaje Valentina-aspecto psicológico.

ASPECTO CINEMATOGRAFICO	
1. ¿En qué parte del film aparece el personaje?	Inicio
2. ¿Qué hace el personaje en la obra?:	Imparte clases de ballet, sobrevive sola.
3. Al comienzo del film, ¿Qué siente hacia los demás personajes?, ¿Por qué?	Es indiferente hacia todos, menos hacia su amante, él logra dominarla incluso.
4. ¿Qué sienten los demás personajes hacia su persona?	La esposa de su amante la ve como traidora, los demás la ven como excelente profesional, Fernando la ve como un objeto sexual.
5. ¿Qué dice el personaje de sí mismo, de los demás, de lo que sucede en el film?	Está resentida con el mundo, cuando tiene la oportunidad se desquita con el resto de personas. Con Isabela se desquita sus conflictos internos de amor.
6. Relación con el personaje protagónico. ¿Amiga, pariente?	Ella es la protagonista. Es amante de Fernando, la esposa de Fernando fue su profesora de ballet, ahora ella es la profesora de Isabela, hija de Fernando.
7. Relación con los demás personajes.	Con todos es indiferente, no es amigable. Tiende a ser dominante..
8. Al inicio del film, ¿cuál es su objetivo? ¿lo consigue?	Quiere quedarse con Fernando pero no lo consigue.
9. Para alcanzar su objetivo ¿Qué objetivos menores establece?	Lo complace sexualmente a Fernando, siempre está disponible para él.
10. Obstáculos que se oponen al logro de sus objetivos menores y principal.	Queda embarazada de Fernando, esto es un obstáculo incluso para su labor en el ballet.
11. ¿Daña o beneficia a algún personaje con sus acciones?	Lastima a Andrea, esposa de Fernando, y a Isabela, su hija.
12. En el desarrollo del film, ¿cambian sus sentimientos hacia los demás personajes? ¿De qué manera y por qué? ¿Cambian los sentimientos de los demás respecto de su personaje?	Cambian sus sentimientos hacia Andrea, empieza a entenderla como una mujer maltratada y se identifica. Su resentimiento con un mundo injusto crece con la pérdida de su hijo, comienza el nacimiento de una nueva mujer al sacar el problema de <i>Raíz</i> .

Tabla 2.6 Estudio Cuadrimensional del personaje Valentina-aspecto cinematográfico.

El conocimiento claro del personaje en todos sus aspectos no solo ayuda al actor en el proceso de construcción del personaje, es una herramienta que también puede brindarle al director un panorama más amplio para su desenvolvimiento tanto en la dramaturgia como en la dirección, y conocer las necesidades para la labor interpretativa. Muchas veces existen las quejas por parte de los actores aludiendo que el director no sabe qué es lo que quiere, probablemente lo que no sepa es cómo comunicar lo que quiere, por tal motivo, el estudio cuadrimensional del personaje es una herramienta que le permite entender quién es el personaje y lo que necesita. Al conocer su aspecto psicológico, por ejemplo, podría entender si sus acciones son verosímiles o carecen de verdad.

Por otra parte, las técnicas actorales también son una herramienta de la que se puede servir el director para comunicar lo que desea de su elenco actoral y tener más claro el panorama de la dirección que necesita el intérprete. Los métodos de actuación son herramientas que pueden colaborar a estimular las emociones del actor, a darle sentido y vida a la escena. Para analizar de qué manera influyen dichas técnicas en el trabajo de dirección, se toma una escena del guion del cortometraje de *Raíz* donde a pesar de no tener diálogos, era un momento muy íntimo donde la directora necesitaba que su protagonista proyecte una emoción de tristeza mientras tiene sexo con su amante. A pesar de haber cumplido con el objetivo, se presenta una alternativa más para la dirección.

Aplicando las bases del método de actuación de William Layton, se propone establecer una serie de premisas para entender las motivaciones del personaje para realizar sus acciones, sus antecedentes, su objetivo en la escena, su urgencia, su estrategia para cumplir su objetivo, la relación con los otros personajes:

EXT/INT. AUTO - PARQUEADERO – NOCHE

La MELODÍA continúa.

A un costado del parqueadero de la escuela un auto está estacionado con las luces apagadas. En su interior, casi a oscuras se encuentra VALENTINA en el asiento delantero. Está sobre los muslos de FERNANDO teniendo sexo. Sus cuerpos se rozan al compás del aliento de sus bocas, FERNANDO la templea del cabello y VALENTINA lentamente mueve su mirada hacia un punto fijo. El vidrio se empaña mostrando a ambos abrazados.⁴⁷

⁴⁷ Adriana Navas, *Raíz (Guion)*, (Guayaquil: Universidad de las Artes, 2018), 1.

Análisis de trabajo transdisciplinario cine-teatro para dirigir una escena de *Raíz*.

Protagonista ¿Quién?	Valentina
Deseo ¿Qué?	Acabar pronto de tener relaciones con Fernando, él era quien quería tener sexo.
Razón ¿Por qué?	Él la maltrata y no tiene ganas en ese momento.
Razón para entrar:	Evitar un maltrato más por parte de Fernando.
Estado de ánimo ¿Por qué?	Está triste.
Lugar:	Carro de Fernando
Antecedentes:	Fernando obligó a Valentina a tener sexo aunque ella no se sentía bien.
Relación Social:	Es amante de Fernando.
Relación Emocional:	Está enamorada de él.
Estrategia:	Hacer que llegue al orgasmo y se duerma.
Urgencia:	Si no tiene sexo, Fernando va golpear a Valentina.

Tabla 2.7 Análisis de escena de *Raíz* según método de William Layton.

Layton propone analizar las escenas para interpretar de manera honesta circunstancias imaginarias, incluso partiendo de este ejercicio, pueden generarse diálogos naturales entre los personajes. El personaje siempre tiene un deseo de *estar* hay que analizar cuál es su urgencia que ésta sería la que genera la carga dramática que conlleva la acción en escena para que esta sea verosímil, para que tenga vida y no se convierta en una coreografía mecanizada o cuando hay diálogos, la recitación de un texto aprendido de memoria, pero sin un contenido emocional. Esta urgencia tiene que ver con la preocupación de que el objetivo no pueda ser cumplido y necesite que se cumpla lo más pronto posible porque de lo contrario algo malo le puede suceder al personaje, sin embargo, hay que realizarlo con cautela, de aquí proviene la estrategia que debe encontrar. Los directores pueden brindarles a sus actores la urgencia del por qué tienen que hacer algo en escena, y ellos pueden encontrar la estrategia para cumplir la consigna.

De esta manera queda demostrado en cuanto a lo teórico que el trabajo de la dirección de actores se optimiza si se lo realiza de manera transdisciplinaria, por lo que una forma de mejorar la calidad de los proyectos audiovisuales sería crear una cátedra compartida en los futuros directores y los futuros actores de Universidad de las Artes.

Análisis de resultados.

El presente capítulo aborda los resultados de la investigación de campo y sus respectivos análisis realizados para el presente proyecto. UA continuación, se detalla el número de población dividido entre hombres y mujeres.

Población	
Hombres:	66
Mujeres:	34
Total:	100

Tabla 2.8 Número de Población.

Una vez aplicadas las técnicas de investigación a la población abordada, se procede a la cuantificación de cada una de las respuestas y al respectivo análisis de las observaciones planteadas por la muestra escogida para investigar las variables: ‘proceso de dirección actoral’ y ‘posibilidades transdisciplinarias cine-teatro’.

Variable: proceso de dirección actuaral.

Dimensión: relación actor-director.

Indicador: función en el proceso creativo.

Técnica: cuantitativa: Escala numérica.

Califique del 1 al 10, considerando que 10 es el mayor puntaje de alcance y 1 corresponde a la nulidad.

1. La responsabilidad de un resultado actuaral efectivo es de la dirección actuaral.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Tabla 2.9

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
1	0	0%
2	0	0%
3	4	4%
4	0	0%
5	18	18%
6	4	4%
7	15	15%
8	26	26%
9	12	12%
10	21	21%
Total:	100	100%

Tabla 2.10

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

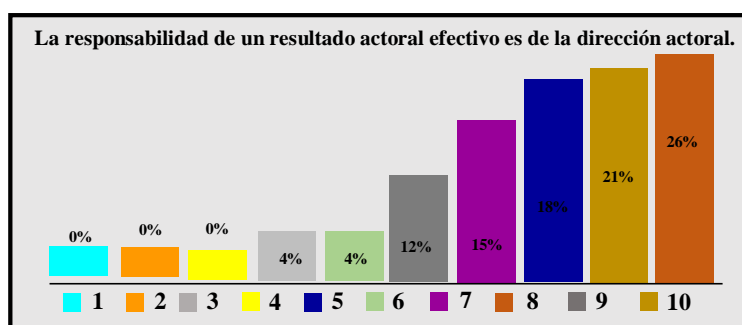


Figura 2.2

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“Es responsabilidad del director elegir al elenco actuaral adecuado y conocer que, si vas a dirigir actores, mínimo debe saber su lenguaje. Es el director el que decide si la toma queda o no, y si hay una mala actuación es porque no supo elegir qué escenas dejar en el montaje.” (Público muestral)

Análisis: en el cine, la acción se genera entre la cámara y el actor y finaliza en el montaje, por lo que el trabajo del director influye en lo verosímil de la actuación. En este sentido, en un film, la actuación no dependerá solamente del actor, es un trabajo conjunto entre todos los elementos de la puesta en escena, por tal razón, es importante realizar un óptimo proceso de dirección de actores para entender cómo conjugar todos los elementos.

2. La responsabilidad de un resultado actoral efectivo es solamente del actor.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Tabla 2.11

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
1	18	18%
2	4	4%
3	5	5%
4	3	3%
5	25	25%
6	6	6%
7	14	14%
8	13	13%
9	5	5%
10	7	7%
Total:	100	100%

Tabla 2.12

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

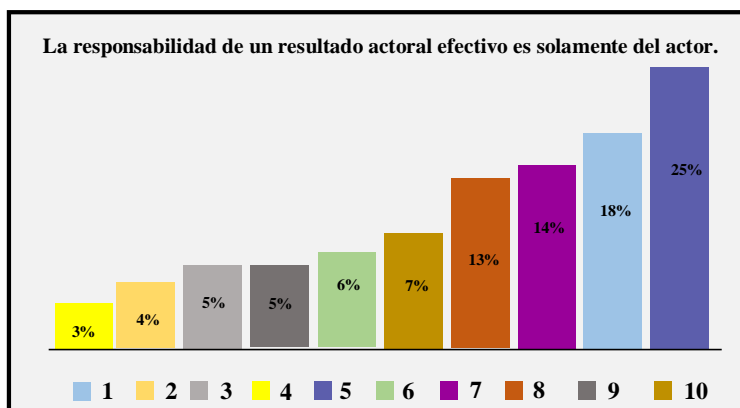


Figura 2.3

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“El actor profesional siempre está listo para asumir cualquier papel de manera verosímil, porque esa es la finalidad de toda técnica actoral, realizar acciones de manera orgánica. Sin embargo, el que exista esa espontaneidad en la actuación cinematográfica, también va a depender de que el director sepa comunicar qué es lo que quiere del actor, es una fusión de la técnica actoral con la cinematográfica.” (Público muestral)

Análisis: el actor es el elemento humano que se encarga de interpretar los personajes del guion. Un actor profesional tiene diversas herramientas para la construcción de un personaje de manera verosímil, pero a diferencia del teatro, en el cine sus acciones son realizadas de manera conjunta con la cámara, sin embargo, a pesar de muchas limitaciones por el dispositivo fílmico, el intérprete debe saber cómo lograr hacer creíbles sus acciones y transmitir la emoción que se necesita para la toma. El director es una gran influencia para que las interpretaciones se vean orgánicas sea el actor natural o profesional ya que es quien debe lograr que el actor pueda reproducir lo que está en la mente de quien dirige.

3. El resultado actuarial en el cortometraje Raíz es verosímil.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Tabla 2.13

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
1	1	1%
2	2	2%
3	8	8%
4	17	17%
5	12	12%
6	29	29%
7	24	24%
8	6	6%
9	1	1%
10	0	0%
Total:	100	100%

Tabla 2.14

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

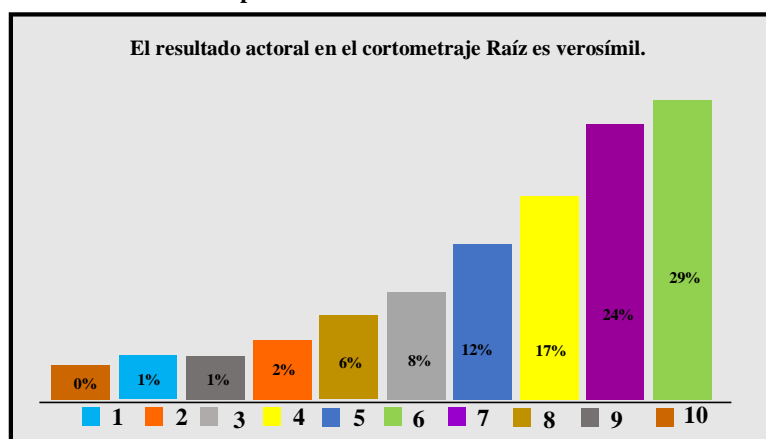


Figura 2.4

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“Lo magia del cine es que puedes jugar con los demás elementos de la puesta en escena para realzar la actuación, en el montaje puedes hacer maravillas. Si analizamos Raíz, los actores no transmiten tanto, pero hubo una excelente fotografía y la directora hizo uso de la música para realzar la actuación; esto hizo que Raíz no se vea mal.” (Público muestral).

Análisis: el resultado de la investigación muestra que del 1 al 10, el cortometraje Raíz sea calificado con un 6 de verosimilitud a pesar de que muchas personas del público muestral concuerdan con que hubo falencias en las actuaciones. Si bien es cierto, es muy importante realzar el lenguaje audiovisual, este fue un acierto de la directora, pero si hubiera tenido las herramientas actorales probablemente hubiera logrado un film de mejor calidad llegando a un puntaje más alto en cuanto a la verosimilitud. Esto permite comprobar que no basta con una bonita fotografía para lograr llegar a la audiencia, hay que tomar más conciencia sobre el elenco actuarial.

Variable: proceso de dirección actuaral.

Dimensión: relación actor-director.

Indicador: función en el proceso creativo.

Técnica: cualitativa: Entrevista Semi estructurada.

4. ¿Tiene experiencia en el arte audiovisual?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Sí	81	81%
No	19	19%
Total:	100	100%

Tabla 2.15

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

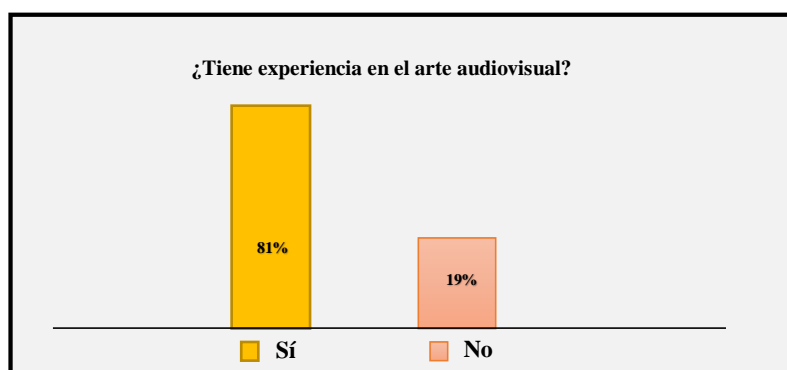


Figura 2.5

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“Tengo experiencia en el arte audiovisual (televisión y cine), no solo como director sino también como actor; conozco el proceso creativo de cada uno. (...) Pienso que todo director debería ser actor para que pueda entender de lo que necesitan sus actores para realizar acciones espontáneas (Público muestral).

Análisis: para la presente investigación se indagó sobre la experiencia y el conocimiento tanto de estudiantes como profesionales del arte audiovisual, así como también al espectador que asiste al cine sin un marco teórico sobre el lenguaje cinematográfico. Sin embargo, en su mayoría, el público muestral concuerda que el futuro licenciado en cine debería haber tenido la posibilidad de experimentar un cambio de rol de manera continua, no solo desde lo técnico del cine sino también desde el actuaral. En este sentido, el haber tenido la posibilidad de experimentar en la actuación, no solo ayuda a adquirir más herramientas para mejorar la relación actor-director, sino que ayuda a que, en el conocimiento de la técnica interpretativa, se encuentre el medio para llegar a lo verosímil.

5. ¿Cuál es el rol del actor en el proceso creativo del cine?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Crear los personajes junto al director.	15	15%
En el cine, el actor solo se limita a hacer lo que el director diga.	6	6%
Los personajes los construye únicamente el actor.	5	5%
Transmitir el mensaje del film.	7	7%
El actor se convierte en un aporte a la dramaturgia. Insufla de vida a los personajes del guion de manera orgánica; hace acciones y transmitir sus emociones a través de su cuerpo y su voz.	67	67%
Total:	100	100%

Tabla 2.16

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

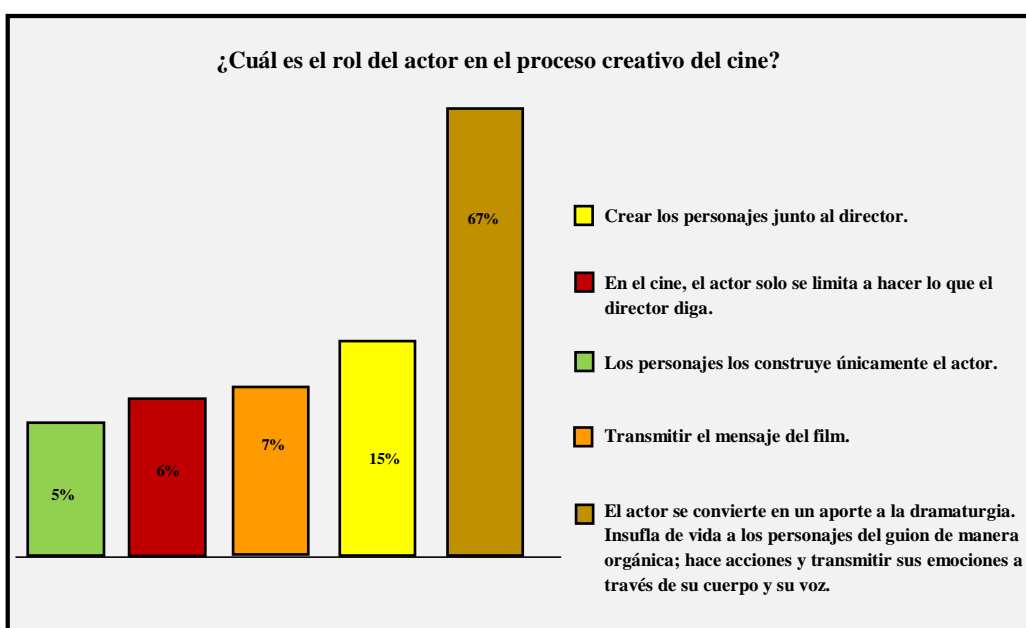


Figura 2.6

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“El actor es quien conoce cómo darle vida a un personaje, se convierte en un aporte para crear junto al director acciones verosímiles. Si el actor no aporta al desarrollo del personaje, se convierte en un títere del director, en ese caso deja de existir la dirección de actores porque el director lo acaba de convertir en un objeto más que mueve a su antojo.” (Público muestral).

Análisis: la función que cumple el actor en el proceso creativo es de suma importancia ya que está preparado para dar vida a un nuevo ser en circunstancias imaginarias. Es quien sabe cómo crear motivaciones que lo lleven a generar la emoción que se necesita, sin embargo, hay directores que no aprovechan este elemento, quizás por no saber cómo pedir lo que la toma requiere o simplemente porque no ven en la actuación un aporte creativo.

6. ¿Cómo se establece una comunicación eficaz entre actor y director?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Estableciendo una relación muy íntima y de confianza actor-director.	12	12%
El director comunica su idea de una manera clara y realizable, y está abierto a la opinión del actor acerca de si es o no conveniente realizar cierta acción; entre ambos opinan lo que es mejor para el personaje.	53	53%
Que el director conozca técnicas de actuación y el actor conozca el lenguaje cinematográfico para comunicarse mejor.	28	28%
En el cine, el actor no es un ente creativo, solo hace lo que el director le pide.	3	3%
No sé.	1	1%
Otras respuestas.	3	3%
Total:	100	100%

Tabla 2.17

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

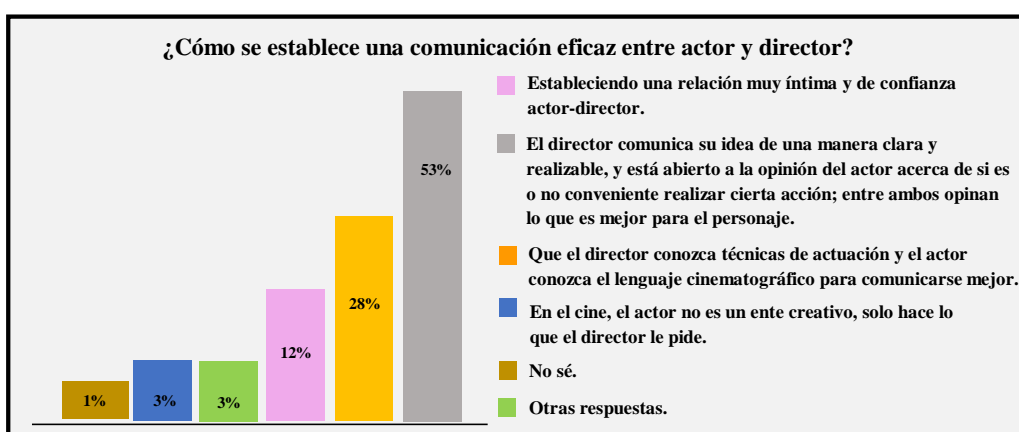


Figura 2.7

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“No puedes tener una comunicación fluida con alguien que tiene una formación diferente. El director en alguna etapa de su formación debe aprender actuación para que sepa cómo manejar ciertos códigos, para entender cómo hablar con el actor, y éste pueda entender lo que necesita. El cine no solo es una cuestión de planos, es una cuestión humana también.” (Público muestral).

Análisis: a pesar que la mayor parte de la población donde se encuentran profesionales y estudiantes de cine concuerdan con que es importante que el director de cine conozca de actuación y el actor entienda el lenguaje cinematográfico, en la praxis se puede visualizar la escasa atención que se le ha dado a encontrar posibilidades transdisciplinarias entre ambos lenguajes para mejorar la comunicación, ya que aún hay un vacío en el conocimiento acerca del rol del actor en el cine. El uso de fórmulas muertas al dirigir, la interpretación poco verosímil son el resultado de ese vacío pedagógico, por lo que se debería tener en cuenta que el estudiante de cine, en alguna etapa de su vida, trabajará con actores y si no se prepara, no podrá tener una comunicación eficaz.

7. En el cine existen dos tipos de actores: los profesionales, y los no actores (conocidos como *actores naturales*) ¿Por qué trabajar con el uno o con el otro?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
No existen actores naturales. El hecho de que los prepares antes del film, ya significa que hay una mínima formación.	6	6%
Los actores profesionales son sobreactuados, es mejor trabajar con actores naturales que se parezcan a tu personaje.	2	2%
Los actores profesionales conocen la técnica y tienen muchas herramientas para hacer muchos personajes; los actores naturales carecen de técnica, solo pueden hacer un personaje que se parezca moralmente a ellos o personajes pequeños.	32	32%
Se puede trabajar con cualquiera de los dos, o con ambos; el director decide dependiendo la estética del film. El éxito está en saber dirigir actores.	33	33%
Con los actores profesionales la actuación es más verosímil; con los actores naturales la actuación no es verosímil. Es mejor trabajar con un profesional.	15	15%
Se contrata un actor natural si es que tiene talento y puede actuar como el personaje que se necesita en el film, caso contrario es mejor trabajar con actores profesionales.	6	6%
Se contrata actores naturales por precarización laboral; cuando no hay dinero para pagarle a un profesional.	3	3%
No sé.	3	3%
Total:	100	100%

Tabla 2.18

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

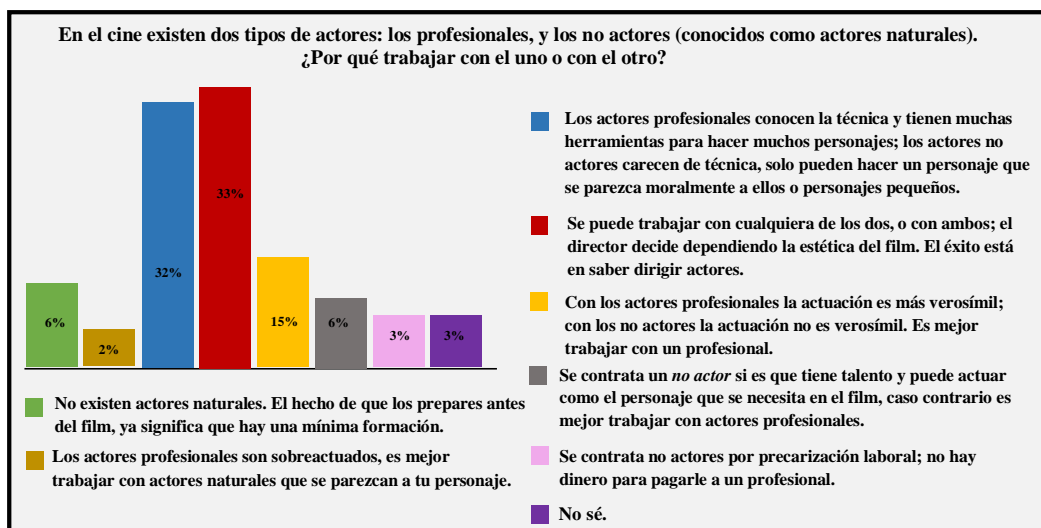


Figura 2.8

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“Los actores naturales no existen. Si yo preparo a un actor no profesional para actuar en mi película, significa que ya le doy herramientas. Como no tiene una formación académica, adquiere un conocimiento empírico, y eso elimina en gran parte su “naturaleza”. Un actor profesional tiene más herramientas, aconsejo a trabajar mejor con el profesional si buscas calidad.” (Público muestral).

Análisis: existe un debate acerca de quién es más natural, si el actor profesional o el natural, sin embargo, es el director quien determina lo que necesita su película. De cualquier manera, es importante que quien dirige conozca la técnica actoral para mejorar la comunicación con el actor y sacar de su reparto una actuación verosímil.

8. ¿Influye en el resultado actoral que el director conozca técnicas de actuación?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
No es indispensable, el director solo dice de manera clara lo que necesita, y el actor debe conocer estas técnicas para interpretar.	7	7%
Que el director sepa de actuación, mejora la comunicación con el actor (profesional o natural); sabe qué pedirle para llegar a la emoción que necesita (Guiar al actor), y mejora la calidad actoral, logrando la verosimilitud que se necesita.	77	77%
Sí influye. No saber de actuación es no saber dirigir actores.	9	9%
El director debe también ser actor; haber pasado por la experiencia de actuar.	7	7%
Total:	100	100%

Tabla 2.19

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

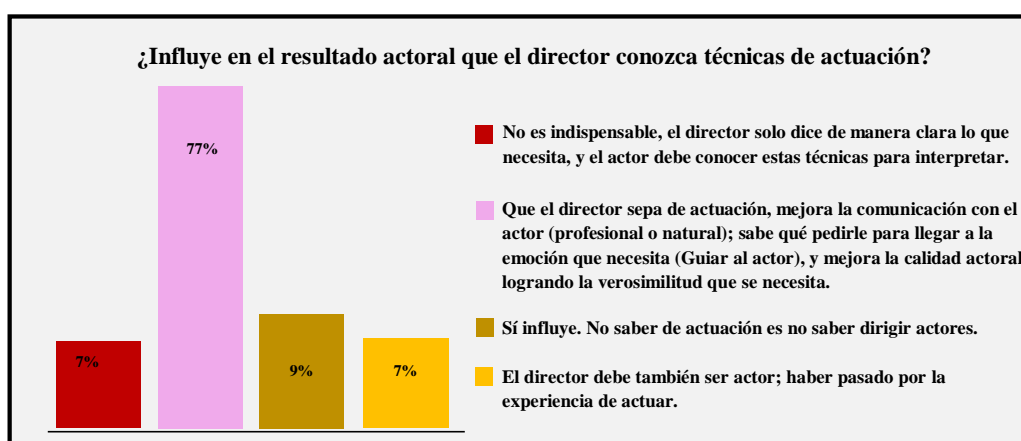


Figura 2.9

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“¿Cómo te comunicas con el actor si tú no sabes de actuación?, claro que influye, de lo contrario el actor se va a auto dirigir y cuando eso pasa, no va a concentrarse al 100% en el personaje porque está actuando y a su vez dirigiéndose a sí mismo, y como tú no sabes de actuación, no sabes si está bien o está mal lo que está haciendo.” (Público muestral).

Análisis: desde un marco teórico se ha demostrado que el conocimiento de técnicas de actuación por parte del director, no solo mejora la comunicación, sino que optimiza el trabajo dramático y a plantearse mejores estrategias de dirección de actores. En la investigación de campo, se comprueba que un 77% de la población concuerda con que influye en la calidad del resultado actoral de un film el que el director tenga conocimientos de la técnica interpretativa. Al entender el lenguaje actoral y saber cómo pedir lo que necesita para cada toma, ayuda a mejorar la acción y facilita el proceso. Si el actor no encuentra el medio para llegar a cierta emoción que se necesita, ahí entra el trabajo del director.

Variable: proceso de dirección actoral.

Dimensión: relación actor-director.

Indicador: técnicas de dirección actoral.

Técnica: cuantitativa: Cambio de Rol.

Marque con una X la opción que mejor corresponda a su opinión.

9. (Para actores) Desde el punto de vista de director ¿qué estrategia emplearía para lograr una comunicación eficaz al dirigir al elenco actoral?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Aplicaría un trabajo de mesa y un trabajo práctico con técnicas actorales de metodologías como Stanislavski, Meisner, Adler, Layton, entre otros.	82	82%
No es necesaria una técnica de dirección, solo se le dice al actor al actor lo que desea en la acción y que éste se encargue por sí mismo de encontrar el medio para llegar a la verosimilitud.	18	18%
Total:	100	100%

Tabla 2.20

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

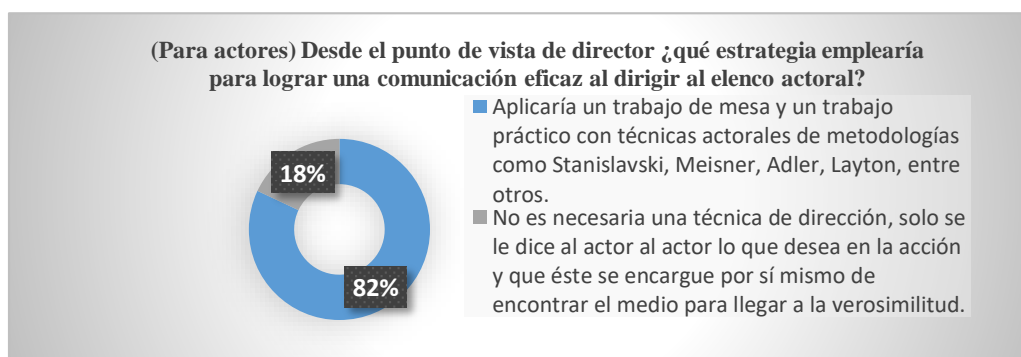


Figura 2.10

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“El que un director o directora conozca técnicas de actuación, no solo mejora la comunicación, sino que también te ayuda a realizar un feedback junto a los actores acerca de cómo ven el personaje. Entiendes el por qué se mueve o habla de X manera en escena” (Público muestral).

Análisis: si bien es cierto, el conocimiento de técnicas de actuación en directores de cine, mejora la relación acto-director al momento de grabar un film, del mismo modo, este conocimiento se convierte en un aporte a la dramaturgia, donde el elenco actoral no solo interpreta los personajes, sino que pueden proponer acciones que ayuden a mejorar la acción en el cine. El 82% del público muestral concuerda en que es mejor aplicar técnicas actorales, es decir, trabajar de forma transdisciplinaria cine-teatro porque la actuación cinematográfica es un trabajo conjunto de la interpretación y el lenguaje cinematográfico, esto ayudará a llegar a la naturalidad que se necesita.

10. (Para directores) Asumiendo el rol de Actor ¿Cómo le gustaría ser dirigido?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Que el director conozca el lenguaje actoral y técnicas que trabajando de manera conjunta (actor-director), colaboren en la estimulación de las emociones que los actores requieren en escena.	86	86%
No importa si desconoce el lenguaje actoral. Prefiere la “técnica” repite después de mí, es decir, que el director actúe como se imagina la acción para que usted haga lo mismo que éste hizo.	14	14%
Total:	100	100%

Tabla 2.21

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

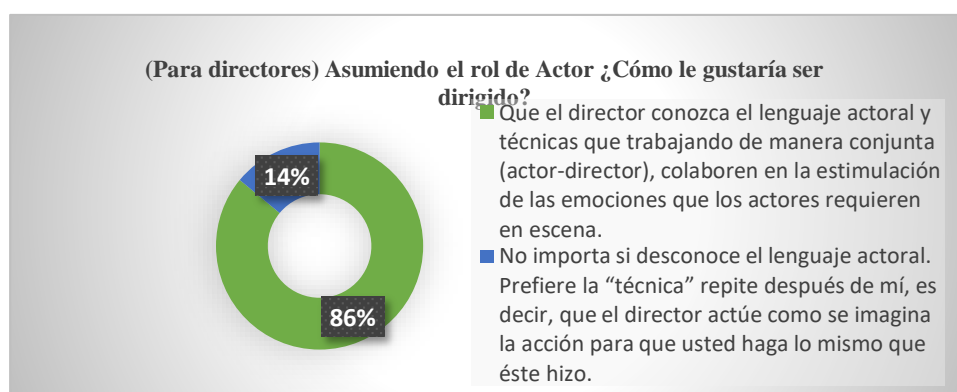


Figura 2.11

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“Me ha funcionado haber sido actor antes de realizar cine porque esta experiencia me ayudó a entender a mi elenco actoral y saber lo que puede causar el que yo diga mal alguna directriz. A veces el actor llega tenso al set y el que conozcas la técnica, te ayuda a encontrar la forma de eliminar la tensión y traerlo al actor al ‘aquí y ahora’. He pedido tiempo para hacer algún ejercicio, lo he hecho y luego de eso grabamos.” (Público muestral).

Análisis: en el público muestral, alguien mencionó la importancia de saber traer al actor al ‘aquí y ahora’. Partiendo de esta frase, muchas veces, el elenco actoral llega al set con inconvenientes personales que le impiden concentrarse al 100% en su personaje, por lo que esto retrasa un poco el trabajo. En las técnicas de actuación existen muchos ejercicios que ayudan al actor a *estar presente* en escena, a saber, cómo entrar en el personaje, sobre todo si trabaja con *no actores*, el conocer metodologías de actuación, ayudará a que el director sepa cómo traer a ese actor al *aquí y ahora* y concentrarse en las acciones que realiza su personaje. Por otra parte, también hay actores que prefieren que se les permita hacer su trabajo por sí mismos, en este caso, hay que conocer el lenguaje para saber si el intérprete lo está haciendo bien o si necesita una ayuda extra para la estimulación de sus emociones.

11. (Para directores) Poniéndose en el lugar de sus actores, ¿Considera usted que utiliza un lenguaje eficaz para comunicar lo que necesita?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Sí, le digo al actor cuando quiero un emoción, y que él la encuentre por sí mismo; ese es su trabajo.	19	19%
Sí, debe haber un lenguaje compartido. Conozco de técnicas para trabajar en conjunto con el elenco actoral, y estimular las emociones que necesito de los actores para cada toma.	81	81%
Total:	100	100%

Tabla 2.22

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

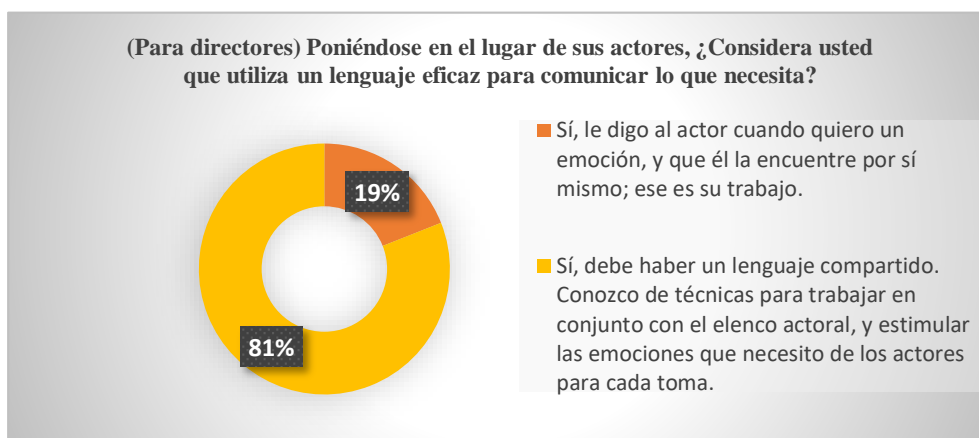


Figura 2.12

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“El actor profesional está preparado para que pueda ejecutar lo que el director le pida, pero debes saber pedir, y lamentablemente la academia aún no le da mucha importancia a este tema (dirección de actores). Pero no es solo en cine, a muchos actores también solo se los prepara para el teatro, por ese motivo cuando llegan al cine son muy expresivos y es ahí cuando hay el prejuicio de que los actores sobreactúan; necesitamos generar un lenguaje compartido.” (Público muestral).

Análisis: uno de los principales problemas que suelen tener directores a la hora de trabajar con un elenco actoral, es no saber cómo pedir al actor lo que se necesita y que éste pueda interpretarlo de manera verosímil. Nuevamente retomando el tema de la comunicación efectiva, la mayoría del público muestral concuerdan con que es necesario generar un lenguaje compartido, donde puedan entenderse los actores y directores, de lo contrario solo se estará ilustrando una acción en lugar de generar emociones. De esta forma, uno de los medios para generar este lenguaje compartido es desde la academia. Es necesario que los estudiantes de cine y teatro comiencen a trabajar juntos y compartan conocimientos para estar mejor preparados para el mundo profesional.

Variable: proceso de dirección actuaral.

Dimensión: relación actor-director.

Indicador: técnicas de dirección actuaral.

Técnica: cualitativa: Escenario Ideal.

12. Con base en su experiencia, ¿Cuál sería su forma de dirección ideal para un resultado verosímil al momento de trabajar con un no actor o con un actor profesional?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Que el director sepa actuación para comunicarse mejor, y tenga la capacidad de crear junto a su elenco actuaral, para que pueda ayudar a llevarlos a la emoción que se necesita, sean actores <i>profesionales</i> o <i>no profesionales</i> .	72	72%
La dirección que empieza desde el casting probando que el actor o actriz estén aptos para escuchar y ser un aporte creativo como el personaje que se necesita.	6	6%
Tener un lenguaje compartido con el actor. No sólo saber usar el lenguaje cinematográfico sino entender el lenguaje actuaral.	7	7%
Trabajar solo con actores profesionales.	4	4%
No hay una dirección ideal, el proceso de dirección de actores se va construyendo con base en los ensayos y en lo que te va aportando cada actor.	8	8%
No sé.	3	3%
Total:	100	100%

Tabla 2.23

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

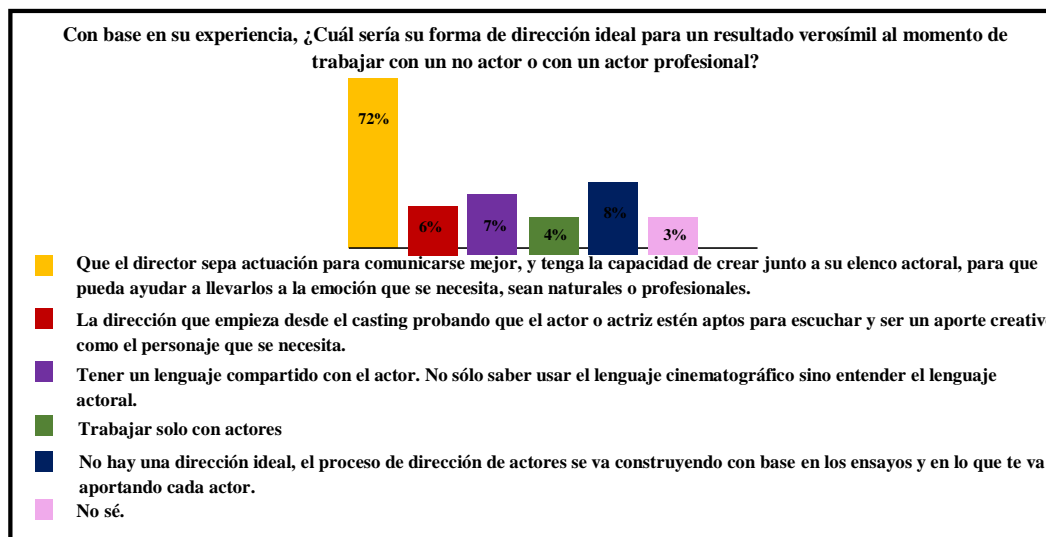


Figura 2.13

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“Hay que entender que lo verosímil se da entre el actor y el director.” (Público muestral).

Análisis: no existe una dirección específica ideal, cada director utiliza las herramientas necesarias para su resultado ideal, sin embargo, se ha demostrado que el hecho de que el director conozca de actuación, le da ventaja al momento de comunicarse con sus actores. El 72% del público muestral concuerda que el éxito de una óptima dirección está en que el director también conozca las técnicas actorales.

13. Con base en su experiencia, ¿Cuál sería su forma de dirección ideal a niños? / ¿Cómo dirigir a las niñas del cortometraje Raíz?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
A los niños se los dirige a través del juego, hay que establecer una confianza y jugar con los niños. Ellos tienen menos prejuicios que los adultos para jugar a ser el	63	63%
Se hace un trabajo de dirección de actores junto con la profesora de ballet de las niñas o una coach de danza.	7	7%
Trabajar con niñas que saben de actuación, o saber de actuación y enseñarles a actuar a las niñas antes del rodaje para poder aprovecharlas más y tener un mejor material en cuanto a lo actoral.	12	12%
No es necesaria una dirección de actores, solo se las debe poner a bailar a las niñas, y se refuerza el lenguaje audiovisual con buenas tomas.	2	2%
La dirección es como bailarinas y no como actrices. La directora y la actriz principal deben aprender cómo dirigir a estudiantes de ballet para que sea la protagonista quien dirija a las niñas, y la directora visualice que lo está haciendo bien.	2	2%
No sé.	14	14%
Total:	100	100%

Tabla 2.24

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

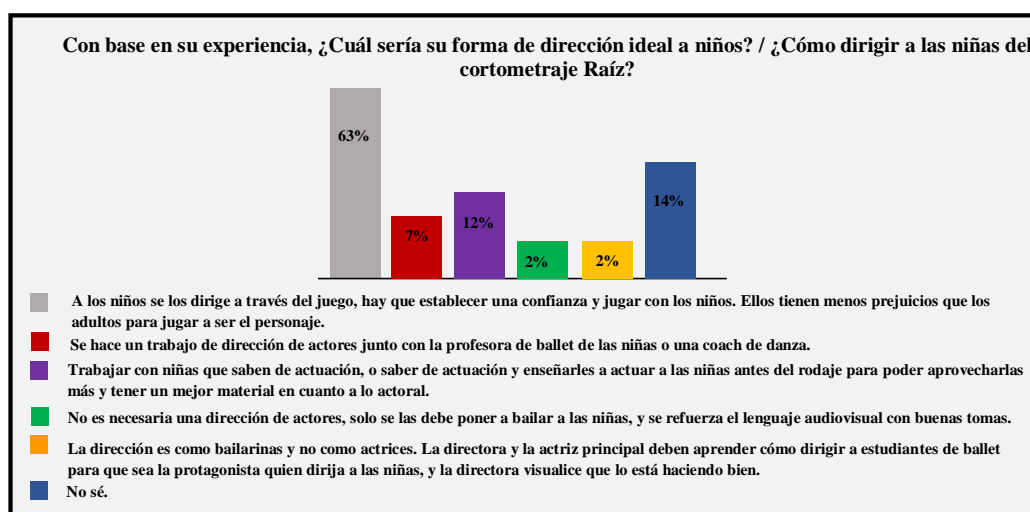


Figura 2.14

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“El trabajo con niños es difícil para algunos directores porque te toca convertirte también en un niño, es decir, te toca actuar como niño y entrar en el juego de ellos; ahí la importancia de la actuación en los directores. Cuando te conviertes en un niño, tienes más acceso de entrar a su mundo e interpretar.” (Público muestral).

Análisis: el juego, es una de las herramientas más efectivas a la hora de dirigir niños. Es un recurso muy funcional ya que los niños no han sido tan contaminados como los adultos por el miedo a jugar y hacer el ridículo, ellos tienen más predisposición a entrar en circunstancias imaginarias. El uso de las niñas en *Raíz* fue netamente para ambientar un salón de clases de ballet, pero también se pudo aprovechar el tener muchas niñas para jugar y hacer que ocurran más situaciones si es que se necesitaba.

Variable: proceso de Dirección Actoral.

Dimensión: realización de la acción verbal

Indicador: acción verosímil.

Técnica: cuantitativa: Escala de Likert.

Marque con una X una de las opciones de cada fila.

14. Para que la acción sea verosímil, es necesario:

	Muy de acuerdo		De acuerdo		En desacuerdo		Muy en desacuerdo	
	F	P	F	P	F	P	F	P
Que el actor sea profesional.			48	48%				
Que el director sepa cómo lograr en el actor una actuación verosímil.	56	56%						
No es necesario que siempre actúen bien los actores; con un pedacito de buena actuación, y un buen montaje es suficiente.			37	37%				
Que el director sepa de actuación.	63	63%						
Que sea un actor natural que se parezca moralmente al personaje.			35	35%				
Que la acción se genere entre la cámara y el actor.	57	57%						

Tabla 2.25

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

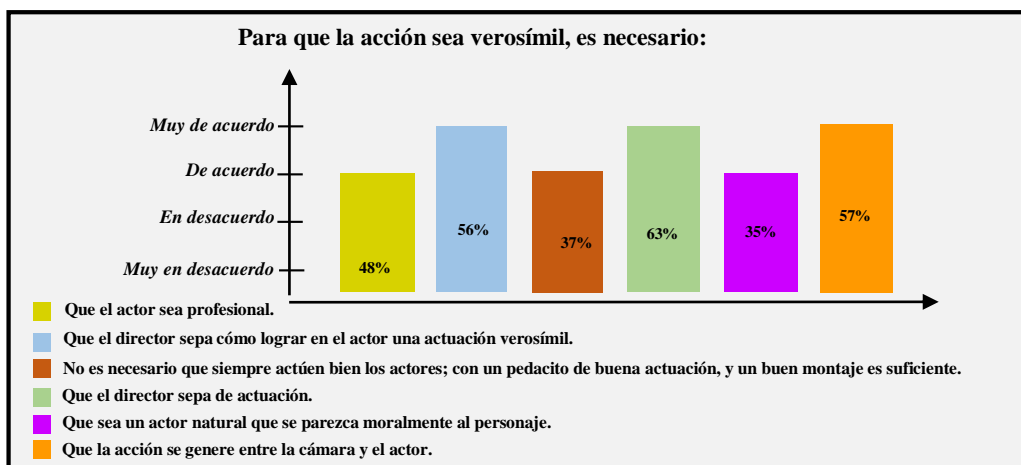


Figura 2.15

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“El director o directora debe ser una persona muy preparada que antes de dirigir, debió haber aprendido a actuar. De lo contrario, preferiblemente debe contratar a un director de actores” (Público muestral).

Análisis: el espectador de cine conecta con los personajes del film. Si la actuación no es verosímil, es lo primero que va a advertir el público consumidor de cine. Quien dirige, debería también saber de actuación para entender cuándo hay falencias en la interpretación, y acudir a técnicas que podrían ayudar a optimizar el trabajo actoral, sin embargo, el hecho de que los directores tengan desconocimiento, no implica que vaya a haber una mala interpretación, pero este conocimiento de las herramientas, puede ayudar a mejorar la situación dramática.

Variable: proceso de dirección actoral.
Dimensión: realización de la acción verbal
Indicador: acción verosímil.
Técnica: cualitativa: Escala numérica.

15. En la escala del 1 al 10, considerando que 10 es el mayor puntaje de alcance y 1 corresponde a la nulidad. ¿Cómo usted califica la calidad de la actuación en el cine ecuatoriano?

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Tabla 2.26

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
1	2	2%
2	0	0%
3	10	10%
4	11	11%
5	21	21%
6	28	28%
7	19	19%
8	8	8%
9	0	0%
10	1	1%
Total:	100	100%

Tabla 2.27

Fuente: público muestral.
Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

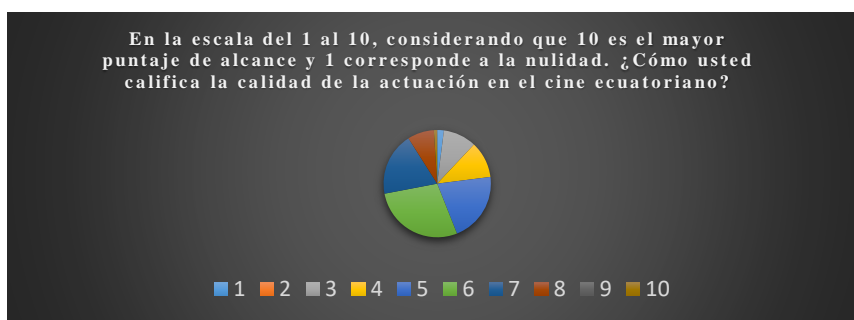


Figura 2.16

Fuente: público muestral.
Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“(...) lo que sucede es que la actuación y la dirección de actores en el Ecuador aún está en pañales. Tú ves en un rodaje que todo mundo está pensando que falta la comida, en la utilería, en darle más tiempo a fotografía para que monte luces, que no haya ruido; nadie piensa en dar un tiempo a los actores y actrices para cerciorarse de que están listos.” (Público muestral)

Análisis: poca importancia se le ha dado al elenco actoral en el cine, esto se debe a que muchos directores solo se han preocupado por la parte técnica y no saben cómo tratar con el elenco actoral, y el resultado de esto, es la calificación que el espectador le da a la calidad actoral en el cine ecuatoriano; el futuro director de cine debe conocer de técnicas para generar una acción verosímil, de esta manera se puede realzar la calidad del cine ecuatoriano. El cine no solo es la fotografía, también está el elemento humano.

Variable: proceso de Dirección Actoral.

Dimensión: realización de la acción verbal.

Indicador: acción verosímil.

Técnica: cualitativa: Test Proyectivo.

16. Al ver la siguiente secuencia, explique ¿Qué le transmite emocionalmente el personaje?



Figura 2.17

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Tristeza: Está cansada de la relación tóxica que está llevando y por su embarazo.	41	41%
Ira: Se siente frustrada y con coraje consigo misma por no tener una buena relación.	6	6%
Ira: Quiere suprimir lo que le sucede y le da coraje al no poder.	3	3%
Miedo: Siento miedo de su pareja que es su agresor y por su embarazo.	17	17%
Tiene una mezcla de emociones: ira, tristeza, miedo.	17	17%
La fotografía es la que está transmitiendo pero no la actriz.	6	6%
No me transmite nada emocionalmente.	10	10%
Total:	100	100%

Tabla 2.28

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

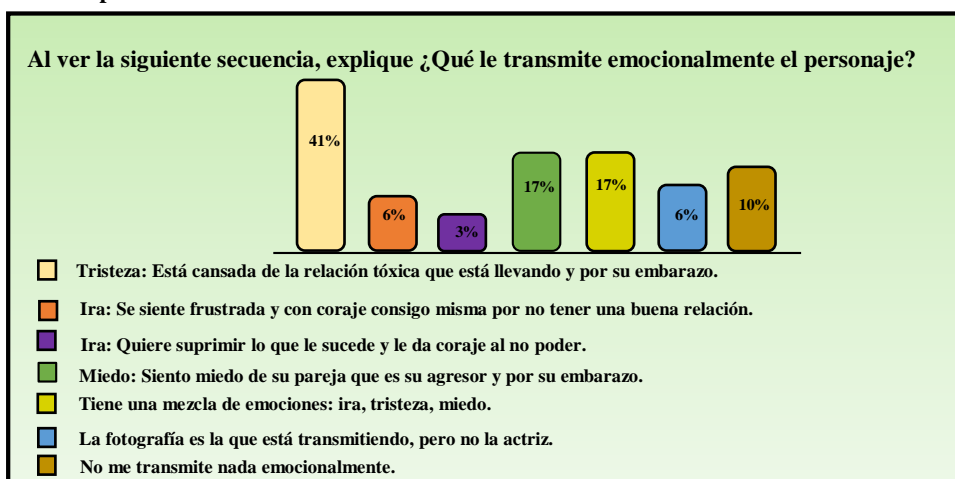


Figura 2.18

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“Aquí se complementó la actuación con lo técnico, eso es cine; ella está triste.” (Público muestral)

Análisis: para que se genere una acción verosímil se debe complementar bien la actuación con los demás elementos de la puesta en escena. No se debe poner a la fotografía u otro elemento sobre la actuación, de lo contrario habrá una bonita imagen, pero vacía de emoción y la acción se torna ambigua; son los actores quienes insuflan de vida la escena.

Variable: proceso de Dirección Actoral.

Dimensión: realización de la acción verbal.

Indicador: actuación y demás elementos de la puesta en escena.

Técnica: cuantitativa: Escala Verbal.

17. El cine ecuatoriano se destaca por:

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Fotografía.	39	39%
Dirección de arte.	24	24%
Actuación.	3	3%
Guion.	11	11%
Dirección.	7	7%
Sonido.	3	3%
Otros.	10	10%
Ninguna de las anteriores.	3	3%
Total:	100	100%

Tabla 2.29

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

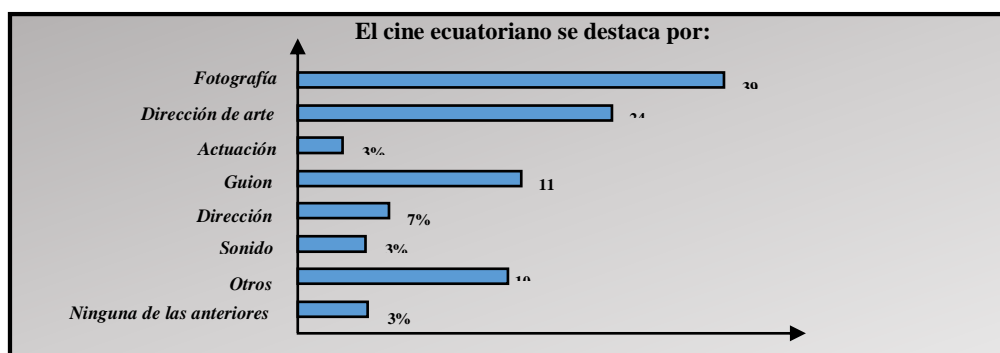


Figura 2.19

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“El cineasta ecuatoriano generalmente se preocupa más por la fotografía y es lo que te enseña la misma academia; deberíamos mejorar la pedagogía. Debes enseñar al fotógrafo a trabajar con el actor, el arte no está en hacer una bonita foto sino en hacer que esa linda foto tenga vida y transmita emociones, eso lo obtienes cuando sabes conjugar la actuación con la foto.” (Público muestral).

Análisis: en el marco teórico se cita la investigación de la cineasta María Emilia García donde un público muestral evalúa con un puntaje más bajo a la actuación en el cine, en esta investigación se comprueba que se mantiene el criterio. De la mayoría de los elementos de la puesta en escena, la actuación es evaluada por la población como el área que menos se destaca en el cine ecuatoriano, lo cual es un resultado que puede incidir para concientizar sobre la posibilidad de trabajar desde la academia de manera transdisciplinaria junto a los actores, para que el futuro director o directora de cine, entienda a la actuación como una herramienta potencial para el film.

18. Evalúe la calidad de la actuación en el cortometraje Raíz:

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Muy buena	2	2%
Buena	14	14%
Regular	77	77%
Mala	7	7%
Pésima	0	0%
Total:	100	100%

Tabla 2.30

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

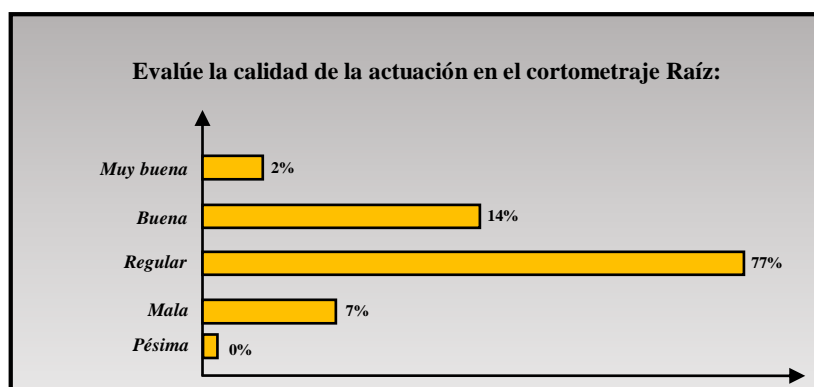


Figura 2.20

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“Raíz es una muestra de que, si tienes un buen trabajo técnico, puedes sacar un producto bastante aceptable. Hay una buena foto, un buen trabajo de sonido, la música es excelente para generar toda una atmósfera; hay una buena producción, pero ¿Qué hubiera pasado si además potenciábamos la actuación?, lo más probable es que yo hubiera llorado al ver este cortometraje, hubiera conectado con el sufrimiento de aquella mujer.” (Público muestral).

Análisis: la mayor parte de la población evalúa la calidad del resultado actoral de *Raíz* como *Regular*, indicando que los actores estuvieron cubiertos por buenos elementos técnicos que contribuyeron a crear la atmósfera que se necesitaba para la narrativa, sin embargo, en los personajes faltó desarrollar su carga emotiva. El cortometraje destaca en su fotografía, la directora supo tomar buenas decisiones junto a su equipo técnico en cuanto a la estética del film, pero faltó trabajar más sobre las emociones de los personajes. Sí es importante tener un óptimo trabajo técnico, pero también es necesario lograr una actuación verosímil, pero para eso, se debe saber comunicar lo que se quiere en cada toma a realizar, tener elementos que permitan realizar un buen trabajo de dirección actoral.

Variable: proceso de Dirección Actoral.

Dimensión: realización de la acción verbal.

Indicador: actuación y demás elementos de la puesta en escena.

Técnica: cualitativa: Entrevista Semi Estructurada.

19. ¿Considera usted que en el cortometraje Raíz existe un diálogo entre la actuación cinematográfica y demás elementos de la puesta en escena?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Sí, sí existe un diálogo entre la actuación cinematográfica y demás elementos de la puesta en escena.	22	22%
No, la actuación cinematográfica se encuentra divorciada de los demás elementos de la puesta en escena.	27	27%
Los demás elementos de la puesta en escena predominan sobre la actuación.	6	6%
La fotografía predomina ante los demás elementos.	10	10%
No funciona la actuación cinematográfica.	6	6%
Por momentos sí, en otros momentos no.	21	21%
No sé.	8	8%
Total:	100	100%

Tabla 2.31

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

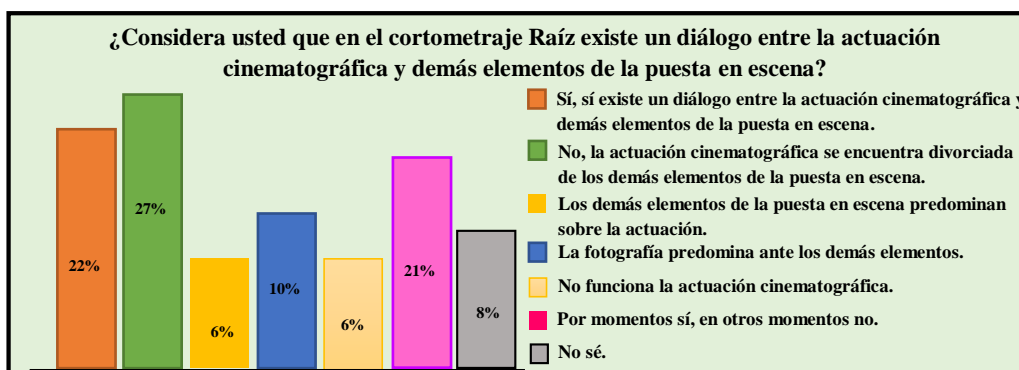


Figura 2.21

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“Hay proyectos que son pensados en la fotografía, otros en la dirección de arte; puede ser que Raíz haya sido pensado en la fotografía y el montaje, pero yo creo que, si vas a trabajar con actores, mínimo debes saberlos dirigir. En Raíz no considero que hay una actuación cinematográfica, la actriz se convirtió en un objeto más. Entonces, no podría decir que hubo un diálogo.” (Público muestral).

Análisis: en el cortometraje *Raíz* faltó conjugar la actuación con los demás elementos de la puesta en escena. No hubo una pésima actuación, sin embargo, se pudo potenciar más el trabajo de los actores. No existe un diálogo entre los demás elementos de la puesta en escena debido que la actuación, no está trabajando con la cámara, sino que los personajes están marcados muy técnicamente para la fotografía. Desde la universidad es importante llevar a la praxis la concientización sobre el elemento humano que también está presente en el cine.

Variable: posibilidad de transdisciplinariedad cine-teatro.

Dimensión: técnicas actorales.

Indicador: nuevas bases técnicas de actuación para cámara.

Técnica: cuantitativa: Encuesta.

20. ¿Existen teorías enfocadas a la actuación para cámara?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Sí	70	70%
No	3	3%
No sé	27	27%
Total:	100	100%

Tabla 2.32

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

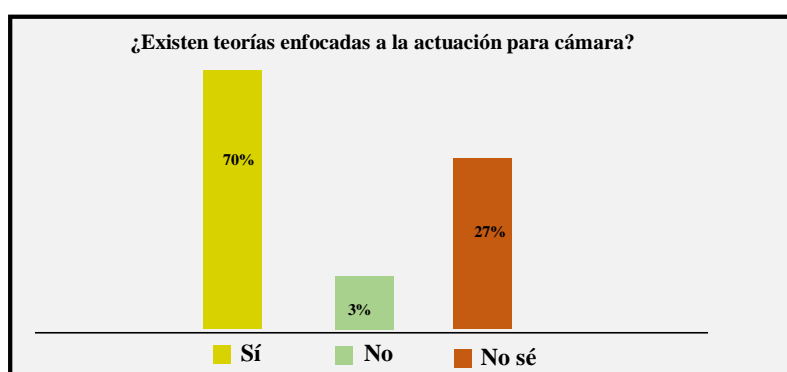


Figura 2.22

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“Todas las técnicas de actuación son aplicables dependiendo lo que el personaje necesita, más bien el problema está en que muchas veces los actores y los directores no saben cómo usarlas para X plano. Por ejemplo, en la película ‘La máscara’, lo más probable es que Jim Carrey usó un método bastante corporal como el de Leqoc que es enfocado al teatro. El de Meisner también fue pensado en teatro y me causa risa cuando algunos cineastas sin haber leído el libro ‘On Acting’, dicen que es un método de actuación hecho para el cine; es hecho para el teatro, pero ha sido muy funcional en el audiovisual, LEAN. (risas)” (Público muestral).

Análisis: en la actuación existe muchas técnicas, el problema es cuando no conoces por lo menos una sola técnica que te ayude como director a entender cómo podrías conjugar el lenguaje cinematográfico con la técnica actoral. Las técnicas de interpretación en el teatro, también tienen funcionalidad en el cine, pero hay que saber cómo usarlas, es decir, hay que conocerlas. Por otro lado, seguramente el que el actor también conozca el lenguaje cinematográfico, ayudaría a que este entienda cómo usar su técnica en función de lo que se necesita registrar en la cámara ya que la interpretación en el teatro no es la misma que en el cine.

21. ¿El conocimiento de métodos de interpretación teatrales tiene funcionalidad en una actuación cinematográfica??

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Sí	82	82%
No	17	17%
No sé	1	1%
Total:	100	100%

Tabla 2.33

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

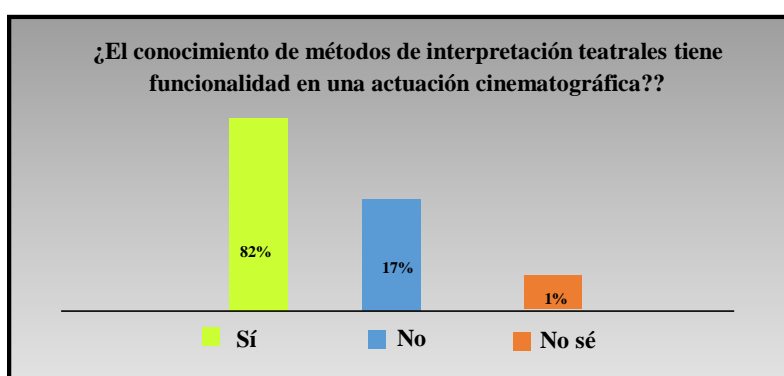


Figura 2.23

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“Por supuesto. Todos los métodos de actuación nuevos, parten de la misma base, que es la de Stanislavski, y todos se dirigen hacia un mismo fin: que la actuación sea lo más orgánica y natural posible. ¿Acaso el cine no busca también la naturalidad en la actuación?, el dilema está en saber aplicar a los diferentes escenarios donde se encuentra el actor: teatro, cine, radio”. (Público muestral)

Análisis: un gran porcentaje de la población está de acuerdo en que los métodos de interpretación teatrales funcionan en la actuación cinematográfica debido a la finalidad que tienen todos, la naturalidad en la acción. Por otra parte, existe también el prejuicio de no trabajar con actores provenientes del teatro por supuesta sobreactuación. Si bien es cierto, la mayoría de los métodos de interpretación se enfocan en un naturalismo para el teatro, pero en el cine, el director también trabaja junto con el actor para lograr una espontaneidad en sus acciones. Si los actores están siendo muy expresivos, o teatrales como le suelen llamar, el director debe intervenir; solo puede hacerlo si conoce la técnica y sabe medir las expresiones en el actor. Si el director no sabe cómo intervenir o cree que solo el actor debe hacer su trabajo, entonces no está realizando una dirección de actores.

Variable: posibilidad de transdisciplinariedad cine-teatro.

Dimensión: técnicas actorales.

Indicador: nuevas bases técnicas de actuación para cámara.

Técnica: cualitativa: Entrevista abierta.

22. Desde su experiencia, ¿Cuáles deberían ser las nuevas bases técnicas para entender el rol del actor en el cine a diferencia del teatro?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Conocer el lenguaje cinematográfico y saber cómo conjugar su interpretación con los demás elementos técnicos del cine para crear una acción; el resultado actoral en el cine no depende solo del actor.	55	55%
Tener una formación que le permita identificar cómo debe ser una actuación para cine y una para teatro, y conocer muchas herramientas técnicas para poder desenvolverse en ambas de manera verosímil.	31	31%
No crear estereotipos, es un ser nuevo el que va a crear.	8	8%
Limitarse a hacer lo que el director diga, solo recibe directrices.	3	3%
No sé.	3	3%
Total:	100	100%

Tabla 2.34

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

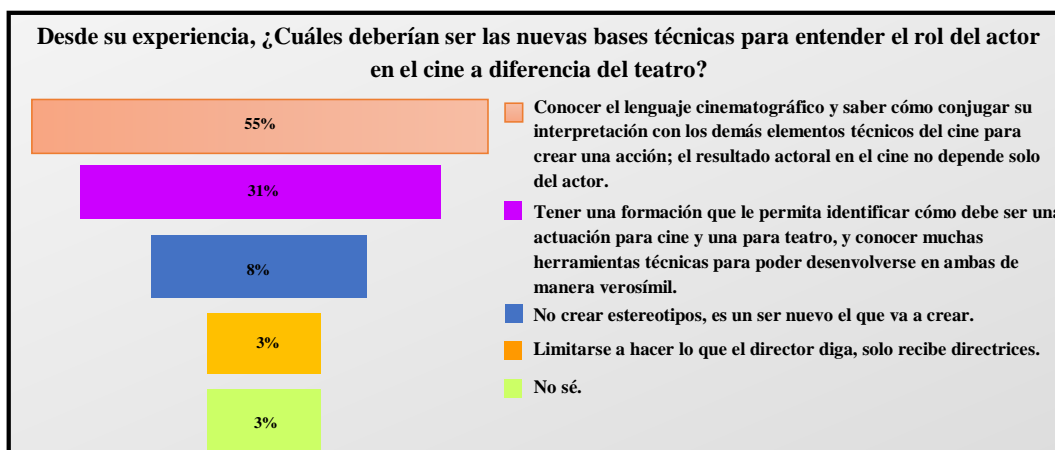


Figura 2.24

Fuente: público Muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“Uno de los problemas que suelen tener algunos actores que solamente se han dedicado al teatro es que no saben cómo ser menos expresivos al trabajar actuando para cine, por esta razón es que muchos cineastas consideran que un actor proveniente del teatro no les funciona. Entonces, lo que falta es una preparación más completa en el actor para que pueda desenvolverse no solo en el teatro sino también en el cine, debe saber que el lente necesita menos expresión corporal. (Público muestral).”

Análisis: como ya se ha mencionado, en el cine, una actuación verosímil no solo depende del actor sino también de cómo es dirigido, pero el que éste conozca el lenguaje cinematográfico ayuda a agilizar el trabajo, porque va a saber cómo interpretar en función de los planos y movimientos de cámara. Una nueva base técnica podría ser que el actor también conozca el lenguaje cinematográfico. Como ya se ha mencionado, en la actuación cinematográfica, el actor no es independiente.

Variable: posibilidad de transdisciplinariedad cine-teatro.

Dimensión: técnicas actorales.

Indicador: externalización precisa de las emociones.

Técnica: cuantitativa: Escala Verbal.

23. ¿Cuál es la metodología para exteriorizar la emoción en un actor?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Ordenar al actor (llora, ríe)	5	5%
Se realiza un trabajo previo aplicando técnicas actorales.	92	92%
Solo se consiguen actores profesionales para que ellos lo puedan resolver.	1	1%
Total:	100	100%

Tabla 2.35

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

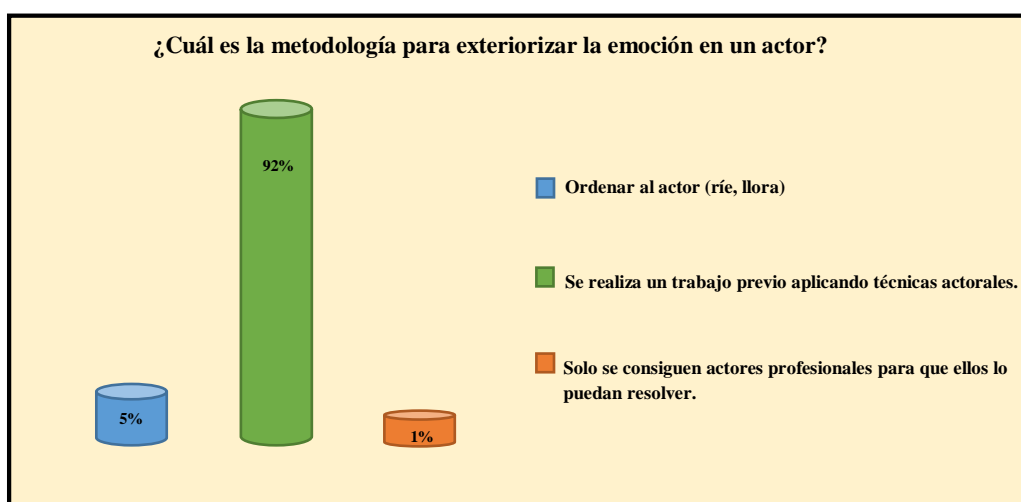


Figura 2.25

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“El que exista una buena actuación depende del trabajo previo que se realice junto al director. Se debe hacer un trabajo de mesa donde el director y el actor realicen un estudio cuadrimensional del personaje. Hay directores que creen que solo se trata de darle un guion a sus actores y que ellos se encarguen de hacer magia.” (Público muestral).

Análisis: algo importante que se desconoce es el proceso de caracterización de un personaje. Si bien es cierto, es trabajo del actor encargarse de construir al nuevo *Ser*, pero el director debe entender que para llegar a dicha construcción es indispensable realizar un proceso de mesa adecuado. Uno de los errores comunes en la inexperiencia por algunos directores es decirle al actor frases como: “quiero verte triste en este plano”, no se podría definir si está bien o está mal, pero es mucho mejor si se sigue un procedimiento donde se teoriza el porqué de cada acción o emoción del personaje y llegar a una conclusión satisfactoria acerca de cómo debe estar presente el personaje en cada toma para que sus acciones dramáticas se realicen de manera verosímil.

24. Defina la calidad de la externalización de las emociones en el cortometraje *Raíz*.

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Muy buena	1	1%
Buena	22	22%
Regular	67	67%
Mala	10	10%
Pésima	0	0%
Total:	100	100%

Tabla 2.36

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

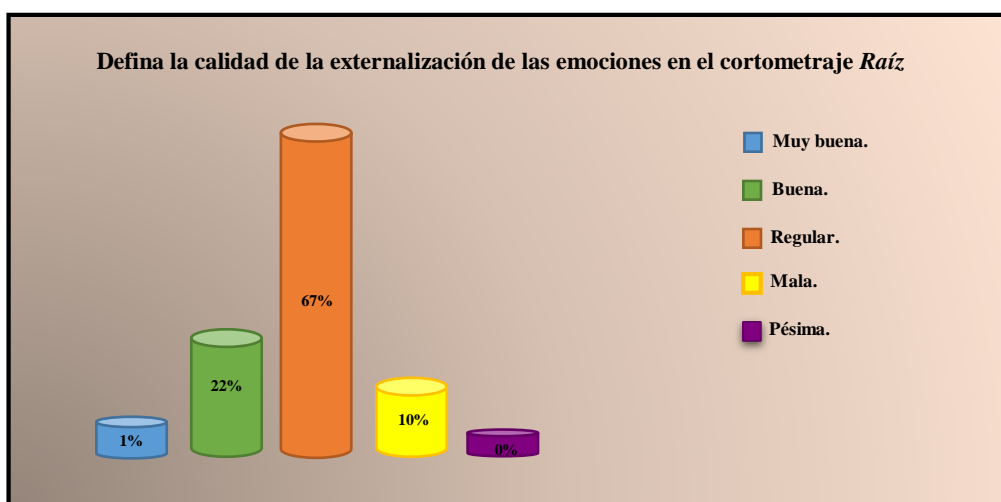


Figura 2.26

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“Lo que exterioriza y transmite la situación del personaje, es el lenguaje cinematográfico. La iluminación me transmite cómo se encuentra el personaje, la dirección de arte me dice quién es ella, su status social, que vive sola, y ahí muere; la actuación carece de emoción.” (Público muestral).

Análisis: *Raíz* es un cortometraje que tiene una crítica bastante aceptable hacia la fotografía. La mayor parte del público muestral considera que hubo un buen trabajo técnico en cuanto al lenguaje cinematográfico, sin embargo, no se le dio la misma importancia a la actuación. Es importante hacer un trabajo óptimo de dirección de actores que se pueda conjugar con los demás elementos de la puesta en escena, para que el elenco actoral pueda sentir de manera honesta lo que debería sentir el personaje. Sanford Meisner decía que actuar es “vivir de manera honesta circunstancias imaginarias”; debería plantearse el director de cine si sus actores están *viviendo* honestamente cada escena. Si no lo hacen, no van a poder exteriorizar ni una emoción, y eso lo ve el espectador. Una externalización precisa es la que realmente nace del sentimiento real del actor, no la que es fingida.

Variable: Posibilidad de transdisciplinariedad cine-teatro.

Dimensión: Técnicas actorales.

Indicador: Externalización precisa de las emociones.

Técnica: cualitativa: Entrevista Semi estructurada.

25. ¿Cómo lograr que luego de varias repeticiones de tomas, el actor pueda seguir exteriorizando sus emociones de manera verosímil en todas esas tomas?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
El director debe conocer técnicas actorales para ayudar al actor con diferentes motivaciones, incluso para encontrar nuevos elementos y no repetir algo que ya se hizo. Es un trabajo conjunto entre actor y director.	51	51%
El actor es el único que tiene la responsabilidad de poder repetir la misma toma varias veces si es necesario, de manera verosímil.	5	5%
Ensayar bastante para evitar repeticiones de tomas.	20	20%
Los actores profesionales están preparados para repetir la misma acción de manera verosímil, las veces que sean necesarias.	11	11%
En el plan de rodaje se debería contemplar un tiempo de descanso para los actores para que puedan volver a concentrarse.	5	5%
No sé.	8	8%
Total:	100	100%

Tabla 2.37

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

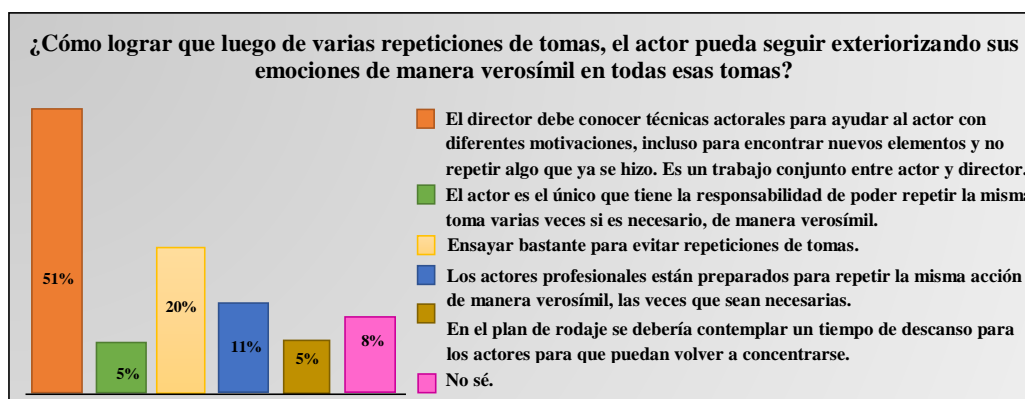


Figura 2.27

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“Ahí viene la técnica, tanto del director como del actor, esa es la resiliencia creativa. Si es un actor natural, el director debe tener técnica para ayudarlo, si es profesional es más fácil hacerlo porque tendrá diferentes herramientas que lo lleven al fin necesario.” (Público muestral).

Análisis: el conocimiento de la técnica ayuda al director a saber cómo generar nuevas motivaciones que evoquen la misma reacción que tuvo el actor en la toma anterior. Una de las principales frustraciones en algunos directores es porque sus actores no pueden reproducir en la tercera toma la misma emoción que tuvieron en la primera y consideran que el actor únicamente puede exteriorizar de manera espontánea en la primera toma; la realidad es que no tienen las herramientas de dirección de actores.

26. ¿En el cortometraje *Raíz*, los actores logran exteriorizar sus emociones?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
En algunas tomas sí y en otras no.	41	41%
No logran exteriorizar sus emociones, solo están marcando acciones para cámara.	27	27%
Sí logran exteriorizar las emociones de manera verosímil.	16	16%
Solo en un mínimo porcentaje exteriorizaban, pero estaban más técnicos que naturales.	13	13%
No todos los actores.	3	3%
No sé.	0	0%
Total:	100	100%

Tabla 2.38

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

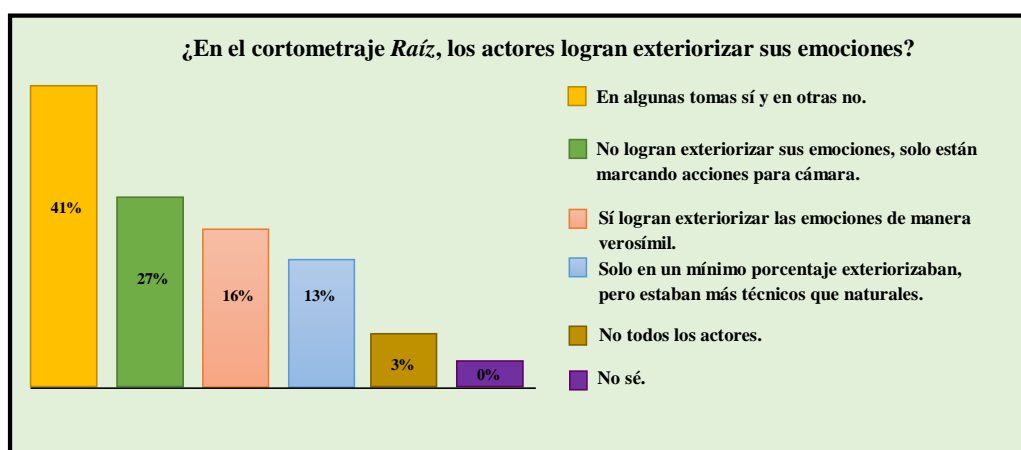


Figura 2.28

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“Es subjetivo decir si exteriorizaron o no, pero como actor yo creo que no. En la escena de sexo, por ejemplo, no se los ve sintiendo nada. No es lo mismo ‘ilustrar la escena’ que ‘vivir la escena’, creo que únicamente hubo una ilustración.” (Público muestral).

Análisis: hay que tomar decisiones al momento de dirigir, si se quiere que haya una actuación natural, o una ilustración para que puedan realizar un eficaz trabajo de fotografía. El problema del cortometraje *raíz* es que los actores no estaban viviendo cada situación imaginaria, sino que marcaban acciones carentes de vida, que serían registradas para un trabajo de fotografía, de dirección de arte, de sonido, y de montaje. En algunas tomas -según el criterio de la población-, sí logran exteriorizar sus emociones los actores, pero no siempre, entonces se puede cuestionar si en algunas tomas los actores sí fueron bien dirigidos o se auto dirigieron desde su conocimiento y lograron una actuación verosímil. Es aquí en donde se evidencia la necesidad de entender la técnica actoral como una herramienta para mejorar el trabajo de dirección.

Variable: posibilidad de transdisciplinariedad cine-teatro.

Dimensión: lenguaje cinematográfico.

Indicador: acción generada por cámara y actor.

Técnica: cuantitativa: Escala numérica.

27. En la escala del 1 al 10, ¿Qué tan importante es que en la acción en el cine se realice un ejercicio transdisciplinario técnico cine-teatro?

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Tabla 2.39

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
1	0	0%
2	0	0%
3	0	0%
4	1	1%
5	4	4%
6	1	1%
7	7	7%
8	8	8%
9	19	19%
10	60	60%
Total:	100	100%

Tabla 2.40

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

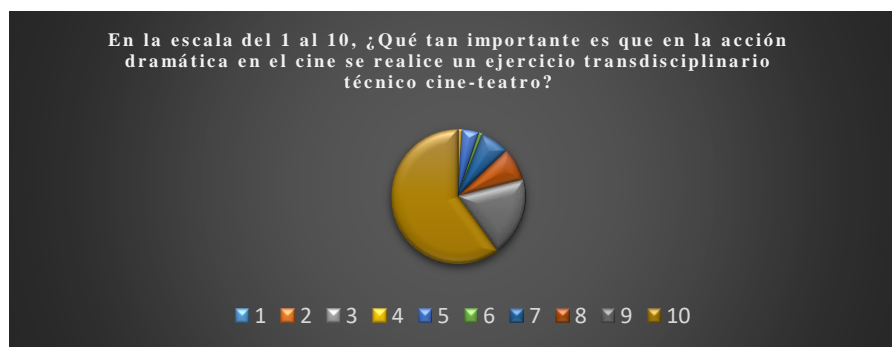


Figura 2.29

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“Del uno al diez, obviamente que un diez. ¿Quién es el profesional en interpretación?, ¿el actor o el cineasta?, lógico que el actor. Si el cineasta trabaja de manera transdisciplinaria, y aprende teatro, podría incluso mejorar los diálogos de sus guiones para que sean más creíbles.” (Público muestral)

Análisis: cuando se habla de una posibilidad de transdisciplinariedad técnica cine-teatro al generar la acción, esto refiere a que cuando diriges al actor utilices su lenguaje de manera compartida con el lenguaje del cine, es decir, que el objetivo no solo sea crear una coreografía perfecta en el set para que se desplacen actor y cámara, sino que también los directores sepan cómo crear motivaciones para dicho desplazamiento, y eso solo se lo puede hacer si conoce el lenguaje actoral.

Variable: Posibilidad de transdisciplinariedad cine-teatro.

Dimensión: Lenguaje Cinematográfico.

Indicador: Acción generada por cámara y actor.

Técnica: cualitativa: Test Projectivo.

28. Al ver la siguiente secuencia, ¿Cree usted que la acción se generó entre el personaje y la cámara?



Figura 2.30

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Sí se generó entre la cámara y la actriz. Tanto cámara como personaje están trabajando de manera conjunta.	22	22%
No hubo un trabajo entre la cámara y la actriz.	34	34%
Solo hay trabajo de cámara, pero no actoral. La actriz se convierte en un objeto sin vida.	28	28%
Únicamente hay trabajo actoral, la cámara solo la registra.	3	3%
No sé.	13	13%
Total:	100	100%

Tabla 2.41

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

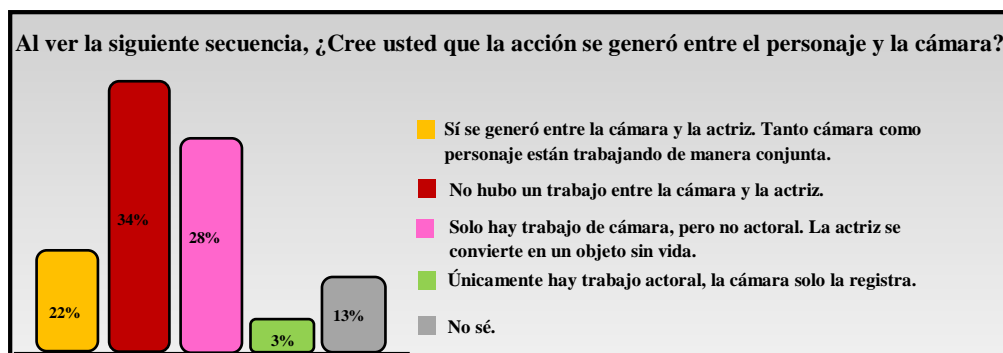


Figura 2.31

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“No hubo un trabajo entre cámara y actriz. Por un lado, la actriz debe saber generar una acción verosímil, pero a sí mismo hay un ojo externo que es quien dice ‘Se imprime’.” (Público muestral)

Análisis: en esta secuencia no se puede visualizar un trabajo actoral sino fotográfico, y la mayoría del público muestral concuerda con esta afirmación. Aparentemente la actriz solo recibió una directriz de ubicación para cámara, pero el personaje no contaba con un deseo o motivo para ponerse en dicha posición. Cuando ocurre esta situación, los personajes se convierten en un objeto más de la puesta en escena, un objeto sin vida.

Variable: posibilidad de transdisciplinariedad cine-teatro.

Dimensión: lenguaje cinematográfico.

Indicador: nuevas bases técnicas en la dirección actoral.

Técnica: cuantitativa: Encuesta.

29. ¿Existen teorías enfocadas a la dirección de actores en el cine?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Sí	79	79%
No	2	2%
No sé	19	19%
Total:	100	100%

Tabla 2.42

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

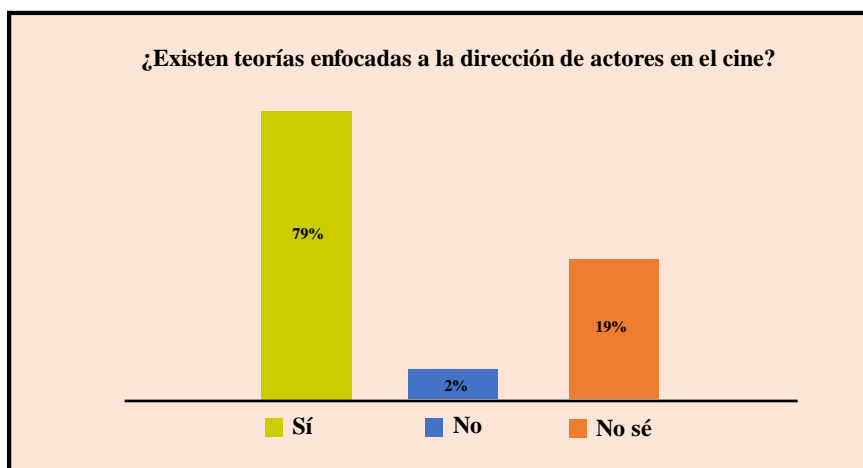


Figura 2.32

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“Las nuevas bases técnicas que deberían darse es un lenguaje compartido en un ejercicio transdisciplinario cine-teatro. Que el director sepa cómo usar el lenguaje actoral dentro del contexto cinematográfico, considero que ahí sí sería un éxito.”. (Público muestral).

Análisis: luego de descubrir las falencias en varios directores, la comunicación hacia el actor, el trabajo transdisciplinario cine-teatro en set, es una posibilidad de una nueva base técnica para entender el rol del actor y del director en un proyecto cinematográfico. De esta manera se conocería las posibilidades y limitaciones que puede tener el actor para realizar determinadas acciones, y cómo ayudar desde la dirección a la estimulación de las emociones de los actores, sobre todo de los no profesionales que no cuentan con herramientas para hacerlo por sí mismos, por esta razón, algunos directores prefieren preparar al no actor en actuación antes del rodaje.

Variable: posibilidad de transdiscipliniedad cine-teatro.

Dimensión: lenguaje cinematográfico.

Indicador: nuevas bases técnicas en la dirección actoral.

Técnica: cualitativa: Entrevista abierta.

30. Desde su experiencia, ¿Cuáles deberían ser las nuevas bases técnicas para entender el rol del director en el cine?

Categoría	Frecuencia	Porcentaje
Saber actuación y trabajar de manera transdisciplinaria cine-teatro.	73	73%
Conocer de técnicas de dirección de actores.	10	10%
Saber cómo comunicar lo que desea de la manera adecuada.	13	13%
Escribir mejores historias en función de los personajes para explotar mejor el talento actoral.	3	3%
No sé	1	1%
Total:	100	100%

Tabla 2.43

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

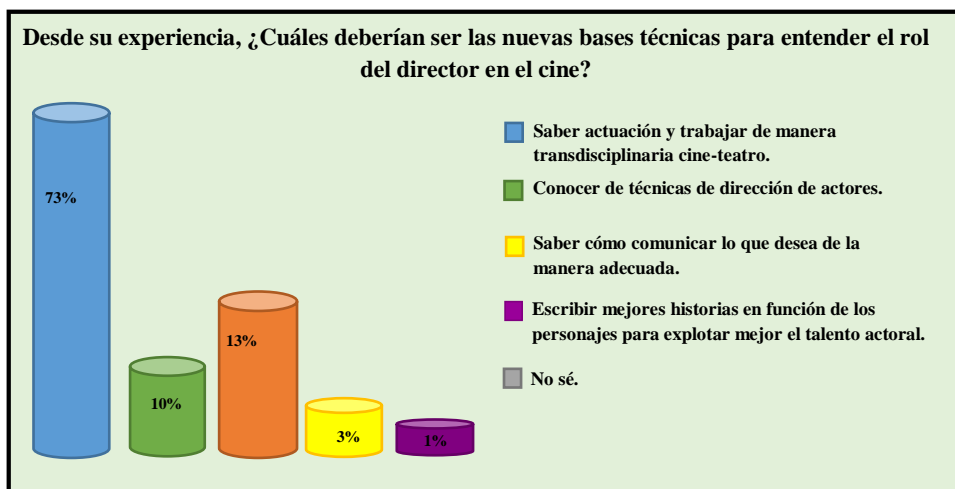


Figura 2.33

Fuente: público muestral.

Elaborado por: Luis Moncada Villacrés.

“El director de cine debe ser un actor más. Debe saber actuación, de lo contrario, le tocará contratar a un director de actores si quiere tener un buen film.” (Público muestral).

Análisis: con la finalidad de potenciar el resultado actoral del film que es producto de la actuación conjugada con el trabajo técnico del lenguaje cinematográfico, una nueva base técnica es que el director sepa conjugar el lenguaje actoral con el cinematográfico, para esto debe aprender actuación. Es la mejor manera de que sepan comunicarse con sus actores. Un director no puede aludir que dirige, pero en el proceso, dejar solo a su elenco actoral para que se auto-dirijan. Es necesario que adquiera herramientas para canalizar su visión de la película por un lenguaje entendible y direcciones realizables para los actores.

Comprobación de la hipótesis.

El evalúo otorgado por la muestra a la influencia de técnicas actorales en la función del actor y del director dentro del proceso creativo del cine, corresponde al 77% que coloca a los directores como los responsables de generar una comunicación eficaz. Asimismo, un 86% de importancia a la presencia de técnicas actorales en la dirección. Esta valoración demuestra la necesidad de la creación de una cátedra donde se pueda aprovechar los conocimientos de ambas artes (cine-teatro).

Es imprescindible la comunicación actor-director. La realización de la acción verbal por parte de dirección influirá en que la acción sea verosímil o carezca de credibilidad, por lo que el público muestral afirma en un 63% la importancia del conocimiento de actuación por parte de dirección. A pesar del realce en la calidad visual que cuenta la unidad de observación, el 77% de la muestra califica como una calidad regular al film. De esta forma se va poniendo en manifiesto la necesidad por la transdisciplinariedad cine-teatro para pasar de una calificación regular a la excelencia.

Partiendo de la importancia del conocimiento de elementos de la actuación en los directores de cine, se propone una posibilidad de transdisciplinariedad cine-teatro en el quehacer fílmico con la finalidad de realzar la calidad del resultado final de un film, por lo que a pesar del prejuicio que suele existir por algunos cineastas en el uso de metodologías teatrales en el cine, el 82% de la muestra propone que una nueva base técnica sea el uso de estas metodologías, y el 92% considera que las técnicas de teatro generan el naturalismo que el cine necesita en la externalización de las emociones.

En el marco teórico se mencionó que, en el cine, la acción es generada por el actor y la cámara. El realizador que únicamente le da realce al lenguaje cinematográfico, pero no a su elenco actoral, obtiene una imagen sin vida. En la escala del 1 al 10, considerando que 10 es el máximo puntaje de importancia, el 60% del público muestral califica de 10 a la importancia de que trabajen en conjunto actor y cámara, y el 73% considera que es importante que sea una nueva base técnica de dirección actoral el saber conjugar el lenguaje del cine y el teatro en esa acción que generan el actor y la cámara.

La comprobación de la hipótesis indica que las posibilidades de transdisciplinariedad cine-teatro inciden en el proceso de dirección actoral del cortometraje Raíz (2018) a partir de: la *relación actor-director* y las *técnicas actorales*.

Conclusiones.

Con base en todo el marco teórico y los resultados de la investigación de campo para la presente tesis, se concluye lo siguiente:

- El proceso de dirección actoral en el cortometraje ‘Raíz’ (2018) genera una incidencia en las posibilidades de transdisciplinariedad entre el cine y el teatro a partir de: la *relación actor-director* y las *técnicas actorales*.
- La labor de dirigir actores en el cine consiste en lograr una comunicación efectiva entre el elenco actoral y director o directora de un film, comunicación que le permita al director dar las indicaciones precisas y claras acerca de lo que pretende lograr con respecto a la interpretación que requiere del actor, su punto de vista sobre la historia y su visión de la dramaturgia a ser representada. No existe una técnica específica ni una verdad absoluta acerca de cómo comunicar lo que se quiere del actor, pero sí existen técnicas en el lenguaje actoral aplicables para la dirección de actores en el cine, sin embargo, no se le da importancia por el divorcio teórico que hay en ambas disciplinas artísticas.
- Pensar que el actor profesional es menos natural que el *no actor* o viceversa es un discurso desde el desconocimiento de la técnica actoral. En la labor de hacer cine, se escoge al actor que necesita el proyecto y el director debe estar preparado para realizar su trabajo de dirección actoral, mismo que consiste en conocer cómo llegar a cualquier tipo de actor y cómo conjugar el arte interpretativo con el cinematográfico.
- Las técnicas actorales están enfocadas también a generar una actuación natural por lo que el término “actor natural” que se suele denominar al *no actor* podría interpretarse como un prejuicio a la labor del intérprete profesional.
- Las principales escuelas teóricas que llevan al aprendizaje de un efectivo proceso de dirección de actores se encuentran en el teatro. Metodologías como Stanislavski, Strasberg, Meisner, Layton, Adler, entre otras, proponen diversas técnicas para poder establecer una comunicación plena y lograr una actuación memorable. Para dicho objetivo, es necesario realizar un ejercicio transdisciplinario cine-teatro puesto que, al dirigir actores, se necesita entender el

lenguaje de los intérpretes. Incluso para trabajar con un actor sin una formación académica en dicho oficio, las técnicas de actuación son herramientas que ayudan a entrar en la psiquis de quien interpreta un personaje. Dicho de otro modo, el cine adopta el arte teatral para la interpretación de sus personajes de manera verosímil pues toda técnica actoral proviene de autores del arte escénico, y al momento en que dichas técnicas entran en la actuación cinematográfica, se está realizando un ejercicio transdisciplinario. No obstante, a pesar de que el conocer el oficio del actor ayuda a entender cómo debe ser una plena comunicación y relación actor-director. Hay quienes rechazan dicho trabajo transdisciplinario, pues optan por otra estética para realizar cine, donde prefieren dar un realce al lenguaje cinematográfico; todo dependerá de la visión del director del film.

- Para investigar las variables *proceso de dirección actoral* y *posibilidades transdisciplinarias cine-teatro* en la presente investigación se plantearon diferentes métodos y técnicas donde para su estudio se dividieron las variables en dimensiones y a su vez, estas dimensiones se dividieron en indicadores, mismos que se aplicaron ocho técnicas de investigación: cuatro cualitativas y cuatro cuantitativas:
 - Entrevista abierta.
 - Escenario ideal.
 - Entrevista Semi-estructurada.
 - Test Proyectivo.
 - Escala Verbal.
 - Cambio de Rol.
 - Escala Numérica.
 - Escala de Likert.

Esta tesis se realizó en un abordaje desde una posibilidad epistemológica del *Constructivismo* puesto que, si bien es cierto, difícilmente se puede tener acceso directo a una realidad absoluta en cuanto a una forma de dirección de actores, por lo que el conocimiento se debe construir según modelos o esquemas ya existentes, en este caso en el teatro y en el cine donde se plantea una posibilidad transdisciplinaria cine-teatro en el quehacer fílmico. El *Constructivismo* se centra en el *Ser*, en sus experiencias de las que realiza nuevas construcciones, por esta razón, para realizar un aporte al conocimiento, la investigación conlleva los parámetros siguientes:

- Tipo: descriptiva.
- Diseño: no experimental-transeccional.
- Muestra: no probabilística-intencional por cuotas, cien personas.
- Población: realizadores, docentes de Universidad de las Artes, estudiantes de cine y teatro, y espectadores del cine de ficción.

De esta manera se analiza la percepción por parte de los profesionales tanto del cine como del arte escénico, de los estudiantes que se están formando en ambas artes, de los educadores y de la visión de un espectador común que no tiene conocimientos técnicos del cine, es decir, esta tesis se sustenta con un marco teórico de diferentes autores del cine y teatro, y con un trabajo de campo. Consecuentemente, este análisis llevará al conocimiento.

- Los resultados que manifiesta la investigación de campo realizada para la presente tesis pone en evidencia la necesidad de que, en el cine, los directores conozcan el lenguaje de los actores. Hay escuelas de cine que consideran que no es necesario que se le enseñe a dirigir actores al futuro director, y eliminan la posibilidad de que pueda realzar el lenguaje cinematográfico por medio de un trabajo transdisciplinario, donde las técnicas de actuación las pueda utilizar el director y lograr una mejor comunicación con sus actores.
- A pesar de que en la escuela de cine de Universidad de las Artes se realizan trabajos que demandan la participación de un actor, no se ha brindado todavía al futuro director las herramientas técnicas para el trabajo con el actor en el cine en una materia para el itinerario de dirección, sin embargo, el conocimiento impartido por la escuela se manifiesta en la calidad técnica de los proyectos técnicos realizados dentro de la misma, mismos que han llegado a ser ganadores en festivales de cine. En este sentido se concluye este proyecto dando paso a la reflexión de que aún se puede mejorar y lograr más méritos como se ha venido haciendo desde la creación de Universidad de las Artes.
- Se recomienda la apertura de una nueva cátedra que junte ambas disciplinas artísticas: Cine y Teatro. De esta manera se formarían desde la academia a mejores intérpretes de cine y a mejores directores de cine, realzando la calidad de la producción nacional.

Bibliografía

1. Andrade, Javier, entrevista de Luis Moncada. *El proceso de dirección actoral y las posibilidades transdisciplinarias cine-teatro* Guayaquil, (23 de julio de 2019).
2. *Roma*. Dirigido por Alfonso Cuarón. Interpretado por Yalitza Aparicio. 2018.
3. Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP S.A., 2014.
4. Bowie, José Antonio Pérez. «La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de Tipología.» *Revista Signa* 19, 2010: 62.
5. Bresson, Robert. *Notas del Cinematógrafo*. Traducido por Saúl Yurkiévich. México: Ediciones ERA, 1979.
6. *Tiempos Modernos* . Dirigido por Charles Chaplin. Interpretado por Charles Chaplin. 1935.
7. Chejov, Michael. *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: ALBA, 2008.
8. *Edward Scissor Hands*. Dirigido por Tim Burton. Producido por 20th Century Fox. Interpretado por Johnny Depp. 1990.
9. Enrique Pérez Luna, Norys Alfonzo, Antonio Curcu Colón. «Transdisciplinariedad y Educación.» *Educere* 17, nº 56 (2013): 15-26.
10. Giese, Gabriela. *Muerte Súbita: ¿Dónde está el límite emocional y físico en la preparación del actor en el cine?* Tesis de Licenciatura de Cine y Audiovisuales, Cuenca: Universidad de Cuenca, 2017.
11. Granda, Wilma. *La cinematografía de Augusto San Miguel: Guayaquil 1924-1925. Los años del aire*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.
12. *Roma*. Dirigido por Alfonso Cuarón. Interpretado por Jorge Antonio Guerrero. 2018.

13. *Birdman*. Dirigido por Alejandro González Iñárritu. Interpretado por Michael Keaton. 2014.
14. Layton, William. *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos, 2000.
15. Leqoc, Jacques. *El cuerpo poético*. Traducido por Joaquín Hinojosa y María Del Mar Navarro. Barcelona: Alba, 2004.
16. *El regador regado*. Dirigido por Luis Lumière. 1895.
17. Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa S.A., 2013.
18. Mauro, Karina. «La actuación teatral y la actuación cinematográfica: un campo de investigación específico.» *CONICET Investigación Teatral*, 2004: 1-135.
19. *Ciudad de Dios*. Dirigido por Fernando Meirelles. Producido por Video Filmes. 2002.
20. Meisner, Sanford y Dennid Longwell. *Sobre la actuación*. Madrid: La Avispa, 2002.
21. Mielles, Fernando, entrevista de Luis Moncada Villacrés. *Proceso de Dirección Actoral y Posibilidades transdisciplinarias cine-teatro* Guayaquil, (14 de agosto de 2019).
22. Nacache, Jacqueline. *El actor de cine*. Barcelona: Paidós, 2006.
23. Navas, Adriana. «Guion Raíz.» Guayaquil: Universidad de las Artes, octubre de 2018.
24. Navas, Adriana. *Raíz*. Guayaquil. 2018.
25. Pérez, Armando Casas. *Dirección de actores*. Coyoacán: Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM, 2015.
26. Plúas, María José Almeida. *Cinematografía ecuatoriana: Análisis audiovisual de las temáticas presentadas en las producciones fílmicas de Sebastián Cordero*. Tesis de licenciatura, Guayaquil: Universidad Politécnica Salesiana, 2017.
27. Quintana, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995.

28. Rota, Cristina. *Los primeros pasos del actor*. Madrid: Martínez Roca S.A, 2003.
29. Sadoul, Geroges. *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. México: Siglo XXI Editores, 2004.
30. Stanislavski, Constantin. *Manual del Actor, Recopilación y traducción de libros de Elizabeth Reynolds*. México: Diana, 1963.
31. Strasberg, Lee. *Un sueño de Pasión, El desarrollo del método*. Buenos Aires: EMECE Editores, 2008.
32. Varas, José Miguel Flores, entrevista de Luis Moncada Villacrés. *Proceso de dirección actoral y posibilidades transdisciplinarias cine-teatro* Guayaquil, (1 de octubre de 2019).
33. Victor Hugo Coveñas, Daniela Zea Guzmán. *La realidad en escena: Abordando la actuación desde la aproximación a Meisner y Stanislavski* . Tesis de Licenciatura en Teatro, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018.
34. Weston, Judith. *Directing Actors*. Traducido por Luis Moncada. Estados Unidos: Michael Wiese Productions, 1996.

Anexos.



