



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

MAESTRÍA EN ARTE

Trabajo práctico

**Deconstruyendo mi Interpretación como Actriz de Cine en una
Experiencia Interdisciplinar con Cineastas de Aguascalientes**

Presenta

Irlanda Jacqueline Rodríguez Martínez

**Para obtener el grado de
Maestra en Arte**

Director

Dr. Armando Andrade Zamarripa

Comité Tutorial

Dra. Ana Margarita Castillo Rodríguez
Mtro. Pablo Gleason González

Aguascalientes, Ags., 25 de noviembre de 2025

Autorizaciones

UNIVERSIDAD DE AGUASCALIENTES


DRA. BLANCA ELENA SAINZ MARTIN
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

PRESENTE

Por medio del presente como **DIRECTOR** designado de la estudiante **IRLANDA JACQUELINE RODRÍGUEZ MARTÍNEZ** con ID **173723** quien realizó el trabajo práctico titulado: **DECONSTRUYENDO MI INTERPRETACIÓN COMO ACTRIZ DE CINE EN UNA EXPERIENCIA INTERDISCIPLINAR CON CINEASTAS DE AGUASCALIENTES**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en la fracción IX del Artículo 43 del Reglamento General de Posgrados, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags., a 25 de noviembre de 2025.


DR. ARMANDO ANDRADE ZAMARRIPA
Director de trabajo práctico

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Coordinación del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión Integral.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07
Actualización: 02
Emisión: 13/08/25

DRA. BLANCA ELENA SAINZ MARTIN
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

P R E S E N T E

Por medio del presente como **ASESORA** designada de la estudiante **IRLANDA JACQUELINE RODRÍGUEZ MARTÍNEZ** con ID **173723** quien realizó el trabajo práctico titulado: **DECONSTRUYENDO MI INTERPRETACIÓN COMO ACTRIZ DE CINE EN UNA EXPERIENCIA INTERDISCIPLINAR CON CINEASTAS DE AGUASCALIENTES**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en la fracción IX del Artículo 43 del Reglamento General de Posgrados, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 25 de noviembre de 2025

Ana M. Castillo Rdz

DRA. ANA MARGARITA CASTILLO RODRÍGUEZ
Asesora de trabajo práctico

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Coordinación del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión Integral.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07
Actualización: 02
Emisión: 13/08/25

UNIVERSIDAD DE AGUASCALIENTES

DRA. BLANCA ELENA SAINZ MARTIN
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

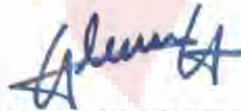
P R E S E N T E

Por medio del presente como **ASESOR** designado de la estudiante **IRLANDA JACQUELINE RODRÍGUEZ MARTÍNEZ** con ID **173723** quien realizó el trabajo práctico titulado: **DECONSTRUYENDO MI INTERPRETACIÓN COMO ACTRIZ DE CINE EN UNA EXPERIENCIA INTERDISCIPLINAR CON CINEASTAS DE AGUASCALIENTES**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en la fracción IX del Artículo 43 del Reglamento General de Posgrados, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 25 de *noviembre* de 2025.



MTRO. PABLO GLEASON GONZÁLEZ
Asesor de trabajo práctico

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Coordinación del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión Integral.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07
Actualización: 02
Emisión: 13/08/25



DICTAMEN DE LIBERACIÓN ACADÉMICA
PARA INICIAR LOS TRÁMITES DEL EXAMEN DE GRADO



Fecha de dictaminación (dd/mm/aaaa): 27/11/2025

NOMBRE: IRLANDA JACQUELINE RODRÍGUEZ MARTÍNEZ

ID 173723

PROGRAMA: Maestría en Arte

LGAC (del posgrado): Análisis del Arte y la Lengua, Procesos de Producción y Gestión Artísticas

MODALIDAD DEL PROYECTO DE GRADO: Tesis () Tradicional *Tesis por artículos () científicos **Tesis por Patente () Trabajo Práctico (x)

TÍTULO: Deconstruyendo mi Interpretación como Actriz de Cine en una Experiencia Interdisciplinar con Cineastas de Aguascalientes

El proyecto tuvo impacto en los estudios cinematográficos y la práctica de actuación en la región, ya que involucró un grupo de cineastas y actores para desarrollar un trabajo práctico en torno a la adecuación de la actuación en cine con actrices y actores con formación teatral. Asimismo, propone desde lo metodológico en la investigación basada en la práctica artística para propiciar una deconstrucción y transición de la actuación escénica a la actuación a cuadro.

IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado):

INDICAR SEGÚN CORRESPONDA: SI, NO, NA (No Aplica)

| Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico: | |
|---|---|
| SI | El trabajo es congruente con las LGAC del programa de posgrado |
| SI | La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario |
| SI | Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado |
| SI | Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda |
| SI | Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnológica o profesional según el área |
| SI | El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área |
| SI | Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país |
| SI | Generó transferencia del conocimiento o tecnológica |
| SI | Cumple con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio) |
| El egresado cumple con lo siguiente: | |
| SI | Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Posgrados |
| SI | Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias, estancia, predoctoral, etc.) |
| SI | Cuenta con los votos aprobatorios del comité tutorial |
| SI | Cuenta con la carta de satisfacción del Usuario (En caso de que corresponda) |
| SI | Coincide con el título y objetivo registrado |
| SI | Tiene congruencia con cuerpos académicos |
| SI | Tiene el CVU de la SECIHTI actualizado |
| NA | Tiene el o los artículos aceptados o publicados y cumple con los requisitos institucionales (en caso de que proceda) |
| *En caso de Tesis por artículos científicos publicados (completar solo si la tesis fue por artículos) | |
| NA | Aceptación o Publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto según el nivel del programa |
| NA | El (la) estudiante es el primer autor(a) |
| NA | El (la) autor(a) de correspondencia es el Director (a) del Núcleo Académico |
| NA | En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, ya que son producto de este trabajo de investigación. |
| NA | Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados |
| **En caso de Tesis por Patente | |
| NA | Cuenta con la evidencia de solicitud de patente en el Departamento de Investigación (anexarla al presente formato) |

Con base en estos criterios, se autoriza continuar con los trámites de titulación y programación del examen de grado:

SI x

No

FIRMAS

Elaboró:

*NOMBRE Y FIRMA DEL(LA) CONSEJERO(A) SEGÚN LA LGAC DE ADSCRIPCIÓN:

* En caso de conflicto de intereses, firmará un revisor miembro del NA de la LGAC correspondiente distinto al director o miembro del comité tutorial, asignado por el Decano.

NOMBRE Y FIRMA DEL COORDINADOR DE POSGRADO:

Revisó:

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO:

Autorizó:

NOMBRE Y FIRMA DEL DECANO:

Nota: procede el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado

En cumplimiento con el Art. 24 fracción V del Reglamento General de Posgrado, que a la letra señala entre las funciones del Consejo Académico: Proponer criterios y mecanismos de selección, permanencia, egreso y titulación de estudiantes para asegurar la eficiencia terminal y la titulación y el Art. 26 fracción IX, atender, asesorar y dar el seguimiento del estudiantado desde su ingreso hasta su titulación.

Agradecimientos

El apoyo de la Universidad Autónoma de Aguascalientes y el entonces Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT), ahora conocido como Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI), fueron esenciales para la realización de este proyecto práctico y de investigación.

A mi tutor, el Dr. Armando Andrade, por su confianza.

A mis asesores, la Dra. Ana Castillo y el Mtro. Pablo Gleason, por su compromiso.

Al crew de *Cleptomanía* con quienes experimenté el arte de filmar.

A Dios, por inspirarme.

A mi padre Gerardo Rodríguez, por compartirme el privilegio de explorar el mundo.

A mi madre Jacqueline Martínez, por permitirme soñar con libertad.

A mi hermano Bismarck Rodríguez, por sembrar en mí la afición al cine.

A Fernando Martínez, por construir junto a mí una vida de película.

A mí, por creer en mi propia ficción.

TESIS

TESIS

TESIS

TESIS

TESIS

Dedicatoria

A mi padre y a mi madre a quienes amo profundamente.

A la Irlanda que fui, a la que soy hoy y a la que estoy por convertirme.

TESIS

TESIS

TESIS

TESIS

TESIS

Índice General

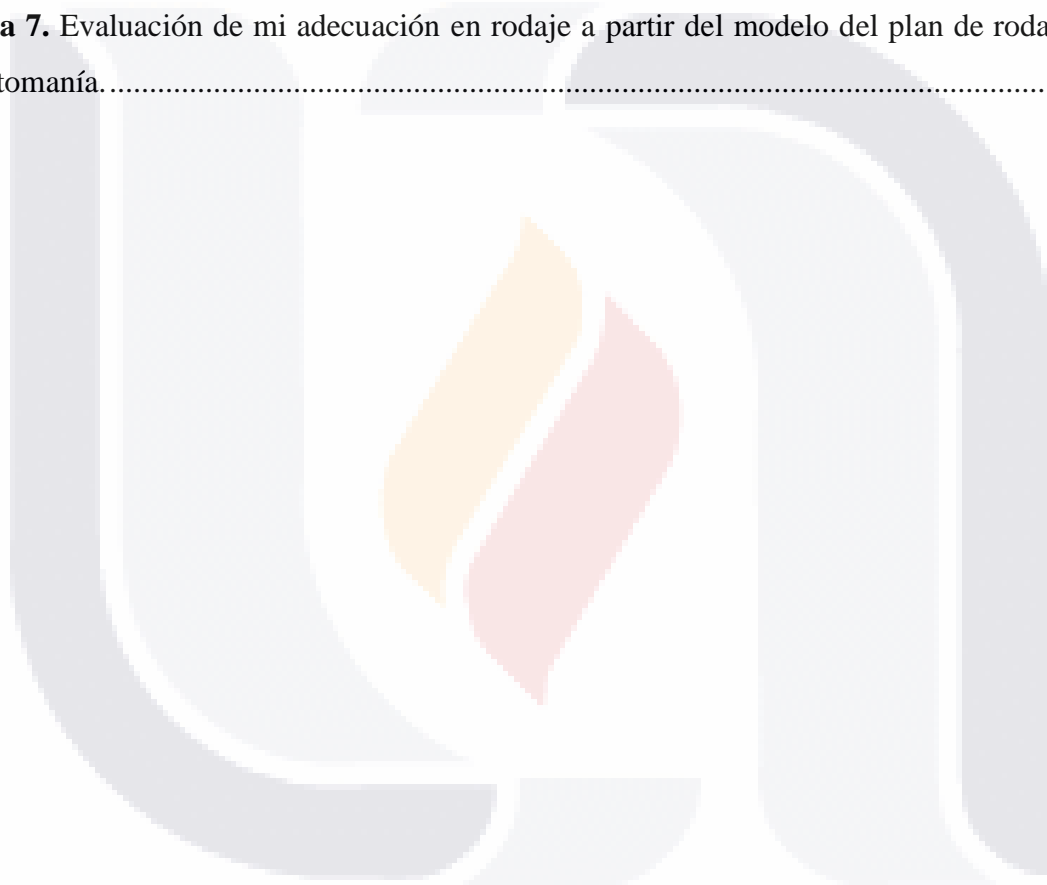
| | |
|---|-----------|
| Índice de Tablas | 4 |
| Índice de Figuras | 5 |
| Resumen | 7 |
| Abstract | 8 |
| Introducción | 9 |
| Planteamiento de la Problemática..... | 12 |
| Estado del Arte..... | 13 |
| Antecedentes..... | 18 |
| Distanciamiento entre cineastas y actores | 18 |
| El actor de cine en Aguascalientes. Hacia un interés por su profesionalización | 20 |
| Diagnóstico del cine en Aguascalientes a través de ENADIC..... | 26 |
| Panel 1. Actuar en Cine | 27 |
| Panel 2. Del Teatro al Cine..... | 31 |
| Panel 3. Relación – Director – Actor – Personaje | 34 |
| Charla Métodos y Técnicas de Dirección y Actuación | 38 |
| Valoración del Diagnóstico | 41 |
| Justificación..... | 43 |
| Objetivos de la Intervención | 45 |
| Objetivo General..... | 45 |
| Objetivos Específicos | 45 |
| Capítulo I . La deconstrucción de la función actoral en el cine..... | 46 |
| 1.1 El concepto de deconstrucción asociado a la práctica actoral en teatro y cine...47 | 47 |
| 1.2 El actor de cine: su percepción a lo largo de la historia..... | 52 |

| | |
|---|------------|
| 1.3 La adecuación al cuadro como un proceso deconstructivo: del teatro al cine | 61 |
| 1.4 Métodos y técnicas de actuación..... | 66 |
| 1.5 El director en el cine: su función respecto a los elementos técnicos y actorales . | 83 |
| 1.6 La relación entre el director, el actor y el personaje..... | 90 |
| 1.7 La perspectiva interdisciplinar aplicada a la práctica cinematográfica | 99 |
| 1.8 Vinculación del actor con los departamentos del cine..... | 102 |
| Capítulo II. Metodología de la intervención: la actuación como un departamento en el cine | 106 |
| 2.1 La práctica artística como investigación | 107 |
| 2.2 La bitácora actoral como instrumento de registro experiencial | 110 |
| 2.3 El making of como herramienta documental de la experiencia interdisciplinar | 111 |
| 2.4 Cleptomanía - El cortometraje..... | 112 |
| El Crew de Cleptomanía..... | 113 |
| Datos Principales del Cortometraje | 118 |
| Capítulo III. La sistematización de mis procesos deconstructivos a partir del vínculo creativo con los departamentos de cine en la experiencia interdisciplinar de la realización del cortometraje Cleptomanía | 119 |
| 3.1 Primera Etapa - Desarrollo | 121 |
| Selección del crew: Casting a la inversa: Bloque 1 | 121 |
| Selección del crew y actores: Bloque 2 | 124 |
| Escritura del guion: Bloque 1 y 2 | 125 |
| Mi adecuación: ¿Qué necesito para actuar en cine? (Taller de Actuación): Bloque 1 | 132 |
| 3.2 Segunda Etapa - Preproducción..... | 139 |
| Enfoque actoral para análisis de guion y construcción de personaje: Bloque 1 | 139 |
| Acercamiento al cine (Taller de dirección de actores): Bloque 1 | 154 |
| Trabajo de y desde producción: Bloque 2 | 154 |

| | |
|---|------------|
| Sesiones con departamentos para la construcción de personaje: dirección, actuación, arte, fotografía, sonido: Bloque 2 | 158 |
| 3.3 Tercera Etapa - Producción (Rodaje)..... | 192 |
| | 192 |
| Aplicación del trabajo actoral y de realización: Bloque 1 y 2..... | 192 |
| 3.4 Cuarta Etapa - Postproducción..... | 213 |
| Actuación Postrodaje: Bloque 1 y 2 | 214 |
| 3.5 Guía de sistematización para la experiencia actoral deconstructiva e interdisciplinar en la realización cinematográfica | 224 |
| Conclusiones..... | 226 |
| Referencias | 229 |
| Anexos..... | 236 |
| Anexo 1. El guion de Cleptomanía | 236 |
| Anexo 2. Propuesta de Fotografía realizada por Edgar Gallegos | 244 |
| Anexo 3. Propuesta de Arte realizada por Bismarck Rodríguez | 249 |
| Anexo 4. Propuesta de Sonido realizada por Johan Álvarez..... | 252 |
| Anexo 5. Fotografías del Encuentro Nacional de Actuación y Dirección Cinematográfica (ENADIC) Evento de gestión, organización e implementación propia..... | 254 |
| Anexo 7. Fotografías del proceso de preproducción: ensayos, sesiones con departamentos, pruebas de cámara y vestuario, scouting..... | 260 |
| Anexo 8. Fotografías del proceso de rodaje | 261 |
| Anexo 9. Fotogramas del material fílmico de Cleptomanía..... | 262 |

Índice de Tablas

| | |
|--|-----|
| Tabla 1. Síntomas y efectos directos en el medio cinematográfico de Aguascalientes. | 41 |
| Tabla 2. Muestra de las propuestas por las que pasó el proceso de escritura de guion. | 129 |
| Tabla 3. Biografía de Rebeca..... | 146 |
| Tabla 4. Características del personaje. | 150 |
| Tabla 5. Propuesta de gestualidad para el personaje. | 152 |
| Tabla 6. Elementos para la construcción del personaje. | 153 |
| Tabla 7. Evaluación de mi adecuación en rodaje a partir del modelo del plan de rodaje de Cleptomanía..... | 194 |



Índice de Figuras

Figura 1. Panel Actuar en Cine. Fotografía Julieta Ponce. Fuente: ENADIC. (13 de marzo de 2024). 27

Figura 2. Panel Del Teatro al Cine. Fotografía Julieta Ponce. Fuente: ENADIC. (27 de marzo de 2024). 31

Figura 3. Panel Relación - Director - Actor – Personaje. Fotografía Constantino Pérez. Fuente: ENADIC. (8 de mayo de 2024). 35

Figura 4. Charla Métodos y Técnicas de Dirección y Actuación. Fotografía Constantino Pérez. Fuente: ENADIC. (22 de mayo de 2024). 38

Figura 5. Esquema de la metodología de investigación basada en la producción cinematográfica a partir de los procesos interdisciplinarios y reflexivos de una actriz en proceso de deconstrucción. 109

Figura 6. Fotografía y fuente de Héctor Pacheco. 114

Figura 7. Fotografía y fuente de Giovanni Moreno. 114

Figura 8. Fotografía y fuente de Edgar Gallegos. 115

Figura 9. Fotografía y fuente de Bismarck Rodríguez. 116

Figura 10. Fotografía y fuente de Johan Álvarez. 116

Figura 11. Fotografía y fuente de Lisette Corzo. 117

Figura 12. Fotografía y fuente de Irlanda Rodríguez. 118

Figura 13. Esquema de referencia para el análisis de guion por escenas. 140

Figura 14. Esquema de las herramientas que se vinculan entre los departamentos y la actuación. 159

Figura 15. Corrección de color Versión 1 220

Figura 16. Corrección de color Versión 2 220

Figura 17. Corrección de color Versión 3 220

Figura 18. Fotografías capturadas por Julieta Ponce 254

Figura 19. Fotografías capturadas por Julieta Ponce 255

Figura 20. Fotografías capturadas por Edgar Gallegos 256

Figura 21. Fotografías capturadas por Julieta Ponce 257

Figura 22. Fotografías capturadas por Julieta Ponce y Constantino Pérez..... 258

Figura 23. Fotografías capturadas por Constantino Pérez 259

Figura 24. Fotografías capturadas por el crew 260

Figura 25. Fotografías capturadas por Fernando Guerrero y crew..... 261

Figura 26. Fotografías capturadas por Edgar Gallegos 262



Resumen

Este trabajo práctico y de investigación contiene la realización del cortometraje de ficción titulado *Cleptomanía* como un proyecto integral de creación, en conjunto con cineastas profesionales de Aguascalientes, México cuyo propósito es explorar un proceso colaborativo, a partir de la horizontalidad creativa que nutre la relación – director – actriz – personaje, así como la vinculación entre el área actoral y los departamentos que abarcan las distintas áreas dominantes del cine.

Para el desarrollo de la experiencia fílmica se propone una perspectiva interdisciplinar, donde se explora la creación del personaje, practicando y problematizando las cualidades actorales expresivas y técnicas durante todas las etapas de la realización cinematográfica, desde su integración en el desarrollo del guion y la preproducción, hasta la culminación del producto audiovisual en la postproducción.

El marco de investigación se fundamenta a través de importantes directores de cine como Judith Weston, Vsévolod Pudovkin, Uta Hagen e Ingmar Bergman, quienes reflejan la percepción de la labor actoral como un arte digno, creativo y profesional dentro de los procesos del cine, lo cual se complementa al emplear la visión de autores como Jacqueline Nacache, Karina Mauro y Jaime Camino. Existe también una fuerte inclinación hacia las propuestas actorales de Stella Adler, Michael Chéjov y Sanford Meisner.

Adicionalmente, este trabajo se interesa en la profesionalización de la actuación en cine, por lo que se considera su estudio por medio de talleres que enriquecen la práctica actoral y el acercamiento al séptimo arte, siendo esta una cualidad que abona al trabajo de producción autogestivo del cortometraje. Asimismo, se propone la implementación del primer Encuentro de Actuación y Dirección Cinematográfica como una manera de diagnosticar y analizar el contexto en el que se desarrolla el presente trabajo.

Todo esto bajo un enfoque de deconstrucción, entendido como el proceso que reconfigura, adecúa y desestructura la percepción frente a la práctica actoral de una actriz que transita del medio teatral al cinematográfico, aplicando un esquema inspirado en la metodología de la práctica artística como investigación, como herramienta estratégica para la dinámica de sistematización que se propone.

Palabras clave: *Actuación en cine, actuación en teatro, interdisciplinariedad, deconstrucción, sistematización, procesos colaborativos, producción cinematográfica.*

Abstract

This practical and research-based project contains the production of the short fiction film titled *Cleptomanía* as a comprehensive creation project, in collaboration with professional filmmakers from Aguascalientes, Mexico. The aim is to explore a collaborative process, based on the creative horizontality that nourishes the relationship between director, actress, and character, as well as the connection between the acting area and the departments that cover the different dominant areas of cinema.

For the development of the filmmaking experience, an interdisciplinary perspective is proposed, exploring the character creation by practicing and problematizing the expressive and technical qualities of acting throughout all stages of filmmaking, from its integration into script development and pre-production to the culmination of the audiovisual product in post-production.

The research framework is grounded in the work of prominent film directors such as Judith Weston, Vsevolod Pudovkin, Uta Hagen, and Ingmar Bergman, who reflect a perception of acting as a dignified, creative, and professional art within the filmmaking process. This is complemented by the perspectives of authors like Jacqueline Nacache, Karina Mauro, and Jaime Camino. There is also a strong inclination towards the acting proposals of Stella Adler, Michael Chekhov, and Sanford Meisner.

Additionally, this work focuses on the professionalization of film acting. Therefore, it considers its study through workshops that enrich acting practice and the approach to cinema, a quality that contributes to the self-managed production of the short film. Furthermore, the implementation of the first Film Acting and Directing Encounter is proposed as a way to diagnose and analyze the context in which this work is being developed.

All of this is done under a deconstruction approach, understood as the process that reconfigures, adapts, and destructures the perception of the acting practice of an actress whom moves from the theatrical to the cinematic medium, applying a scheme inspired by the methodology of artistic practice as research, as a strategic tool for the proposed systematization dynamic.

Keywords: *Film acting, theatre acting, interdisciplinarity, deconstruction, systematization, collaborative processes, film production.*

Introducción

La presente investigación abarca el análisis de la actuación cinematográfica situada en el contexto artístico de la ciudad de Aguascalientes como elemento fundamental dentro de la realización de una película al incluirse dentro de la jerarquía principal que propone la estructura del cine por departamentos.

Esta investigación se complementa con un trabajo práctico que propone la sistematización de los procesos actorales que se vinculan con los procesos de los cineastas durante las etapas de desarrollo, preproducción, rodaje y postproducción, a través de la filmación del cortometraje de ficción *Cleptomanía*.

La propuesta interdisciplinar que caracteriza este trabajo práctico parte de un interés personal y profesional por ampliar la percepción que existe ante los actores y las actrices con respecto a su labor y su función dentro del cine, decantando dicha percepción hacia una figura creativa y colaborativa que esté presente desde el origen de la creación de un proyecto cinematográfico, enfatizando su vinculación con los cineastas y las dinámicas de trabajo a las que se enfrentan.

A lo largo de este documento se hace presente un posicionamiento crítico y reflexivo que parte de la premisa de que los actores tienen la posibilidad de enriquecer y perfeccionar su participación en el cine para la construcción de un personaje al ser incluidos en los procesos técnicos y creativos.

Así mismo se considera la formación actoral en teatro como el punto de partida para enriquecer, modificar y justificar el tipo de dinámica interdisciplinar que se experimenta en este trabajo práctico. Esto debido a que el teatro es el ámbito natural que influye en la práctica actoral de la localidad y pensando en que este se considere como un medio de comparar la cercanía existente o carente entre el elemento actoral y de dirección.

Además, es preciso mencionar de manera preliminar que en el teatro la actuación se trata de un área cuya posición y dignificación resuenan con mayor énfasis en los procesos creativos. En este sentido, se distingue una confrontación de la práctica actoral en el cine, donde la colaboración actoral se difumina dentro de los procesos principales que confluyen a lo largo de la creación de una película.

Referente al contenido y la organización de la investigación, se encuentra primero el planteamiento de la problemática a atender, partiendo de los antecedentes y exponiendo el diagnóstico realizado y valorado que fundamenta las necesidades del contexto al que se refiere la propuesta de investigación y trabajo práctico, respecto a la figura del actor, cuya formación y/o especialización profesional pertenecen al medio teatral.

Seguido de esto, se aborda la justificación donde se conectan los intereses personales, artísticos y profesionales, de los cuales se construyen desde el criterio y la experiencia empírica que impactan en el sujeto de estudio. A propósito de esto, la redacción se hace en primera persona, considerando que el sujeto de estudio es quien desarrolla la propuesta investigativa y práctica. De esta manera es importante especificar que el uso de la tercera persona no se omite por completo, en los momentos en los que se hace referencia a la figura del actor de manera general y por otro lado, la primera persona aparece cuando el cruce de ideas se relacionan con la experiencia del sujeto de estudio.

El objetivo general y los particulares también son parte de la estructura inicial del documento y posteriormente se presenta la fundamentación teórica con el primer capítulo *La función actoral en el cine*, que parte de la noción de deconstrucción actoral, vista como un complejo desprendimiento del teatro al cine, cuestionando constantemente cómo se lleva a cabo dicho desprendimiento, utilizando de referencia la terminología de tres fases propuestas en el texto de Celis et al., *La escena expandida trayecto metodológico para la deconstrucción del personaje teatral* (2009). Para esto ha sido necesario identificar qué herramientas se han tenido que activar, a partir de los procesos actorales por los que la actriz como sujeto de estudio ha tenido que pasar y que están implicados en la realización del cortometraje.

En este capítulo también se abordan teóricos importantes, cuyas observaciones y aportaciones han impactado significativamente tanto en la práctica actoral como en la cinematográfica a lo largo de la historia, haciendo referencia específicamente a Judith Weston, Michael Chéjov, Stella Adler, Sanford Meisner, Vsévolod Pudovkin, Uta Hagen y Jacqueline Nacache, quienes permiten construir la definición del actor en cine, el director en cine, la relación de estos, los métodos y técnicas actorales y la vinculación del actor con los cineastas.

El segundo capítulo *Metodología de la intervención: la actuación como un departamento en el cine*, comprende el diseño de la intervención del trabajo práctico, donde

se explican las herramientas utilizadas para la planificación del cortometraje, sustentada bajo la perspectiva interdisciplinar que se propone para el desarrollo de la creación conjunta y colaborativa; también se sustenta con la práctica artística como investigación a partir de las particularidades que plantean autores como Dewey, Eisner, Borgdorff y Barone.

Así mismo, se presentan la bitácora actoral y el *making of* como herramientas fundamentales para la reflexión y el análisis de la experiencia fílmica, así como también se expone el contexto de la realización del cortometraje *Cleptomanía*, sus aspectos generales, su duración y los participantes que estuvieron involucrados como parte esencial del proceso para dar entrada al tercer y último capítulo *La sistematización de mis procesos deconstructivos a partir del vínculo creativo con los departamentos de cine en la experiencia interdisciplinar de la realización del cortometraje Cleptomanía*, el cual está compuesto por la aplicación del trabajo práctico que atraviesa la fase de desarrollo del guion, la fase de la preproducción desde el enfoque actoral individual y el enfoque por departamentos de manera grupal, y las fases del rodaje y la postproducción. Todo esto por medio de una narración ampliamente descriptiva y reflexiva del ejercicio de realización y los resultados y hallazgos más importantes, logrando de esta manera una propuesta sistemática de los procesos vividos en la experiencia interdisciplinar.

Finalmente, el documento presenta las conclusiones que ha arrojado la implementación de este trabajo práctico e investigativo, de tal modo que funjan como una continua reflexión e indagación al respecto de la importancia de considerar dinámicas interdisciplinarias dentro de la labor cinematográfica y la práctica actoral a nivel profesional.

Planteamiento de la Problemática

El presente proyecto problematiza la función de la actuación en cine, partiendo de la inquietud por saber qué lugar ocupa un actor en el cine del estado de Aguascalientes, así como pensar en el impacto de su trabajo en los procesos que abarcan la realización de una película.

Es importante que la formación actoral sea estudiada desde la propia demanda del medio en el que se capacite un actor. También es fundamental que el actor tenga la capacidad de adaptarse al equipo creativo y que se sienta parte del mismo. En este sentido, la carencia de herramientas formativas y de profesionalización en los actores de cine, impactan significativamente en su desenvolvimiento frente a cuadro, por lo que es relevante puntualizar el beneficio del actor al conocer las cualidades del lenguaje cinematográfico y cómo estas pueden llegar a afectar positiva o negativamente su labor.

Considerando lo anterior, el problema a tratar a lo largo de este trabajo práctico y de investigación parte del planteamiento de que el actor de cine no debiera conformarse con solo actuar, sino además estudiar su desempeño y su implicación en torno a las propuestas de los realizadores del cine.

Además, está presente la premisa de que la actuación en cine sigue procesos más individuales y solitarios, lo cual supone un estado de incertidumbre y desconexión por parte del actor formado específicamente en el medio teatral, al no ser integrado rigurosamente dentro de los procesos creativos del medio cinematográfico. Esto tiene que ver con la ausencia del vínculo creativo entre actores y cineastas y con la manera de percibir la práctica actoral en el medio.

Estos aspectos son desarrollados en los siguientes apartados, comenzando por el estado del arte y posteriormente detallando los antecedentes que exponen el distanciamiento entre los profesionales del cine y los actores, así como el tipo de formación actoral que se cimienta en el contexto del estado de Aguascalientes.

Estado del Arte

La realización de un ejercicio fílmico que pone su atención principalmente en la relación director – actor en beneficio de la construcción del personaje, requiere de tener una previa investigación documental para contrastar la propuesta y tener en cuenta las afinidades de otros proyectos que han sido realizados desde puntos de vista similares, así como considerar aquellos aspectos que se alejan de la idea central de lo que se propone en esta investigación.

Dicho lo anterior, he identificado que ciertamente hay estudios relacionados con el arte cinematográfico, realizados por los propios cineastas, actores de cine, teatro y formadores de ambos medios para capacitar y formar actores para cuadro. Existen artículos, tesis, guías y libros especializados donde se abordan temas relacionados a la construcción y diseño de personajes, métodos y técnicas actorales, temas y problemáticas propiamente de actuación donde se habla acerca de los modelos de interpretación, tonos de actuación, tipos de actores, análisis de personaje en el cine, la transición de personajes teatrales al medio cinematográfico, la evolución del actor en la historia del cine, artículos y leyes que dictan la profesionalización del actor, el cuerpo, la imagen y la dirección de actores; temas que serán tratados en mayor o menor medida a lo largo de este proyecto.

Todo esto me permite acercarme como actriz al lenguaje del cine y diferenciar el trabajo actoral teatral del cinematográfico, como lo es en el caso de los artículos de Karina Mauro¹, tales como *La actuación teatral y la actuación cinematográfica : un campo de investigación específico* y *Apuntes sobre una cuestión pendiente: la actuación cinematográfica*, textos que abarcan desde la metodología de la actuación realista y la actuación teatral y cinematográfica, donde se abordan técnicas y plásticas del cine, hasta el trabajo expresivo del actor, así como la indagación teórica, metodológica, histórica y estética de la manifestación actoral.

Por otro lado, mi investigación documental parte del libro *El Actor de Cine* de Jacqueline Nacache², que ha sido indispensable para la contextualización de la actuación en el cine y el significado general y evolutivo de la misma, aportando en mi crítica hacia la

¹ Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, especializada en la teoría e historia de la actuación en Teatro y Cine: Información extraída de la Revista de la Asociación argentina de Estudios de cine y audiovisual.

² Profesora de estudios cinematográficos, autora de libros y artículos dedicados principalmente al cine clásico estadounidense y la actuación en cine.

impresión actoral y arrojando muchos cuestionamientos e inquietudes respecto al tema, desde la explicación en torno al trabajo del actor, su análisis y estudio, y la percepción que se tiene de él.

Una de las tesis encontradas, titulada *Cine del Cuerpo Una experiencia estética-corporal en la interpretación actoral cinematográfica*, escrita por José Luis Fernández Ojeda cuenta con un capítulo destinado al cine del cuerpo, el actor del mismo y la aportación de Lee Strasberg a la técnica desde las prácticas implementadas por el actor y director ruso Konstantin Stanislavski. Esto aporta a mi investigación y al entendimiento del manejo del cuerpo con el fin de buscar su desestructuración y destipificación. Además, dicha tesis engloba un proyecto que pone al actor como punto central de la experiencia cinematográfica a partir de la exploración corporal en un ejercicio de realización. Si bien, no tiene mucha similitud con la propuesta del presente trabajo, se puede decir que coincide en el énfasis experimental que busca con el actor en los procesos del cine con los realizadores. Por otra parte, la vinculación que el autor hace entre el teatro y el cine es una valiosa aportación para el seguimiento de esta investigación.

Es llamativo que en México hay muchos textos que estudian el medio cinematográfico, sin embargo, al centrarme exclusivamente en Aguascalientes solo encontré uno de ellos que refiere al elemento actoral en cine. Se trata de un texto que se encuentra en un apartado del libro *Miradas Panorámicas al Cine Mexicano*, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, titulado *El actor y la cámara en el cine-monstruo*, escrito por el Dr. Armando Andrade Zamarripa, cineasta, artista medial y profesor-investigador de tiempo completo del Departamento de Artes Escénicas y Audiovisuales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Un texto que si bien no es propio para los fines de la investigación que realizo, considerando que se trata de una genealogía de los casos del actor empleado en el documental del cine-monstruo, es importante resaltarlo para dar cuenta del tipo de estudios en relación al actor de cine y la manera en la que este elemento está siendo estudiado, cuestionándome ¿por qué no hay testimonios o contenidos que engloben el fenómeno de la actuación en el cine, en Aguascalientes?

En cuanto a la tendencia de estudios parecidos a la propuesta de mi proyecto, no encontré casos gemelos, sin embargo he identificado un texto llamado *La dirección de fotografía y su contribución a la dirección de actores, una guía con base al cortometraje*

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Senescencia, de Santiago Cadavid Medina, que se trata de un proyecto investigativo que realiza una guía de conceptos y prácticas acerca de la dirección de fotografía y su contribución a la dirección de actores en las etapas de la realización de un cortometraje. En este sentido, veo la similitud que tiene con el presente proyecto, siendo que trata una propuesta con énfasis en el aspecto colaborativo de algunos implicados en la producción cinematográfica, que se implementa en la realización de un cortometraje. Sin embargo, la noción actoral a la que se inclina dista de la noción actoral que constituye el presente proyecto; Cadavid fundamenta la práctica del actor desde la postura del cineasta ruso Andrei Tarkovski en sus aportaciones por medio del libro *Esculpir en el Tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, donde enuncia que para el actor de cine “es pernicioso conocer toda la idea del director, porque el director estructura él mismo el papel, dejando al actor en muchos momentos una libertad inaudita” (Tarkovski, 2002, p. 167), una afirmación que como actriz que desea involucrarse en todas las etapas de la realización, no comparto y por lo tanto, me permite identificar hacia qué definición de actor me quiero posicionar a lo largo de la investigación.

En el trabajo fin de máster titulado *La dirección de actores ante la cámara* (2012), Jon Urraza, aborda las diferencias entre la interpretación teatral y cinematográfica, así como variados modos o métodos de interpretación actoral. También indaga acerca de la importancia de la dirección de actores en el medio cinematográfico, situándose en el contexto de formación de estudiantes de cine, lo cual abona a la investigación de este trabajo, reforzando la claridad de la situación que pone de manifiesto el hecho de que hace falta una vinculación creativa entre cineastas y actores vista desde todos los procesos de realización.

Brenda Molina (2018), en su tesina *La introducción del actor en el medio audiovisual del cine y la televisión*, explica las complicaciones a la que un actor se enfrenta al formar parte del mundo laboral tras atravesar los principios de su formación profesional, haciendo notar la carencia que hay en las universidades de México con respecto a ciertas asignaturas que pudieran fortalecer el desempeño en los actores. Su enfoque se centra principalmente en el dominio de las audiciones, un aspecto fundamental al que indudablemente cualquier actor se enfrenta a lo largo de su carrera. Esta urgencia presenta además la posibilidad de tener una relación mucho más estrecha entre la labor de un actor con la labor de un director de cine, siendo que el proceso de audición es analizado desde las necesidades del director, por lo que

no solo hay carencias en el área curricular de las escuelas, sino que además hay una brecha entre actores y cineastas en formación que nos aísla de la realidad a la que nos enfrentamos al congeniar fuera de las aulas educativas.

En el libro *Dirigir actores. Cómo crear actuaciones memorables para cine y televisión* (1946), Judith Weston expone la importancia del trabajo del director para lograr solidez en la interpretación de los actores, lo cual permite tener mayor claridad en cuanto a la relación existente entre el director y el actor. Así mismo, desglosa propuestas de análisis del guion y del personaje a través de técnicas y herramientas muy concretas que permiten tanto al actor como al director vincularse para desarrollar propuestas en conjunto. De este modo, Weston se convierte en un referente esencial a lo largo de esta investigación.

Me es necesario abordar el proyecto desde la disciplina actuarial, porque de acuerdo a la perspectiva interdisciplinaria y la noción de deconstrucción considero oportuno hacer una propuesta de cómo el actor es capaz de adecuar su principal instrumento de trabajo: el cuerpo. Esto con el fin de deconstruir los personajes estereotipados y arquetípicos del cine para lograr abordar y desbordarse con distintos métodos y técnicas que existen, así como proponer actuaciones y personajes más complejos para el medio cinematográfico a partir de una colaboración consciente entre los creadores involucrados en una película.

La investigación de Mauricio Celis et al., *La escena expandida trayecto metodológico para la deconstrucción del personaje teatral* (2009), “sistematiza [...] una lista de autores y temas emergentes que favorecen la diversificación, la movilización y la expansión de metodologías usadas en los procesos de formación actuarial” (Celis et al., 2009, p. 82). De esta manera, se convierte en un texto clave para el curso del presente trabajo, poniendo especial atención al concepto de deconstrucción que se aplica a través de una metodología específica. Esta permite entender la práctica del actor desde una perspectiva que apunta hacia tener la suficiente apertura y disposición para concebir el ejercicio de la actuación como uno que se explora continuamente y se desmarca los convencionalismos que el mismo actor ha construido para sí al seguir ciertas dinámicas en su formación. Dicha “[...] investigación también arroja una estrategia que organiza pedagógica y artísticamente las prácticas escénicas a través de la indagación y la experimentación actuarial y el permanente diálogo con formas y contenidos heterogéneos que el arte actual ofrece.” (Celis et al., 2009, p. 82).

Si bien estos artículos, tesis y libros apuntan a una percepción más enriquecida y a su vez más acotada de lo que se quiere trabajar en la implementación del proyecto, es importante tener en consideración el quehacer del medio cinematográfico propiamente en Aguascalientes para identificar las necesidades y oportunidades que puedan beneficiar en el acercamiento a lo que se desea lograr, por lo que he tomado la decisión de realizar un diagnóstico y tomar en cuenta la perspectiva y opinión de actores y cineastas de la localidad, a través de encuestas y entrevistas, debido a que observo la falta de documentación en términos metodológicos y prácticos en relación a cómo yo misma como actriz puedo abordar un proceso de transición e involucramiento en los procesos del cine.

Esta observación arroja un análisis inmediato en relación al actor de cine en Aguascalientes, que, debido a la falta de referentes, me permito abordar desde mi propia percepción y experiencia como actriz que forma parte del gremio actual del estado, con la finalidad de apuntalar las necesidades específicas del actor para fines de este proyecto y con la expectativa de que esto se vea como una invitación a seguir nutriendo el material que documente la labor actuarial en el cine.

Así pues, es preciso indicar que el tipo de estudios que han sido encontrados son en su mayoría tesis, trabajos institucionales, artículos y un compendio de libros especializados en el tema de la actuación y el cine por directores cuyos nombres resuenan históricamente en el medio. En este sentido, las áreas pendientes de investigación tienen que ver principalmente con la producción audiovisual y teórica de la región de Aguascalientes, bajo la perspectiva crítica y anítica de los actores, así como la formación de la actuación en cine a nivel académico.

Además, es importante considerar cómo atraviesa el modelo de producción en la realización cinematográfica y la manera en la que se produce el cine específicamente en el contexto de Aguascalientes donde se exponga cómo son las dinámicas de trabajo y si los especialistas del cine se involucran en otras áreas dentro de su propia práctica para hacer posible la realización de películas en la localidad.

Antecedentes

Distanciamiento entre cineastas y actores

A lo largo de mi carrera como actriz de teatro me he enfrentado al proceso de una inclinación natural por adentrarme al cine, un mundo que presenta tantas posibilidades para el gremio actoral, pero también algunas dificultades en las primeras experiencias de un actor que transita de un medio a otro.

El contexto en el que sitúo esta investigación es el estado de Aguascalientes, complejizando y cuestionando la función de la actuación en cine, en torno a las necesidades de los actores en las producciones cinematográficas y su vínculo con el director en primera instancia y en segunda, con el equipo creativo, por lo que la pregunta sustancial de la que deriva la propuesta de este proyecto es ¿cómo generar vínculos creativos y profesionales entre mi labor actoral y la labor de quien me dirige?

Para esto es necesario definir que el tipo o modelo de actor en el que me centraré específicamente como el sujeto y sector afectado por la problemática identificada, cuenta con las características generales de un actor formado principalmente en teatro, a través de la Licenciatura en Actuación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA), cuyas herramientas se basan en los procesos teórico – prácticos de metodologías para el uso dramático de la voz y el cuerpo, así como un amplio conocimiento en teoría dramática, historia del teatro y principios teóricos generales de Konstantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, Augusto Boal, Eugenio Barba, Lee Strasberg, Meisner, entre otros.

Dichas herramientas crean un perfil competente en el actor para su desenvolvimiento en mayor medida en la escena teatral, sin poner mucha atención a las características de un actor para el medio cinematográfico. Este perfil de actor permite hacer un manejo de recursos histriónicos y técnicos desde la emotividad, lo vocal y lo corporal a un nivel dramático que si bien puede funcionar para ambos medios, habría que considerar algunas otras características y herramientas para incursionar en el cine y así encaminar a los actores de Aguascalientes hacia la profesionalización de su quehacer frente a cámara.

La pertinencia de dicha profesionalización tiene sentido considerando la existencia de la Licenciatura en Artes Cinematográficas y Audiovisuales de la UAA así como la Licenciatura en Cinematografía y Animación de la Universidad Villahermosa dedicada a la

formación de cineastas, quienes, desde su formación como estudiantes hasta su egreso, se adentran a la realización de ejercicios fílmicos donde emplean a actores en formación y egresados de la carrera de actuación antes mencionada, así como de la Licenciatura en Teatro de la Universidad de las Artes, cuyos perfiles son similares en cuanto a que los actores están encaminados hacia la labor teatral.

En este sentido, me permito problematizar no solo la falta de la profesionalización desde la formación académica en actores dedicados al cine, sino también la dirección de actores en los procesos del cine, siendo esto un área de oportunidad para quienes se interesan como cineastas en la dirección, debido a que el perfil del cineasta del que hablo carece de herramientas para acercarse a los actores que provienen del teatro.

De acuerdo al mapa curricular de las dos escuelas de cine ya mencionadas, una cuenta con el Taller de Dirección a Cuadro³ y otra tiene una materia de Dirección Cinematográfica y Actoral⁴, lo cual habla de un interés y una necesidad en el acercamiento a la labor profesional de los actores en la dinámica cinematográfica. Sin embargo, una materia para cubrir estas cuestiones en el lapso de cinco años durante la formación de cineastas a nivel licenciatura es apenas lograr una noción superficial de un área que es importante tratar para incentivar vínculos entre cineastas y actores, es por esto que puedo deducir un claro distanciamiento en dichas disciplinas al unirse en proyectos audiovisuales.

Cabe destacar además que la Licenciatura en Actuación de la UAA abarca una parte de su plan de estudios⁵ dedicada a materias como Apreciación de la actuación en cine, Introducción a la actuación frente a cámaras y Actuación frente a cámaras, lo cual es un buen indicativo de darle un lugar al medio cinematográfico desde la labor actoral, considerando que esto permite a los actores en formación tener una conciencia clara de los recursos expresivos y técnicos que el cine nos exige. Sin embargo, para lograr un acercamiento a los cineastas, dichas materias se pueden explotar mucho más, al menos desde una vinculación entre un medio y otro, donde exista una interacción o incluso una fusión que integre estudiantes de ambas carreras como parte del programa de estudios.

³ Materia del Plan de estudios vigente de la Lic. en Artes Cinematográficas y Audiovisuales de la UAA, actualizado en el año 2020.

⁴ Material del Plan de estudios vigente de la Lic. en Cinematografía y Animación de la Universidad Villahermosa, sin año de actualización.

⁵ Hace referencia al plan de estudios vigente de la Lic. en Actuación de la UAA, actualizado en el año 2020.

De esta manera será importante cuestionar qué hace que un actor se vuelva profesional, más allá de la formación académica y adentrándose a la práctica de manera empírica como suele ser en contextos como el de Aguascalientes. Un contexto donde la transición de un medio a otro abarca el aprendizaje autodidacta, atravesando una barrera de la que poco se habla, pero que desde mi punto de vista y experiencia, permea el medio y la relación entre actores y cineastas con respecto a ciertos prejuicios hacia el trabajo actoral en teatro que puede no siempre ser compatible con el cine. Esta realidad no necesariamente es negativa, pero ciertamente afecta el desenvolvimiento de los actores en las producciones cinematográficas, siendo que los cineastas muchas veces prefieren optar por actores naturales, considerando que estos aportan menos teatralidad⁶ y sobre todo menos exageración⁷ en sus proyectos, siendo proyectos cuyos géneros se decantan hacia el realismo. Es justo ahí donde identifico una falta de vinculación con respecto a lo que cada medio busca de los actores, debilitando incluso la posibilidad de verlos como artistas creadores y no únicamente como ejecutantes. A esto me refiero cuando expreso que el actor de teatro atraviesa una barrera al buscar convertirse en actor de cine, una barrera construida con los recursos que el teatro le ha provisto para formar su pulcritud a partir de técnicas que adopta para su constante crecimiento profesional. Considerándolo así, ya que paradójicamente esos recursos dificultan también su desenvolvimiento técnico y creativo en el cine, generando un choque en la manera de concebirse y sentirse dentro de la profesión actoral.

El actor de cine en Aguascalientes. Hacia un interés por su profesionalización

De acuerdo con mi propia experiencia formativa y algunas encuestas que he realizado a actores y actrices formados en las licenciaturas actorales en Aguascalientes, las herramientas técnicas, teóricas y expresivas que permean en el gremio actoral del estado se ven nutridas mayormente por técnicas teatrales como el sistema de Stanislavski, el método de Strasberg, técnicas de Meisner, Grotowski, Meyerhold, Lecoq, Laban-Decroux, Boal y Eugenio Barba. Así pues, los aspectos que nos mantienen en común entendimiento dentro de la profesión son el análisis de texto y del personaje, análisis del conflicto interno y externo, la psicología del personaje, y el trabajo corporal y vocal. Todo ello, partiendo siempre de una investigación

⁶ Vease el concepto de teatralidad como la cualidad del actor al ser consciente de la mirada ajena y utilizar su cuerpo, su voz y sus gestos para conectar con el espectador.

⁷ Se piensa en la exageración como una desventaja en el actor dedicado al cine naturalista.

para la construcción de un personaje, que se da entre el director y los actores, en términos teatrales.

Ciertamente el desempeño del actor es parte de la problemática que aqueja a la comunidad escénica; desde el momento en que en el entorno cinematográfico se hace referencia a los actores como *el talento*, da la impresión de que es limitarlos a la idea de que su trabajo es el resultado de la suerte y que sus personalidades les permiten construir toda ficción desde su cuerpo, voz y mente. Tal vez sea radical explicarlo de este modo, sin embargo, es una realidad y se puede enfatizar así al momento de compararlo con la ritualidad y delicadeza expresiva del teatro. A los actores se nos inculca que de nada vale el talento si la disciplina no está presente y esto aplica para cualquier profesión u oficio. Debido a esto, la participación del actor se debe ponderar a la par de la participación creativa del guionista, productor, o diseñador de arte, por mencionar algunas de las figuras que son imprescindibles en la realización cinematográfica.

Ahora, ¿por qué profesionalizar la actuación cinematográfica particularmente en el estado de Aguascalientes y no simplemente buscar el lugar indicado para estudiar las técnicas y los métodos correspondientes al medio? Aguascalientes, siendo un estado relativamente pequeño tiene una comunidad grande de actores, de aproximadamente veinte generaciones entre las dos universidades⁸ que los forman, sin contar a quienes están formados en las tablas⁹ o en otras instituciones independientes. De cualquier modo, todas esas generaciones se vuelven una al momento de verlas en acción, haciendo referencia a la formación y práctica teatral. Se vuelven una en el sentido de que aunque hay cambios importantes en su formación y por lo tanto en sus referentes, se ven complementadas al actualizarse los actores constantemente entre sí.

Es aquí donde cuestiono ¿qué es lo que un actor formado enteramente en el terreno teatral puede aportarle al cine? Seguramente mucho desde la conciencia espacial y corporal, desde la ritualidad con la que se le enseña a tratar su arte, desde la preparación física, mental y emocional a la que se somete, desde la idea de colectividad en un montaje, e incluso, en algunos casos, desde conocimientos técnicos de iluminación y sonido, así como conocimientos relativos al diseño.

⁸ Universidad Autónoma de Aguascalientes y Universidad de las Artes.

⁹ Término popular para indicar que un actor ha adquirido sus experiencia y habilidades a través de la actuación en los escenarios teatrales, sin que la formación académica le anteceda.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Todos estos elementos son propios de una formación teatral que fácilmente se aplican en la demanda cinematográfica, sin embargo, la academia teatral invita a sus actores a especializarse únicamente en su medio. Esto con justa razón, pues es importante que haya escuelas cien por ciento enfocadas en el estudio de la actuación teatral. De hecho, Aguascalientes como ya se ha comentado, posee dos y aunque la Licenciatura en Actuación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes cuenta actualmente con tres materias relativas al cine, está claro que tres de ocho semestres no son suficientes para conocer a profundidad el arte de la actuación frente a cámara, lo cual es parte de la problemática que aqueja la falta de actores con amplios conocimientos en cine.

En mi experiencia al estudiar esta licenciatura, antes llamada Artes Escénicas: Actuación, las materias¹⁰ de cine eran únicamente dos: Apreciación cinematográfica, impartida en el cuarto y quinto semestre y Taller de actuación y realización cinematográfica, impartida en el sexto y séptimo semestre, y aunque fueron materias distribuidas en cuatro semestres, puedo asegurar que el dominio de esas áreas quedó muy alejado de mis intereses y de la realidad a la que me he enfrentado en mi labor profesional. Comparar el cambio del mapa curricular en la licenciatura permite reafirmar la falta de interés en la actuación cinematográfica en el estado de Aguascalientes.

En este sentido, enunciar y cuestionar la precariedad del contenido de materias dedicadas al desempeño actoral frente a cámara en las licenciaturas que forman actores y cineastas, evidencía la apremiante necesidad de formación actoral en el cine de Aguascalientes. Además, sugiere un área de oportunidad para que los cineastas visibilicen la importancia de la actuación y su estudio, así como su conexión con la misma.

Es preciso entonces, indagar al respecto de la profesionalización de la actuación en cine en Aguascalientes, considerando que me estoy enfocando en el modelo de actor egresado de las instituciones mencionadas, con la finalidad de saber qué es lo que vuelve a un actor profesional.

Existe una notable inclinación por emplear al actor de teatro dentro de las producciones cinematográficas en Aguascalientes, debido a que es el elemento natural para valerse de este oficio, siendo que los actores en dicho contexto provienen de una formación

¹⁰ Mapa curricular del Plan de Estudios de la Lic. en Artes Escénicas: Actuación, de la UAA, con vigencia en el año 2020.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

teatral. Al mismo tiempo, dialogando con colegas cineastas, he detectado que en ellos existe un interés en la formación actoral especializada en cine, debido a las dificultades que ven en el actor teatral que trabaja para cine sin experiencia previa en el medio. Esto supone una desventaja para el cineasta, pues al optar por un actor no profesionalizado en cine y conformarse con su imagen natural, los procesos en los proyectos de cortometrajes o largometrajes pueden resultar más difíciles, ya que el actor de teatro cuenta con una conciencia distinta a la que el actor especializado en cine requiere, pues cada medio cuenta con sus propias necesidades.

Así pues, es necesario cuestionar qué tan profesionales somos los actores de Aguascalientes que hemos llegado a actuar frente a cuadro. Podemos ser profesionales del teatro, pero ¿lo somos realmente del cine? Es decir, ¿conocemos el arte cinematográfico y le damos el peso necesario tal como lo hacemos con el arte teatral?

Además de esta cuestión, parto de una pregunta que es clave para entender el trabajo actoral cinematográfico en el estado de Aguascalientes en comparativa con las localidades que poseen grandes productoras audiovisuales: ¿por qué habiendo una escuela que forma cineastas, no hay una que forme actores de cine?

Si pensamos en instituciones nacionales que formen actores de cine podemos identificar varias, pero desafortunadamente es en vano pensar en una sola institución local que se especialice en la formación de actores para cine, pues no existe una sola. Sin embargo, es evidente que el quehacer cinematográfico en Aguascalientes está presente.

Ahora bien, es cierto que las instituciones especializadas le otorgan al actor de cine las herramientas indispensables para desempeñarse en el medio como mejor le convenga. Sin embargo, también cabe mencionar que la realidad de la profesionalización del actor de cine en Aguascalientes se ve latente a través de la práctica y de la experiencia continua que las producciones le permiten a los actores nutrir y ampliar su área de conocimiento. En este sentido, ser un actor profesional no solo implica tener una formación en el medio de manera académica, sino que existen otros aspectos importantes, como la disposición, la observación y el ímpetu por aprender y desarrollar sus capacidades en un medio bajo una perspectiva empírica.

Siendo que la mayoría de los actores en Aguascalientes egresamos de una carrera de actuación encaminada al teatro, es importante ver de qué manera nuestras herramientas

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

pueden ser integradas al cine. Para esto, uno de los puntos que han aflorado por medio de encuestas y entrevistas al sector al que nos enfrentamos, ha sido por un lado el trabajo del actor a partir de la dirección, un aspecto que en el medio teatral es imprescindible para la óptima ejecución de la labor actoral. Por lo que es preciso decir que el actor del contexto al que hago referencia, podría verse beneficiado al encontrarse con directores de cine que tengan el cuidado de generar tratos similares a lo que los procesos teatrales dictan.

Por otro lado, en teatro, más allá de que un actor cuente con técnicas y se presente especialmente habilidoso para la creación de un personaje, es importante decir que su actuación nace en el momento en el que un espectador se posiciona frente a él como receptor del mensaje que el actor desea emitir. En pocas palabras, la actuación es una comunicación entre dos individuos: uno activo, que es el actor, y otro reactivo, que es el espectador. ¿Pero qué pasa en el cine si no hay un espectador presente a quien el actor pueda dirigir su mensaje?

La presencia escénica, la energía, la calidad de movimiento, la modulación de la voz, la introspección previa que el actor de teatro tiene antes de cada función para conectar con su cuerpo y su mente, son aspectos que están pensados no solo para él mismo, sino también para el público por quien la función vive. Entonces es necesario cuestionar y analizar las similitudes y las diferencias que pueden tener dichos aspectos con relación a las acciones y a los desafíos que el cine demanda para los actores. Así como saber qué tipo de procesos son los más adecuados y/o comunes antes de entrar a cuadro. En la *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Karina Mauro (2016) afirma que

la primera particularidad de la acción actoral en cine es que el lugar de la mirada se halla ocupado por un artefacto, la cámara. (...) en el cine la acción actoral no posee otra función ni justificación que ser tomada por la cámara e impresionada en la película. (pp.13-14).

Esto es tan solo uno de muchos aspectos de cómo la actuación en teatro o cine define el desempeño de un actor, pues aunque pueda parecer un simple detalle fácil de asimilar, el cambio de dispositivo con el que el actor se enfrente podría ser intimidante, determinando así la calidad en su ejecución.

Parece además, que dicho dispositivo no es la única mirada que impacta en el actor de cine, sino que los ojos de quienes están detrás de cámara, serían naturalmente los

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

espectadores que presencian la labor actuarial. Aquellos quienes ponen en tela de juicio si lo que el actor hace o deja de hacer es eficaz de acuerdo a las indicaciones de quien dirige. Debido a esto, la importancia de que el actor se vincule con los cineastas en etapas tempranas de su formación y de sus experiencias en el cine, podría prepararlo de mejor manera.

Por otro lado, abrir y cerrar constantemente la puerta de las emociones e instalar la idea de que se necesitan fragmentar las escenas en el cine y por lo tanto también se fragmenta¹¹ la interpretación del actor, es realmente una ardua y delicada labor para el actor de teatro que acostumbra a desbordarse paulatinamente con la seguridad de conectar con el tren de pensamiento del personaje incluso antes de salir a escena y asumiendo que una vez dentro no hay retorno. Incluso la interacción con el otro sería un tema a considerar, ya que en cine, puede o no suceder, pero esto se desarrolla más adelante.

¹¹ Entiéndase la fragmentación como la forma en que la actuación se ve dividida por la cualidad que tiene el cine de filmar las escenas de manera inconexa, a diferencia del teatro donde las escenas se representan de forma lineal y continua.

Diagnóstico del cine en Aguascalientes a través de *ENADIC*

Para la fundamentación de la problemática a tratar ha sido necesario partir de una iniciativa que propongo, derivada del marco de este proyecto y que ha permitido acotar el rumbo del mismo, considerándose como un trabajo de campo que abarca el análisis y desarrollo de las temáticas pensadas para tener un contexto más claro en torno a la práctica de la actuación y la dirección de actores en cine en el estado de Aguascalientes. Dicha iniciativa ha resultado en el *Encuentro Nacional de Actuación y Dirección Cinematográfica*, al que me refiero como *ENADIC*. Haber organizado el *ENADIC* me ha permitido analizar el contexto en el que me enfoco con el fin de situar el proyecto, dando cuenta de las áreas de oportunidad de la práctica del cine en el estado y su quehacer desde la experiencia y las percepciones de algunos actores y cineastas locales y nacionales a quienes me he dado el lujo de invitar para compartir su experiencia en el medio, dentro de un programa de paneles de discusión, charlas, mesas de diálogo, talleres y una *master class*. Fueron en total cuatro fechas del encuentro que permitieron además considerar algunas opciones de enriquecimiento tanto al proceso de selección que conforma el equipo creativo del cortometraje, como a mi proceso personal de profesionalización a través de los talleres tomados y de un acercamiento directo con cineastas locales, nacionales e incluso en uno de los casos, internacional. Las fechas fueron específicamente los días 13 y 27 de marzo, y los días 8 y 22 de mayo de 2024.

La necesidad de organizar este encuentro ha sido la etapa inicial del proyecto, vista como un diagnóstico de la práctica cinematográfica en Aguascalientes, con profesionistas que han dedicado su labor al medio de manera constante, donde resaltó la participación de directores y actores. Las sedes del encuentro fueron los espacios de la Licenciatura en Artes Cinematográficas y Audiovisuales de la UAA y la Caja Negra de la Universidad de las Artes. Adicionalmente, logré conseguir el patrocinio del *Restaurante La Saturnina Y LaMor Mío*, así como el apoyo de la Maestría en Arte de la UAA y del *Instituto Cultural de Aguascalientes* para el hospedaje de algunos de los invitados a dicho encuentro.

A través de *ENADIC* también busqué generar vínculos entre cineastas y actores, entre las universidades del estado de Aguascalientes que se dedican a formarlos, así como visibilizar la falta de la formación actoral para cine en el estado. Y finalmente haber tenido la oportunidad de conocer las experiencias cinematográficas de los actores y directores

invitados, me ha permitido abordar parte importante del fundamento teórico a partir de las temáticas de cada una de las fechas.

Panel 1. *Actuar en Cine*



Figura 1. Panel *Actuar en Cine*. Fotografía Julieta Ponce. Fuente: ENADIC. (13 de marzo de 2024).

Este panel fue introductorio a la reflexión en torno al tema de la práctica actuarial en cine desde la perspectiva y la experiencia del director Venancio Villalobos¹² y las directoras Aída Alonso¹³ y Paula Rodríguez¹⁴, así como de la actriz Pamela Padilla¹⁵ y los actores Arturo

Esquivel¹⁶ y Concepción Macías¹⁷. La importancia de la formación de actores para cine en

¹² Guionista por parte del CCC y licenciado en Artes Cinematográficas y Audiovisuales por la UAA. Acreedor de la beca Jóvenes Creadores 2022 del SACPC en la especialidad de guion cinematográfico, así como del PECDA 2019 para escribir el largometraje *Ya no pasarán los días*. Director, guionista y productor de su ópera prima *Ni en la más oscura de mis tardes*.

¹³ Docente y licenciada en Artes Cinematográficas y Audiovisuales y maestra en arte de la UAA. Directora y guionista, de *Benito* y del largometraje *Sendero* en el FIRA. Seleccionada por el ICA para producir el cortometraje *Llena de gracia*. Acreedora del PECDA en la categoría de teatro con el proyecto *Niñas Araña*. Participó en los proyectos teatrales *Siempre estoy* y *Descoser la ficción: una mirada propia*.

¹⁴ Licenciada en Artes Cinematográficas y Audiovisuales de la UAA. Autora del cortometraje *El viejo del Costal*. Acreedora del PECDA, con el cortometraje *Arrullo de Tierra*. Ganó el concurso *Nárralo en Primera Persona* de IMCINE con el guion *No hay viuda que no reverdezca*. Productora de los cortometrajes *Somos visitas*, *El olvido y otros amores* y *Colmillos*. Colaboradora en *Brujazul*.

¹⁵ Licenciada en Artes Escénicas y Audiovisuales por la Universidad la Concordia, Ags., Ha trabajado en 30 montajes escénicos en el foro cultural *Al Trote*. Trabaja en la Compañía Municipal de Teatro de Ags. en el montaje *El viaje de los cantores*. Actriz en *Un tren para luna* y en *5 lesbianas comiéndose un quiché*. Participó en comerciales televisivos para distintas marcas. Actriz en el tráiler de la serie *Hasta que te conocí*. Actriz en cortometraje *Qué pena tu vida* y en los largometrajes *Fugas e irrupciones* y *Qué hicimos mal*, nominado a mejor película en *Giraldillo de Oro*.

¹⁶ Licenciado en Comunicación Medios Masivos por la UAA. Laboró en radio y televisión de Ags. Documentalista, productor y realizador de contenido audiovisual. Creó el programa radiofónico *Cinematófagos* y las series *Por un puñado de películas*, *Un set llamado México* y *Los placeres de la vista*. Actor en 30 puestas en escena y en las películas *Ulises*, *La productora de mi vida*, *Los muertos no se quejan*, *La puerta de Pedro Díaz* y *Puerca*.

¹⁷ Actor de cine, teatro y televisión. Director de aproximadamente 17 obras teatrales. Actor en alrededor de 40 proyectos cinematográficos, como *El principio del fin*, *Ni en la oscura de mis tardes*, *Crea un corto y échate a morir*, *Opus Zero*, *Nahuales*, *La dictadura Perfecta*, *Las oscuras primaveras*, *La jaula de oro*, *Ulises*, *Emilio*, *El tren del no olvido*, *El infierno*, *Destinos cruzados*, *Morirse en domingo*, *And Starring Pancho Villa as him Self*, *El tigre de Santa Julia*, *Cuento de Hadas para dormir cocodrilos*. Actor en aproximadamente 15 series televisivas como *Belascoarán* y *El Señor de los Cielos*.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Aguascalientes, fue tema central remarcando las palabras de Aída Alonso, quien ahondó al respecto de cómo es que tener conocimiento tanto del lenguaje actoral como del cinematográfico es fundamental para poder expresarnos y comunicarnos idealmente. El diálogo previo al proceso de producción es un tema que hay que considerar, el simple hecho de conocernos como seres humanos antes de adentrarnos de lleno al trabajo profesional es algo que en muchos casos no se prioriza. Aída Alonso (2024, 13 de marzo) expresó: “llegábamos al set y a veces hasta sin conocernos bien, sin haber dialogado antes muchas cosas que son necesarias preparar”, para indicar que en sus experiencias tempranas de formación en el cine se han visto poco provistas de la comunicación entre actores y cineastas.

El cuestionamiento de los actores para con los realizadores y la claridad de estos últimos para con los primeros, permite lograr una retroalimentación que será necesaria para el crecimiento de ambas partes. Arturo Esquivel concuerda con esto al decir que para que el actor vea a alguien del crew, incluso al mismo director en algunos casos, o a su asistente, pasa mucho tiempo antes y más aún para crear esos vínculos. Comenta que al llegar al set de filmación, si el actor no cuenta con suficientes conocimientos de lo que está sucediendo a su alrededor, podría resultar una experiencia incluso abrumadora, pero entre más conocimientos este pueda tener y entre más herramientas conozca para hacer su trabajo, el actor puede verse más empático al respecto de lo que acontece en el medio para el que está trabajando. No solo necesita enfocarse en su personaje, sino que también debe estar al pendiente de lo que lo rodea. Entre más esté involucrado en esos procesos tanto en la preproducción, producción y postproducción va a generar muchas posibilidades en su creación. (Esquivel, 2024, 13 de marzo).

Pero ¿qué pasa si actuar y dirigir son considerados dos mundos completamente aislados? Esto es totalmente entendible cuando cada creativo no logra percibirse como parte de un todo. Me he percatado de que la vulnerabilidad ante los ambientes y procesos que surgen en el set no es solo por parte de los actores que no cuentan con esta experiencia formativa dentro del medio, sino que también es un tema que atraviesa a los cineastas. Se trata de un desconocimiento mutuo que no solo perjudica en la creación del proyecto, sino en el crecimiento profesional de cada uno de los implicados.

Otro de los temas abordados fue el de actores con formación y actores sin formación y realmente no creo que en la actuación nos debamos decantar por unos u otros, pues está

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

muy claro que tener o no una formación actoral puede no ser determinante para desarrollarse exitosamente en el medio, pero sí es una realidad que el tenerla sea más ventajoso. Bien lo dijo Venancio Villalobos en su momento: “no estoy diciendo que sea bueno o que sea malo, sino que también se nota la diferencia cuando es un actor con formación y cuando no lo es” (2024, 13 de marzo), pues un actor sin formación que se interese realmente en el cine, terminará por buscarla e incluso el mismo director, buscará la manera de instruirlo lo más posible, al menos en la parte técnica para lograr mejores resultados. Un ejemplo de esto es cuando los directores y productores optan por beneficiarse del coach actoral, un profesional que se encarga de guiar y entrenar a los actores y que siempre se es bienvenido, sobre todo en casos donde los actores no tienen experiencia previa y que además es interesante que esta labor es realizada por actores con formación y experiencia.

Por otro lado, me llama la atención una frase dicha por Venancio Villalobos: “hay que introducir al actor a un mundo al que no pertenece” (2024, 13 de marzo), al referirse a la razón por la que un director suele optar por un *no actor*¹⁸ en su película, y me parece simplemente un argumento interesante y provocador, dadas las circunstancias de que es justo a lo que un actor se dedica a *introducirse a un mundo al que no pertenece*, pues justo ahí radica el reto de su profesión, y ese reto es parte de las labores del director, siendo que no siempre tendremos la suerte como actores, de interpretar a un personaje que le sea fiel a quien somos. A propósito de esto, creo que es importante que se experimenten personajes que no se desarrollan en el contexto en el que estamos, pues, de acuerdo con Paula Rodríguez

muchas veces se han hecho películas aquí en Aguascalientes donde los personajes se desarrollan aquí y son de aquí, y creo que sí hay una diferencia cuando un actor interpreta a alguien de Aguascalientes, siendo de aquí mismo, a cuando vienen de fuera e interpretan a alguien de aquí de Aguascalientes. (2024, 13 de marzo).

En este sentido, pienso qué interesante es ver a un actor foráneo interpretando nuestros modos e inclinaciones y me atrevo a decir que, si suele trabajarse con personajes pensados para que al actor de Aguascalientes no se le dificulte interpretarlos, entonces habría que cuestionar el cine local desde ahí, pero eso sería otro tema en el que no ahondo.

¹⁸ “No actor” es un término coloquial para referirse a personas que no se dedican profesionalmente a la actuación.

Por otro lado, la distinción entre un medio y otro se asomó en gran medida en este panel, identificando que la formación teatral sí puede otorgar bases que introduzcan al actor a los procesos que requiere frente a cuadro. Concepción Macías (2024) indicó que

llegar al cine es sumar y tener una base donde uno ya sabe de procesos, ya sabe que tienes que trabajar con un personaje, que tienes que hacer sus mínimos determinantes, que tienes que entrar en este mundo y sobre todo ya tienes una metodología, ya está sistematizado tu trabajo, entonces me parece que esto abona muchísimo al estar ya en un ámbito cinematográfico y tener la oportunidad de acceder a otra manera de manejar tu herramienta que es tu cuerpo, junto con tus emociones y sentimientos. [...] Siempre han sido los actores de teatro los que surgen para el cine y lo importante es que en cine de alguna manera uno se adapta a lo que te pide este lenguaje al que estás accediendo. [...] Al inicio requería modificar mi manera de actuar, porque en cine no era tan necesaria esta teatralidad y también conocer estas personalidades porque sí es algo muy interesante; empezábamos a interactuar y a darnos esa chance de que la gente de cine se interesara más por el actor de teatro para conocerlo y poderlo moldear, poderlo entonar. (2024, 13 de marzo).

Todo esto es justo un indicativo de que lo normal suele ser que el cineasta trabaje el doblemente para así lograr “moldear” a sus actores, ya que provienen del medio contrario: el teatro. Aunque el teatro sea maravilloso para fomentar e inculcar a los actores una conciencia mucho más profunda e íntima para las implicaciones que el medio le demanda, es importante considerar la opinión de Pamela Padilla con respecto a su necesidad de ampliar muchos aspectos de su formación actoral. Una opinión que ha sido compartida por los demás actores presentes, que yo como actriz comparto también y que seguramente muchos más actores y actrices lo piensan también, pues como actores teatrales, contamos con ciertas bases, pero al ver la demanda en el medio, parecen nunca ser suficientes. Una de esas bases es indudablemente el análisis de personaje, la disciplina, el trabajo en equipo, la conciencia corporal, entre otras. “Sin embargo, cuando saltamos al cine no tenemos como tal una información amplia de cómo funciona el cuadro, qué tanto margen tienes para actuar, qué tanto margen tienes para gesticular, cosa que en el cine no se puede hacer casi nada.” (Padilla, 2024, 13 de marzo). Estos son aspectos técnicos e incluso rígidos, pero muy necesarios para

la profesión actuarial en cine y lo confirmo con Pamela Padilla al decir: “vengo de una formación actuarial desde pequeña, por lo que siempre ha sido para mí el hacer grandilocuente las cosas, entonces el salto al cine para mí sí fue un tema y no fue nada fácil” (2024, 13 de marzo). Así, en el primer panel del encuentro, surgieron muchas reflexiones que han resonado en mí al tener un interés en saber si mi percepción frente a la práctica actuarial cinematográfica en Aguascalientes tiene que ver quizás con el tipo de formación que he tenido y que comparto con otros actores de la localidad.

Panel 2. Del Teatro al Cine



Figura 2. Panel Del Teatro al Cine. Fotografía Julieta Ponce. Fuente: ENADIC. (27 de marzo de 2024).

Los invitados en este panel fueron Aída Alonso, Roberto Morán¹⁹, Armando Andrade²⁰, Roberto Belmont²¹ y Eihezem Alvarado²². Las reflexiones suscitadas fueron en torno a las particularidades que presentan el medio teatral y el medio cinematográfico, con afán de entender las

¹⁹ Licenciado en Teatro por la Universidad de las Artes de Ags. Participó en montajes teatrales e incursiona en el cine como actor de películas como *Apolo*, *Réquiem por un huevo* *Se busca papá*, *La vida de rafaél*, *El hormigon* y en la serie *Aguascalientes La Cuna de Los Nacionalistas*. Nominado a mejor actor en el cortometraje experimental en los premios *ABBIS* Rusia, mejor actor en *ISAF FESTIVAL* Rusia y en *ACCORD CINE FEST* Italia.

²⁰ Doctor en Cinematográficos del INFOES y maestro en Cine Documental de la Fundación Universidad del Cine en Argentina. Realizó estudios de guion y dirección en el CAAV. Profesor-investigador titular en la Licenciatura en Artes Cinematográficas y Audiovisuales de la UAA. Tiene experiencia como coach de actores, editor y compositor en cortometrajes. Dirigió el documental *Los contreras* y los cortometrajes *Marinero que se fue a la mar*, *Uruguay-Paraguay*, *La espera*, *Mi lupita*, *Visión fugitiva* y *3:30am*.

²¹ Licenciado en Teatro por la Universidad de las Artes de Ags. Actor en 25 puestas en escena, donde destaca su trabajo en el grupo *La Columna*. Asistente de dirección de *Dolor Izquierdo*. Actor de cine y radio-locutor en cápsulas *La Hora Nacional*, *Radio Grupo* y *Poder Joven Radio*. Codirector y dramaturgo en la compañía *Última Fila*, con *Estudio de una Depresión*, *Un Tren Para Luna*, *Manual Para Sobrevivir al verano*, y *Cartografía Para Salir del Ártico*.

²² Egresado la ENAC de la UNAM, especializado en dirección de cine de ficción. Tiene conocimientos en creación literaria, actuación, producción escénica y dramaturgia. Productor en *Catrina Films* y director de *Escena Activa A.C.* Ha desarrollado obras teatrales y proyectos audiovisuales galardonados, incluyendo el premio a mejor obra teatral en la Muestra Estatal de Teatro Aguascalientes y ganador del Apoyo a la Producción de Cortometrajes por región FOCINE.

implicaciones, las necesidades y los retos a los que el actor se enfrenta en la demanda teatral y cinematográfica.

Las similitudes y sobre todo las diferencias son muy evidentes, sin embargo la comunicación de las emociones y pensamientos suelen condicionar al actor en gran medida, pues se trata de dos formatos distintos, pero que aún así, no dejan de conjugarse el uno con el otro, como lo son la energía, la proyección y la dosificación de la voz. Un detalle que menciona el actor Roberto Morán (2024) tiene que ver con los “perfiles o la búsqueda de las acciones” (27 de marzo), al posicionarse frente a una cámara, pues comenta que no se puede dar la espalda a la cámara y mucho menos ocultar mucho el rostro. Esto dependerá de los requerimientos de cada película, debido al tipo de encuadre, a la angulación y en general al estilo que se busque, pero ciertamente la mirada del actor siempre jugará un rol esencial en el cine. Michael Caine, en su famosa *master class Acting in Film* (1987), transmitida en el programa de televisión *BBC Series*, explica cómo es conveniente saber que cuando el actor de cine no cambia constantemente la mirada de sus ojos, según la posición de la cámara y cuando además parpadea constantemente, son dos aspectos que perjudican la credibilidad de la ficción en la interpretación; lo ideal es elegir el ojo más cercano a la cámara para que esta logre enfocar una mirada más clara. Así pues, el recurso expresivo de la mirada sin duda es uno de los más poderosos para el actor de cine, pues “la mirada es el factor sensorial que nos permite abrir un campo de interacción con el otro, que prescinde de la comunicación lingüística.” (Urgilez, 2018).

En este panel, la adaptación al teatro desde la formación como cineastas también se consideró a partir del caso del cineasta y actor Eihezem Alvarado, lo cual resulta interesante, pues ha hecho énfasis en el trabajo integral que caracteriza al teatro, un tema con el que Aída Alonso ha concordado, aportando que en cine las reuniones de trabajo son escasas y menos íntimas, lo cual evita desarrollar una construcción y análisis del personaje idealmente más complejos.

Cabe destacar que Aída Alonso ha sido parte de ambos medios como directora, lo cual le ha permitido posicionarse como una artista que ha aprendido a respetar y concientizar las cualidades y oportunidades de un actor que transita del teatro al cine, desde su propia profesión como directora. En este sentido, me inquieta saber si acaso existe alguna sistematización que permita dirigir actores en cine que hayan sido formados meramente en

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

teatro, para lo que el cineasta Armando Andrade ha respondido que lo más importante es hacerle consciente al actor de que está en otro medio, y por lo tanto las demandas técnicas e histriónicas no son las mismas a las que se ha adaptado en su formación teatral, pero esto no quiere decir que no pueda vincular sus procesos para desempeñarse en ambos medios, ya que “la actuación es la que une muchísimo ambos lenguajes, así como también la dramaturgia une mucho lo que el cine de ficción tiene, como secuencias, estructura, personaje, tono, ambientación, parlamentos, ritmo, etc.” (Andrade, 2024, 27 de marzo).

Por otro lado, el montaje o la edición en el cine es una de las diferencias más grandes que lo separan del teatro, pues mientras que la actuación es controlada cien por ciento por los actores al momento de vivir la escena en el teatro, el montajista tiene la oportunidad de decidir sobre la interpretación del actor, sin embargo, es importante buscar organicidad y fluidez, a través del ritmo en el proceso de rodaje, dándole el director al actor lo que apuntaba el actor y guionista estadounidense John Cassavetes, quien fue referenciado por Armando Andrade para decir que es necesario “buscar epifanías en el actor.”

Armando Andrade comentó además que suele trabajar con el método de Michael Caine, lo cual es interesante, pues visto desde la perspectiva de un actor teatral, las bases teóricas metodológicas con las que cuenta, suelen abarcar un poco de todo, pues ceñirse a una sola técnica o método podría limitarlo. Así, lo ideal sería conocer algunos aspectos de varias técnicas y tomar de cada una lo que se adapte a sus dinámicas de trabajo, sugiriendo la importancia de no apegarse a una sola manera de hacer las cosas, lo cual es una cualidad en los actores al poseer cierta apertura para con los directores, quienes, en muchas ocasiones, buscan artistas que estén dispuestos a “desaprender” para darse la oportunidad de desestructurarse y darle la bienvenida a nuevas formas.

El análisis del texto es parte fundamental para ambos mundos, a partir del trabajo de mesa, el cual da cabida a la vinculación entre actor y director para la creación. Dicho esto, me llama la atención la exploración actoral para la construcción de personaje desde sus hallazgos con el director y con el guionista, si es que este último puede estar presente en el proceso. Es justo aquí donde cabe el enfoque colaborativo para que las tres partes mencionadas logren congeniar para que a través del texto se reescriba la historia desde los puntos de vista de cada uno. De acuerdo a Armando Andrade es importante generar este tipo de asociaciones entre creativos, lo cual se determina en una etapa inicial del proyecto, siendo

que el texto es uno de los tantos estímulos que permiten vivir al actor su personaje. Así pues, me pregunto ¿qué tipo de herramientas funcionan en ambos medios para analizar tanto el texto como el personaje?

De acuerdo con el actor Roberto Belmont, la palabra es sumamente importante y la relación entre el actor y el texto lo es todo. Cabe destacar que este panel fue complementado con un taller impartido por él, titulado *De la Emoción a la Palabra y de la Palabra a la Acción*, donde se trabajó con un diálogo sencillo, con el objetivo de buscar la acción a partir de la emoción y de la palabra. En este sentido, el subtexto es una herramienta muy necesaria para darle peso a las frases y a las ideas.

Finalmente se puede pensar que solo el teatro puede formar parte del cine, sin embargo, también el cine ha permitido que el teatro se explore a sí mismo desde algunas herramientas, como la provocación de la generación de imágenes, como bien lo resaltó Armando Andrade. Además, es muy común que el naturalismo al que el cine se ha inclinado históricamente, también se emplea en el teatro, lo cual exige a los actores una interpretación mucho más aproximada al formato frente a cuadro.

El panel concluyó con una provocadora pregunta por parte de Eihezem Alvarado: “¿por qué ir al teatro si existe el cine?” (2024, 27 de marzo), para lo que su respuesta hace referencia a la oportunidad de utilizar metáforas y de explorar el espacio de maneras distintas como herramientas a favor del teatro. Es evidente que ambos medios son distintos, cada uno posee sus propias cualidades y aportaciones, y es necesario entenderlos y contemplarlos más que como prácticas aisladas, como prácticas que se encuentran en algún momento y para que este encuentro sea de lo más amable y creativo posible, considerando que hablamos de arte, es importante que estemos dispuestos a estudiar cada uno a profundidad.

Panel 3. *Relación – Director – Actor – Personaje*

“Si algo tiene que aprender el cine del teatro, como hay muchas cosas que tiene que aprender el teatro del cine, es la posibilidad de los ensayos con los actores.”

Silverio Palacios



Figura 3. Panel Relación - Director - Actor – Personaje. Fotografía Constantino Pérez. Fuente: ENADIC. (8 de mayo de 2024).

En este panel se trató el tema del vínculo creativo entre un director y un actor, visto desde la experiencia de la directora Sofía Gómez²³ y el actor y director Silverio Palacios²⁴, desde las etapas de preproducción, producción y postproducción, con el objetivo de

conocer la pertinencia y necesidad de ambas profesiones en los procesos del cine.

El tema del proceso del casting fue abordado desde una perspectiva muy integral, donde en el caso de Sofía Gómez, puede extraer que conectar con los actores es de suma importancia, incluso sin realizar dicho proceso, pues ella se enfoca en buscar a los actores con quienes desea trabajar de una manera más personal, donde el casting no es prioritario para ella, pero rescatando el hecho de que sí es útil dicho proceso, siempre y cuando la dinámica que se diseñe para el casting esté muy bien cuidada con la finalidad de encontrar cualidades mucho más completas en los actores y no limitarse a un rango de características físicas o a una idea muy concreta del director, bajo la argumentación de que se debe tener una gran flexibilidad para optar por actores cuyas cualidades van más allá de lo que el director pueda tener en mente.

La información más obvia que un actor tiene en cuenta en este tipo de procesos es qué personaje interpretará, qué historia contará y cómo lo hará. Sin embargo, es importante

²³ Guionista, editora, productora y directora. Licenciada en Artes Audiovisuales y maestra en Gestión de la Innovación por la UDG. Cofundadora de *Brujazul*. Coguionista de *Los lobos*, nominada a 13 *Arieles* por la AMACC y a mejor película (premios *Goya*). Directora y productora de su ópera prima *Los Años Azules*, ganadora del premio *FIPRESCI* y premio *Mezcal* a mejor directora en el *FICG* y mejor película mexicana en el *GIFF* y en el *Ficmonterrey*.

²⁴ Actor de teatro y cine con cuarenta años de carrera. Docente con estudios en educación artística. Escritor, realizador teatral y cinematográfico. Ha recibido reconocimientos nacionales e internacionales tanto en ambos medios. Promueve la realización fílmica y teatral en México y desarrolla programas de capacitación para actores en ambas disciplinas.

que el actor esté dispuesto también a modificar su propia perspectiva en torno a lo que él puede aportar, desde sus propias capacidades y cualidades físicas e histriónicas.

Ha captado mi atención el hecho de que Silverio Palacios a lo largo del panel hizo énfasis en su propio estereotipo, pues aquello que el actor vea en sí mismo, no siempre será lo que el director opine de él. Indicó que el proceso de casting se trata de un ejercicio de voluntad, donde el actor aporta vida a la escena y esto tiene que ver con cómo los directores se atreven a llevar a los actores hacia un proceso más complejo, donde el perfil físico quede en segundo plano.

En el panel pregunté si es necesario que el actor sepa cuáles son las técnicas de rodaje y la propuesta de lenguaje audiovisual, como planos, encuadres, movimientos de cámara, e incluso mostrarle el *storyboard*²⁵, el plan de rodaje y/o el *shooting list*²⁶, a lo que Sofía Gómez respondió que depende del contexto de cada rodaje, donde tal vez no exista diferencia para los actores, pero en general sí es necesario, porque la interacción puede llegar a ser enigmática, a menos de que la trayectoria o experiencia que tenga el actor involucrado sea extraordinaria. Escuchar esto me recordó justo a lo que yo como actriz aspiro: a conocer la práctica cinematográfica en su totalidad, desde todos sus ángulos y posibilidades.

Por otro lado, Silverio Palacios señala que como director prefiere que el actor no sepa nada de los *settings* de la cámara, de los encuadres o movimientos. Señala que “la lógica del cuadro y la lógica del actor son necesariamente opuestas y lo que hace la feliz coincidencia de esas lógicas es la historia en común, es decir el guion” (Palacios, 2024, 8 de mayo). Así pues, me parece que, al contrastarse ambas respuestas, la decisión de compartir con los actores elementos que solo el cineasta suele conocer, recae en el estilo propio de un director que desee o no modificar sus dinámicas y la percepción que tenga del rol del actor en el cine.

El estudio riguroso del guion, de la historia y del personaje son aspectos imprescindibles en la etapa de preproducción y entre más los trabaje el director a la par de sus actores, el resultado será mucho más atractivo. Para Sofía Gómez, la reescritura del guion en conjunto con los actores ayuda a que el trabajo de interpretación de un actor pueda aportar matices y descubrimientos que tal vez, sin otorgar esta oportunidad al actor, sería difícil ver. La memorización de los diálogos, en este caso, estorba un poco para el estilo que Sofía

²⁵ Herramienta gráfica utilizada por los cineastas para ilustrar la historia del guion.

²⁶ Lista que enumera y describe el tipo de planos y los movimientos de cámara que serán ejecutados en cada una de las escenas del guion cinematográfico.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Gómez prefiere, mientras que Silverio Palacios mencionó que, sin saberse el texto de manera completa y fiel, no puede estar en comunión con toda la historia, pues esto es parte de conocerla y afianzarla desde su labor, por lo que cuando dirige, entre más pronto trabaje el guion y el texto con el actor, es mejor. Dicho esto, infiero que el proceso de escritura y de dirección en colaboración con el actor se percibe mucho más complementado y profundo en cuanto al trabajo de cada creativo y cómo se van integrando el uno al otro.

Bien lo sintetiza Silverio Palacios (2024) al decir que “el cine es el resultado de varias voluntades creativas” (8 de mayo). Al final, no solo se trata de que el director dicte a su actor su propia manera de ver las cosas y de llegar a ciertos lugares interpretativos, así como tampoco se trata de que un actor se encuentre solo en el proceso, sino que cada uno se comunique y enuncie su propio camino y sus propias maneras de analizar y construir, con el objetivo de que cada uno tenga la disposición de tomar lo mejor del otro en beneficio de la película.

Entonces, cabe preguntar, una vez pasando al proceso de ensayos en esta justa interacción de director y actor, ¿de qué manera el director logra generar estímulos específicos en el rodaje? Sofía Gómez (2024) mencionó que para ella ha sido difícil lograr un nivel emocional en el actor durante los ensayos, que se pueda volver a lograr de la misma manera en el rodaje, lo cual es justo lo que me hace cuestionarme incluso mi trabajo como actriz, pues a pesar de que se cree que los actores tenemos márgenes emocionales y psicológicos muy bien estructurados y manipulados para la ficción, llegar a eso resulta más difícil y complejo de lo que parece, lo cual me interesa trabajar en el ejercicio fílmico que concierne a este proyecto, con un director consciente de ello. Para esto es importante elegir muy bien a qué tipo de métodos y técnicas me ajusto, dependiendo también del género cinematográfico y del tipo de personaje, a lo que Silverio Palacios (2024) agregó que “todos los ejercicios van encaminados a despertar la voluntad creativa del actor” (8 de mayo). Nada está escrito y todo puede funcionar, tal como Roberto Belmont (2024) mencionó en el panel anterior: “todo sirve y nada estorba” (27 de marzo)

En este sentido, la construcción de los personajes tiene que ver mucho con quien el actor trabaje, así como la consciencia del entorno al que el actor se adentra, por lo que Silverio Palacios comentó la relación que existe respecto a que los actores no hacemos uso de las propuestas del departamento arte, lo cual me parece bastante acertado y es justo a lo que me

interesa aportar en este proyecto, que el actor se vea beneficiado al interactuar con las demás áreas del cine.

Finalmente, en cuanto al proceso de post producción ambos indican que el vínculo creativo entre actor y director no es necesario, salvo para las posibles grabaciones extra. Para Sofía Gómez es incluso contraproducente, pues el proceso de edición es visto como un proceso de reescritura del material grabado. Se trata de un *work in progress*²⁷ del que solo el director y el editor conocen la lógica de la historia y de muchos elementos más que hacen de la película un todo.

Charla *Métodos y Técnicas de Dirección y Actuación*

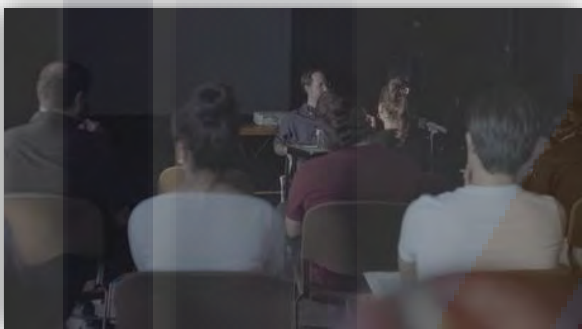


Figura 4. Charla *Métodos y Técnicas de Dirección y Actuación*. Fotografía Constantino Pérez. Fuente: ENADIC. (22 de mayo de 2024).

En esta charla se pusieron en debate los recursos actorales. Si hay un método contemporáneo que abarque ambas profesiones, la dirección y la actuación, es la del director español Patrick Knot²⁸, quien impartió la charla. Es radicado en México y se ha especializado en la comprensión de los actores, desde un entrenamiento constante, a través de lo que él propone como *Laboratorio de Actores*, un método impartido por él mismo, que surge en 2020 en España, tras identificar las carencias en actores y actrices dentro del cine, en el que Patrick Knot desarrolló ejercicios experimentales y concretos para probarlos con actores y así distinguir qué elementos de dirección y actuación funcionaron y cómo para así poder sistematizarlo.

A lo largo de la charla, Patrick Knot interactuó con el público integrado en su mayoría por actores y cineastas, guiándonos a una noción preliminar de su método a partir de preguntas encaminadas a las técnicas que empleamos los actores y directores presentes en la

²⁷ Se refiere a cualquier producto que está en proceso de ser terminado. Su traducción al español es “trabajo en progreso”.

²⁸ Formado como director en la ECAM de Madrid y como guionista en la UC3M. Director de cine nominado a un *Latin Grammy* por su obra *Matria* para la banda española *Vetusta Morla*. Dirigió el video musical *Antes de ti* de la banda musical *Hombres G*. Ha dirigido cortometrajes como *Courage* y *Manifiesto*. Fundador del *Laboratorio de actores*.

charla. Esto con la finalidad de relacionarlas con su propuesta y poniendo de manifiesto que la actuación y la dirección en cine son prácticas que deben analizarse desde la sencillez y la objetividad, aun tratándose de disciplinas artísticas.

Según Patrick Knot, el ritmo es una herramienta imprescindible para transmitir la emoción, en contraposición a la modulación o intencionalidad con la que el actor suele expresarse a través de la voz, argumentando que el texto tiene valor por sí mismo y el actor no debe dramatizarlo de más. Agrega que “la interpretación de un actor para cine tiene que generar preguntas no dar respuestas, porque si consideramos al actor como un artista, los artistas no están para dar respuestas, están para plantear preguntas.” (2024, 22 de mayo).

Esto tiene que ver con el tipo de cine para el que se esté trabajando, pues, por ejemplo, en el cine comercial la mayoría de las veces al actor se le solicitan otras indicaciones, donde el texto sea claro por las palabras, por el dramatismo con el que lo dice, así como enfocarse en los demás elementos que orillan al espectador a sentir determinadas emociones y sensaciones.

Patrick Knot enunció además que es preciso utilizar como herramienta el conflicto y la resistencia en el actor para la construcción del personaje. Explicó que en su propuesta metódica él trabaja con el recurso expresivo de la lágrima de manera muy técnica, de modo que propone alejarse de la emoción que preceda dicho recurso. Me resulta interesante, pues normalmente en el contexto en el que fui formada, los actores nos centramos mayormente en la generación y estimulación de las emociones a partir de las mismas; es decir, buscamos en la situación de la escena una emoción concreta para que surja la emotividad.

Al referirse al conflicto del personaje, ha hecho referencia en que es prudente ir en contra de la naturaleza de lo que propone una situación en una escena. Por ejemplo, si ésta desarrolla un momento muy emotivo donde la lágrima o el llanto puedan verse sugeridos, lo ideal es optar por la contención y por emitir corporalmente lo contrario a lo que dramáticamente creemos que nos llevará a la acción del llanto. A esto lo llama *disociación* y consiste en hacer consciente la necesidad de separar la lágrima del contenido del texto. Es decir, no evidenciar la acción a través de las palabras. Patrick Knot indica que para activar la técnica de la disociación, es importante considerar las acciones de necesidad u oposición fisiológica que permiten al actor estimular el recurso expresivo de la lágrima. Estas acciones de necesidad u oposición fisiológica son la hidratación, el no parpadear y la memoria

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

muscular que activa la respiración exaltada o controlada, el bostezo, mirar hacia la luz. Además, propone utilizar dos herramientas sensoriales y psicológicas; la primera es más sensorial y tiene que ver con la búsqueda de un mantra, que puede incluir el seleccionar un poema, una imagen, una canción, una pintura o una palabra y proyectarlo mental y constantemente en el momento en el que el actor desee activar el llanto. La segunda herramienta sensorial/psicológica es la memoria imaginativa que consiste en pensar en cosas concretas y pequeñas de la situación del personaje, alejándose de las generalidades.

Esta técnica es muy objetiva y arroja resultados igualmente objetivos, por lo que considerar, por ejemplo la memoria muscular es prácticamente considerar ir en contra de la memoria emotiva, un recurso que es muy común en la formación actoral. En este sentido, el método de Patrick Knot aporta una perspectiva que se desmarca de los quehaceres actorales a los que me he visto vinculada. La memoria imaginativa es además una herramienta que se vincula con algunos métodos de teóricos a los que me decanto a lo largo de la presente investigación, considerándolos efectivos para la creación de un actor.

Por otro lado, la charla me permitió cuestionar si es más importante el proceso o el resultado, pues Patrick Knot comenta que centrarse en el proceso actoral y poco en la realidad del resultado que existe al momento de actuar frente a cámara, puede ser contraproducente, pues más que materializar lo que se ha vivido en el proceso, el actor suele solo ensimismarse en el enfoque puramente psicológico y emotivo, lo cual supone un problema. Esto refuerza mi interés por sistematizar los procesos que se viven actoralmente en el cine, ya que “el cine es un medio muy codificado, por lo que la manera de transmitir las emociones al espectador debe de estar igualmente codificada” (Knot, 2024, 22 de mayo), con el fin de lograr resultados que dejan de ser subjetivos para la interpretación.

La charla fue enriquecida y complementada con el taller *Entrenamiento Actoral para cine del Laboratorio de Actores*, igualmente impartido por Patrick Knot, en donde se contempló cómo es que el director aporta en gran medida al trabajo del actor, considerando que es quien está observando qué funciona y qué no, a tal grado de proporcionarle indicaciones muy puntuales con respecto a sus acciones y permitirle al actor materializar lo que ha construido desde la psicología. En el taller además se consideró como herramienta fundamental el análisis textual que precede a las indicaciones del marcaje al que se tiene que limitar el actor.

Finalmente, me percaté de que algunas de las preguntas que surgieron sobre todo en panel anterior a este, fueron contestadas al observar cómo es que cuando el director tiene claro un interés que le permite considerar su rol no solo como cineasta activo en el cuidado de los detalles técnicos de la realización, sino como director de actores, desde una propuesta metodológica clara y pragmática que lo vincula al entendimiento de la actuación.

Valoración del Diagnóstico

Exponer el contenido de cada uno de los paneles dentro del marco del *ENADIC* no solo me permitió generar mi propia documentación, sino que permite además dar cuenta de los aspectos que detonan como parte de un diagnóstico evaluado de la siguiente manera:

Tabla 1. Síntomas y efectos directos en el medio cinematográfico de Aguascalientes. Elaboración propia.

| Síntomas y/o características | Efectos directos en el medio | |
|--|--|--|
| | Positivos | Negativos |
| Vulnerabilidad ante los ambientes y procesos que surgen en el set cinematográfico, no solo por parte de los actores que no cuentan con una experiencia formativa especializada en el medio, sino que también es un tema que atraviesa a los cineastas. | Al impactar en actores y cineastas, ambos reflexionan en torno al tipo de procesos y dinámicas del cine. | - Falta de comunicación entre creativos en la etapa de preproducción y rodaje. - Falta de interés en los ensayos. |
| El trabajo con el texto es imprescindible en las producciones cinematográficas de Aguascalientes. | Búsqueda individual de un trabajo de mesa: análisis de guion y personaje. | - Trabajo poco integral entre directores, guionistas y actores. |
| Los personajes suelen ser pensados para actores hidrocálidos, a partir de sus propias características físicas y contextuales. | Mayores oportunidades para actores de la localidad. | - Poca exploración de las cualidades de un actor: voz y corporalidad. - Castings enfocados en la cualidad física y de la imagen del actor. - Propuestas poco vinculadas con la actuación desde el diseño de producción pensado para la construcción de los personajes. |
| Actores no especializados en el medio cinematográfico. | Búsqueda y exploración de distintos métodos actorales | Migración de actores. |

| | | |
|---|--|---|
| | por parte de los actores. Métodos referentes a Stanislavski, Meyerhold, Strasberg, Meisner, Michael Caine. | (A pesar de ser este un efecto negativo, también se puede considerar como un área de oportunidad para la exploración de métodos puramente enfocados en cine). |
| Distinciones claras entre el formato teatral y el formato cinematográfico por parte de actores y cineastas: se suele emplear más la mirada y la voz en el trabajo actoral de cine, distanciándose de un trabajo más corporal. | Importancia del enfoque en las herramientas para la búsqueda de una formación especializada. | Existe un choque disciplinar por parte de los actores con formación meramente teatral. |

Como conclusión de *ENADIC*, he logrado identificar un genuino interés por parte de actores y cineastas de la localidad frente a la búsqueda de una profesionalización que involucre mayormente aspectos de formación mediante cursos especializados dirigidos a actores y directores que permitan unificar el lenguaje requerido en las producciones audiovisuales.

Es importante puntualizar que la formación actoral para cine según el diagnóstico, está en proceso de potenciarse en beneficio de los cineastas y de los actores locales, ya que se presenta una importante necesidad por parte de ambos en profundizar y enriquecer la formación para que el trabajo tenga resultados con mayor profesionalismo y énfasis en los procesos creativos colaborativos. Asimismo, la vinculación y comunicación entre actores y directores estuvo presente en las cuatro fechas del encuentro, por lo que infiero que el interés en la exploración respecto a la relación director – actor – personaje, no solo es relevante dentro de los valores de este proyecto centrado en mi propia adecuación e incursión al medio. Sino que además abona a una propuesta que permita dimensionar la importancia de dicho vínculo en los procesos de la realización cinematográfica en Aguascalientes.

Justificación

La importancia de este proyecto radica especialmente en la disposición de transformar y ampliar la formación profesional de la actuación con procesos teórico-prácticos, lo cual permite enriquecer la manera de percibir a la comunidad actuarial y las producciones cinematográficas en el estado de Aguascalientes desde una perspectiva colaborativa entre ambas profesiones. La priorización del vínculo entre el actor y el director es necesaria para nutrir los procesos de ambos, propiciando un diálogo propositivo, proactivo y creativo para la construcción del personaje y la comunicación que pueda surgir entre el equipo creativo y el actor, siempre guiada por el director.

Debido a esto, la propuesta de este proyecto consiste en generar un ejercicio de realización experimental con cineastas profesionales, que propicia un trabajo integral entre mi experiencia como actriz, la del director y la del equipo creativo, donde se pone énfasis en las implicaciones de los procesos de la creación de personaje a partir de la lectura de guion, el análisis del texto, los ensayos, la interacción con el crew y la ejecución. Dicho esto, el sujeto de estudio soy yo misma, aportando en el área actuarial a la par de mi colaboración en la etapa de preproducción y postproducción en la toma de decisiones concretizadas en las mesas de trabajo junto a los departamentos de sonido, arte, fotografía, dirección y producción, buscando beneficiar mi labor actuarial para una creación de personaje con mayor rigor y sustento.

Asimismo, la sistematización de este proceso experimental amplía la noción del rol de los actores y directores de la localidad en un entorno abierto al entendimiento mutuo de los procesos que conlleva el cine desde la labor creativa del actor y la del director. Esto con el fin de expandir las herramientas de construcción del personaje en el cine para mejorar los resultados prácticos de la actuación, vista como un elemento fundamental para la realización de una película que requiere actores que interpreten un personaje de ficción. Dicha sistematización da cuenta del proceso como parte fundamental de este proyecto, desde una experiencia personal y colectiva que busca crecer la profesionalización del gremio actuarial en el medio cinematográfico, empatizando con las necesidades y la precisión de las distintas áreas de expertos en el cine.

Esto además, permite transmitir que la práctica profesional del actor para el cine de Aguascalientes no solo responsabiliza a este último, viendo la necesidad de tomar cursos y

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

talleres de actuación que los especialice en el medio, sino que posiciona a los cineastas como parte de esa formación al momento de la praxis. Siendo de este modo, debido a que Aguascalientes es un estado en el que los actores de teatro se vuelven profesionales en el cine, a través de sus constantes experiencias empíricas que le permiten y le exigen introducirse a un medio desconocido como una oportunidad para conocerlo y comprenderlo a través de quienes lo dominan.

Este proyecto procura abarcar un trabajo conjunto entre los procesos creativos que involucran la realización de una película, bajo el entendimiento de que generalmente la práctica cinematográfica se ve aislada de las propuestas actorales desde los primeros momentos de gestación de una película. De ahí proviene el carácter experimental de la propuesta en cuestión y debido a que algunas de mis propias experiencias en el medio me han llevado a cuestionarme qué pasaría si se me involucrara en los procesos de la realización cinematográfica de manera en la que pueda incidir y relacionarme en las propuestas de los departamentos, desde una etapa muy inicial.

En este sentido, el presente proyecto sustenta una base de vinculación entre lo que yo como actriz identifico que es posible relacionar y aplicar desde mi formación teatral a la práctica cinematográfica. Con la finalidad de que aquellos actores interesados en acercarse al medio en sentido estrecho con los realizadores, puedan aplicar los hallazgos que he tenido en la planificación y elaboración del ejercicio fílmico experimental, entendiendo las dificultades por las que los actores pasamos en etapas iniciales dentro del proceso de exploración y adecuación ante el lenguaje audiovisual.

Objetivos de la Intervención

Objetivo General

Sistematizar los procesos actorales en el medio cinematográfico a partir de una dinámica de creación interdisciplinar entre la relación director – actor – personaje y la relación con el crew durante las etapas de la realización del cortometraje de ficción *Cleptomanía*.

Objetivos Específicos

- Diagnosticar los procesos formativos de actores y directores de Aguascalientes, a través de un encuentro de actuación y dirección para cine.
- Visibilizar la importancia de la formación en la práctica actoral para el medio cinematográfico.
- Fomentar la necesidad de diálogo y comunicación efectiva de la labor actoral en conjunto a la labor de dirección de cine.
- Integrar una perspectiva interdisciplinar en las dinámicas o métodos de trabajo en los procesos creativos grupales del cine.
- Problematicar los desafíos de la actuación frente a cuadro para ser consultados y/o aplicados por actores y cineastas.
- Deconstruir los procesos de actuación en el cine.

Capítulo I . La deconstrucción de la función actoral en el cine

El presente capítulo abarca la fundamentación teórica a desarrollar, partiendo de la determinación del concepto de deconstrucción que se enmarca a largo del documento. Utilizo el concepto de deconstrucción como una manera de acentuar que en los procesos actorales se requiere la idea de reconfigurar y delimitar la aprehensión de algunos de los términos que definen la apreciación de la práctica actoral en el medio cinematográfico. Esto tiene que ver en gran medida con el tipo de formación teatral que ajusta la percepción del actor desde la noción deconstructiva, un concepto con el que arranca el primer apartado de este capítulo.

Posteriormente, el apartado que le sigue permite extraer primeramente la noción del actor de cine que va en comunión con autores y directores como Ingmar Bergman, Uta Hagen y Vsévolod Pudovkin, cuyas propuestas y percepciones frente al actor son contrastadas con la noción actoral que proponen importantes directores que han marcado la historia del cine, tales como Josef von Sternberg, Alfred Hitchcock, Robert Bresson y Pier Paolo Pasolini, a través de lo que aporta Jacqueline Nacache en su libro *El actor de cine* (2006).

La fundamentación teórica procede con un apartado que expone las principales cualidades que distinguen al medio teatral del cinematográfico, a partir de los desafíos a los que el actor se enfrenta al momento de aplicar su labor de formación en teatro al medio audiovisual. La investigación del capítulo continúa con la descripción detallada de los métodos y técnicas propuestos por directores como Stella Adler, Sanford Meisner, Michael Chejov, Judith Weston y Patrick Knot, relacionándolos entre sí y tomando en cuenta las herramientas que caracterizan a cada método.

Posteriormente es presentada la noción del director en el cine, así como la necesaria relación entre directores y actores, a partir de algunos autores que comparten sus perspectivas y argumentos respecto a la labor de un director, entre ellos es tomado en gran consideración a Jorge Camino, con su texto *El oficio de director de cine* (1997). Además, Jacqueline Nacache y Judith Weston continúan siendo parte esencial para explorar dichos temas.

Por otro lado, se expone la perspectiva interdisciplinar a partir del texto de Mario Tamayo (2014) como referente principal. Finalmente, este primer capítulo concluye con un apartado final donde se expone la importancia de la vinculación del actor con los departamentos del cine, donde resuena nuevamente la perspectiva argumental del director ruso Vésevolod Pudovkin.

1.1 El concepto de deconstrucción asociado a la práctica actoral en teatro y cine

Es primordial especificar que el concepto de deconstrucción que se declara aquí no está ligado del todo a la estrategia de análisis filosófico que hace referencia a la contribución de Jacques Derrida. Sin embargo, es preciso tomar en cuenta que la deconstrucción de Derrida es entendida como una manera de modificar el pensamiento occidental analizando el lenguaje y los argumentos y preceptos filosóficos, de manera que “se propone cuestionar las categorías sobre las que erigimos nuestro pensamiento [...] es la desestabilización de nuestras categorías” (Giordano y Peredo, 2022).

Por otro lado, es necesario mencionar que en el artículo *La deconstrucción aplicada al teatro contemporáneo: una estrategia pedagógica y de investigación para la creación escénica del teatro posdramático asociativo* (2024), Agustina Aragón, toma como referencia a Derrida, quien explica la deconstrucción como una estructura cuyos extremos se invierten, colocándose un extremo en el espacio del otro y viceversa. Esto no necesariamente quiere decir que se altere la estructura dominante. Por lo tanto, Aragón indica que “es [...] necesario el desplazamiento, es decir, la irrupción de una nueva práctica, un nuevo concepto que no se deje comprender bajo el sistema binario, que lo desorganice, lo exceda, ocupando una posición entre o junto al par binario.” (2024, p. 28). Esto, traducido a la deconstrucción de la interpretación actoral, significa que está latente la búsqueda constante de modificar y desmarcarse de las preconcepciones que están fuertemente arraigadas e interiorizadas por el actor respecto a su propia práctica.

Además, Aragón señala que “la deconstrucción no solo es una estrategia que pueda y deba aplicarse al fondo, al contenido o al sentido que se va a transmitir, sino también a la forma, es decir, a la materialidad del espectáculo” (2024, p. 29).

Bajo dichas ideas es posible considerar la deconstrucción como un concepto que ciertamente empata con la propuesta del presente trabajo. Aunque también es preciso indicar que la noción deconstructiva que establezco tiene que ver con la manera de acercarme a la práctica de mi profesión desde otras perspectivas.

Es importante reconocer que una disciplina artística puede experimentar distintas maneras y rutas para lograr las dinámicas y los procesos que se desean, dependiendo de los objetivos. En este sentido, la deconstrucción es un término que a menudo se utiliza durante la formación teatral y que tiene que ver primeramente con un reconocimiento propio y

personal. Es decir, cuando en primera instancia un actor o actriz ejecutante explora y entiende los límites de su propio ser. Por otra parte, se considera la deconstrucción del actor al prestar el cuerpo a la escena a través de personajes. Considerándolo así, está presente además la parte física corporal donde la deconstrucción lleva el cuerpo a disposiciones distintas según el género dramático para el que se esté trabajando.

Con lo anterior, la deconstrucción, contempla una labor desde distintas aristas y habla de posicionar al actor ante una perspectiva multifacética al estar en constante aprendizaje para aportar desde sus oportunidades en distintos niveles y quehaceres. La deconstrucción además la concibo como una forma de desmarcarse de un medio para entender otro medio, con el objetivo no solo de distinguir los dispositivos técnicos, sino también buscar la manera de interrelacionarse con las personas que hacen posible la realización de una película para nutrir los distintos procesos y empatizar y sensibilizarse ante el trabajo de todos los involucrados. Además, se relaciona también con el aprovechamiento e integración de algunas de las herramientas que forman la base de los actores teatrales y que por la falta de tiempo que estos suelen tener en los procesos actorales frente a cuadro, se ven aisladas y muchas veces innecesarias.

En el caso del teatro, la deconstrucción es un concepto que puede ser aplicado a la actuación, a la puesta en escena, la narrativa y otros elementos que ayudan a ampliar las posibilidades de expresión. Según mi formación teatral, entiendo que la deconstrucción busca romper con formas preestablecidas, explorando nuevas formas expresivas para ejecutar el quehacer actoral y emitir mensajes desde perspectivas que se desmarcan de lo convencional. Romper con la cuarta pared o fusionar géneros dramáticos pueden ser un ejemplo de deconstrucción en la escena.

Bajo este concepto es que me permito referirme a la deconstrucción, aplicándola a este proyecto y a mi propio quehacer artístico, pero al mismo tiempo indicando que el concepto parte del medio teatral en contextos específicos. Por lo que utilizar el concepto de deconstrucción es una manera de no reducir el concepto a dicho medio, sino expandirlo y concebirlo en mi proceso de transición al cine y al mismo tiempo como punto de partida para indagar justamente en la estructura del cine y la función del actor.

Así pues, entiendo que la percepción actoral en las dinámicas de trabajo comunes en el cine suele limitarse a su importancia en la ejecución rigurosa durante el rodaje, pero con

una interacción también limitada o prácticamente nula si la pensamos desde el origen de algún proyecto. Además de que la propuesta actoral no suele estar presente como un proceso creativo en colaboración con el resto del equipo al momento de diseñar, planear y considerar elementos que construyen al personaje y a la historia.

Sabiendo que la estructura convencional de la realización cinematográfica está dividida en cinco etapas: el desarrollo, la preproducción, el rodaje, la postproducción y finalmente la distribución, es importante indicar que no pretendo desestructurar o modificar dicha estructura característica de la realización cinematográfica, sino más bien centrarme en sus dinámicas y sus procesos al introducirme como actriz en tales etapas, las cuales seguirán siendo la base de la realización.

Para esto ha sido necesario no solo cuestionar qué herramientas tuve que activar y por qué procesos tuve que pasar, sino además construir un bagaje teórico-conceptual que me permita desmarcarme de la noción de la función del actor que he tenido a lo largo de mi acercamiento al medio. En este sentido es necesario definir al actor y al director de cine según la perspectiva a la que deseo acotar ambas disciplinas.

Por otro lado, el concepto de deconstrucción no solo es utilizado en el contexto teatral desde lo académico, sino que también tiene un gran impacto a nivel teórico para analizar el personaje teatral o la puesta en escena.

En el texto *La escena expandida trayecto metodológico para la deconstrucción del personaje teatral* (2009), se asume el concepto de la deconstrucción como una manera de atravesar las fórmulas y las técnicas que se conocen tradicionalmente en el medio escénico actoral. En el mismo texto se proponen tres fases para abordar la noción de deconstrucción del personaje y el actor. La primera fase es la *indagación prosáica*, la cual consiste en que el actor explore su propia cotidianeidad y su interacción con la misma, la cual “[...] conlleva a la experimentación escénica mediante la observación detallada de la vida como material de creación.” (Celis et al., 2009, p. 83). Al ser el objetivo el deconstruir al personaje, el carácter de este “[...] es modificado por el actor de acuerdo a sus sensaciones exploradas, por ende, el personaje puede variar de tal manera que sus derivados lo transmuten en un bloque de personajes híbridos.” (Celis et al., 2009, p. 84). Además, la *indagación prosáica* permite que el actor tome en consideración “las prácticas cotidianas que lo impactan [...] ayudándole a

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

agudizar su percepción del mundo requerida para la configuración y la deconstrucción de su personaje teatral” (Celis et al., 2009, p. 84).

Considerando lo anterior, el sentido de deconstrucción es una estrategia que me es útil para verme como actriz que experimenta la capacidad sensible aplicada primero al personaje y luego al equipo técnico y creativo con el que se integra. Esto, debido a que el personaje no es un elemento que surge exclusivamente de la propuesta actoral, sino que se construye bajo el punto de vista de las propuestas de quienes integran el equipo creativo en una producción, ya sea teatral o cinematográfica. Lo cual refuerza la creación actoral, debido a que, como lo plantea Celis et al.,

el actor cuando se expone con su personaje ante el público lo hace a través de un sistema de comunicación que no se restringe sólo a la léxica, o sea, al texto, pues además de los códigos verbales, el actor-personaje se comunica con sus componentes *escópicos*, es decir su peinado, su indumentaria, su icónica general, comunica también con su *acústica* o volumen de voz y todo tipo de efectos sonoros corporales y objetuales; por otro lado, informa su *somática*, maneja la gestualidad corporal y facial, incluyendo su aroma natural o artificial; todos articulados en un contexto de significación previamente aceptado u acordado por el auditorio en el que interactúa. (2009, p. 85).

Cabe señalar que el actor puede configurarse, por un lado en tanto personaje que encuentra la sensación que es producida como resultado de ciertas técnicas desmarcadas de lo vivencial. Por otro lado, específicamente el actor de cine se configura también en relación al dispositivo cinematográfico según la técnica de rodaje empleada por el director. Es aquí donde cabe la segunda fase propuesta igualmente en el texto de Celis et al., (2009). Esta fase se refiere a la *transacción escénica*, la cual es el momento en que el actor experimenta escénicamente sus hallazgos en la *indagación prosáica*. Es cuando “el actor entra en un proceso de poetización de su cotidianidad sensible, recurre a expresiones pictóricas, literarias, musicales, fílmicas, etc. que articula y reconfigura para el personaje en cuestión.” (Celis et al., 2009,) Esto se puede observar como una manera de conectar con su bagaje personal actoral y dichas expresiones se manifestarán en la medida en la que el actor lo desee a través de los recursos que él mismo vaya encontrando para aplicar a su personaje.

La tercera fase que se propone es la *configuración poética*, una fase que “[...] apunta a la puesta en obra, a la poiesis del proceso” (Celis et al., 2009). En este sentido, la deconstrucción permite al actor cuestionar la idea tradicional de las dinámicas y los procesos por los que atraviesa su práctica. Así pues, se considera que

es necesario advertir que en el trayecto metodológico lo menor no se reduce a una contestación abstracta de las formas para construir un personaje teatral o para eliminar todo el legado técnico del teatro tradicional. Lo que designa la minoración es una actitud positiva -vivencial- que califica al teatro bajo el aspecto de su materia expresiva, su cuerpo social y su singularidad creadora. (Celis et al., 2009).

Con la finalidad de reforzar el concepto de deconstrucción analizado desde la propuesta de Celis et al., a través de lo que llaman *escena expandida*, es importante agregar que en el texto *De realidades e irrealidades... Reflexiones sobre lo escénico desde un campo expandido* (2023), Olimpia Corona afirma que,

[...] en 1978, [Rosalind] Krauss acuñó el término escultura en el campo expandido, concepto que ha sido punto de apoyo para exponer la idea de un campo abierto y flexible en el que cada artista puede emplear medios diferentes. Frente a la pregunta por los límites de las artes, Krauss propone un campo expandido en el arte. En sus postulados conceptuales hace referencia a la multiplicidad de medios, formas, etc. que se pueden utilizar más allá de los límites tradicionales, unido a lo objetual en un proceso en el que la obra adquiere el status de arte, de tal modo que, “categorías, géneros... han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa”. (Corona, 2023, p. 61).

Es de este modo que concibo la deconstrucción como una manera de expandir la práctica actoral en el cine, de modificar la manera en la que el actor se posiciona en los procesos de una película y del nivel de integración que tiene dentro de las etapas de la realización. Pienso en esta idea como un concepto que metafóricamente estira la percepción de la función de un actor y el tipo de formación que tiene, al pasar por procesos de adecuación, de transición, y de *encarnación* del personaje. Y al voler esa percepción y

formación a su forma original o tradicional, el actor podrá seguir viendo caminos distintos para acercarse al medio cinematográfico.

1.2 El actor de cine: su percepción a lo largo de la historia

Pensar en la actuación como profesión me impulsa a indagar en la definición o delimitación de aquellas características que me posicionan como actriz cuyas oportunidades no radican en un solo medio. A su vez me intereso en buscar un concepto que me permita entender la labor actuarial desde distintas aristas, lo cual me hace cuestionar la forma en la que se acotan las capacidades actorales en el medio cinematográfico.

De manera inmediata y con base en mi formación me limitaría a decir que actuar es accionar y reaccionar. Con un poco más de creatividad y desarrollo dentro del entendimiento común y general, diría que actuar es interpretar un personaje con el instrumento principal del actor que es el conjunto de su cuerpo y su voz. La evocación de emociones, sentimientos y pensamientos son elementos con los que el actor trabaja para construir percepciones e ideas a través de una historia que en la mayoría de las veces no es propuesta por él mismo. Si bien, en teatro, el actor es un elemento del que no se puede prescindir, en cine no siempre es así, debido a que hay más elementos que le dan poder dramático al producto audiovisual.

A lo largo de la historia del séptimo arte, la posición y percepción respecto al actor ha ido moldeándose; la ensayista, teórica y crítica del cine Jacqueline Nacache (2006) aborda la noción del actor de cine a partir de varios directores que distan entre sí debido a la época y el estilo de cada uno. Nacache indica que para Josef von Sternberg el actor era tan solo un instrumento al servicio de un cineasta, considerando su sometimiento más que en otros campos, indicando que incluso el más grande actor es incapaz de “funcionar como artista” (Sternberg, en Nacache, 2006, p. 92), siendo una exageración la importancia que se les pueda llegar a adjudicar. Además, dicho director expresó: “escojo a un actor en función de su aptitud para exteriorizar una de mis ideas, no una de las suyas” (Sternberg en Nacache, 2006, p. 92), por lo que para él, el actor no tiene mérito creativo o expresivo.

Nacache indica que Alfred Hitchcock llegó a trabajar con sus actores en escenas donde la acción o el actor son conducidos por fuerzas superiores, “donde solo se le pide que sea una presencia – ausencia, un rostro sin pensamiento, una mirada, un paso, un gesto” (2006, p. 93). También menciona a Robert Bresson, de quien es preciso decir que consideró

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

a los actores como modelos, por lo que debían ser capturados por la cámara sin que se esforzaran en interpretar ni buscar llegar a una determinada emoción. Por otro lado, Pier Paolo Pasolini huye del naturalismo de los actores profesionales y prefiere a los no profesionales, debido a que son más frescos²⁹ en su labor, son “girones de realidad como un cielo, un sol, un asno que pasa por el camino” (Pasolini en Nacache, 2006, p. 98). Los actores, para Pasolini, son elementos que manipula haciendo lo que quiera con ellos. Luego se arrepiente de tratarlos como instrumento y redescubre la interpretación teatral en su dimensión lúdica. (Nacache, 2006).

Las nociones del actor de cine desde el posicionamiento de los directos mencionados de acuerdo con Jacqueline Nacache, son entendibles para su contexto, pero poco acertadas a lo que en realidad representa un actor. Afortunadamente para quienes nos vemos apasionados por la actuación, tales nociones, si bien no han quedado del todo atrás, sí se han modificado en mayor o menor medida, posicionando a los actores en otro nivel de consciencia en cuanto a lo que significa actuar con todo lo que esto implica.

Ciertamente no estoy de acuerdo con las ideas de dichos directores; por una parte, porque si lo estuviera, estaría reduciendo mi propia profesión y trabajo como actriz a un nivel de muy poca relevancia. Y por otro lado, porque como espectadora veo en los actores algo mucho más complejo y delicado al momento de presenciar sus cualidades expresivas en el teatro, o al momento de conmoverme con la sutileza de su ejecución en el cine. Por lo tanto, para mí un actor es cuerpo, voz, mente y emoción que está a la disposición de una historia y un personaje.

En este sentido, con el fin de reflexionar acerca de la noción del actor y su labor en el cine, pongo en debate la cuestión de ¿por qué usar actores en una película si ya se ha señalado que esta puede prescindir de ellos?, ¿será que existe la posibilidad de prescindir de sus aportaciones pero simplemente no se quiere tomar ese camino? Quizá sea así debido al nivel expresivo que aportan frente a cuadro, debido a la complejidad que proporcionan al momento de narrar historias, de proponer ideas, de enfatizar emociones y de generar empatía a partir de una imagen o de un cuerpo desde la complejidad que eso conlleva.

²⁹ Entiéndase el término como un equivalente a la organicidad y la soltura que en ciertas ocasiones destaca a los actores sin formación académica profesional.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Cuestionándome por qué dichos preceptos han penetrado fuertemente en la concepción que se tiene con respecto al rol de un actor en cine, es conveniente considerar algunas indagaciones que se manifiestan en el libro *Un reto para el actor* de Uta Hagen (s.f.). Ésta señala que Edwin Booth, uno de los más grandes actores del teatro norteamericano del siglo XIX, hijo del actor británico Junius Brutus Booth, fue aprendiz en la compañía de su padre, inclinándose por un estilo de interpretación realista, opuesto al estilo histriónico de su padre.

Booth se convirtió en uno de los célebres actores-agente con compañía propia que dieron origen a lo que se conoció como la Edad de Oro del Actor. [...] Todo actor-agente de la Edad de Oro tenía una residencia-base con un teatro de propiedad y una compañía propia con un repertorio escogido por él. Esta figura de actor-agente lo controlaba todo: actuaba, dirigía, y a veces incluso escribía las piezas. (Hagen, s.f., p. 28).

Las compañías competían entre ellas para alcanzar la supremacía. Su creciente reputación atrajo a actores extranjeros de primer orden que llegaban sin compañía y trabajaban como artistas invitados. Como los actores visitantes reportaban importantes fuentes de ingresos, poco a poco se fue formando un sólido *star system*³⁰. Al ser estrellas, exigían que los actores residentes cambiaran su estilo de actuación decantándose hacia el suyo propio y en consecuencia la calidad de las compañías locales empezó a disminuir, ya que “el actor-agente dejó de asumir la responsabilidad de la compañía y se acogió al papel de ‘estrella invitada’. [...] Esta situación dio origen a una nueva figura: el productor que no actuaba” (Hagen, s.f. p. 28).

Durante los últimos años del siglo, hombres como Augustin Daly y David Belasco tomaron el relevo de los actores-agente que todavía quedaban contratando compañías que ellos mismos dirigían. También escribían sus obras y diseñaban montajes cada vez más espectaculares y realistas a nivel escénico. Su gran orgullo consistía en crear nuevas estrellas a quienes daban órdenes como si fueran sus súbditos y a quienes trataban, al igual que a los otros actores, como niños desamparados. Los actores

³⁰ Estrategia empleada por grandes estudios de cine que desean promover y crecer la fama de los actores, asegurando éxito en sus producciones.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

perdieron totalmente el mando ya que no podían escoger la obra en la que actuaban, el papel que interpretaban, ni el estilo de su trabajo; llegaron incluso a perder el control de su propia vida, preocupados únicamente en vender la imagen pública que sus agentes hábilmente les habían asignado. (Este sistema de creación de estrellas mediante el que se despachaba a cualquier actor que se atreviera a rebelarse es el que después adoptaron los estudios de Hollywood). (Hagen, s.f. p. 28-29).

Considerando la realidad que nos presenta Hagen, una realidad que se gesta en el medio teatral y posteriormente en el medio cinematográfico, son completamente entendibles las razones por las que la participación de un actor en cine a lo largo de la historia se ha mantenido en una lógica donde muchas veces se le ve apartado de los procesos creativos, limitando su labor a seguir indicaciones. De este modo, es importante cuestionar esa lógica y ser conscientes de que la noción de la práctica actoral de cine también se ha ido modificando junto al contexto en el que se desempeña.

Una noción que comparto para definir al actor de una manera menos limitante y hasta cierto punto demeritante, proviene del director sueco Ingmar Bergman, quien según Nacache (2006) decía que la cualidad distintiva del cine y originalidad primigenia viene del relator humano, refiriéndose con esto al actor. Para Bergman, el actor es el instrumento máspreciado y la cámara trabaja para él; Bergman no espera que el trabajo del actor sea fortuito y divino, sino que aboga por el encuentro de una perfección que puede exigir decenas de tomas. Desde este punto de vista, al actor se le dignifica, considerando su labor como un acto que constituye rigor y un nivel de absoluta destreza.

Nacache (2006) señala que a partir de 1915-1920, las gesticulaciones del actor de cine se atenúan y los rostros se inmovilizan, dando cabida a una actuación moderada impuesta por el naturalismo, un estilo que ha permanecido a lo largo de la historia del cine y que refuerza la aspiración del actor de cine respecto a llegar a un nivel de naturalidad tal que su actividad pasa de percibirse como simple interpretación representativa de la realidad a confundirse con la realidad misma. Esto con el propósito de buscar que su trabajo se vea como una importante labor al momento de percibirlo el espectador como algo completamente verosímil y orgánico, aislado de toda simulación o fingimiento. En este sentido, el actor de cine tiene un trabajo crucial, pues podría ser que su naturalidad llegue a

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

rozar la artificialidad por esforzarse de más en realizar acciones, gestos y movimientos. Es decir, si sucede eso, su naturalidad se vuelve demasiado estilizada, basada en los estereotipos de naturalidad³¹, por lo que lo ideal sería recuperar la soltura y despreocupación, buscando que sus acciones dejen de verse mecánicas o excesivamente estudiadas, pues en la actuación hay una línea muy delgada entre naturalidad y artificialidad, lo cual mantiene tenso al ejecutante. Nacache (2006) lo reflexiona así:

Que la naturalidad cinematográfica es una noción muy relativa es algo de lo que todo el mundo tiene conciencia, y sin embargo seguimos viviendo bajo su tiranía. Para un actor “exagerar” es, sustrayéndose a la ley de la naturalidad, contravenir el propósito del filme, enmascararlo detrás de siluetas imponentes y gestos demasiado amplios, instalar en él relaciones de cuerpo y voces no deseados. (p. 72).

Sin duda la búsqueda de organicidad interpretativa es uno de los retos más aclamados para el actor y es preciso tener claridad en que la naturalidad depende del tipo de película para el que se actúe. Así pues, la naturalidad más que actuar conforme a una realidad concebida de un mismo modo por todos, social o culturalmente hablando, sería actuar conforme a la realidad propia de la historia contada, lo que se conoce como verosimilitud.

Cabe ahora indicar que la manera en la que el actor llega a lograr la mencionada naturalidad, atraviesa sus múltiples recursos expresivos que tienen que ver con su cuerpo, su voz y su movimiento y que, desde mi punto de vista, se traduce en microgestualidades. “Desde la pantalla el actor puede hablar sin la más mínima exageración, libre en la elección de los matices más tenues tanto en el campo de la voz como en el del gesto o de la mímica” (Pudovkin, 1928, p. 81). Respecto a la voz, me parece que sin un trabajo adecuado, el actor puede encontrarse perjudicado, siendo la voz un elemento muy valioso para su quehacer, pero que a su vez, puede resultar como un estorbo. Sobre todo en sus primeras experiencias frente a cuadro y más aún si el actor se ha dedicado únicamente al teatro, medio en el que incluso la exageración de la voz podría parecer demasiado, por ejemplo cuando la declamación invade al actor, viéndose ésta como enemiga de la formación actoral.

³¹ Vistos como las conductas cuya cualidad se rige según ideas social y culturalmente generalizadas y preestablecidas.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Éste será un tema tratado en uno de los apartados de mi experiencia frente a cuadro, pero me parece importante rescatarlo como otro punto elemental que forma el desempeño de actor de cine, tal como lo es el tema del movimiento corporal. El caminado y desplazamiento exige al actor una concentración extra pues “hay algo más que un simple obstáculo técnico: poner al actor en contacto con un espacio real, no controlado, azaroso, comporta una transgresión que asusta” (Nacache, 2006, p. 79). En cine, el desplazamiento tiene que ver además con el dispositivo técnico que es la cámara, un factor que se considerará igualmente más adelante.

Con todo esto puesto en discusión, cabe preguntar, de acuerdo a la consideración de los distintos directores que referí al inicio de este capítulo, ¿por qué reducir la labor del actor a una serie de percepciones que se limitan propiamente a su imagen o apariencia? Hasta cierto punto, es cierto que el actor de cine se vale en gran medida de su imagen y verlo de esa manera no está para nada mal, pero también es importante ver el cuerpo del actor como expresión desde esa imagen. Cada encuadre lo obliga a trabajar no solo su rostro y cuerpo desde el más amplio sentido, sino que la consciencia que debe tener es tan parecida a la que el teatro le exige. En teatro, la expresión de cada músculo es importante de manera integral, pero en cine muchas veces la mano o el pie son el punto focal, por lo que la expresividad del actor en este caso recae en elementos mucho más complejos, y si se limita su condición a una imagen o incluso un rostro, se estarían negando sus posibilidades.

Tomando esto como precedente y tratando de romper con esa idea del concepto del actor, me tomo la libertad de construir un concepto propio con base en los argumentos de Judith Weston³² (1946) y Vsévolod Pudovkin³³ (1928), que me permita armonizar con la propia idea de colaboración dentro de este proyecto. Pudovkin declara que

la imagen fílmica del actor se compone de docenas y centenas de fragmentos separados y desintegrados que lo obligan a trabajar al principio sobre una acción que más adelante pasará a formar parte de una escena final. El actor se ve privado de la conciencia del desarrollo ininterrumpido de la acción. La conexión orgánica entre las partes consecutivas de su interpretación a partir de las cuales se crea la totalidad de su imagen no le pertenecen o le son ajenas, ya que la imagen del actor se concibe como

³² Escritora, directora y teórica de cine, dedicada al estudio y enseñanza de la dirección de actores.

³³ Director, teórico y actor de cine soviético.

una apariencia futura sobre la pantalla como resultado del montaje que realizará el director. (1928, p. 72).

En este sentido, considero el trabajo del actor como un aspecto sustancial del cine por el cual se pueden componer varios fragmentos que no necesariamente han tenido una lógica consecutiva entre sí al momento de que el actor ejecute la escena, pero que sí aportan coherencia al momento de unirse, una idea que se fundamenta también desde el efecto Kuleshov³⁴.

Por esta razón lo que el actor interpreta frente a la lente, en cada trozo se vuelve materia prima a la que es necesario revestir de los poderes específicos del cine para visualizar la imagen editada en su totalidad compuesta meticulosamente de planos separados escogidos algunas veces del principio y otras de la mitad. (Pudovkin, 1928, p. 72).

Esto me hace pensar en la importancia del vínculo entre el director y el actor, pues ¿qué tanto el director acompaña al actor en su trabajo? ¿Acaso tiene que ver esta relación en el buen desempeño del actor? Pudovkin (1928) afirma que

el objetivo fundamental del actor, tanto teatral como cinematográfico, es la creación de un personaje pleno y vital. Desde el comienzo de su labor el actor debe esforzarse para lograr la comprensión y la posesión total de ese personaje, adiestrándose a sí mismo durante los ensayos teatrales y en el transcurso de la así llamada preparación para el film. (p. 84).

Bajo este argumento, considero que el desempeño del actor sí se ve afectado según el tipo de interacción que tenga con el director, pues éste es quien conoce plenamente las exigencias a las que desea que el actor se implique, así como tiene claridad del tipo de personaje que desea ver en su película. De este modo, el acompañamiento del director en el proceso de construcción que experimenta el actor podrá ampliar las herramientas con las que se beneficia la labor y la función del actor, así como el impacto que genere en el público. Dicho esto, para mí un actor de cine es uno de los recursos más inmediatos que posee el

³⁴ Técnica del montaje cinematográfico que propuso el cineasta ruso Lev Kuleshov.

medio para relacionarse con sus espectadores, a través de sus personajes tan variados, siendo estos, física y humanamente tan similares y cercanos a los espectadores.

Siendo que trato de definir la labor de un actor de cine, me parece necesario retomar el rasgo distintivo de la propuesta dentro de este proyecto, por lo que me enfoco en la idea colaborativa del actor frente a las etapas de la realización, buscando romper con la idea de un actor como individuo que obtiene su crédito debido a todas las cualidades que el cine le otorga. A veces son ciertos movimientos, encuadres, propuestas sonoras, maquillaje y demás elementos que forman parte esencial en la realización de una película, los que hacen al actor resaltar sus cualidades a tal punto de que se pudiera pensar que la labor del actor resulta como una simple suerte de creación manipulada por dichos elementos. Por un lado estoy de acuerdo con que la audacia del actor en el cine depende del ojo de la cámara manipulado consecuentemente por la visión del director, quien es guía a su vez de los especialistas que descienden de él en la jerarquía de una producción cinematográfica. Sin embargo, actualmente el actor de cine también es un ente creativo que se fía de múltiples herramientas de interiorización para generar convenciones ficcionales de un personaje con el que no necesariamente se identifica en primera instancia, así como podemos hablar del desenvolvimiento al que llega para poder conservar la presencia corporal de la que tanto se habla en el terreno teatral para sostener la escena. Esto me lleva a reflexionar acerca de un evidente trabajo colectivo del que el actor de cine puede engancharse para construir su quehacer.

Como ya se mencionó en su momento, a lo largo de toda la evolución de la actuación en cine presentada a lo largo de la historia, se posicionaba al actor como modelo o como un instrumento del que el cine se valía y por el que, según algunos directores, no tenía nada que ser considerado como un artista. Pues bien, me pregunto ¿por qué no instruir y dotar de conocimiento al actor en todos los aspectos técnicos del cineasta, si es que tanto depende del dispositivo cinematógrafo, de las técnicas de montaje y de las propuestas de las cabezas de departamento?

En un inicio, pensar en cómo se le ha calificado al actor dentro del medio con ideas que lo desacreditan, no podía entender por qué no se le podía simplemente dar crédito por las habilidades que tiene para expresar por medio de gestos, cuerpo, mirada, movimiento y voz, aún si se tratasen de elementos cuyas características hicieran referencia directa al teatro, pues

indudablemente el cine se trata de un arte relativamente nuevo a comparación del resto que tienen cerca de veinte siglos que los anteceden.

Después de tener este conflicto constante y proveniente del querer defender la función y la profesión del actor como si se tratase de algo muy personal, entendí que esto es precisamente a lo que quiero llegar con la idea de que el actor pertenezca mucho más a las producciones, desde que estas se gestan. También llegué a la lucidez de que en efecto el actor de cine era o tal vez sigue siendo una herramienta que sin la magia del cine en general, no alcanza su máximo valor, porque precisamente las películas no se tratan de un trabajo aislado, fortuito o improvisado, sino que tienen un sinfín de participantes expertos que interceden por su éxito. Finalmente, dependiendo de los intereses artísticos y personales de quien dirige la película, la noción del actor cambiará para beneficio o no de este.

Desde mi experiencia, el actor de cine requiere de un trabajo un poco más solitario de lo que suele ser el trabajo del actor de teatro. Digamos que le va bien cuando el director trata de indagar más acerca de sus inquietudes artísticas al construir el personaje, porque esto le permite conocer a su director y, si lo requiere, apropiarse de sus inquietudes. Con esto y con una mirada amable ante el rol del actor de cine, es preciso decir que los actores buscamos un cómplice en el director, alguien con quien podamos vulnerarnos sabiendo que nos llevará por buen camino y que nos sentiremos acompañados aún estando solos.

El actor de cine, como ya he comentado, es un elemento más en la construcción cinematográfica, pero a diferencia de todos los demás elementos, el actor es aquella sustancia viva con la que el espectador puede llegar a identificarse. El actor es quien interpreta el resto de los elementos; no solo a los personajes de la historia, sino la atmósfera, los sonidos, los colores, las texturas de sus vestuarios, las locaciones, las imágenes que el director le comparte y que él mismo archiva para poder interpretar al personaje. Por esto es necesario tener un guía, un director aliado que le comparta los elementos y la visión que beneficie a la construcción de su personaje.

Así pues, la actuación tiene que ver con un acto de entrega y exposición desde su propio cuerpo y hacia quienes lo instruyen en el set para brindarle al espectador la totalidad de una experiencia creativa a través de la pantalla.

1.3 La adecuación al cuadro como un proceso deconstructivo: del teatro al cine

Pensando en la esencia de la actuación, ya sea teatral o cinematográfica, debo admitir que definir las características de un actor en cine no ha sido tarea fácil, pues mi respuesta inmediata en un inicio no tenía un rumbo muy claro. Si bien, a lo largo de mi carrera me he apoyado de los recursos que el teatro me ha aportado para aplicarlos a un medio que se considera muy similar, refiriéndose a la actuación, mi experiencia me indica lo contrario, pues los resultados esperados no son iguales.

En este sentido, es importante pensar en la adecuación de la interpretación de actores que provienen del teatro y desean adentrarse a su práctica en el cine, ya que nos permite entender las modificaciones necesarias de los actores como una manera de seleccionar los aspectos técnicos y expresivos con los que ha tenido relación desde la escena, para saber qué funciona al actuar frente a cámara y de qué conviene prescindir al momento de desempeñarse en el rodaje de una película.

Al mismo tiempo, y de manera muy personal considero que es un buen punto de partida el tratar de clarificar las preconcepciones que he tenido yo misma con respecto a la práctica actuarial en el cine. Esta adecuación la veo como una reinterpretación de la actuación y ciertamente implica atravesar por un proceso de transformación del concepto que como actores de teatro nos hemos formulado. No es tarea sencilla, pero es importante estar dispuestos a vulnerarnos en esta fase de transición para comprender a fondo un medio ajeno a nuestra formación.

Entender la adecuación como base para darle un lugar a los elementos que el cine le demanda a sus intérpretes es el comienzo no solo para nombrar y diferenciar la profesión teatral de la profesión cinematográfica al transitar los actores de un medio a otro. Además, esto permite tener una mirada que se nutre a partir de la propuesta de trabajo colaborativo, donde la actuación pueda fungir como otro departamento dentro de los procesos de la realización, lo cual permite ubicar la actuación como un arte creativo y conjunto dentro del cine. Esto justamente para dejar de pensar el trabajo actuarial en el cine como un proceso aislado, donde la integración creativa y colaborativa, por desgracia, suele ser mínima.

Al actor de cine, a diferencia del actor de teatro, no le pertenece en su totalidad su propia interpretación, siendo que para que el cine exista, no es necesario que en él haya actores siempre y cuando no haya personajes humanos, mientras que el teatro pierde su

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

esencia si no hay actores. “Por ello afirmamos que en el teatro, el accionar que el actor despliegue ante el espectador será su actuación, sin mayores intermediaciones.” (Mauro, 2015, p. 127). Esta conciencia complejiza la percepción de la adecuación por las que atraviesa el actor como instrumento para generar emociones no solo con su cuerpo como elemento artístico, sino con ayuda de los elementos técnicos y creativos que no necesariamente dependen de él.

En este sentido, la actuación en cine “trasciende a modo de emisor de mensajes en la vida del ser humano, dando momentos de imaginación y entretenimiento en los cuales la experiencia misma del ser humano se verá reflejada en la propuesta del actor, director y guionista” (Suárez, 2010, p. 3), así como del ambiente sonoro, la musicalización, la imagen y el orden de los planos. Así, tal como señala Copeau (1999),

hay, pues, algo en el actor que depende de lo que éste sea, que atestigua su autenticidad, que se adueña de nosotros por el timbre de su voz, sin superchería posible, y desde que aparece en escena, antes de pronunciar palabra, por su simple presencia. (p. 15).

El actor de cine, sin embargo, pese a que no tiene un control total de su arte en el producto final, es el canal comunicativo más directo para el espectador, siendo el componente vivo que asume la calidad expresiva al ser visto por medio de la pantalla. Dirá Suárez que,

[...] el cine más importante no es el que presupueste más dinero en su producción, si no por el contrario el que se permita contar algo al espectador y hacerlo soñar, gracias a la actuación que lleva al espectador a este clímax, es el personaje el que conmueve que traduce las líneas de un guion en sentimientos, lágrimas, risas, dolor, es el personaje quien crea el cine para transmitir al espectador, es la odisea de persuadir, es el arte de transmitir. (2010, p. 22).

Ciertamente hay muchas diferencias entre la actuación teatral y la cinematográfica, pero más allá del medio al que el actor se dedique, es importante tener claro que su cuerpo debe estar preparado bajo las condiciones de un lenguaje específico para transmitir el mensaje y las emociones de un personaje. Ahora bien, ¿cómo utilizar un cuerpo que está formado por un medio cuyas exigencias radican en la excentricidad y dilatación? Los desafíos que

presenta el adecuar la interpretación del teatro al cine son muy diferentes entre sí, considerando que “la emoción en el cine es, muchas veces, la austeridad de los gestos, la intensidad de una mirada.” (Discépola, s.f., p. 5).

Una de las características técnicas principales que la adecuación implica para el actor y que distingue el trabajo de un medio a otro, de acuerdo con Jon Urraza (2012) es la distancia de comunicación. Esta característica tiene que ver con el hecho de que el actor en teatro debe emitir el mensaje para un público presente y un espacio donde ambos existen en tiempo real. El trabajo de voz que un actor trabaja en el teatro es una de las diferencias más obvias de la interpretación para la pantalla donde la necesidad de que la voz envuelva todo un espacio físico se desvanece. Aunque esta diferencia se vea como algo obvio, es preciso decir que suele ser una de las mayores dificultades a las que el actor se enfrenta, siendo que las técnicas vocales en la formación teatral nos entrenan para que hasta el último espectador de la fila de un teatro o un foro nos escuche fuerte y claro. En el medio cinematográfico,

el actor solo necesita comunicarse en el espacio real, solo tiene que llegar al actor (o actores) con el que esté interactuando, no tiene que proyectar ni su voz, ni sus reacciones, ni sus emociones, para eso están la cámara y el micrófono. (Urraza, 2012, p. 94).

Debido a esto, los métodos actorales más comunes en cine son el de Stanislavski, el de Strasberg y el de Chejov, siendo aquellas técnicas que se enfocan en la intimidad de la escena, inculcando la importancia de no pensar que se está actuando para un público y así lograr mayor naturalidad. De hecho, entender el concepto propuesto por Stanislavski (1936) como “soledad en público”, es interesante para compartir sus hallazgos determinados para el teatro a efectos del formato cinematográfico, siendo que dominar ese concepto permitirá al actor acotar mucho más su expresión, lo cual es beneficioso para la pantalla que la capta ampliamente.

Generalmente en el cine al actor se le entrega un guion, que puede ser un guion cerrado con todos los diálogos ya escritos, o un guion que explique la trama y las características, antecedentes y relaciones de los personajes, es decir “la situación dada”, pero los diálogos estén abiertos al trabajo de improvisación de los actores.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

O incluso un guion que se va creando en los ensayos, dirigiendo a los actores desde cero, (Urraza, 2012, p. 93).

Esto es más parecido a la práctica en el teatro, lo que le permite al actor involucrarse más creativa y directamente con el director. En el teatro la posibilidad del actor de relacionarse con todo el equipo creativo y con los demás actores desde una etapa que parte desde cero es otra de las distinciones que se alejan del cine. Por lo tanto, el actor que transita del teatro al cine se siente, como yo misma me he sentido, un tanto relegado de los procesos y llega al medio sin entender muy bien las dinámicas que el equipo creativo de cine tiene ya muy bien estudiadas. Dicho esto, es importante que actores y realizadores sean conscientes de este detalle, ya que pasarlo por alto puede generar juicios ante la labor actoral.

Otro de los aspectos que diferencian un medio del otro es que en el teatro, la escena debe ser repetida múltiples ocasiones, debido a que normalmente no solo hay una única función de presentación para la que se trabaja, sino que debe estar preparando al personaje, la acción y la emoción constantemente para ofrecer al público lo mejor de sí e incluso encontrar variantes que beneficien y mejoren su calidad interpretativa en escena. Mientras que en el cine, esto no pasa, la escena sí puede ser repetida, por medio de distintos planos y tomas, según las indicaciones del director, pero una vez logrando la mejor versión del actor (o del encuadre), la toma queda lista y perpetua.

En el cine el actor tiene mucho menos registro que en el teatro de cómo va el trabajo; es el director el que tiene una visión menos fragmentada, el que puede evaluar una actuación dentro de la totalidad, porque puede ver el resultado en el encuadre al momento de filmar y porque tiene en su cabeza la totalidad del guión y por lo tanto de las transformaciones del personaje. El actor necesita confiar en la palabra del director, en su opinión sobre una escena, o la manera de decir un texto. (Discépola, s.f., p. 3).

De cualquier forma, asumir esto es una responsabilidad pesada para el actor en ambos casos. Cabe entender además, que en el teatro el dispositivo escénico se basa en la interacción que el actor y el resto de los elementos tienen para con el público, mientras que el dispositivo cinematográfico se centra mayormente en la cámara, por lo que la interacción del actor tiene que ver más con un marcaje establecido rígidamente por el director, pues normalmente el

actor se adecuaba a la cámara y a sus movimientos, no al revés. En cine, la mirada hacia el actor proviene de la cámara, y el tipo de plano y encuadre definen la actuación en sí, por lo que una vez que la cámara deja de capturar la imagen del actor, su función actoral cesa. “Por consiguiente, diremos que la acción actoral en cine es una acción que no posee otra función ni justificación que ser tomada por la cámara e impresionada en la película” (Mauro, 2015, p. 9-10). Debido a esto, la amplitud y control total de los movimientos que ejecuta el actor de teatro sobre la escena, pasa a una dosificación de los mismos en el cine, ya que la presencia del actor teatral envuelve al espectador, permitiéndole al actor ser el elemento central de la obra.

En el cine, en cambio, la focalización es producida por el propio dispositivo, por cuanto el lugar de la mirada está ocupado por un artefacto que puede manipularse tanto durante el rodaje (mediante el encuadre y el movimiento) como posteriormente (a través del montaje e incluso, de la estrategia publicitaria del film). (Mauro, 2015, pp. 10-11).

Finalmente, el rol que el director representa en el teatro puede o no depender de la actuación del actor, mientras que en cine la intervención que el director ejerce sobre la actuación siempre está presente, pues es él quien concibe en su totalidad la manera en la que la narrativa está transcurriendo.

Esta es la diferencia sustancial entre el arte actoral en teatro y en cine. (...) Será el director el que, utilizando las posibilidades ofrecidas por el dispositivo cinematográfico, convierta las ‘trazas’ de actuación obtenidas por la impresión fílmica de la acción en situación de actuación, en una actuación como enunciado artístico a ofrecer al espectador. (Mauro, 2015, pp. 10-12).

De cualquier forma, en el momento en que el actor se centra en la adecuación de su interpretación correspondiente al medio cinematográfico, es preciso hacer énfasis en que la constitución de los métodos y técnicas actorales provenientes del teatro toman un papel importante en el cine. Por lo que, como actriz concientizo el hecho de que diferenciar un medio de otro es importante en la medida en que en la labor actoral tanto del cine como del teatro se comparten afinidades que permiten al actor desarrollarse expresivamente. Entenderlo desde esta perspectiva posibilitará que el actor se apropie de ambos medios sin necesariamente

ceñirse a una manera específica de trabajo a través de ciertas técnicas, pues ciertamente cada actor encontrará desde su propia experiencia elementos que le funcionen más en ciertos momentos, sin tener que necesariamente descartar otros, ya que “la creencia en que un tipo de representación da siempre buenos resultados, y que el otro tipo los da sistemáticamente malos, es sencillamente acientífica” (Strasberg en Hethmon, 1965, p. 261, en Urraza, 2012, p. 93).

Así pues, es importante identificar no solo las distinciones que un medio u otro arroja, sino activar un sentido consciente de cómo adjudicarnos ciertas funciones para formar nuestras propias dinámicas y metodologías de trabajo y tener la posibilidad de compartirlas para nutrir y expandir el arte de la actuación.

1.4 Métodos y técnicas de actuación

Este apartado representa una gran importancia en relación a mi transición del teatro al cine, considerando que las herramientas actorales con la que he trabajado no le son fieles a un único método en particular. Me gusta pensar que la buena actuación no se encasilla a una sola manera de hacer las cosas en el escenario o frente a cuadro, por lo que, en este caso posiciono mis intereses en tomar elementos de más de una metodología actuaral que me permitan, posteriormente, enfocarlos en la construcción de un personaje para cine.

Los elementos en los que me centro se basan por una parte en el sistema Stanislavski vinculado naturalmente a mi formación actuaral, sin embargo presento un mayor interés en mezclar elementos que se derivan de las propuestas de Stella Adler, Sanford Meisner, Michael Chejov y los principios de Judith Weston, de quienes considero fundamentalmente su estudio para el trabajo de vinculación desde la relación director-actor-personaje y los departamentos involucrados en la realización fílmica. Antes de estudiar a estos autores es preciso hablar de la distinción entre las técnicas vivenciales y formales, considerando que los métodos que exploraré se entremezclan.

Comienzo por la reflexión de que el espectador no sabe si el actor está siendo verdadero o no, pero sí puede definir su verdad en cuanto a que se la transmita al espectador o no; he ahí la gran diferencia entre una técnica vivencial y una formal. Si nos sostenemos en la idea de que el actor presta su cuerpo para encarnar a un personaje, como suele

considerarse la labor de la actuación, es preciso mencionar que la *encarnación*³⁵ es un proceso de construir o tomar forma física. En este sentido, me interesa tomar algunos aspectos de lo que proponen distintos teóricos y filósofos del arte del actor.

A partir del concepto de encarnación, es preciso comenzar con el planteamiento de las ideas y reflexiones de Jacques Copeau (1999) a partir de su estudio preliminar sobre *La paradoja del comediante*, obra de Denis Diderot, filósofo francés del siglo XVIII. Dicha obra trata de un ensayo en el que Diderot expone sus reflexiones acerca del arte del actor y quien propone que el verdadero actor es aquel que se limita a representar a su personaje, y no el que lo vive, considerando su desempeño como algo más comunicativo y veraz, cuanto más reflexivo y frío sea en su labor. Esta idea quebranta y deconstruye en gran medida el modelo de interpretación con el que he trabajado a lo largo de mi experiencia como actriz, que es un modelo que se ajusta a los principios de la técnica vivencial, como el sistema Stanislavski, la técnica de Grotowski, el método de Lee Strasberg, entre otros.

Copeau (1999), indica que el personaje es el que se acerca al actor y no al revés, permitiéndole al personaje permear en su ser. Para darle vida al personaje es necesario que el actor se deje llevar según las necesidades que presente el mismo personaje, pero sin confiar en exceso en sus capacidades de análisis psicológico, ya que puede resultar en que el proceso racional en el que se centra para entender al personaje no le permita sentirlo desde los estímulos físicos que engloban al mismo. Al respecto de las cualidades de los actores, Copeau señala que aquellos

[...] más sagaces, los más dotados, aparentemente, de imaginación, los que van al encuentro del personaje más fácilmente, no son generalmente los más sinceros, ni los más seguros. El personaje se resiste al que no observa hacia él las formas y miramientos necesarios. Hay que saber apoderarse de él, o más bien permitirle que se apodere de nosotros. Ciertos sentimientos no llegan a incorporarse al personaje, ni a dejarse experimentar por él si no van acompañados de ciertos movimientos, de ciertos gestos, de ciertas contracciones localizadas, o con una vestimenta especial, o en función de ciertos accesorios. (Copeau, 1999, pp. 18-19).

³⁵ De acuerdo con Stanislavski, en el libro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (1986), la encarnación es un término que refiere al procesos del actor al interpretar un personaje a partir de su preparación psíquica (vivencias del actor) y física (cuerpo y voz del actor).

En este sentido, Coupeau (1999) indica que la máscara, por ejemplo, es un recurso que le permite al actor acercarse a los sentimientos del personaje, pues sin ella y sin partir de la forma, el actor no experimentaría ciertas sensaciones. El maquillaje, el vestuario, el peinado, la modificación de algo físico, aunque sea mínimo en su manera de presentarse, le otorga una presencia al personaje y es una noción que le permite al actor sentir desde afuera, no desde adentro. Imprimirle mayor riqueza dependerá de otros elementos que tal vez, la parte vivencial le permitirá encontrar.

Con el tipo de actuación vivencial se identifica el método de Stanislavski, quien propone organicidad, basada en la verdad escénica, abogando que el actor no debe aparentar sus emociones, sino vivirlas al sentir, pensar y comportarse con verdad bajo las circunstancias de la ficción. Pero no es tan fácil optar por una técnica u otra simplemente y pensar o asumir que será una fórmula exacta y estable para lograr una emoción o sentimiento que se exteriorice como el resultado de la labor del actor. En este sentido, Copeau pone en tensión los planteamientos de Stanislavski, por lo que la complejidad se asoma cuando

[...] el artista ve lo que quiere hacer. Compone y desenvuelve. Coloca las ligaduras, las pausas. Razona sus movimientos, clasifica sus gestos, repite sus entonaciones. Se mira y se oye. Se aleja de sí. Se juzga. Pareciera que ya no puede dar nada más de sí mismo. A veces se interrumpe en su trabajo para decir: esto yo no lo siento. Propone, a menudo con razón, una modificación del texto, una inversión de la frase, un retoque de la mise en scène que le permitiría, así lo cree, sentir mejor. Busca cómo llegar a la postura debida, al estado de sentir: un punto de partida, que a veces estará en la mímica, o en el diapasón de la voz, en un relajamiento facial particular, en una simple respiración... Trata de obtener armonía. Tiende sus redes. Organiza la captura de algo que él ha comprendido y sentido hace tiempo, pero que se mantiene exterior a él, algo que aún no ha penetrado en él, ni morado en él... Escucha con ánimo distraído las indicaciones esenciales impartidas por el director, sobre las emociones del personaje, sus móviles, su mecanismo psicológico entero. Y sin embargo, su atención parece absorbida por detalles irrisorios. (Copeau, 1999, pp. 22-23).

En este sentido, me intereso en poner a prueba ambas posibilidades, la mezcla de técnicas vivenciales y formales, dependiendo de lo que el personaje y el proceso creativo me

demanden. A lo largo de este viaje exploratorio en la investigación, me he conflictuado bastante enfocando mi energía en encontrar únicamente textos que me indiquen cómo estudiar el arte del actor de cine, de manera que no se interponga esta noción con el arte del actor de teatro. Sin embargo, me he percatado de que debo cambiar mi percepción frente al arte actoral de manera general, pues la deconstrucción a la que me adentro consiste justamente en cambiar la preconcepción que he tenido donde el actor de cine tiene su propia teoría que le es fiel a su propio formato, lo cual en cierta medida es correcto. Considero así textos como *Dirigir actores, cómo crear actuaciones memorables para cine y televisión*, de Judith Weston (1946), o *Actuar para el Cine*, de Michael Caine (2021), que se especializan en dar pautas muy específicas para la labor actoral en el cine.

Ahora bien, es preciso para mí entender el arte del actor como un núcleo del que se derivan distintas posibilidades, es decir, una cosa es pensar que el actor de cine no comparte similitudes con el actor de teatro al momento de estar frente a una cámara y poner en práctica las herramientas necesarias para el cine, pero creo que pensar que no comparten similitudes teóricas, es diferente, pues justamente, la teoría actoral para cine, surge de la teoría actoral para teatro. Debido a esto, acudir a referentes teatrales en esta investigación, es de mucha utilidad, pues gran parte del conocimiento respecto a la práctica actoral se debe a los hallazgos y aportaciones de Stanislavski y resuenan teniendo un sustento de más de un siglo.

Así pues, referentes como Stanislavski, permiten posicionar el arte actoral en el cine hoy en día, como un antecedente necesario para hablar, por ejemplo, de uno de los métodos más mencionados, criticados y utilizados en el cine: el método de Lee Strasberg, el cual ha sido la herramienta actoral más utilizada en México, según la tesis *Método de Strasberg en México, ventajas de sus herramientas para la formación de actores*, de Selene Alvarado (2014).

Strasberg adaptó el sistema de Stanislavski al cine, teniendo como prioridad la búsqueda de la emoción en un personaje, siendo éste un elemento básico en la metodología de Stanislavski para lograr una interpretación orgánica en escena. Esta adaptación resultó en *El Método*, que se enfoca en la evocación de emociones, a través de recuerdos personales del actor, lo que se concentra en el concepto de la *memoria emotiva*³⁶.

³⁶ Técnica actoral empleada por Stanislavski en el libro *Preparación del actor* (1936), que propone que el actor reviva situaciones y sensaciones de su pasado para conectar con las emociones del personaje y así crear una actuación más auténtica y real.

Este método de actuación propone que para lograr autenticidad y verdad en la interpretación, es necesario crear experiencias reales que se vinculen directamente con lo que el personaje atraviesa en la historia. Esto, con la finalidad de que el actor transmita emociones derivadas de su experiencia personal desde el estado conciente e inconciente del actor para lograr interiorizarlas, es decir, “cuanto más viaja la memoria, incluso a la época infantil, mayor es la tendencia a funcionar continuamente y sin cambios” (Hethmon, p.86, en Guerrero, 2015, pp. 6- 7).

El método de Strasberg también enfatiza la importancia de la concentración y la relajación, elementos esenciales para mantener un estado de receptividad emocional. A través de ejercicios que ayudan a liberar tensiones físicas y mentales, el actor puede llegar a un estado de presencia total, donde se encuentra completamente inmerso en la interpretación de su personaje, lo cual es crucial en el cine, donde cada movimiento y gesto debe sentirse preciso y verdadero, sin caer en la sobrecarga de expresión propia del teatro. (Mauro, 2008).

Por lo anterior, me es preciso indicar que el método de Strasberg, aunque es una técnica similar a la que yo misma exploré en mis primeros años de formación actoral, no es la más adecuada para lo que ahora deseo explorar. Debido a que me confronta el hecho de desenterrar momentos personales del pasado, llegando incluso a desgastarlos como recuerdos de mi vida y como recursos en mi práctica profesional.

Sé que esta no solo no es la única manera de sostener una emoción específica, sino que creo que parte de mi trabajo como actriz se encamina hacia la idea de sostener una ficción, sin tener que difuminar los límites entre mi realidad y el personaje. Creo que una de las herramientas más valiosas a la que puede recurrir un actor es la imaginación. La posibilidad de construcción a partir de dicho recurso amplifica los límites creativos y le permite percibir realidades fuera de su propio contexto, así la interpretación se puede basar en la creatividad, sin comprometer la psique, la emoción y el cuerpo del actor.

Este tipo de actuación que va en contra con la propuesta de Strasberg, hace sinergia con la técnica de Stella Adler, en su texto *The Art of Acting* (2000), quien se aleja del enfoque de Strasberg con respecto a la memoria emotiva para profundizar en una interpretación derivada, por una parte, de la imaginación. Sus principios se basan en el concepto de que el actor debe enfocarse en las acciones que el texto sugiere, explorando cómo estas acciones se interrelacionan con las circunstancias dadas del personaje y la historia. Además, el trabajo de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

observación del contexto real del personaje, que luego se lleva al ámbito de la ficción, es una herramienta esencial tomada del sistema de Stanislavski. Se indica que “introducirse a la interpretación de una obra, es interpretar al personaje para revelar la idea del autor. Nunca te interpretas a ti, la responsabilidad del actor es servir al teatro, nunca a uno mismo”. (Adler, 2000 p. 238 en Guerrero, 2015, p. 14).

Adler (2000), además enfatiza en otro recurso que es la observación constante del entorno y contexto en el que nos desarrollamos, partiendo de que para entender nuestro contexto actual es importante comprender el pasado, y la observación da cabida a esta relación. En este sentido, la observación es primordial para la práctica actoral, siendo que Adler (2000) considera que entre más un actor observe las situaciones de la historia del personaje a interpretar, y además, a estas situaciones el actor les añade detalles que aportan desde su imaginación, las circunstancias reforzarán aquellas acciones que realice. Desarrollar o cultivar la imaginación es un trabajo que el actor logra a partir de la observación, por lo que son dos recursos valiosos y que contribuyen a la construcción creativa de un personaje, apartándose del recurso de la memoria emotiva de Strasberg, lo que puede llegar a ser muy perjudicial para el actor. Además, el fomento a la observación permite tomar elementos de la vida en general que contribuye al desarrollo de capacidades que se enfocan en la vida profesional actoral, más que en la vida personal.

El incorporar como herramienta la memoria de una situación o experiencia que tenga carga emocional y más, siendo este recuerdo de años atrás, sólo desvía y excluye al actor de la interpretación de un texto que revela una situación en donde existe una historia que revela grandeza. Es decir, Stella Adler lo plantea infinidad de veces en su libro *The Art of Acting*, donde exhibe ejemplos acerca de obras que tienen un significado dentro de la temática. Un ejemplo de ello, es la experiencia de Juana de Arco, la cual no se compara con una situación de cuando a una actriz le provocó tristeza el ver cómo su mascota salió a la calle y se perdió, lo cual es absurdo. Stella Adler menciona: “Es reducir la historia a nuestro nivel” (Adler, 2000, p. 65). Por el contrario, el actor debe enriquecerse, crecer en la comprensión de circunstancias, comprender la situación del personaje y no enfocarse sólo en gestar una emoción. No hay ningún sentido en evocar una emoción si no se comprende la grandeza del

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

contenido de una historia que va más allá de lo que ha vivido el actor. (Guerrero, 2015, p. 7).

Si a la imaginación desarrollada a través de la observación, le sumamos además la imaginación de las circunstancias, se enriquece aún más la técnica actoral, siendo ese otro elemento más en la metodología de Stella Adler. Imaginar lo que sucede en la historia, permite que las acciones se destaquen. De este modo,

el actor se nutre de cómo se acciona al observar a otros y las acciones revelan parte de cómo es la persona. Por ello, es tan importante retomar de la vida lo que se percibe, para aplicarlo en la construcción y comprensión de personajes. (Guerrero, 2015, p. 13).

El enfoque de Adler se complementa maravillosamente con la propuesta de Judith Weston (1946), quien defiende que el análisis del personaje debe centrarse en los verbos de acción, en lugar de buscar emociones específicas. Weston sostiene además que, en lugar de buscar replicar emociones, el actor debe concentrarse en el impulso por hacer, en la necesidad de actuar, lo cual genera una actuación más orgánica y auténtica. Este enfoque rompe con la idea tradicional de que el actor debe estar inmerso en un proceso emocional constante y permite una mayor flexibilidad en la interpretación.

Weston también enuncia como recursos importantes para el quehacer actoral, las experiencias pasadas, la observación, la imaginación y la experiencia inmediata o el “aquí y ahora”. La observación en este caso se ve a través de analizar a la gente que nos rodea para entender su conducta y sus características físicas y para demarcarse el actor de sus propias cualidades y motivos. “Utilizar la observación como una herramienta del actor se llama a veces ‘trabajar de afuera hacia adentro’” (Weston, 1946, p. 145). Esta idea se aleja de las asociaciones stanislavskianas con la actuación vivencial, haciendo que el actor parta mayormente de la forma visual del personaje, de la conducta y los gestos que hacen la fisicalidad del personaje, diferenciarse de otro. Este tipo de actuación es catalogado como “actuación técnica” (Weston, 1946, p. 146).

Tampoco creo que se trate de elegir una u otra opción y mucho menos de decir cuál es mejor que otra, sino de tener consciencia de que en algún momento o en todos, pueden ser útiles distintas herramientas. Dicho de otra forma, es importante entender que la actuación

en el medio que sea, no se trata de seguir una fórmula, sino de generar, provocar, encontrar o solicitar los estímulos necesarios para despertar en el actor una serie de posibilidades que le permitan tener claridad en lo que creativamente construye para su personaje. Además, “para implicarse imaginativamente con un personaje, el actor a menudo hace investigación” (Weston, 1946, p. 147), una herramienta que le permite entender cómo interactuar físicamente según los rasgos que deba interpretar. Esto sirve mucho, por ejemplo, cuando el personaje tiene un oficio que lo vuelve particularmente inmerso en un mundo que no conocemos en su totalidad. La investigación evita que los clichés invadan al actor al trabajarse de afuera hacia adentro, concentrando su labor en la superficialidad de lo externo.

En este sentido, Weston (1946) también aborda otra herramienta desde el concepto de la *vida física del personaje*, resaltando la importancia que el actor puede encontrar tras analizar los objetos que rodean la vida del personaje, pues estos

son muy definitorios respecto a quién es. Al crear una relación con los objetos de la vida del personaje, el actor crea un sentido de creencia en esa vida. Dar vida a los objetos y actividades del mundo del personaje es tan importante como encontrar sus necesidades e impulsos interiores. (Weston, 1946, pp.127-128).

Considerar la herramienta de la vida física del personaje, no solo aporta a la labor actoral, sino que además es una manera de vincularla con la labor del departamento de arte, por ejemplo, ya que toma en cuenta aspectos de utilería, escenografía y vestuario que se ven en las escenas de la película y es importante que el actor lo concientice de esta manera. Es decir, que piense en los elementos que se leen en el guion y que el departamento de arte propone, como una manera de abonar a su construcción del personaje, ya que “necesita crear una conexión con ese objeto y darle vida. Si le da vida al objeto, el objeto a su vez le da vida al actor, casi como si fuera otro actor en escena” (Weston, 1946, p. 128).

Además, Judith Weston (1946) indica que es necesario preguntarse de qué trata la película, buscando en la historia un tema y en el personaje una *espina dorsal*, esta última se relacionará con el tema principal del guion y permitirá encontrar en el personaje un *megaobjetivo* o necesidad vital como línea de acción que lo conecte con la historia y el resto de los personajes. Si cambia la *espina dorsal* será únicamente porque sucede algo muy importante a lo largo de su vida, que lo hace cambiar. (pp. 212-221).

Esta espina dorsal no cambia, aún cuando el personaje sufre alguna transformación. [...] Casi la definición de un guion viable es que los personajes tengan una espina dorsal para toda la película. Es lo que el personaje desea para todo el guion. Casi se le podría llamar la solución al personaje, porque, una vez encontrada la espina dorsal, se podría colgar ella todo el guion. (Weston, 1946, pp. 220-221).

Por otro lado, la imaginación para Weston empata bastante con lo que Adler (2000) enuncia respecto a que el actor, a través de la imaginación construye un sentido de credulidad o creencia en una realidad imaginada, lo que “le permite ser absorbido por el terreno creativo y tener una suerte de tregua respecto de los deberes del terreno social.” (Weston, 1946, p. 148). Parte de los estímulos por los que el actor se guía también se relacionan con lo que Weston (1946) llama *experiencia inmediata* (p. 149), un recurso que mantiene al actor en un estado de alerta y conciencia desde la inmediatez del momento en el que interactúa con sus compañeros actores y con el ambiente mismo. Un recurso que se basa en la realidad externa, que se distingue de la realidad interna que es todo lo que el actor no puede ver de manera literal a partir de lo que está transcurriendo en el momento de la interpretación de escenas.

Por otro lado, Sanford Meisner (1987) ahonda en ese estado de alerta en el actor, de manera tal que su método se centra en vivir el momento presente a través de la acción-reacción, donde el actor reaccione o responda intuitivamente a las acciones o estímulos que provengan de su compañero de escena. Esta técnica “se centra en ‘actuar es hacer’, un trabajo específico para desarrollar una mayor profundidad emocional para que los actores se vinculen a un comportamiento orgánico, una actuación basada en el instinto y la escucha, la escucha del momento.” (Estrada, 2019, p. 12).

Bajo esa lógica, Meisner enuncia una serie de ejercicios clave. El primero de ellos se basa en el juego de la repetición, o el juego del ping-pong con la finalidad de atacar la autoconciencia y el impulso de fingir del actor. La idea es que el actor comience enunciando algo que llame su atención de otro compañero, algo físico, para que este lo repita tal cual lo escucha.

Meisner descubre que cuando el actor presta su atención en la otra persona, al no tener presión, es libre y sigue sus verdaderos impulsos. Ahí es cuando desaparece la

autoconsciencia, además, si uno está escuchando a su compañero, hace de verdad y no finge hacer y ahí es cuando surge la solución al segundo problema. (Estrada, C. 2019: 13).

Meisner llegó a la conclusión de que, al repetir lo que se escucha, se deja de razonar y así el actor deja de autocontrolarse y es entonces cuando surge la autenticidad. Al principio es extraño, pues se trata de una repetición mecánica. Incluso Meisner mismo indica lo ridículo que puede llegar a sentirse o ser, pero insiste en que “[...] es el principio de algo³⁷” (1987, p. 22). Ese algo expone una genuina conexión entre quienes repiten las palabras el uno del otro y la repetición mecánica pasa a la repetición desde el punto de vista de quien escucha, lo que hace que el ejercicio evolucione a la una conversación de escucha activa. La conexión es un elemento importante al momento de actuar y sobre todo, al momento de interactuar con el otro y esa conexión proviene de la escucha activa. Al respecto, Meisner comenta en una de sus clases que “[...] es la base de lo que eventualmente se convierte en diálogo emocional³⁸” (Meisner y Longwell, 1987, p. 22).

Hay que limitarse a repetir lo que se oye, sin anteponer la lógica de un pensamiento, porque esto hace que la espontaneidad se pierda y se corre el riesgo de pensar en cómo el actor desea escucharse y se enfoca en cómo lo está haciendo, más en que hacerlo desde el impulso mismo de hacer. De hecho, el impulso o el instinto es otro de los principios de la técnica de Meisner que se deriva del ejercicio de la repetición; este consiste en que lo que se repite se transforma en otro diálogo o acción, pero debe venir del impulso puro de cambiarlo, pues resulta en algo meramente natural e inevitable de hacer. Meisner señala que

llega un punto en el que uno de ustedes tiene que darse cuenta de lo que la repetición les está haciendo. No me importa qué sea. ¿Estás aburrido de la repetición? Entonces ese podría ser el cambio. O tal vez tu compañero suene un poco molesto contigo; de ese hecho podría surgir el cambio ‘Estás enojado conmigo.’ En otras palabras, tu

³⁷ [Traducción propia] “This probably seems unbelievably silly, doesn’t it? But it’s the beginning of something” (Meisner y Longwell, 1987, p. 22).

³⁸ [Traducción propia] “It is the basis of what eventually becomes emotional dialogue” (Meisner y Longwell, 1987, p. 22).

instinto detecta el cambio en su comportamiento y el diálogo también cambia.³⁹ (Meisner y Longwell, 1987, pp. 29-30).

La llamada a la puerta, es otro ejercicio en la técnica de Meisner que consiste en que un actor esté adentro de una habitación haciendo una actividad de suma dificultad y con un motivo claro, mientras otro está afuera cerca de la puerta. El actor que está afuera toca la puerta, el que está adentro, la abre, encontrando el significado que la llamada tiene. Al abrir, empieza el ejercicio de la repetición y la persona que hace la actividad tiene que continuar haciéndola. (Meisner y Longwell, 1987, pp. 38-56)

Esta es una lección que permite entender que actuar tiene que ver con la idea de que el actor ejecute una acción hasta que encuentre el motivo que le incite a ejecutarla. Y en este sentido es importantísimo no usar la lógica, sino usar los impulsos. Meisner añade que “[...] lo que haces no depende de ti, depende del otro compañero⁴⁰” (1987, p. 52). Esto me parece muy relacionado con la propuesta de Judith Weston al optar por una actuación que surja del accionar a partir del otro, considerando que la emoción surge naturalmente después de concentrar la atención en una tarea específica, en una acción. Meisner propone entonces que actuar no implica decir un texto, sino que actuar es hacer algo desde la verdad y enteramente con todo tu ser. Siendo que el cine opta por escenas carentes de diálogo en muchas ocasiones, más que en el teatro, es una técnica muy acertada para dicho medio, sobre todo porque, como actriz estoy tratando de desmarcarme de lo que acostumbré en mi formación teatral, que es el trabajo con el texto. Por lo tanto, prescindir de él en el cine, parece desnudarme; me hace sentir, en lo personal, desprovista de uno de los elementos con lo que suelo trabajar, lo cual es curioso ya que al decir un diálogo frente a la cámara, me siento aún más incómoda. Siento que estoy siendo demasiado teatral, por lo que la técnica de Meisner en el trabajo con el texto me parece interesante a partir de dar una respuesta dialógica desde la escucha. Esto quiere decir que si el texto surge distinto a como está en el guion, será el resultado de la atención que el cuerpo y la mente le estén poniendo a lo que el compañero dice.

³⁹ [Traducción propia] “There comes a point when one of you has to pick up what the repetition is doing to you. I don’t care what it is. Are you bored with the repetition? Then that could be the change. Or maybe your partner sounds a little annoyed at you; from that fact could come the change ‘You’re angry at me.’ In other words, your instinct picks up the change in his behavior and the dialogue changes too” (Meisner y Longwell, 1987, pp. 29-30).

⁴⁰ [Traducción propia] “What you do doesn’t depend on you, it depends on the other fellow” (Meisner y Longwell, 1987, p. 52).

De hecho, Meisner indica que el texto es el peor enemigo del actor y “critica que muchos actores se centren en decir a la perfección el texto, palabra a palabra. Para él lo importante no es el texto, lo importante es la emoción.” (Estrada, 2019, p. 18). Al respecto tengo una observación: no siempre el director aprobará que el texto cambie, así que este detalle de la técnica podría resultar contraproducente, por lo que creo que sí es importante primero hacer el ejercicio de aprenderse el texto fielmente.

Así mismo, esta técnica se apoya de la emoción del actor a partir de experiencias imaginarias creadas por él mismo, a diferencia de lo que propone Strasberg, que es partir de experiencias reales del actor. Continuando con Meisner, es preciso añadir que

en sus clases descubrió que creaba un tipo de vida que no tenía nada que ver con la introversión que producía la preparación de Strasberg, sino que buscaba retrotraer al actor a sus impulsos emocionales y a la actuación que está firmemente enraizada en el instinto. (Estrada, 2019, p. 11).

Esta es una diferencia que me permite comparar por la amabilidad y creatividad que impulsa la técnica de Meisner y con la que me identifico, pues esencialmente consiste en desarrollar la capacidad de escuchar y reaccionar desde la honestidad. Además, la improvisación y la espontaneidad son aspectos esenciales en esta técnica, por lo que es efectiva tanto para el trabajo del actor teatral como para el actor de cine.

En cuanto a la técnica de Michael Chejov, es preciso apuntar que parte de una lógica mucho más formal. Su método precisa una respuesta al método de Stanislavski, de quien fue discípulo y de quien se distancia respecto a algunas ideas y conceptos. Por ejemplo, del modo en el que, a través de la *memoria emotiva* el actor llega a emocionarse. Chejov (1987) en su libro *Al Actor, Sobre la Técnica de Actuación* nos comparte que

hay ciertos actores que pueden sentir sus papeles profundamente y comprenderlos con diaphanidad, pero que no aciertan a expresar ni a transmitir al público estas riquezas que llevan dentro. Aquellos maravillosos pensamientos y emociones se ven encadenados de algún modo en el interior de sus cuerpos no desarrollados. (p. 15).

La técnica chejoviana consiste en estimular la imaginación creativa. Propone centrarse en la creación de imágenes interiores, en combinación con la actividad física del actor, con el objetivo de producir emociones en este. Siendo así, Chejov despierta en mí una

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

noción por la que siempre me he sentido atraída al momento de actuar y que se relaciona con apartarme de mis propias percepciones ante la vida en determinados contextos y situaciones. Interpretar a un personaje problematiza la cuestión de: ¿qué haría yo en la situación que experimenta el personaje?, para entender que no se trata de nosotros mismos, sino propiamente de alguien más. Por lo que en todo caso la pregunta sería: ¿qué haría el personaje en esa situación? Esto clarifica el hecho de que el ejercicio de la imaginación, similar a las características de la técnica de Stella Adler, tiene un enfoque mucho menos interno con el actor, para examinar y pensar en lo que el entorno mismo nos arroja para el entendimiento del personaje y su historia.

Además, Chejov plantea el concepto de gesto psicológico, que consiste en la conexión entre los gestos físicos y el estado psicológico del actor, con el fin de concentrarse en los sentimientos y el ánimo, mediante la fisicalidad. Chejov (1987) creía que un actor no solo debía encarnar su personaje físicamente, sino también emocional y mentalmente. El gesto psicológico, representa un movimiento físico que expresa el estado interior, la emoción o la intención de un personaje. De este modo, se considera que mediante un gesto, el actor puede acceder a su subconsciente para que de esa manera se conecte con su personaje.

[...] El gesto psicológico se define como una secuencia estructurada y repetitiva de movimientos que encarna la psicología del personaje, siendo una herramienta crucial para alcanzar su objetivo. La intensa repetición del gesto proporciona al actor una estructura que facilita la expresión de diversos estados de ánimo requeridos por el texto. (Sarmiento, 2023, p. 17).

Así pues, mediante un gesto físico, Chejov apunta que el actor puede comprender la psicología del personaje y posteriormente relacionarla con la acción. Además, es preciso señalar que Chejov,

en sus reflexiones, argumentaba que la imaginación desempeñaba un papel fundamental para lograr esta sincronización, ya que observó que la imaginación tenía la capacidad de influir en las sensaciones físicas y el movimiento corporal del actor, lo que a su vez tenía un impacto en la generación de emociones. (Sarmiento, 2023, p. 8).

La imaginación se hace presente para Chejov, a través de que internamente se recurra al ejercicio de hacerle preguntas a nuestros personajes, con el fin de que las respuestas se hagan presentes por medio de imágenes que posteriormente se fisicalizarán, si el actor está de acuerdo con lo que sus respuestas imaginativas le permitieron construir. Esto lo expresa Chejov así:

Las imágenes que veo con los ojos de la mente poseen su psicología propia, modo de la gente que me rodea en la vida diaria. Sin embargo existe una diferencia: en la vida cotidiana viendo a la gente a través de sus manifestaciones externas tan solamente y no apreciando nada detrás de sus expresiones faciales, movimientos, actitudes, voces y entonaciones, puedo juzgar mal su vida interior. Pero no ocurre así con mis imágenes creativas. Su vida interior se halla completamente abierta a mi contemplación [...] a través de las manifestaciones internas de mi imagen, es decir, del carácter sobre el que estoy trabajando por medio de mi imaginación, puedo ver su vida interior (Chejov, 1987, p. 39).

Chejov aboga por que un actor trabaje desde la imaginación pura, siéndole fiel a la idea de que la actuación no se basa en recuperar experiencias pasadas o incluso en generarlas, sino que la clave está en usar la imaginación para anticipar el acontecimiento. En este sentido, “lo que estás buscando no está necesariamente en la realidad de nuestra vida, puede estar en la imaginación, que puede ser más profunda y convincente que intentar revivir un recuerdo lejano” (Estrada, 2019, p. 11).

Como actriz que se adentra al universo cinematográfico sé que no solo se trata de estudiar los fundamentos teóricos de las técnicas más empleadas y situadas en el medio, sino que me es apremiante profundizar a través de la experiencia en sí de cómo se siente actuar frente a cuadro, pues tal como Chejov lo indica, “la técnica del actor no podrá ser comprendida nunca exactamente sin practicarla” (1987, p. 13).

Una de las propuestas contemporáneas que me ha intrigado por el pragmatismo con el que se guía a los actores es el *Laboratorio de Actores*, al que, como se recordará, tuve un primer acercamiento durante el diagnóstico que realicé a través de *ENADIC*. Se trata de un espacio dedicado a la práctica constante de la actuación frente a cámara, a partir de ejercicios que me han permitido concebir la relación que tiene mi cuerpo con el dispositivo

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cinematográfico. Además, esta técnica guiada por Patrick Knot, me ha permitido tejer y a su vez comprobar algunos de los principios de las técnicas con las que se familiariza al actor de cine, como lo son varias de las que ya he estado investigando a lo largo de este capítulo.

En mi paso por el *Laboratorio de Actores*, he logrado una consciencia que separa mi labor teatral con mi labor en el cine. Esta labor corresponde al análisis de texto dividido por bloques, donde el tono, el ritmo y la acción construyen el arco dramático del personaje como herramientas para generar estados emocionales. Todo esto desde la entereza de la actuación para cine visto como un arte de sutileza.

De este modo, me interesa analizar el *Laboratorio de Actores*, desde la la relación que tiene con otras técnicas ya descritas, por ejemplo con algunas herramientas de Meisner, pues la característica que más destaca en la propuesta de Patrick Knot es la manera de trabajar con el texto desde la neutralidad. Por su parte, Knot recupera también la fiel memorización del texto. Esta vinculación al respecto del método de Meisner se argumenta de la siguiente manera:

Meisner hacía que sus actores se aprendieran el guion de memoria mecánicamente, sin darle significado, sin segundas lecturas, sin interpretación. Quería que el texto fuera frío y que parecieran robots al decirlo. Además, hacía que lo reescriban a mano, quitando toda la puntuación, ya que para él la puntuación es emocional, no gramatical. Meisner dice: “neutro. ¿Qué significa? Abierto a cualquier influencia, ¿verdad? Si eres neutro consigues cierta flexibilidad emocional” (Meisner, 2002, p. 69). Esto hace que el actor se vuelva más íntegro, honesto, improvisador y abierto a cualquier situación. De esta manera, el texto se llena de forma cuando el actor comienza a interpretar encima del escenario y la emoción que da a sus palabras nace de lo que recibe del otro. (Estrada, 2019, p. 17).

En una de sus clases, Meisner al introducir al grupo a la idea de hacer el papel parte de el actor, lleva el ejercicio de tal modo que se entiende que el actor “dice una cosa, pero siente otra⁴¹”. Esto me recuerda a mis prácticas con Patrick Knot, quien parte de una premisa similar: “Si te duele, ríe”, y que es una manera de decir que según la emoción que la situación

⁴¹ [Traducción propia] “That you were saying one thing, and were feeling another” (Meisner y Longwell, 1987, p. 155).

del personaje posee, es importante partir de lo contrario para que resulte vivaz y creíble, pues “el carácter viene de cómo haces lo que haces⁴²” (Meisner y Longwell, 1987, p. 156).

Según Patrick Knot, en armonía con Meisner, es ahí donde surge la creación del personaje, no tanto en modificar el aspecto del actor, o cambiar su voz. De hecho, la idea de partir desde la neutralidad con la voz, es precisamente una manera de adquirir la naturalidad y frescura que tanto el cine busca en sus actores.

La diferencia de la técnica de uno y otro, es que mientras Meisner propone desmarcarse del texto tras haberlo explorado, Knot opta por conservarlo enteramente. Meisner aboga por la interacción del actor, donde su labor nace como respuesta directa al entorno que lo rodea, sin el filtro de la premeditación o la sobrecarga emocional. Patrick Knot usa esta premisa cuando propone partir de la neutralidad del texto. Y esta simplicidad y transparencia son características que me permiten adentrarme a un proceso mucho más espontáneo y creativo, un aspecto esencial para una actuación auténtica en el cine.

Por otro lado, también me es importante resaltar la distancia que percibo respecto a la técnica de Knot con las técnicas vivenciales. Por ejemplo, Knot se desmarca por completo del método de Strasberg que armoniza con el sistema inicial de Stanislavski. La insistencia de Strasberg en que el actor llegue a una actuación auténtica a partir del recuerdo de la emoción en sus vivencias personales, es precisamente el sentido contrario al que Knot se dirige, quien busca la autenticidad a partir de la sensorialidad física. Un ejemplo de esto es la herramienta sensorial del *mantra*, explicada en la *Charla de métodos y técnicas de dirección y actuación*, en el apartado del diagnóstico de *ENADIC*. En este sentido, relaciono la utilidad de la técnica de Knot con lo que Celis et al., desarrolla al exponer que:

El actor filtra los estados de sensación provenientes de su experiencia de vida y los configura en una vibración energética con rastros simbólicos que éste potencia hacia el personaje teatral. [...] Es decir, los perceptos y los afectos producen la cotidianidad sensible que el actor canaliza para la deconstrucción del personaje. Por tanto, la indagación no concilia la estrategia de Constantin Stanislavsky, pues, a pesar que su técnica está basada en una suerte de recuerdos personales acumulados en su memoria emocional. El director ruso plantea que el actor debe buscar en su pasado una situación análoga a la que vive el personaje en la ficción, revivir esa situación y, una

⁴² [Traducción propia] “Character comes from how you do what you do” (Meisner y Longwell, 1987, p. 156).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

vez encontrado el sentimiento, traer la emoción a la escena. Esta formulación infiere conservar un principio mimético con respecto a la experiencia vivida, pues, además de analogar la sensación personal, acopla homológicamente la situación ficcional. (Celis et al., 2009).

Considerando esto, el proceso deconstructivo se va tejiendo desde la separación que tengo respecto al conocimiento y la aplicación de métodos identificados y asimilados en mi práctica actuarial. De esta manera, la distancia entre estos y la técnica de Knot impactan en mí como actriz formada en teatro que desea transitar al cine. Es decir, podría estudiar la actuación en cine en una escuela dedicada a los preceptos de los métodos actorales más conocidos, métodos con los que se ha indagado en este apartado, pero hay más peso en el interés por deconstruir mi interpretación actuarial, introduciéndome a un método que si bien, no se aísla del resto, sí pone en tela de juicio la manera en la que se estudia la actuación. Para esto, me es necesario considerar además la fase de la *indagación prosaica*, explicada en el apartado del concepto de deconstrucción, una fase que refuerza que

[...] el actor usa una selección sensible de sus experiencias de vida y recupera los momentos energéticos de ellas sin ceñirse exclusivamente a su registro narrativo. Es decir, no prioriza el relato o historia de dicha experiencia, sino que evoca las fuerzas que fueron desplegadas durante el acontecimiento. No representa el episodio sino que recurre a la vivencia, pero desde una razón sensible, desde una lógica de sensaciones. (Celis et al., 2009).

Al respecto de la técnica de Patrick Knot, será preciso ahondar en ella más adelante, con la finalidad de seguir haciendo un cruce con la deconstrucción por la que atravieso al sistematizar mis procesos actorales en cine, siguiendo la idea que Stella Adler (2000) destaca en su libro *The Art of Acting*, donde como actores, debemos crear nuestro propio método de actuación, que trascienda los preceptos y posibilidades que ella misma con su técnica y todas las demás técnicas pueden aportarnos. (p. 24). Chejov también abogaba por que cada actor encontrara su propia técnica y que fuera la que fuera, posteriormente de practicarla debía ser olvidada: “saber hacer” para luego “saber ser”. (Garre, 2003, p. 4).

Finalmente, concluyo de este apartado que la imaginación es una de las herramientas que comparten la mayoría de las técnicas en las que he indagado, por lo que seguir esa línea

me parece interesante para la creación de cualquier personaje. Además, tener presentes los métodos y las técnicas actorales que pueden ser de mayor utilidad en el medio cinematográfico, me permitirá tener un acercamiento más fiel al medio, así como desmarcar y a su vez relacionarlas con el medio teatral.

1.5 El director en el cine: su función respecto a los elementos técnicos y actorales

Una vez formulada la definición de qué representa un actor en cine y de qué manera se acerca al medio, es importante poder definir qué hace y qué busca el director de una película. Partiré nuevamente de mi intuición, apuntando a que se trata de la figura que se encarga de la toma de decisiones finales en una producción cinematográfica. Se trata de una figura que lidera desde la experiencia creativa y acompaña los procesos creativos de todo un equipo que sigue su propuesta.

Un buen director conduce, orienta e impulsa las oportunidades que ve en su equipo. Para esto, la comunicación directa y empática son aspectos primordiales en su desenvolvimiento. Jaime Camino⁴³ (1997) sabiamente dice que un director debe tener total autoridad sin que se note que la ejerce. Aporto esta noción de lo que es un director de cine desde mis propias necesidades como actriz y permitiéndome crear esta figura que sea capaz de entender que un actor de cine, sobre todo uno que experimenta sus inicios en este medio, mantiene una percepción íntegra respecto a quien le dirige. De este modo, el actor busca en todo momento respeto mutuo y una unión con el director que le permita explotar la creación de su personaje.

De acuerdo a mi definición de actor, visto como alguien que aporta con sus herramientas corporales, vocales, gestuales, emotivas y de interacción, y quien no solo se concentra en seguir indicaciones incuestionables que lo priven de su capacidad creativa para convertirse en una máquina que hace y deshace al antojo del director, es preciso decir que el director, en las etapas de la realización debe poner especial cuidado a cómo percibe a sus actores y qué lugar les otorga.

Inicialmente es el casting el primer momento en el que el director tiene la oportunidad de ver qué puede aportar o no el actor que busca y posteriormente selecciona. Un director que entiende el arte de actuar, no busca únicamente apariencia e imagen, como suele verse

⁴³ Escritor, guionista y director de cine español.

en los carteles para casting. Verlo de esa manera desde mi postura actoral, me permite construir una consciencia que va más allá de ir a un casting y desear que le guste mi perfil al director, pues ciertamente no es lo único que un buen director analiza.

Es común que muchos de los filmes se hagan pensando estrictamente en el aspecto del actor, lo cual me da mucho que pensar, pues a veces se abandonan muchas buenas historias, porque el director no cuenta con el “actor apropiado”, considerando el perfil.

El rostro de un actor será siempre reemplazado por una serie de rostros-tipo y es sabido que el director hace esta selección en el casting antes del rodaje, de acuerdo a su visión personal del personaje. Será que “conviene sentir que esa apariencia exterior será la más idónea para sustentar la tarea emocional atribuida al personaje” (Nacache, 2006, p. 49). Aunque la verdad es que no siempre es así y una de las preguntas que considero que un director de actores debe tener presente en todo momento es: ¿cómo hacer para desmarcar a los actores de la naturaleza de su propia imagen con el fin de exponer sus más sinceras posibilidades de trabajo expresivo? Esto habla de un director que busca incansablemente que emerjan del actor sus mayores cualidades, sin tener que limitarlo necesariamente a lo que representan sus características físicas. Por lo anterior, “es de suma importancia que el director tenga en cuenta estos puntos en el proceso de selección de actores conociendo la trayectoria actoral, además de pulir características y virtudes durante el casting.” (Jeri, 2020, p. 21).

Debido a la manera en la que el cine se ha caracterizado a lo largo de su evolución, el director busca en los actores naturalidad y espontaneidad. Para esto, además de la preparación personal y profesional a la que un actor se debe ajustar según sus propias técnicas de interpretación, es importante que el director tenga la capacidad de encaminar al actor hacia esa naturalidad que tanto desea. Así pues, es preciso indicar que

durante el desarrollo de las herramientas para la dirección de actores existe una primordial basada en los actores, la expresión corporal, es un concepto que debe estar ligado a la credibilidad, esto permitirá el éxito del largometraje, ya que son factores importantes que se debe manejar principalmente por los actores y orientado por el director. Si un actor se ve y se siente sobreactuado creará un estímulo y reacción negativa por parte de la audiencia. (Jeri, 2020, p. 21).

La naturalidad corporal y gestual del actor debe estar presente a lo largo de toda la película, y el actor sabe que parte de su trabajo es lograr el manejo corporal para expresar de manera clara y espontánea, pero también vale la pena que el director asuma esa misma consciencia al observar al actor y poder ser claro y puntual en sus indicaciones, ya que saber con exactitud qué se quiere modificar en el actor es parte fundamental de la labor de un director de actores.

A menudo he escuchado en mi propio contexto que los actores que venimos del teatro, somos muy exagerados en el cine, lo cual hasta cierto punto es cierto si se considera que el formato teatral demanda cualidades en el actor propias de una amplificación en su expresividad. Entonces, sería extraño que no fuera de esa manera, pero lo importante de esto no es solo juzgar la teatralidad, sino inducir al actor a perderla y sumergirse en un ambiente en el que pareciera que no está actuando en un escenario, sino que está a disposición de una cámara que mira al actor y que a su vez, el director sabe cómo mirarlo. El trabajo del director implica construir una comunicación para que sus actores se permitan desprender de las distracciones de todo el dispositivo cinematográfico, refiriéndome específicamente a toda la parte técnica del cine.

Entonces el director puede llegar a hacerles olvidar que hay aparatos, focos, micrófonos, y realizar un documental sobre ellos como haría sobre un animal en la naturaleza. Si se llega a este punto, uno se encuentra muy cerca de algo que no está nada mal. En la naturaleza, vuestros torpes movimientos pueden ahuyentar al animal. En un filme dramático, no es que el actor huya, sino que su naturalidad desaparece, y eso es mucho peor. (Nacache, 2006, p. 70).

Esto ciertamente tiene que ver con la empatía del director al tratar a los actores, con entender que un actor de cine pasa por etapas que violentan la percepción respecto a su propio trabajo, y que la fragmentación de su cuerpo está latente en todo momento y que esa fragmentación le obliga a mantener un estado de alerta donde a pesar de romper con la ficción de su personaje, debe ser capaz de recuperarla cuantas veces sea necesario. Una vez que el director dice “acción”, el actor tiene que desaparecer para otorgarle su lugar al personaje de la película y hacer todo en función de esta. En ese sentido, el trabajo del director se complejiza a tal grado de cuidar que esa naturalidad no se pierda y que, en dado caso de

perderse, estar dispuesto a construirla las veces que sean necesarias con el actor. Tal como Judith Weston indica al decir que

siempre hay que dejar que los actores sepan que, sea cual sea el nivel de riesgo que se está pidiendo de ellos, el director también está dispuesto a asumirlo. Quien teme a la intimidad y a la conformación quizás no debería convertirse en director. (1946, p. 24).

Hay muchos directores enfocados mayormente en el área técnica del cine y toda su producción, sin tomar en cuenta que corren el riesgo de olvidar la sustancia viva de la que he hecho referencia al definir a un actor de cine. Debido a esto es que la figura del coach actoral a veces tiene cabida en los procesos cinematográficos, siendo una figura que se dedica exclusivamente al acompañamiento del actor, permitiéndole al director concentrarse en los demás elementos de los que tiene que estar al pendiente. Pero la realidad del contexto en el que me encuentro es que dentro del crew no suele participar el coach actoral, siendo el director quien tiene o debería tener ese acercamiento con los actores.

Pueden existir diversos caminos para la dirección de actores, ya que no existen parámetros establecidos para que todos sigan un mismo reglamento. Pero es de suma importancia, ser empático, coherente y claro para que los actores puedan entender lo que se desea transmitir. El director debe conocer el trabajo, la personalidad y el profesionalismo de los actores para crear una relación de confianza y un buen ambiente laboral por ambas partes. Además, la experiencia del director a lo largo de su vida podrá ayudar durante el rodaje, ya que experimenta en el lugar de los hechos cómo poder dirigir a los actores para poder desarrollar la puesta en cuadro. Es de suma importancia que este proceso no sea ni rígido, ni antinatural, ya que en estos casos también debemos tener en cuenta que todo el equipo pueda disfrutar de un proceso óptimo. (Jeri, 2020, p. 20).

En este sentido, dirigir es estar consciente de que es necesario conservar un rumbo, pero este rumbo nunca será recto, siendo que el director es quien comparte su visión con la del resto del equipo involucrado, de manera colectiva y a su vez desde la intimidad del diálogo con cada uno. Desde la perspectiva de este proyecto, al considerar que los aliados

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

más próximos del director de cine son el productor, el asistente de dirección, el director de fotografía, el director de arte, el director de sonido, el operador y el montajista, me parece que es importante incluir a la lista del equipo al actor, como el aliado que sustentará el contenido de sus personajes.

Con su buen oficio, el director conduce el trabajo de los demás `oficiantes`: actores, director de fotografía, operador, figurinista, maquillador, decorador. Cada uno de ellos tiene su oficio, el del director consiste en gran medida en dirigirlos a todo ellos y, de tal modo, dirigir la película que se está haciendo. (Camino, 1997, p. 13).

Defiendo la idea de que el actor, al menos el protagonista, forme parte del equipo, en la colaboración de las mesas de trabajo, debido a que en gran medida, es él quien al llegar a la etapa de rodaje será seguido por la cámara, portará las prendas propuestas por el director de arte, manipulará la utilería y se desplazará en las locaciones. Y tras prestar su imagen en dicha etapa, será su actuación la que sufrirá un cambio a través de la necesaria fragmentación que le imprima el montajista.

Todos los aliados del director analizan y construyen al personaje, cada uno desde distintos ángulos, pero es el actor quien, al encarnarlo, lo termina por construir en todos sus ángulos posibles, por lo que su aportación en las etapas muy tempranas de la realización puede beneficiar en la creación del resto de los aliados y a su vez, se adentrará a un entendimiento mucho más complejo, profundo y claro de su propia labor como actor en el rodaje.

Un director que no solo dirige la parte técnica del filme, sino la parte viva (los actores), tendrá que considerarlo todo y eso no descarta la opinión de los actores, a quienes será interesante ser contemplados desde todos los departamentos. Por ejemplo,

[...] el operador, con su ojo pegado al visor de la cámara, observará detalles, cualidades y defectos, que pueden pasar desapercibidos al resto del equipo, incluido el director. Será él quien a menudo corte el rodaje de un plano si siente o ve que algo está fallando: un falso movimiento de la cámara, un movimiento torpe de un actor, el brillo inadecuado de un aparato de iluminación. El director consultará al operador incluso si tiene dudas sobre la actuación de un intérprete en un momento dado. (Camino, 1997, p. 36).

Así pues, digamos que el operador, quien suele ser el cinefotógrafo en muchos casos, desde su propio conocimiento y área de *expertise* puede aportar al director una mirada de la labor del actor que tal vez esté pasando desapercibida. Y si el actor tiene la oportunidad de saber cómo se le está mirando en cierto encuadre o cómo está pensado ese encuadre desde la mirada del operador, resultará mucho más sencillo acoplarse a las indicaciones que el director, posteriormente, en pleno rodaje le solicite.

Esto también se traduce a la pericia y delicadeza que debe tener el director al momento de dirigir a sus actores y saber lo que implica estar frente a cuadro, siendo que en muchas ocasiones el actor, que suele buscar en todo momento la aprobación del director, consigue ciertos logros que no son considerados por el director, no porque no le interese, sino porque muchas veces ni siquiera se le ha puesto atención a ese logro. “Es un error muy frecuente dirigir actores en relación a movimientos de cámara siendo que debe ser al contrario. Nunca va a ser más importante un *travelling* perfecto que el gesto de un actor.” (Threebilcock, 2013, p. 22).

En la medida en que un director de actores entienda esto, tendrá mucho que ver con el conocimiento que tenga de sus actores en relación a las capacidades expresivas que puedan aportar. Estar siempre al pendiente de la ejecución del actor, le permitirá desmarcarse de los tecnicismos a los que está tan sujeto el cine. Le permitirá tener la flexibilidad que necesita un director para saber cuándo se puede prescindir o no de ciertos detalles magníficamente empleados a nivel técnico, para rescatar las cualidades que el actor ha trabajado para la interpretación de su personaje.

Además, saber distinguir esta parte, hará que el director sepa asumir su labor tan compleja en el cine y se dará el tiempo para incentivar a su equipo. El hecho de que el director incluya este tipo de detalles a lo largo de la realización, genera un vínculo con todos los creativos y permite que todos empaticen con la labor de todos. He ahí la capacidad tan aguda de persuasión y comunicación con la que un director debe contar, ya que como Jaime Camino lo indica,

El director puede ser un hombre seguro de lo que está haciendo, sin que por eso deba imponer sus órdenes sin haberlas comentado con sus más inmediatos colaboradores.

Al contrario, nada más normal que, antes de tomar una decisión, consultar con ellos

su parecer. El rodaje es un trabajo en equipo; técnicos e intérpretes han de dar lo mejor de sí mismos y el director debe saber captarlo. Si el director no escucha, ni atiende las sugerencias de sus colaboradores, está desaprovechando la creatividad de éstos. (Camino, 1997, p. 52).

La definición de director precisa en un guía para todo un equipo que rema hacia un mismo puerto, es “un intérprete que unifica el lenguaje del guionista con el del actor y un ingeniero que edifica todo un proyecto partiendo de un guion.” (Threebilcock, 2013, p. 21).

De esta manera, se pueden enumerar las cualidades que debe tener un director de actores: 1. Responsabilidad, pues debe responder ante el productor por los detalles, calidad y resultado final del proyecto. 2. Diplomacia, pues tiene que dirigirse hacia personas de contextos muy diferentes entre sí y con todos debe manejar el mismo buen trato. 3. Cooperación, pues debe entender que no es un trabajo individual, sino en equipo y cada parte es vital para obtener el mejor resultado. Por último, 4. Capacidad de liderazgo, pues cuando se trata de grupos de personas tan grandes, es normal que no falten problemas porque alguien quiere imponer su punto de vista por encima de otros. En esos casos, el director debe estar en capacidad de decidir qué es lo más conveniente y hacerlo valer. (Threebilcock, 2013, pp. 23-24).

Finalmente, es importante preguntarse ¿cómo saber que el director tiene la capacidad de visibilizar todos estos aspectos en un actor? Creo que la respuesta se encontrará en la medida en la que se relacionen en los procesos de la realización.

En el artículo *La dirección de actores de cine*, se ve que más allá de la elección de cada director en torno a optar por ensayar o no, o por ejemplo en otorgarle mucha o poca información al actor previo al rodaje con el fin de lograr mayor espontaneidad, siendo estilos particulares del director, independientemente de lo que le venga mejor al actor según su propia metodología, por lo que Mónica Discépola concluye que a pesar de ello

[...] sigue existiendo un vínculo construido, una confianza, una elección previa, un entendimiento desde otros lugares. No se puede dirigir sin establecer una red de vínculos, que se instalan en diferentes niveles: Director – actor, Actor – actor, Actor – personaje y Personaje – personaje. Generalmente, si nos atenemos a los análisis de la estructura dramática, el vínculo que se aborda es el que se da entre personaje –

personaje, sin darnos cuenta que en las otras tres relaciones vinculares es donde empieza la dirección de actores en el cine. (2007, p. 4).

Visto así, se infiere que la aportación del actor en las propuestas del director, enriquecen ampliamente su ejecución interpretativa y la manera en la que el mismo director percibe al personaje que le ha otorgado al actor, estrechando el vínculo entre ambos, desde la confianza mutua e incluso desde una postura donde las jerarquías se difuminan y la dinámica profesional se transforma conforme a la necesidad creativa de cada uno de los involucrados. Así pues, el vínculo creativo que se gestó entre el actor y el director, dependerá de qué tanto quiera este último involucrarse en los procesos del actor y a su vez permitirá nutrir su propia práctica de dirección.

1.6 La relación entre el director, el actor y el personaje

La realidad en el medio cinematográfico de Aguascalientes no acostumbra a priorizar el vínculo creativo con el elemento actoral, refiriéndome al nivel de involucramiento que se le permite aportar a los actores en el proceso de preproducción y rodaje. Tal vez sí tiene una valoración importante durante el rodaje, pero desde mi propia experiencia y desde la utópica práctica de la que me gustaría ser parte, donde a los actores se nos solicita nuestra opinión creativa respecto al personaje en periodos más extensos de lo que suele ser. Siendo que el periodo en el que es considerado un actor dentro de un proyecto para la realización de un cortometraje, por ejemplo, normalmente es muy acotado y no hay mayor comunicación con el director para la creación de un personaje, sino que lo normal es que el actor se haga cargo de este proceso de manera más solitaria. No es que el director no esté pendiente del actor, porque sí lo está, pero el acompañamiento para la creación del personaje de manera correlacional no suele ser tan apremiante para quien dirige.

Como actriz en deconstrucción me parece importante considerar de qué manera evoluciona mi labor en una producción según los métodos que utilizo, dependiendo de lo que el director me solicite, así como aprovechar mis capacidades después de ser analizadas por el mismo director. Para esto, la estrechez o intimidad generada a lo largo de los procesos es fundamental, pero ciertamente y tal como Judith Weston (1946) lo indica, actuar y dirigir son habilidades muy distintas entre sí, y cada labor debe realizarse con la consciencia y libertad

que implica, pero esto no quiere decir que tengan que ir por caminos opuestos. De hecho, Weston considera que los directores deberían saber más acerca de los actores y de la práctica de la actuación para lograr una mejor relación laboral.

Aquí yace el punto central de esta relación a veces dolorosa, a menudo frustrante, pero potencialmente estimulante: el director es el espectador, y el actor es el observado. El actor está expuesto, vulnerable. El éxito de su contribución gira alrededor de su capacidad y su disposición a permitirse ser observado sin poder verse a sí mismo. Esto significa que debe rendirse completamente a sentimientos, impulsos y simples decisiones, sin saber si están funcionando o no. Si se observa a sí mismo, la relación observador / observado se rompe y la magia se pierde. Depende de que el director se ponga en el lugar del público y le diga si sus esfuerzos se logran o no; no puede evaluar su propia actuación. Su paradoja central consiste en que esta dependencia lo libere. (Weston, 1946, p. 21).

Al decir que es importante que actor y director tengan mayor conocimiento uno del otro, no precisamente me imagino a mí como mi actriz interfiriendo en lo que el director me indique o no, sino más bien a tener la libertad de proponer en base a sus indicaciones y ser completamente tomada en cuenta. Así como asumo la responsabilidad de respetar e indagar en las opiniones y sugerencias de quien me dirige. Weston dice que “el actor y el director deben respetar el territorio creativo de cada quien” (1946, p. 22), por lo que me queda claro que el trabajo actoral dista del de dirección, y son mundos distintos, pero no aislados, sino complementarios.

Generar mancuernas entre las ideas del director y las del actor al momento de construir la psicología y las características específicas de un personaje puede resultar en una propuesta que se fusione en beneficio de cómo perciben ambos al personaje. Del mismo modo, construir un trabajo más integral, sería pertinente en las tres fases de la creación cinematográfica. Por ejemplo, en el caso de los procesos de preproducción, específicamente en el casting, ya que constantemente me pregunto ¿en qué se basa el director para discernir de un actor u otro y cómo diseña el trabajo previo al rodaje en torno a la construcción de personaje?

Si el casting no aporta al director la suficiente información de que el actor está capacitado para responder ante los riesgos que el medio requiere, habría que replantearse la interacción primaria que se establece para la selección de un actor. Así, con el refuerzo de este vínculo es necesario revisar los criterios del director para elegir a su elenco y cuestionar su capacidad de selección.

Una vez siendo seleccionado el actor en el proyecto, teniendo el guion en sus manos para construir su parte, analizando el texto desde su experiencia y con la ayuda ocasional del director, existe una herramienta crucial para el beneficio del actor. Una herramienta que, dependiendo del estilo del director es utilizada o no, pero que sin duda será de gran importancia, sobre todo si se considera la relación del actor con respecto a su trabajo en el teatro, quien seguramente abogaría por darle un buen lugar dentro de los procesos en el cine; me refiero a los ensayos.

Al llegar la etapa previa al rodaje, la posibilidad de saber de qué manera interpretaré mi personaje y tener certeza de que la comparto con lo que el director tiene en su mente, radica justamente en los ensayos, una herramienta poderosa para construir en comunión de la propuesta de ambos. Sea cual sea el momento idóneo para el director que desee darle un lugar a esta herramienta, el actor sentirá seguridad en su trabajo al momento de llegar al rodaje, donde será más costoso empatar con el director, debido a las mil tareas tan complejas que este debe ejecutar a nivel técnico con el resto de su equipo.

La importancia de los ensayos no debería estar sujeta a la economía de los tiempos del proyecto, como suele ser al menos en el contexto en el que me he desarrollado. A menudo me cuestiono si esta opinión resulta meramente producto de mi experiencia teatral y si estoy siendo muy exigente con este asunto. Sin embargo, creo que va más allá de ajustar las cosas a mi disposición, pues hablo también desde la facilitación que un ensayo puede implicar para la labor del director.

Si además del ensayo propiamente dramático, el intérprete es capaz de seguir las indicaciones del director en lo que se refiere a la planificación de la escena, se estará facilitando su trabajo posterior. Si no es así, puede ocurrir que el actor ande tan perdido que no sepa a qué momento de la acción corresponde un determinado primer plano, y pregunte: '¿Aquí es cuando estoy triste o cuando me río?' En función de ese ensayo, el director hará las observaciones precisas en cuanto a interpretación y

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

movimientos. Puede suceder que determinados diálogos suenen falsos o resulten superfluos; es la hora de cambiarlos o de suprimirlos (Camino, 1997, p. 58).

Por otro lado, familiarizarse con la escenografía, estudiar el espacio, verificar los movimientos que se han de hacer en relación con el tipo de plano que el director tiene pensado, y el tipo de ajustes que el operador deba hacer en relación al actor, son algunos factores a considerar el beneficio de los ensayos y no tomarlos a la ligera.

Es bueno que se deje llevar en cierta medida por lo que la realidad del ensayo le ofrece. No hay que ser rígido. Con los personajes actuando y moviéndose en el decorado, el director puede encontrar soluciones nuevas para resolver cinematográficamente la escena. El movimiento de ésta, la incidencia del decorado y el modo de actuar, y por lo tanto, de desarrollarse los personajes, pueden confirmarle en la planificación prevista o darle una idea nueva para plantear el rodaje. [...] La misma verificación acontece con los diálogos, que, dichos en la acción del rodaje, pueden resultar redundantes, farragosos o, al contrario, demasiado secos. (Camino, 1997, p. 58).

David Lynch, John Woo, los hermanos Coen y muchos directores más son parte de los testimonios que dedican especial tiempo a los ensayos para construir a la par con sus actores; conocerlos a nivel personal, saber sus intereses e ideologías, identificar las afinidades que los unen, precisar movimientos, otorgarles libertad a partir de la improvisación alejado al rodaje, evitar sorpresas que los alejen de la noción general de la película y muchos aspectos más, caminan en función de la búsqueda genuina de la relación director – actor – personaje. (Camino, 1997). Algo que, desde mis intereses profesionales y personales, me resuena y me atrae.

Durante la etapa de la producción, es decir, en pleno rodaje, el diálogo constante entre actor y director es tan importante como cuando este último está buscando junto con su director de fotografía el encuadre perfecto que haga resaltar las cualidades del personaje, de la locación, o de la iluminación. Enjuiciar a un actor por no saber cómo desplazarse en su entorno, rodeado de aparatos y movimientos incesantes de los realizadores es sensato si estos tienen la noción clara de los procesos del actor, tanto de cine como de teatro, pues como ya

se ha mencionado en otro momento, los actores de teatro transitan al cine como si no fueran medios distintos.

Las deficiencias que ve un realizador en el actor de teatro que trabaja para el cine también son cuestionables para con el mismo realizador, ya que vale la pena saber qué y cómo está formado para dirigir a sus actores. Qué tan dispuesto está a emprender un viaje de construcción y deconstrucción para que el personaje que tanto se busca, aflore en el actor. He ahí la exploración previa que le permita al actor participar en el rodaje como colaborador creativo y la importancia en qué tanto el actor sea parte de cada proceso junto con el director y que este último tenga la disposición de saber qué es por lo que el actor trasciende en su quehacer y que, como tal, al momento de decir “corte y queda”, tras observar la ejecución de quien actúa, lo haga con la más amplia certeza y conciencia. O que, por el contrario, tenga la confianza suficiente con el actor para repetir la toma y saber leer en el actor su conformidad con ésta. Se dice muy fácil, pero realmente es una responsabilidad enorme y compartida.

Es difícil entender su magnitud para un director que nunca ha actuado. El director es el protector; sólo él puede decir si el trabajo es lo suficientemente bueno. Debe estar seguro de que el trabajo es bueno y de que el actor se ve bien, por lo que debe saber qué es un buen trabajo de actuación y qué no. (Weston, 1946, p. 21).

Otro factor sucede durante el proceso de postproducción en donde la actuación, por medio del montaje sufre cambios en la estructura narrativa de lo filmado. Esto me recuerda a una de mis experiencias como actriz a cuadro, en la que percibí que mi actuación se desdibujó y perdió en gran medida el sentido que hacía, al menos para mí, al momento de fungir como espectadora de mi propio personaje, pues poco de lo que había ofrecido como actriz se vio reflejado en el producto final, cuestionándome si realmente lo que el espectador veía en el personaje, acreditaba el entendimiento general de la ficción.

Durante el rodaje, se me explicaba la importancia y el impacto que mi personaje aportaba a la historia que se quería contar. Se trataba de un personaje secundario, cuyo peso permitía sostener la verosimilitud de la historia a tal grado de que, si se prescindía de su presencia, el discurso narrativo perdía sentido. En el estreno de esta película, me llevé la ingrata sorpresa al notar que esas escenas necesarias no estaban. Ese trabajo que tanto me había acreditado el director en su momento, fue en vano tanto para mí, como para la escritura

del guion. Y peor aún, la historia para el espectador se quedó con cabos sueltos, sin que el director me haya comunicado las razones que hubo para eliminarlas. No es que necesariamente lo tuviera que hacer, porque de hecho, entiendo perfectamente que no es así la dinámica natural del cine y no trato de imponer nada, pero sí es importante que el actor tenga cierta noción global de cómo su labor evoluciona en cada uno de los procesos.

Estuvo claro para mí, en ese momento, que en muchas ocasiones ni la dirección responde por sus actores, ni los actores respondemos por la realización, por lo que es oportuno decir que ambas participaciones poseen una carga de trabajo que debe someterse a la integración de una con la otra, desde el origen del proyecto, hasta la conclusión de este. En este sentido, la comunicación entre actor y director es fundamental para evitar la inconformidad de ambas partes, pero sobre todo para brindarle un trabajo de calidad al espectador, quien es la figura que completa la labor del artista.

¿Qué pasaría si el actor conoce bien de cada propuesta de departamento del cine en un proyecto y se introduce a su arte desde la creación de lazos con el crew? Tal vez podría resaltar sus cualidades desde su propia trinchera, de tal modo que al momento de verse en la pantalla el día de un estreno, por ejemplo, su trabajo no se vea tan aislado de lo que él mismo propuso en el rodaje. Así pues, es indispensable un trabajo bilateral donde lo que el actor busca de una producción en la que participe sea ofrecer y recibir, con la intención de crecer los procesos creativos desde el aprendizaje en conjunto.

El director no impone sino que negocia, debe ser un aliado de sus actores y estar dispuesto a responder la cantidad de preguntas que estos quieran hacerle así como también debe establecer un proceso de creación colectiva junto a ellos, a su mismo nivel, (nunca por encima) inclusive estando abierto a cambios, si el actor los justifica con argumentos sólidos y los siente vitales para su interpretación, con el objetivo de obtener un mejor resultado. (Threebilcock, 2013, p. 23).

Creo que si hay algo en lo que un actor y un director tienen afinidad es en que ambos tienen algo que decir. En todo momento, buscan transmitir un mensaje en beneficio de una historia, indagando en lo profundo de sus propias subjetividades para resaltar su creatividad. Para esto, es necesario que ambos tengan claridad en la historia que quieren contar y desde dónde la contarán. El actor dependerá mucho de cómo quiere contar la historia el director y

este dependerá de qué logre el actor a nivel interpretativo, por lo que conviene que ambos construyan un lazo que vaya más allá de seguir y mandar.

El cuestionar constantemente es una cualidad que caracteriza al actor y será preciso que el director pueda, sino darle todas las respuestas, sí tomarse el tiempo de encontrarlas junto con él. Como actriz, soy consciente de que las preguntas en torno a al personaje suelen ser de una naturaleza muy simple, casi rayando a lo obvio, por lo que muchas veces, el director puede consternarse, pero la realidad es que la guía que él pueda brindarle al actor, aporta mucho más de lo que un director se imagina. El peso que representa el personaje para el actor es equivalente a la importancia que le adjudica el director a la propia realización a nivel técnico y narrativo.

El modo de pensamiento y construcción de los actores no es igual que el de los directores; generalmente, el de los primeros es más detallista, minucioso, a veces obsesivo, y también algunas veces egocéntrico, son posibilidad de mirar el conjunto, y pudiendo sólo preocuparse por sus propios temas. Y es asunto del director articular todas esas individualidades, escuchar sus necesidades y también sus caprichos. A cambio, contará con una sabiduría sobre el personaje que solo encuentra quien le pone el cuerpo, quien le presta sus imágenes, su historia, sus experiencias sensoriales y emocionales. (Discépola, 2007, p. 3).

Judith Weston (1946) argumenta muy bien en unos cuantos párrafos, lo que un actor busca en un director para beneficiar su labor actoral. Indica que un actor necesita confiar en que el director conoce el guion y la manera en la que quiere contar la historia; necesita que sus indicaciones con respecto al personaje sean claras y realizables, para tener un rumbo, así como sentir que el director le da una confianza que incluso a veces el mismo actor no se da a sí mismo. Eso, Weston lo manifiesta como un empujón por parte del director hacia lo que el actor puede lograr, es decir, los actores “[...] quieren que se les empuje, quieren crecer y aprender” (1946, p. 24). También, el hecho de que el director tenga la visión clara de lo que el actor es capaz de lograr permite que pueda definir su actuación en las tomas de una película. Que el actor sienta que el director sabe que su trabajo tiene mayor potencial, esperando la toma perfecta, le permite al actor tener la confianza y posibilidad de mejorar, sabiendo que su participación dignifica los resultados finales de la película.

Weston (1946) indica una serie de lineamientos que perjudican la comunicación entre el director y el actor. En ellos, explica la inutilidad que existe en tratar de “ser” el personaje a través de frases comunes que dice un director como “¿Puedes darme más energía?” (p. 29), “Así es como veo el personaje...” (p. 34), o “¿Puedes actuarlo de manera agresiva, pero agradable?” (p. 35). Puede que el director diga al actor que la manera en la que ve al personaje es amable, cuando en realidad puede ser más eficaz discutir lo que “hace” el personaje. Además, esto lo traduce la autora como la *dirección de resultados*⁴⁴, donde el director se enfoca en pedirle al actor cosas como el efecto exacto que desea que produzca el actor en el espectador, o describirle el *ambiente emocional* de las escenas, visto como las emociones o las reacciones que debe emitir el actor, lo que suele llevar a indicaciones centradas en adjetivos: que sea más peligroso, sensual, grotesco, irónico, alegre, estúpido, distante, etc. (Weston, 1946, pp. 28-39). Este tipo de dirección suele ser vaga y confusa para el actor y según lo que propone Weston, podría intercambiarse eso por un ajuste imaginativo, donde pone como ejemplo que en vez de probar pidiendo que se actúe de manera “fría” en una cena familiar, el director parta de un *como si*. Es decir, que el director se comunique con el actor desde las posibilidades de la escena y las repercusiones que su acción tendría. Sobre ese ejemplo, el director, según Weston, tendría que decir: actúa, “como si la primera persona que cometa un error en cuanto a los modales en la mesa fuera sentenciada a pasar un tiempo en prisión” (1946, p. 29). El sentido de este planteamiento me permite definir la actuación en relación al vínculo con la dirección, como una práctica de acciones realizables, alejándome de la noción de considerar la actuación como una manera que tiene el actor de enfocarse en la psicología del personaje, una noción proveniente de mi formación teatral y relacionada con el análisis del personaje que parte de tratar de saber quién es el personaje antes de qué hace el personaje. No descarto para nada el análisis a partir de la psicología, sino que agrego una posibilidad a mi práctica actoral en el cine, después de todo, actuar es ejecutar, hacer, obrar y esta noción permite que el acercamiento de un actor con el director sea mucho más entendible y natural. En este sentido, identifiqué que la deconstrucción de mi interpretación se nutre desde la concepción y la recurrencia que se manifiesta en la práctica actoral y en este caso en mí, frente al tipo de técnicas de actuación y de dirección que se emplean y de las que

⁴⁴ Concepto empleado por Judith Weston (1946, p. 27), como una técnica de dirección con la que la autora no se identifica.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

tomo distancia conscientemente. Complemento esta reflexión desde lo que Judith Weston apunta respecto a que

[...] el actor y el director necesitan descomponer sus ideas acerca del personaje en una serie de tareas actuables. Esto requiere intuición y conocimiento acerca del comportamiento humano, y requiere tiempo. El trabajo del actor es tomar la indicación enfocada a obtener resultados que le da el director y traducirla en tareas actuables. Pero, si los actores siguen recibiendo las indicaciones enfocadas en los resultados que se les enjaretan justo antes de que la cámara comience a rodar, puede no haber tiempo para hacerlas actuables. Por lo mismo, es muy útil que el director dé sus indicaciones en términos actuables. (Weston, 1946, p. 35).

Otra recomendación de dirección que me parece acertada al momento de construir el personaje y dar indicaciones de este, es el hecho de evitar las generalidades, y ser específicos con lo que se desea lograr desde las acciones en concreto. Solicitar resultados generales a los actores provoca que la actuación se vaya por los clichés, lo forzado, la carencia de conexión con el texto, la situación del personaje o los compañeros. “La mayoría de las veces, cuando los directores dan indicaciones encaminadas sólo a obtener resultados, o una indicación general, quiere decir que sus ideas son simples clichés. No han ido más allá de lo obvio, de las posibilidades superficiales del guion.” (Weston, 1946, pp. 38-39).

Es preciso agregar que las estrategias de dirección pueden variar dependiendo del tipo de actor con quien se trabaje; ciertamente no hay una fórmula que haya que seguirse al pie de la letra para lograr este vínculo entre director y actor, pero sí observo que la conciencia de unir lazos y de entender cada uno la labor del otro, genera el impacto necesario para que despierte en ambos la pulsión colaborativa. Así, poco a poco, actor y director podrán seguir algunos lineamientos o apuntes que beneficien la comunicación y el trabajo creativo entre ellos.

A propósito de esto, la característica interdisciplinar es abordada a partir de la interconexión entre el director y el actor, entendiendo que pueden clarificar entre ellos las necesidades que cada uno tiene respecto a su propio trabajo. De esta manera ambas partes se unen entre sí y posteriormente entre las necesidades de todo el equipo. Esto implica

considerar la integralidad de los conocimientos, permitiendo una disposición frente al cambio o reformulación en las dinámicas de trabajo, tal como se desarrolla en el siguiente apartado.

1.7 La perspectiva interdisciplinar aplicada a la práctica cinematográfica

Para comprender qué propone la interdisciplinariedad, es importante saber qué es una disciplina y qué es la disciplinariedad. En el texto de Mario Tamayo (2014) *El proceso de la investigación científica*, en el apartado de *La interdisciplinariedad*, se indica que Borrero C.A. trata el concepto de disciplina, como una ciencia o rama de las ciencias, que implica “[...] el sentido de entrenamiento o rigor adoptados para la enseñanza de una ciencia” (p. 73) y la disciplinariedad tiene como finalidad “[...] producir conocimientos nuevos que, o hacen obsoletos los anteriores, o los prolongan para hacerlos más completos.” (p. 73).

Derivados de este concepto, Tamayo (2014) señala que existen dos términos distintos que anteceden y nutren paralelamente la noción de lo que entendemos por interdisciplina. Uno de estos términos es la *multidisciplinariedad*, la cual es un “conjunto de disciplinas cuyo punto de unión radica en el hecho de ser impartidas en el mismo centro docente.”, (p. 75). Estas disciplinas se estudian sin tomar en cuenta la posibilidad de relación entre ellas.

Otro de los términos es la *pluridisciplinariedad*, que es definida como un “conjunto de disciplinas que presentan gran afinidad pero que aparecen en yuxtaposición y se sitúan en un mismo nivel jerárquico y se agrupan de manera que se subrayan las relaciones existentes entre ellas.” (p. 76).

Entendiendo estos términos, es posible entrar de lleno a al término que da continuidad a los dos anteriormente mencionados, según la pertinencia para fines de esta investigación, que es propiamente la *interdisciplinariedad*, entendida como un “conjunto de disciplinas conexas entre sí y con relaciones definidas, a fin de que sus actividades no se produzcan en forma aislada, dispersa y fraccionada.” (Tamayo, 2014, p. 76).

Este término ha sido empleado y propuesto desde nomenclaturas distintas según varios autores. En este caso, me centro específicamente en la propuesta del psicólogo y epistemólogo suizo Jean Piaget, cuya principal contribución radica “en considerar la interdisciplinariedad como principio de organización o de estructuración del conocimiento, capaz de modificar los postulados, los conceptos, las fronteras, los puntos de unión o los métodos de las disciplinas científicas.” (Tamayo, 2014, p. 82).

Por otro lado, según Luis López (2012) en *La importancia de la interdisciplinariedad en la construcción del conocimiento desde la filosofía de la educación*, es de suma importancia dejar de contemplar el basarse en una sola disciplina para estudiar algún fenómeno, debido a la dificultad que presentaría al no considerar un progreso en el conocimiento científico y mucho menos en la construcción de nuevos conocimientos. Como se ha planteado ya, el fenómeno que se estudia en la presente investigación es la actuación en cine enfocada en la construcción de un personaje a través de la interacción con los distintos departamentos, por lo que la propuesta interdisciplinar armoniza con el hecho de que su principal característica “se desprende del hecho de incorporar los resultados de varias disciplinas, a partir de esquemas conceptuales de análisis” (Tamayo, 2014, p. 71).

En este sentido, el estudio interdisciplinario prioriza que el investigador se abra al diálogo para con las disciplinas que se involucrarán a lo largo del proceso, sin imponer su propia disciplina y dominar el resto. Del mismo modo, la interdisciplinariedad es vista como una metodología que plantea una modificación en la manera en la que se relacionan diversas disciplinas, respondiendo como fundamento indispensable para el avance de nuevas disciplinas, de las que indiscutiblemente emergerán nuevos problemas y relaciones complejas.

Siguiendo el texto de Tamayo, tomo como referencia los tipos de interdisciplinariedad que dan claridad a la propuesta interdisciplinar relativa a la práctica cinematográfica y la dinámica de trabajo en la que hago énfasis.

1. *Interdisciplinariedad operativa*: Es cuando el fenómeno de estudio se analiza por especialistas distintos a su disciplina y método, permitiendo que se amplíen los límites de las fuentes de información requeridas. En este tipo de interdisciplinariedad “[...] es necesario establecer estrechas conexiones y utilizar variedad de materiales, que nos podrían presentar la posibilidad de una nueva disciplina o conjunto de disciplinas, de tal forma que de ello podría resultar una nueva profesión” (Tamayo, 2014, p. 85).
2. *Interdisciplinariedad auxiliar*: Esta categoría “se presenta cuando una disciplina recurre, permanente u ocasionalmente, a los métodos de otra u otras para el logro de su propio desarrollo” (Tamayo, 2014, p. 84).

3. *Interdisciplinarietà metodológica*: Se considera esta categoría “cuando el punto de partida o convergencia entre varias disciplinas es el método de trabajo, el cual facilita la interpretación de la realidad. [...] Unifica criterios y reúne lo que en las disciplinas aparece disperso” (Tamayo, 2014, p. 85).

La integración de disciplinas es fundamental en el proceso interdisciplinar y cambia la constitución y el dinamismo de los procesos en las dinámicas a partir de una manera distinta de acercamiento hacia el planteamiento de formas preestablecidas en el quehacer de una disciplina. Esta noción “hace desaparecer el Yo profesional en la integración disciplinar, lo que da como resultado el Yo colectivo o Yo interdisciplinario” (Tamayo, 2014, p. 87).

A continuación e igualmente partiendo del texto de Tamayo, es importante explicar e incluso comparar el funcionamiento de mi propuesta interdisciplinar en los procesos del cine, pensando en cómo es que la interdisciplinarietà sigue un sistema cuya primera etapa consiste en la conformación del grupo multidisciplinario para crear los procesos interdisciplinarios. Esta comienza con la reunión de profesionales de distintas disciplinas como lo es en el cine para trabajar un problema, que en este caso es la intención de construcción de la narrativa de una historia y un personaje. La inquietud por el rompimiento de la dinámica normal de trabajo resulta al inicio en una extrañeza de parte del equipo, por lo que esta etapa inicial se denomina *estatismo grupal*.

Una vez pasando por dicho momento, es preciso dar entrada al *juego relacional* que es la etapa donde se ve la integración disciplinaria que facilita la relación entre los involucrados. Con la siguiente etapa que es el *juego de decisión*, se adentra el proceso de discusión y decisión de las distintas propuestas que surgen en colaboración para la resolución o construcción de la historia y personaje a partir de su propia perspectiva disciplinar. Esta etapa permite buscar “elementos comunes que permitirán el trabajo interdisciplinario” (Tamayo, 2014, p. 90).

Posteriormente llega el *juego dinámico*, que propone las aportaciones individuales con lenguajes propios, que permiten valorar los conocimientos de los especialistas involucrados y que da pauta a la etapa del *juego dinámico – relacional* que sumará y unificará la convergencia entre los factores de cada especialista. Esta etapa la establezco en las sesiones del proceso por cada departamento integrando otros departamentos para la exploración y

definición de las propuestas, lo cual permitirá “la integración del grupo sin perder su identidad profesional y asumiendo identidad interdisciplinaria.” (Tamayo, 2014, p. 92).

Una vez seguido este proceso, se continúa con la etapa vista como *juego dinámico, relacional y situacional*, que trata de que el grupo prescinda del “Yo profesional” al “Yo interdisciplinario”, una vez entendiendo la dinámica de trabajo donde existen aportaciones adicionales a su propuesta y perspectiva. Esto facilita la integración del equipo creativo, estrechando la comunicación y la confianza.

Finalmente vienen las últimas dos etapas que son el *producto* y la *nueva expectativa* donde el equipo se considera ya interdisciplinario, contemplando una nueva visión de su propio quehacer disciplinario, y en este caso, la asimilación de una nueva dinámica de trabajo.

Es así como la interdisciplinariedad conlleva construir desde la experiencia y no desde la jerarquía, por lo que me es muy importante la apertura a nuevos lenguajes que confluyen a partir de un lenguaje propio y constantemente cuestionarse: ¿qué posibilidades emergen cuando mi práctica artística se encuentra con otra?

Dicho de otro modo, la interdisciplinariedad se percibe como el entendimiento mutuo y la “comunidad entre dos o más disciplinas que se unen para estudiar, evaluar y tratar una situación específica desde distintas visiones, [...] que procuren el desarrollo integral, evitando el trabajo aislado y repetitivo.” (Bell, Orozco y Lema, 2022, p. 102).

Si bien se considera que la práctica cinematográfica es multidisciplinaria por naturaleza, es necesario comenzar a verla más desde la perspectiva interdisciplinaria para ampliar las posibilidades creativas de los artistas involucrados. De este modo, la disposición de escucha para sentir y generar conexiones permite construir desde la empatía al entender que hay otras disciplinas que nutren no solo el trabajo general que resultará en un producto determinado, sino que además nutren y enriquecen el trabajo propio.

1.8 Vinculación del actor con los departamentos del cine

Cuando me refiero a la idea de lo que implica actuar en cine desde la participación colaborativa e interdisciplinaria, la tarea es concebir el concepto de actuación de tal manera que nos lleve a cuestionarnos la propia práctica con experiencias frente a cuadro. Para esto

me es necesario conocer y adentrarme al mundo del cine no solo como actriz ejecutante o intérprete únicamente, sino como creativa dentro de dicho mundo.

Tal es mi interés por deconstruir el sentido de mi quehacer artístico de este modo, que he buscado la manera de observar y empatizar con el cine, como actriz que busca un entrenamiento frente a cámara, que se adentra a los procesos de escritura de un guion, que reflexiona los procesos de los departamentos para los que es requerida en una película, que busca una desjerarquización creativa de una producción y que cuestiona sus propios procesos y los del propio equipo creativo: el guion, la producción, la dirección artística, el casting, la dirección, entre otros aspectos que me permiten asumirme como alguien que concientiza su práctica en paralelo con la de sus colaboradores.

La colaboración creativa que propongo como actriz en los procesos de un cortometraje, desde el lazo generado con el director, tiene como base una postura planteada en una época muy distante a la actualidad, pero completamente acertada con mis propias inquietudes a efectos de esta investigación. Me refiero a las ideas del director ruso Vésevolod Pudovkin con respecto a la integración del actor en la película en etapas primarias, o como él lo llama: *la colaboración creadora*. Dicho autor defiende la relación entre el director y el actor a partir de tener contacto interior con los actores a fin de que la película se desarrolle en “una atmósfera de ayuda y confianza mutua” (Pudovkin, 1928, p. 130).

La actuación, según como se ha considerado al definir la labor del actor en los apartados anteriores, es algo que involucra no solamente al actor, y no es él el responsable al cien por ciento de su trabajo en el cine. Pudovkin pone especial atención en el vínculo que el actor tiene con el director, pero además, con el guionista, lo cual me parece totalmente acertado, siendo que mi inquietud se ha decantado fuertemente por ese lado al pensar en el actor involucrado desde la gestación de la historia. Esto, considerando que:

Evidentemente, ninguna lectura del guión y ningún apunte escrito pueden sustituir para el director y para el libretista al necesario conocimiento y al integral sentido del rol que debe tener el actor. Para eso, para que el actor esté en condiciones de comprender los deseos del director, no bastan las conversaciones o las indicaciones escritas, sino que hace falta un profundo estudio recíproco. [...] En el actual estado de cosas, el director sólo conoce a sus actores principales al final del trabajo de guión. (Pudovkin, 1928, p. 130).

Esta carencia de generar lazos entre el equipo y el actor, se vive aún en la actualidad, por lo que, bajo una perspectiva integral y colaborativa, reflexiono acerca de la importancia que veo en construir un personaje a partir de todos los departamentos. No se trata de que únicamente intervengan diversas disciplinas artísticas y por lo tanto distintos lenguajes artísticos, sino que se pretende que las disciplinas, aún con un bagaje de conocimientos distintos entre sí y aparentemente desvinculados, hagan conciencia en buscar beneficiarse de las propuestas e ideas del otro. Así pues, el resultado se centrará en la colectividad y así lo explica Pudovkin al enfatizar en que

la única base para la formación de una colaboración creadora en la cual exista una comprensión de tal género, es la orgánica colaboración de todos los elementos en el proceso creador, lo cual presupone una comunión de ideas, una comunión de métodos de trabajo y un parejo nivel de cultura cinematográfica.

El verdadero trabajo en colaboración, y si se quiere la misma posibilidad de la existencia de colectividades creadoras, puede tener lugar solamente en el caso en que todos los componentes de la compañía de filmación tomen contacto entre sí desde los primerísimos momentos de la creación.

Por consiguiente, se hace inevitable el problema de la participación de los actores en el guión. (Pudovkin, 1928, p. 131).

En definitiva, la integración del actor en etapas tempranas de la producción, como lo es el desarrollo del guion, impactará en su visión con respecto a todo el esquema jerárquico que mantiene y ha mantenido exitosamente el cine, así como en la dimensión de su propia labor actuarial y la del equipo.

Al llegar al rodaje, lo que la toma representará para el actor será “el acto en el que quedan físicamente implicados todos aquellos que accionan alrededor de la cámara durante la situación de actuación, y cuya huella quedará impresionada en la película” (Mauro, 2015, pp. 10-11). Esto, con el fin de comprender que su participación va más allá de lo que finalmente contemple tras la fragmentación que sufre a partir del montaje al llegar el proceso de postproducción donde ciertamente el actor no es requerido.

Es un poco entender que así como para crear un personaje, según Stella Adler (s.f.) en *The Art of Acting*, es necesario que el actor tenga total comprensión de lo que relaciona al

personaje con aquello con lo que tiene contacto, como son las ideas, el contexto, las personas a su alrededor, los objetos y también las experiencias. Para darle vida a un personaje es necesario buscar las motivaciones y la interacción que existe con otros personajes y circunstancias de la historia. El personaje se crea con esmero, no simplemente surge de la nada y aquellos estímulos y diálogos que tenga el actor con otras personas que conozcan también al personaje, podrá darle un rumbo más entero que se complementa en el momento de la actuación.

En este sentido, entre más elementos interactivos que se puedan relacionar con la construcción del personaje, será más enriquecedor el proceso de construirlo, pues se van tomando ideas y propuestas de por qué su vestuario es de un determinado color, o por ejemplo, qué le dicen al personaje los ángulos que se proponen en algunos planos, qué sonidos ambientales atraviesan por su vida, etc. Los estímulos ayudan al actor a construir y su tarea es capturarlos y solicitarlos en la medida de lo posible, y siempre teniendo en cuenta el diálogo con el director que lo lleve a la comunicación con el resto del equipo, por lo que coincido con Judith Weston al expresar que

el actor y el director son la tesis y la antítesis; cada uno prepara, cada uno lleva a la mesa su mejor entendimiento del guión y su propia y soberana imaginación; están uno frente al otro y se dan todo uno al otro. Surge entonces de eso algo nuevo: ideas para la caracterización, que son quizá mejores que las que cada uno por separado hubiera tenido. (1947, p. 23).

La experiencia interdisciplinar fomenta la empatía y comunicación abierta entre cada área, permitiendo que cada propuesta o idea trascienda desde cada una de las especialidades que convergen en el proceso de preproducción de una película. Esto sin dejar de lado la conciencia de que el involucramiento conjunto también presentará limitaciones, según las necesidades de cada área, sin que esto quiera decir que deban dejarse de lado las posibles contribuciones entre otras disciplinas, pues ciertamente no todos tendrán una vinculación natural.

Capítulo II. Metodología de la intervención: la actuación como un departamento en el cine

En el presente capítulo se exponen las herramientas estratégicas para el desarrollo de la experiencia interdisciplinar que comprende la realización del cortometraje *Cleptomanía*, considerando que la actuación funja con uno de los departamentos que se enriquece de las propuestas del resto de los departamentos, siendo estos a su vez enriquecidos por las propuestas actorales.

La implicación de que la actuación vista de esta manera pretende desmarcarse de las dinámicas naturales del cine en Aguascalientes, donde la colaboración de los actores no es priorizada en todos sus procesos y en los debates que surgen en las sesiones que se realizan en el proceso de preproducción donde los cabezas de departamento construyen el estilo de la película, cada uno por separado y en comunión con el director. En este sentido, la inclusión de la actuación como departamento tiene su enfoque principalmente en la vinculación con las áreas que abarca el cine, pensando que estas sean parte del proceso de construcción de personaje desde la perspectiva actoral. De este modo es posible entender el resultado de la actuación como un arte que se beneficia específicamente de las áreas que dominan el diseño de producción, la dirección de actores, el desarrollo del guion, la dirección de fotografía, el diseño sonoro, y el montaje.

Pensando en el concepto de la deconstrucción desarrollado en el capítulo anterior, es preciso apuntar que la incorporación de la actuación como un departamento que está al nivel del resto de los departamentos, es una estrategia para expandir la creación artística como una manera de reconfigurar la idea tanto del nivel de participación actoral, como del modelo estructural al que el cine está sujeto.

2.1 La práctica artística como investigación

En el artículo *Introducción a la práctica artística como investigación: Un método de activación de procesos educativos para el desarrollo académico y colectivo*, Diana Bejarano (2024) desarrolla qué es la práctica artística como investigación, a partir de la definición y propuestas de diferentes autores dedicados al sustento de la investigación desde el campo de las artes, tales como, Dewey, Barone y Eisner. Con ello, Bejarano concluye que dichos autores

afirman que el conocimiento puede derivar de la experiencia y destacan, como forma genuina de experiencia, la artística. Por tanto, el concepto, práctica artística como investigación, según estos autores, busca usar las artes como método de estudio, no solo para activar procesos educativos, sino para un mayor desarrollo académico y crecimiento colectivo. (2024, p. 640).

Otros de los autores citados dentro de dicho artículo son Borgdorff y Hernández, quienes indican que la investigación desde las artes se basa

en la relación inseparable entre teoría y práctica que articula el conocimiento a través del proceso creativo y el objeto artístico mismo. Plantean que teorías, conceptos, experiencias, historias y creencias están entrelazadas, de manera que el arte es reflexivo. Se produce desde la propia práctica artística, asumiendo que no hay separación entre objeto y sujeto de estudio, como tampoco entre el investigador y su propia práctica. De hecho, la práctica es una parte esencial, tanto del proceso como de los resultados del estudio. (Bejarano, 2024, p. 643).

Así mismo, Bejarano (2024) indica que para Rossana Piccini (2012) esta metodología es una investigación inductiva que analiza el arte como un dispositivo que propicia la reflexión y búsqueda de verdades parciales y contextuales, que surgen en entornos colaborativos. Mientras en el caso de Graeme Sullivan (2006, 2010), otro de los autores que complejizan este tipo de metodologías la relaciona a tres paradigmas:

el interpretativo, en el cual el artista interpreta su propio proceso creativo generando conocimientos y nuevos diálogos con la información; el empírico, reflexionando sobre los descubrimientos hallados en la práctica, revisando estrategias y

considerando nuevos enfoques; y el crítico, orientado por intereses personales y por visiones imaginativas abiertas a nuevos conceptos y perspectivas. (Bejarano, 2024, p. 646).

Con el sustento de estas definiciones y nociones respecto a la práctica artística como investigación, es posible dar cuenta de que el resultado final en la presente investigación no será lo único relevante, sino más bien sus procesos, que permitan responder a sus propias necesidades a través del estudio y el análisis teórico. Esto admite nuevas formas de conocimiento, “incluyendo investigaciones que contemplen la subjetividad propia del arte y de la experiencia personal.” (Bejarano, 2024, p. 641).

Siendo que la propuesta metodológica de este proyecto está basada en los fundamentos de la metodología de la investigación artística que, de acuerdo con el texto de Henk Borgdorff (2017), *¿Dónde estamos hoy? El estado del arte en la investigación artística*, tiene que ver con nuestro entendimiento y la manera en la que nos relacionamos con el mundo, una mezcla entre conocimiento y experiencia o procesos empíricos creativos.

Se considera que esta metodología pone énfasis en la construcción del pensamiento, más que en la fundamentación de la teoría, abriendo posibilidades infinitas del quehacer artístico y el modo de generar los procesos propios de cada propuesta, siendo una metodología que no se enfoca en “saber qué... o saber cómo... Está dirigida más hacia un no saber, o un no saber aún” (Borgdorff, 2017). La investigación artística no cuenta con una metodología exclusiva, siendo su única condición que se centre propiamente en “la práctica del hacer y del interpretar”, siendo intrínseco el proceso de investigación. De este modo “las obras de arte y las prácticas artísticas son en parte los resultados materiales de la investigación.” (Borgdorff, 2017).

Tomando esto en consideración, propongo un esquema inspirado en la metodología de la investigación basada en la práctica artística, empleado a favor de los procesos por los que pasó la realización del cortometraje de ficción que se filmó dentro del marco de este proyecto. El esquema está diseñado especialmente para las necesidades en torno a la realización de la película, a partir del flujo de producción y tomando en cuenta la participación conjunta entre los departamentos involucrados, el director y yo como actriz.

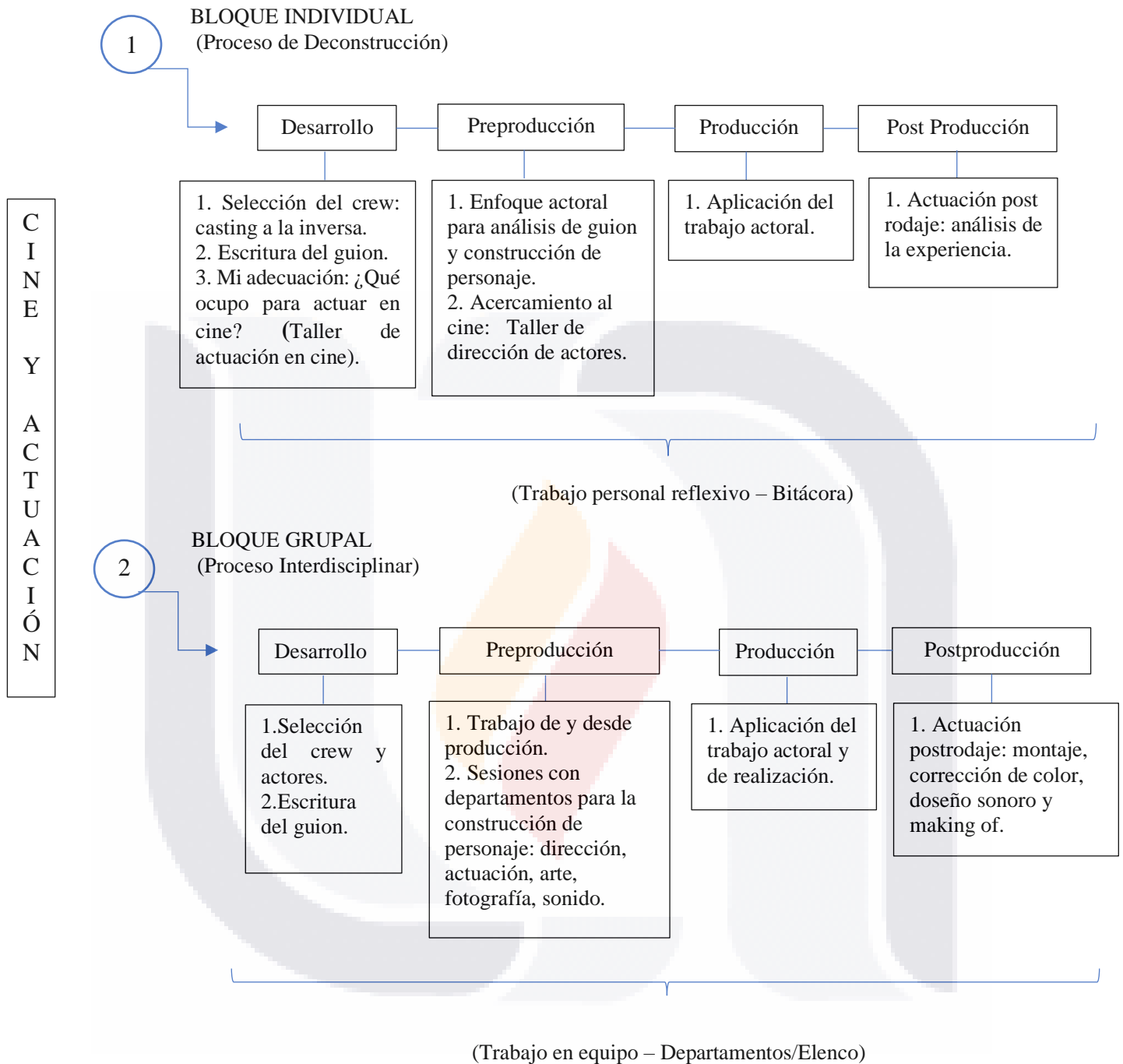


Figura 5. Esquema de la metodología de investigación basada en la producción cinematográfica a partir de los procesos interdisciplinarios y reflexivos de una actriz en proceso de deconstrucción. Elaboración propia.

En el esquema presentado he considerado el proceso interdisciplinar y deconstructivo a partir de dos bloques, uno individual y el otro grupal. De esta manera, combino la experiencia de la realización cinematográfica, con mi participación como actriz durante cada etapa, con el objetivo de observar y analizar cómo se modifica la dinámica convencional de la realización y cómo afecta mi participación en cada una de las áreas creativas de la producción, según las necesidades de cada departamento al incluirse la actuación como uno más.

2.2 La bitácora actoral como instrumento de registro experiencial

Una de las herramientas de las que valgo mi proceso de deconstrucción y desestructuración es la bitácora, debido a ser este un elemento característico del actor para el análisis autoconsciente de los procesos que atraviesa su labor.

Utilizo la bitácora además, para cruzar las reflexiones y hallazgos creativos y metódicos suscitados en vinculación con los departamentos del cine, ya que la bitácora es una herramienta cuya función permite mejorar los hábitos de estudio y las dinámicas de trabajo. Es también una manera de registrar, identificar y concientizar los avances y dificultades del aprendizaje.

A través de la bitácora no solo documento mi proceso desde avances y retrocesos, hallazgos, aprendizajes y áreas de oportunidad, sino que confío en que facilita la construcción y comprensión del personaje y la vinculación que se presenta entre el director y mi labor como actriz. Leticia Vera (2012), apunta que la bitácora es

como un lugar donde guardamos lo que nos orienta y guía; un lugar a dónde podemos ir cuando no sabemos a dónde estamos, a dónde vamos, es una estrategia ideada para contribuir a la formación integral (académica, personal y profesional) de los estudiantes. (p. 809).

Las reflexiones acerca del trabajo colaborativo son indispensables para sistematizar una dinámica que se convierte a su vez en una metodología que abre la oportunidad al gremio actoral a participar en los procesos creativos del cine. De este modo, mi bitácora consiste en una narrativa detallada y reflexiva de los procesos que he recorrido en conjunto con mi equipo creativo, a través de distintas herramientas que describen las sesiones interdisciplinarias, mi

propuesta de construcción de personaje, el análisis del texto, y demás aspectos que marcaron los procesos en cada una de las etapas de la realización. Así, la bitácora “[...] refleja lo que hemos aprendido y da un atisbo de lo que aún no hemos aprendido; la bitácora permite hablar con uno mismo” (Galano, 2021, p. 1). Además, a través de la bitácora establezco un diálogo entre mi proceso deconstructivo y el proceso interdisciplinar, permitiendo ampliar la noción personal del proceso actoral, con un proceso más integral.

2.3 El *making of* como herramienta documental de la experiencia interdisciplinar

Los procesos y algunas de las percepciones frente la dinámica de la realización de este proyecto, se explican a través del recurso del *making of*, documentando los diferentes puntos de vista que se desarrollaron durante el rodaje de *Cleptomanía*. Algunas de las impresiones de los cabezas de departamento y de las actrices han sido formuladas bajo una serie de preguntas que permiten dar cuenta de la experiencia interdisciplinar.

Los aspectos que se tratan en la elaboración del *making of* son:

- ◆ Perspectiva de director.
- ◆ Perspectiva de las cabezas de departamento.
- ◆ Perspectiva de las actrices.

Las preguntas dirigidas a los involucrados en el proceso de preproducción - Giovanni Moreno, Edgar Gallegos, Bismarck Rodríguez, Johan Álvarez e Irlanda Rodríguez:

- ¿Cómo fue tu experiencia en este proyecto?
- ¿Qué te atrae de este proyecto?
- ¿Cuáles fueron los mayores desafíos a los que te enfrentaste para lograr la película desde tu propia área?
- ¿Hay algo que cambiarías o que reconsiderarías en la dinámica de trabajo en el proceso de preproducción?
- ¿Cuál es tu percepción de haber trabajado bajo una dinámica donde la actriz protagonista se involucró en los procesos creativos con todo el equipo?
- ¿De qué manera se incluyó la actriz o la incluiste tú en tu proceso creativo?

- ¿Cuáles han sido las características que diferencian este proyecto de otros en los que has trabajado? ¿Puedes explicar cómo te hizo sentir esta experiencia?
- ¿Consideras que la colaboración con la actriz en las sesiones de preproducción abonó al desempeño de tu departamento?
- ¿Qué rescatas de haber trabajado bajo un modelo interdisciplinar?

Preguntas dirigidas a Giovanni Moreno e Irlanda Rodríguez:

- ¿Cómo fue el proceso del desarrollo del guion?
- ¿Cómo fue el vínculo creativo que tuviste con los actores?
- ¿Cuál era tu perspectiva en torno a la labor del actor antes de este proyecto y cuál es tu perspectiva ahora?
- ¿De qué manera incluiste a los actores en tu proceso?

Preguntas dirigidas a las actrices:

- ¿Cómo fue tu preparación para construir a tu personaje?
- ¿Cómo percibes la dirección de actores?
- ¿Cómo fue el acompañamiento por el director a lo largo del proceso de construcción de personaje?

A través de esta serie de preguntas se ha pretendido capturar la esencia de los procesos de preproducción y producción, con el objetivo de conocer de manera general el impacto generado con el tipo de dinámica que se implementó.

2.4 Cleptomanía - El cortometraje

A modo de contexto, es importante destacar que el cortometraje *Cleptomanía*, fue realizado en conjunto por expertos profesionales del cine, quienes en su mayoría son egresados de la Licenciatura en Artes Cinematográficas y Audiovisuales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Dicho cortometraje se trabajó bajo la consigna de que el proceso vale más que el producto final, a partir de la construcción de un personaje, impulsándome a mí misma como actriz protagonista dentro del cortometraje, a un viaje colaborativo y creativo partiendo del vínculo que logramos a lo largo de un periodo de más de un año de trabajo, comenzando en agosto de 2024 y concluyendo en noviembre de 2025.

El interés en la realización de un cortometraje desde mi perspectiva actuarial es poder enfatizar la noción de la actuación como uno departamento más que convive de manera paralela con el resto de los departamentos que normalmente participan a través de sus propias propuestas artísticas. Bajo esta propuesta, el cortometraje es un ejercicio cinematográfico profesional en el que culmina todo el proceso interdisciplinario y se evalúa como el resultado de la importancia de dicho proceso.

Si bien, a partir de la práctica artística como investigación, se ha establecido que el proceso es el protagonista de la experiencia empírica del proyecto, considero que el resultado forma parte importante para seguir cuestionando y reflexionando acerca de cómo procedió toda la práctica y ser objetivos ante lo que se logró y ante los hallazgos y áreas de oportunidad a seguir trabajando.

Los procesos creativos en las cuatro etapas de la realización de la película se construyeron de acuerdo a los elementos dramáticos de un guion escrito dentro del marco de este mismo proyecto, bajo la profundización en el trabajo de mesa, la construcción de un personaje cuyas características permitan extraer al máximo las cualidades histriónicas y técnicas más importantes del trabajo actuarial,

El cortometraje *Cleptomanía* tiene como naturaleza ser un proyecto autogestivo, cuyos procesos de producción están sujetos a un aprendizaje empírico de gestión, producción y búsqueda de recursos desde mi propia experiencia y desde la que he adquirido conforme a las demandas del propio proyecto. A continuación presento a los participantes de las áreas principales.

El Crew de *Cleptomanía*

- Producción: Lissete Corzo e Irlanda Rodríguez
- Dirección: Giovanni Moreno.
- Dirección de fotografía, operación de cámara y corrección de color: Edgar Gallegos.
- Dirección de sonido y diseño sonoro: Johan Álvarez.
- Dirección de arte y diseño de producción: Bismarck Rodríguez.
- Guion: Héctor Pacheco y Giovanni Moreno.
- Actuación: Irlanda Rodríguez.

Con el fin de conocer a los cabezas de departamento desde la experiencia con la que cuentan en el medio cinematográfico, es preciso compartir sus semblanzas, resaltando el hecho de que todos son profesionistas del cine que se formaron en la misma institución en distintas generaciones.

Departamento de Guion



Figura 6. Fotografía y fuente de Héctor Pacheco.

Héctor Aramis Pacheco Tiscareño

Nacido en la actual Ciudad de México, creció en el estado de Aguascalientes donde egresó de la Universidad Autónoma de Aguascalientes de la Licenciatura en Artes Cinematográficas y Audiovisuales.

Principalmente ejerce en labores de escritura de guion y edición audiovisual. Siendo un actual colaborador en la casa productora *Morel Cine*.

Departamento de Dirección y Guion

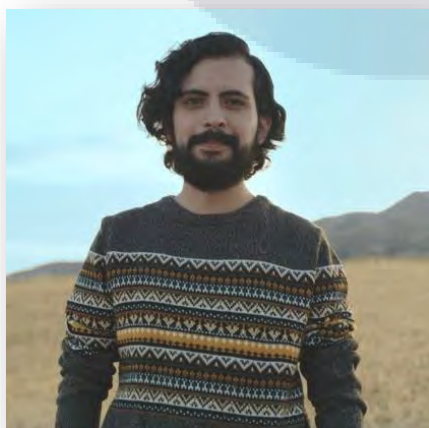


Figura 7. Fotografía y fuente de Giovanni Moreno.

Víctor Giovanni Moreno Mejía

Oriundo de Aguascalientes, México. Es licenciado en Artes Cinematográficas y Audiovisuales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Durante la misma, realiza un intercambio en *Cinema e Audiovisual* en la Universidad Federal Fluminense, Brasil. Actualmente es docente de dicha licenciatura.

En 2019 establece la productora audiovisual *Morel Cine*. Se ha formado en diversos talleres de

cine, con énfasis en los de documental: *Red Nacional de Polos Audiovisuales* de IMCINE y *Plataforma Mx* de Docs Mx.

Sus cortometrajes se han proyectado en *AMBULANTE*, *DOCSMX*, *DOQUENTA*, *Contra El Silencio de Todas Las Voces*, *ShortsMX*, *FicMonterrey*, entre otros festivales. En 2021 fue acreedor a un PECDA con el documental *La memoria del vuelo*, así como en 2024 con su cortometraje de ficción *Hermes*.

Departamento de Fotografía

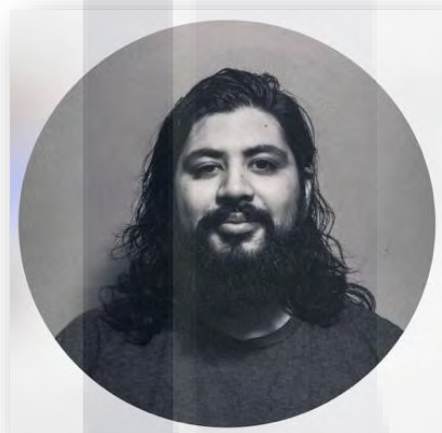


Figura 8. Fotografía y fuente de Edgar Gallegos.

Edgar Guadalupe Gallegos Álvarez

Nacido en Aguascalientes (1996), es cinefotógrafo, docente y realizador audiovisual. Licenciado en Artes Cinematográficas y Audiovisuales por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, ha participado en múltiples cortometrajes reconocidos en festivales nacionales e internacionales, como: *NEBULA*, Festival de cine de Aguascalientes, *Monterrey International Film Festival* y el *London*

Director Awards. Miembro activo del *Clúster*

Audiovisual de Aguascalientes, ha combinado su labor creativa con la docencia, impartiendo materias especializadas en cinefotografía y talleres de cine para la infancia. Seleccionado en *PlataformaMX*, *DOCSMX 2018*. Ha sido acreedor de estímulos como el *EFAI* en 2024 con el proyecto *Globo Blanco: Cine por la verdad y la justicia*. Su trabajo incluye la realización de fotografía fija para cine. Autor de la fotografía de portada del libro *Real de Asientos: sociedad y cultura*, publicado por la editorial de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Departamento de Arte

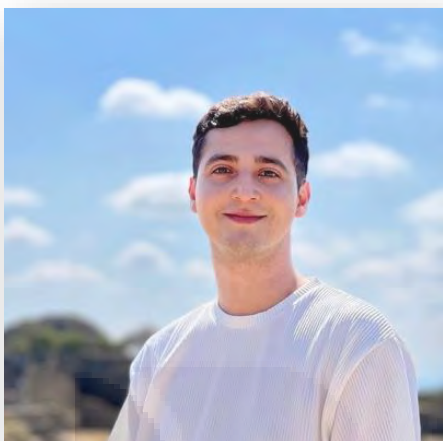


Figura 9. Fotografía y fuente de Bismarck Rodríguez.

Bismarck Gerardo Rodríguez Martínez

Originario de Aguascalientes. Es licenciado en Artes Cinematográficas y Audiovisuales, con especialidad en Diseño de Producción y Dirección de Arte; ámbito que le ha permitido desarrollar una visión integral del proceso creativo y técnico detrás de cada proyecto cinematográfico que ha realizado.

Su trabajo se enfoca en construir narrativas visuales sólidas y estéticamente cuidadas, combinando la planificación artística con la ejecución técnica para lograr un producto cohesivo y completo.

Ha participado en diversos proyectos cinematográficos, entre ellos el cortometraje de tesis *Magdalena*, dirigido por Ramón Martínez; *Arrullo de tierra*, de Paula Viroque; y el largometraje de Aida Alonso; *Sendero*, realizado durante el *FIRA (Festival Internacional de Realización Audiovisual)*, con los cuales ha podido adquirir experiencia en la creación de universos visuales que potencian el discurso narrativo de cada proyecto cinematográfico.

Departamento de Sonido



Figura 10. Fotografía y fuente de Johan Álvarez.

Johan Álvarez Castillo

Nacido en Aguascalientes. Egresado de la Licenciatura en Artes Cinematográficas y Audiovisuales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Ha sido sonidista, diseñador sonoro y *mixer* de los cortometrajes *Condena*, *Hierbamala*, *Lirio Blanco*, y *Criatura de cuna*, así como de los cineminutos *Estrellas de la noche*, *Disparos en azul* y del cortometraje *Más allá del muro*, del cual también fue director y editor. Realizó

el diseño sonoro y la mezcla del cortometraje *Caza y escondite*. Ha realizado el sonido directo de documentales beneficiados del *Programa de Apoyos a las Culturas Municipales y Comunitarias 2023* y del Apoyo a la producción de cortometrajes por región y con trayectoria del *Programa de FOCINE 2024*, así como del Apoyo a la Producción de Largometrajes Documentales de *FOCINE 2024* y de los largometrajes de ficción *Yo soy Hermes*, realizado dentro del marco del *Festival Internacional de Realización Audiovisual 2023*, y *Nhogac*.

Departamento de Producción

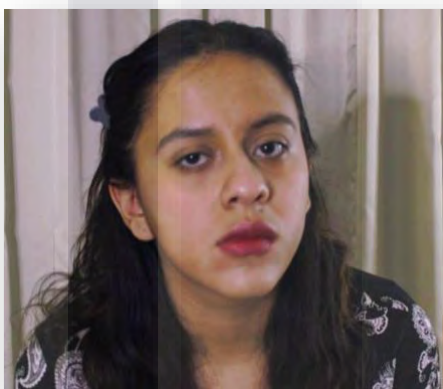


Figura 11. Fotografía y fuente de Lissete Corzo.

Lissete Corzo Villegas

Nacida en la ciudad de Aguascalientes. Cineasta graduada de la Licenciatura en Artes Cinematográficas y Audiovisuales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Ha Participado en diversos proyectos audiovisuales y en diferentes áreas de trabajo: directora y productora del documental autorreferencial *Heridas con Dulzura*, dirección de arte del cortometraje de ficción *Mariposa Negra*, productora ejecutiva y asistente de dirección en el cortometraje experimental *Matrioska*. Participó del *1er Concurso Nacional de Miniclips 2023 "1 minuto para salvar una vida"* en con Eje temático "Tu voz puede ayudar a otros", donde ganó junto a su Francisco Silva el 3er lugar a nivel nacional con el miniclip titulado *¿Hablamos?*. Fue script en *Abulica*, y parte del departamento de arte en *The 48 Hour Film Project México* en el cortometraje *Qué culpa tiene el corto*.

Departamento de Actuación y Producción



Figura 12. Fotografía y fuente de Irlanda Rodríguez.

Irlanda Jacqueline Rodríguez Martínez

Originaria de Aguascalientes. Es licenciada en Artes Escénicas: Actuación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Ha participado como actriz en spots publicitarios y en los cortometrajes *Inmaculada*, *Nhogac*, *Over The Wall*, *Melodías de Aguas y Duisternis*. Fue bailarina en la compañía *Cálido Bailongo* de la Universidad de las Artes y desataca por su experiencia teatral, participando como actriz

y dramaturga de *Solo Yo*. Así mismo fue actriz en las obras *Agustín Lara: el flaco de Oro*, *El Tour alrededor del Mundo*, *Pepe Grillo Marta y el Dragón*, *Romance a la Mexicana* y *Fugaces*.

Datos Principales del Cortometraje

Sinopsis de *Cleptomanía*: Rebeca, una mucama meticulosa y aparentemente discreta, trabaja en un hotel ejecutivo donde ha desarrollado una peligrosa costumbre: robar pequeños objetos de valor de las habitaciones. Su rutina cambia cuando encuentra una misteriosa maleta roja en una habitación vacía. Al abrirla, descubre el cadáver de una mujer adornada con joyas. Rebeca no resiste la tentación y despoja el cuerpo de sus riquezas, pero es sorprendida por su compañera de trabajo. Lo que sigue es una oscura lucha por la codicia, la supervivencia y el silencio. Rebeca se hunde en una espiral violenta donde el crimen se acumula constantemente.

Tagline: "La codicia no pesa... hasta que la llevas en una maleta."

Logline: Una mucama con una adicción por el robo encuentra un cadáver lleno de joyas, desencadenando una lucha mortal con su compañera en nombre de la codicia.

Personajes principales: Dos mucamas: Rebeca (protagonista) y Mariana.

Duración del cortometraje: 16 minutos con 10 segundos.

Capítulo III. La sistematización de mis procesos deconstructivos a partir del vínculo creativo con los departamentos de cine en la experiencia interdisciplinar de la realización del cortometraje *Cleptomanía*

En este capítulo expongo las herramientas que me han permitido vincular mi labor actoral con la labor de los departamentos de dirección, fotografía, arte, sonido y producción a través de la construcción del personaje de Rebeca en el cortometraje *Cleptomanía*. El contenido general del capítulo abarca etapa de desarrollo, preproducción, producción y postproducción de dicho cortometraje, explicando cada uno de sus procesos

Insisto que esta propuesta se deriva de mi interés por profundizar en el cine desde una experiencia utópica y atípica con respecto a mi posición actoral profesional, considerando que lo más normal desde mi experiencia en cine es algo que se ve más o menos así: Entro al set y veo a algunos actores desconocidos a lo lejos, me dirijo con el director quien no tiene el más mínimo tiempo para explicarme los detalles para mis escenas de ese llamado. Me manda con el productor, cuyas ocupaciones van más allá de lo que yo pueda experimentar positiva o negativamente en una experiencia que me parece fascinante y al mismo tiempo aterradora por todo lo que implica desde la preparación a la que estoy acostumbrada, una preparación en la que día tras día me acostumbro a mis compañeros de escena, a mi director y productor, a los tramoyistas, al espacio en el que me sitúo e incluso al encandilamiento de las luces que apuntan hacia mí.

¿Qué pasaría si esta normalidad cambiara y la situación me permitiera tener una cercanía real con quien dirige desde el primer momento en el que formo parte del proyecto al que soy invitada? Y mejor aún ¿qué pasaría si quien dirige se me solicitara mi punto de vista para nutrir las propuestas que se suscitan a lo largo del proceso?

Bueno, pues me emociona explicarles la respuesta a tales preguntas en lo que resta de este capítulo, esperando que disfruten conocer el proceso, tanto como yo he disfrutado experimentarlo.

De acuerdo al *Esquema de la metodología de investigación basada en la producción cinematográfica a partir de los procesos interdisciplinarios y reflexivos de una actriz en proceso de deconstrucción* (Figura 5), que propuse en el capítulo anterior, la sistematización del proceso que he llevado para el cortometraje *Cleptomanía* integra las etapas de desarrollo, preproducción, rodaje y postproducción, donde cada etapa tiene distintos procesos o pasos

que se siguen a partir de dos bloques, el individual y el grupal. El bloque individual abarca la noción de deconstrucción que me atraviesa concretamente a mí como actriz, mientras que el bloque grupal nos atraviesa como crew a todos los que formamos parte del proceso dentro de cada etapa. De este modo, la experiencia oscila constantemente entre el proceso que yo vivo como actriz, mis necesidades creativas y de profesionalización, y el proceso que se crea de manera conjunta con el crew.

Para esto, es importante presentar el esquema mencionado de manera seccionada, según la etapa correspondiente, donde desgloso cada uno de los procesos contemplados, comenzando por el bloque individual (bloque 1) y continuando con el bloque grupal (bloque 2). Estos bloques son una constante clave para el desarrollo del esquema a fin de remarcar la categoría de deconstrucción e interdisciplinariedad según el proceso.

El bloque individual/bloque 1 abarca la aplicación del concepto de deconstrucción de manera que impacta en mi propio análisis y creación de personaje desde una apropiación de los procesos de manera solitaria. Es decir, que la deconstrucción de mi interpretación como actriz de cine implica necesariamente desarrollar una constante autoreflexión desde los procesos individuales.

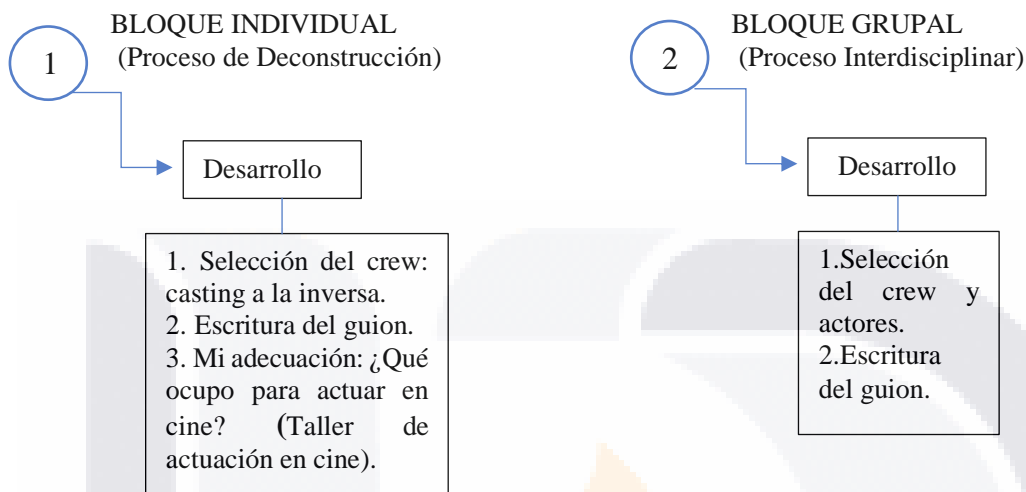
Una vez atravesados los procesos en dicho bloque, se presenta la aplicación de la perspectiva interdisciplinar, en el bloque grupal/bloque 2, donde algunos procesos vinculan la experiencia con la propuesta de Tamayo (2014), explicada en el penúltimo apartado del capítulo 1. En este segundo bloque existe el trabajo colectivo, un trabajo que,

no puede existir sin investigarse seriamente a sí mismo, sin modificarse, sin reconfigurarse en las experiencias de las que toma parte, sin revisar los ideales y valores que sostiene, sin criticar permanentemente sus ideas y lecturas, en fin, sin desarrollar prácticas hacia todas las direcciones posibles. (MTD de Solano y Colectivo Situaciones, 2002, p. 15).

Es preciso anticipar que la dinámica descrita corresponde a todas las etapas expuestas a lo largo de este capítulo y se repite de igual manera en los cuatro fragmentos de los esquemas mostrados: 1. Etapa de desarrollo, 2. Etapa de preproducción, 3. Etapa de producción y 4. Etapa de postproducción.

3.1 Primera Etapa - Desarrollo

El primer fragmento del esquema comienza por la primera etapa: el desarrollo. Una etapa que engloba la creación desde el origen de la idea de la propuesta artística del cortometraje.



Selección del crew: Casting a la inversa: Bloque 1

El proceso comienza un poco al contrario de como suele considerarse, ya que ahora yo como actriz busqué al director que creí adecuado para cumplir con mi visión del proyecto, en relación a cómo valorar al cuerpo actoral en el cine. Normalmente hay un casting al que los actores acudimos, pero en este caso particular, yo como actriz busqué a aquellos directores que consideré pertinentes como posibles colaboradores en mi propuesta. Esto me lleva al inicio del primer proceso del bloque individual, que es la selección del crew.

Partiendo de la pregunta ¿qué busca el director de mí como actriz?, me pongo a pensar ¿qué busco yo de él y cuáles son mis necesidades creativas? Cada director tendrá una manera particular de hacer un casting y seleccionar a sus actores; por ejemplo, puede que esté interesado en conocerte como persona, o puede que decida solicitar una improvisación de alguna escena o tema del guion, puede que te proponga preparar con antelación algún fragmento o monólogo, etc. De cualquier forma, es el director quien suele decidir si el actor es óptimo y adecuado para interpretar al personaje que se tiene en mente, lo cual es muy válido y es una manera práctica de acercarse a los actores. Sin embargo, el actor también puede tener la libertad de interesarse en quién lo dirigirá y si sus cualidades serán bien aprovechadas. Pensando en el vínculo entre ambos, es necesario que el director también se

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

abra ante el actor y que éste tenga la oportunidad e inquietud de cuestionar y analizar con quién trabajará. Esto tiene que ver con desmarcarse de lo ya preestablecido desde un punto de vista de desjerarquización, no para reducir el rol del director ni para que lo comparta con los actores, sino simplemente para buscar un equilibrio creativo y de intereses mutuos.

Es bajo esta perspectiva que remarco la importancia de que en el proceso de casting, el actor se permita no solo proponer y exponerse, sino también preguntar e interesarse en quién lo dirigirá. Ciertamente el casting es un espacio dentro de los procesos cinematográficos que se vuelve necesario para evaluar las capacidades de quien actúa, así como es una herramienta poderosa para el actor en tanto este se disponga a entender que él también puede evaluar de qué manera será guiado por el proceso.

Esta noción permite una dinámica donde el actor pueda mostrarse como artista propositivo e interesado en cuestionar y dignificar su labor actuarial sin temor a perjudicar su reputación. Si bien, la adaptación en los distintos proyectos es una cualidad de los actores, esta no debería estar aislada del criterio y el debate frente a cuestiones con las que estos no se sienten cómodos a nivel profesional y creativo. Pablo Salas, refiriéndose a Thibault, al exponer cómo se ha entendido la noción de “talento” en el arte, indica específicamente para el arte dramático que

[...] en alguna medida, su estudio iguala “talento” a capitales, y describe un panorama donde los actores y actrices simplemente se ajustan a los requisitos de sus superiores, lo cual conduce a que triunfen quienes mejor se amoldan a reglas exteriores a ellos. (2020, p. 4).

Por supuesto que esto no será estrictamente de dicho modo, pues en el arte hay muchos caminos que se pueden recorrer para llegar a resultados similares, pero hasta donde he podido comprobar, en Aguascalientes, este vínculo entre actor y director ha sido poco priorizado, sobre todo en las etapas tempranas. Según los participantes en el primer panel de ENADIC, el entendimiento que existe entre actores y directores carece de diálogo y pareciera que la calidad de actores se define según las características físicas que se buscan a partir del casting, donde al ser elegidos, pocas veces tienen una certeza de aquello que debe conocer para construir lo que el director tiene en mente acerca del personaje, pues por el poco tiempo muchas veces no se le comparten al actor aspectos sustanciales que le beneficiarán para su

construcción, sino hasta estar en el rodaje. Por eso, me es importante comenzar a cuestionar la práctica actoral a tal grado de que el casting sea una manera de compartir la propia profesión y entender la del otro.

Así pues, en este proceso de la etapa de desarrollo, la decisión de quién me dirigiría en el ejercicio cinematográfico permite determinar el tipo de película y visualizar el alcance de los resultados esperados, tomando en cuenta que es un producto de carácter interdisciplinario, donde se prioriza el vínculo entre el director y mi propio proceso actoral.

Para definir la figura de dirección he pasado por un proceso selectivo, a partir de entrevistas donde incluí a Aída Alonso, Patrick Knot, Paula Rodríguez, Mildred Delgado y Giovanni Moreno, tomando en cuenta algunos criterios de selección como el trabajo con actores desde la interdisciplinariedad, el trabajo de personaje y la factibilidad, partiendo de las siguientes preguntas:

1. ¿Qué es para ti dirigir?
2. ¿Qué representan para ti los actores en una película?
3. ¿Cómo ha sido tu experiencia al dirigir actores?
4. ¿Qué tipo de personajes has trabajado y cómo?
5. ¿Qué te gustaría explorar como director(a)? ¿Hay algún tipo de personaje específico que tengas la inquietud de explorar con un actor?
6. ¿Cómo has trabajado la dirección desde cada departamento?
7. ¿De qué manera colaboras con los actores y ellos contigo? ¿Cómo trabajas la construcción de personaje con tus actores y todo el crew?
8. ¿Crees necesario vincular a tus actores con el resto de los departamentos? ¿Por qué?
9. ¿Cuáles son tus roles más aliados en tus trabajos? (diseñador, iluminador, sonidista...)
10. ¿Cuál es la dinámica de trabajo ideal para ti, en la etapa de preproducción?
11. ¿En qué términos y condiciones estarías dispuesto(a) a colaborar en un proyecto desde un proceso experimental e integral?
12. ¿Te interesaría trabajar en este proyecto experimental?

Estas preguntas me permitieron conocer la perspectiva de dirección en relación con la actuación y sobre todo las preguntas 1, 2, 3, 7 y 10 pueden ser útiles como parte de un proceso de casting al que un actor acuda para sumergirse mayormente al mundo del cine y a la visión

particular del director, comenzando así un posible vínculo creativo entre ambos y activando la posibilidad de compartir y entender las profesiones.

Finalmente, tomando en cuenta las respuestas de cada cineasta a la par de la factibilidad, la persona más adecuada para dirigir el cortometraje de este proyecto, según mi criterio actoral, ha sido el director Giovanni Moreno, quien mostró un fuerte interés en la propuesta colaborativa. Me interesó mucho que presentara una postura muy clara con respecto a cómo los actores representan la parte viva de la película y me atrajo el hecho de que su experiencia al dirigir actores con formación ha sido escasa, centrándose principalmente en actores naturales con proyectos de cine documental. Explicando que su aportación suele limitarse a lo que ellos son y con lo que ellos se caracterizan y por lo tanto, la naturalidad que él suele buscar está presente casi sin esfuerzo, por lo que le interesaba encontrar algo distinto en los actores con formación. Si bien, ha tenido la oportunidad de dirigir actores con formación, la preparación y el vínculo se ha presentado únicamente en el rodaje y le resultó interesante conocer el arte actoral de una manera más cercana.

Tal interés fue lo que me motivó a querer ser dirigida por él, pues entendí que no solo yo estaría experimentando una desestructuración en mi quehacer actoral, sino que también él se desmarcaría de lo que conoce desde la dirección de actores, lo cual significa mucho para una actriz que busca generar una perspectiva menos convencional ante el trabajo colaborativo entre actores y directores.

Selección del crew y actores: Bloque 2

Una vez seleccionado el director, la elección del resto del equipo fue una decisión compartida junto con Giovanni Moreno, debido a su experiencia con algunos creativos y a su interés en tomarme en cuenta en este proceso. Ambos entendimos que la comodidad que nos genera el colaborar con ciertas personas es proporcional a la cercanía, transparencia y comunicación con la que el trabajo mutuo se vaya construyendo.

El objetivo de este proceso fue buscar una horizontalidad creativa entre el director y yo como actriz, así como el acompañamiento a los departamentos desde el área actoral. Todo esto con la finalidad de que las distintas áreas busquen la manera de nutrirse paralela y conjuntamente, teniendo siempre en cuenta un proceso de desestructuración propia y de la práctica cinematográfica que tiene que ver con la reconfiguración de mis propias nociones

actorales como actriz, considerando que mi formación se fundamenta en la escena y no en el cine.

En el caso de la selección de los actores, la actriz Montserrat Negrete⁴⁵ interpretó al personaje secundario de Mariana. Para esto, es importante decir que la selección de la actriz fue por medio de un análisis de su interpretación desde su experiencia en proyectos en los que previamente había trabajado con Giovanni Moreno. De este modo no hubo una convocatoria de casting, sin embargo, pasó por un proceso donde se le hizo una prueba a través la improvisación de su personaje.

En el caso de la actriz Fabiola Macaro⁴⁶ quien interpretó al personaje terciario de Alejandra y el actor Julio Cervantes⁴⁷ quien interpretó al personaje terciario de Alberto, fue un proceso en el que no tuvo lugar el casting, debido al tipo de participación breve. Pero habiendo analizado de igual manera su experiencia en el medio y sus cualidades expresivas y técnicas a través de los proyectos en los que han participado.

Escritura del guion: Bloque 1 y 2

- Interpretación y análisis del guion

Es preciso distinguir el proceso de la escritura de guion tanto en el bloque individual, como en el grupal, siendo del cual se deriva gran parte de la construcción del personaje, primero de manera personal y posteriormente de manera conjunta.

Este proceso fue parecido a los procesos que muy comúnmente existen al hacer teatro, donde el actor suele estar involucrado desde el primer momento en que la idea del director se va desarrollando. Esto pasa sobre todo en el teatro independiente, donde incluso los actores

⁴⁵ Actriz de teatro y cine con participación en puestas teatrales: *Falsa Crónica de Juana La Loca*, *Icaro*, *La Congoja*, *Cada quién su vida*, *“El Burgués Gentil Hombre”*, etc. Fue dirigida por Jaime Humberto Hermosillo, en *Juventud*, y Gerardo Naranjo en *Miss Bala*. También actuó en *El hormigón*, *Ni en las más oscuras de mis tardes* y en 9 películas más. Participó en la miniserie *Cuna de los Nacionalistas*.

⁴⁶ Actriz egresada de la Lic.en Artes Escénicas: Actuación de la UAA. Participó en el cortometraje *Bombones* de Salvador Plancarte. Participó en montajes teatrales, como *Bienvenidos al Mictlan*. Desde 2021 es gerente general de la productora audiovisual *Morel Cine*, y es la creadora y directora creativa del canal de Youtube infantil *Wupy Kido*.

⁴⁷ Actor, director, productor y dramaturgo. Licenciado en Artes Escénicas: Actuación de la UAA. Maestro en Arte. Tiene experiencia como mimo callejero y estatua viviente. Formó parte de *Formación Actoral Al trote*, donde actuó en *Los albañiles* y en *Los negros pájaros del adiós*. Formó parte de la Compañía Municipal de Teatro en Aguascalientes en la obra *El viaje de Cantores*. Autor de *Explorando los límites de la técnica de actuación* bajo el financiamiento del PECDA.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

forman parte de la dramaturgia; en mi experiencia, me he visto involucrada en este tipo de procesos para obras de teatro y danza, pero en los proyectos cinematográficos esto es menos común, siendo que lo más normal es que el actor llegue casi al final de la pre producción para comenzar con la etapa de rodaje.

El guion se convierte en la estructura que hace de la película la posibilidad de realizarse con cierta visión y se encuentra en constante cambio. En lo que respecta a las producciones que se realizan en Aguascalientes, el guion suele estar escrito e ideado por el director, por lo que se trata de un cine de autor y por lo que considero que la invitación al actor a conocer la historia desde etapas tempranas puede ser una buena manera de generar una relación que le permita permearse del mundo al cual se encargará de imprimirle vida y emoción. Para esto, será necesario pensar en el actor mucho antes de acercarse al rodaje, adelantando el casting de ser posible para buscar un trabajo en conjunto y crear una experiencia cinematográfica donde quien actúa sabe de la historia tanto como quien dirige. De esta manera, existirá la posibilidad de que la dirección se enriquezca al permitirle al actor aportar su propia interpretación y proponer libremente acerca de su personaje para que aquellos cambios a los que el guion se enfrenta, puedan dignificarse y ser claros para quien representará con cuerpo y voz.

El actor se vale de los estímulos que el director le aporta, que él mismo construye o que van surgiendo a lo largo del proceso y estos estímulos permiten que el actor finalmente interiorice el comportamiento y la psicología del personaje. En este sentido, entre más estímulos impacten en su proceso, mayores serán las herramientas a partir de las cuales pueda crear. Por esto es importante que haya un cruce de ideas entre el director y los actores, donde el director pueda también sentir seguridad de que el actor entiende sus demandas y así darle la libertad de sostener enteramente al personaje.

La mayoría de las veces, el texto es el elemento principal que los actores poseemos para crear; es con el texto que podemos conocer como primera instancia al personaje y saber a qué nos estaremos enfrentando y qué nos demanda la interpretación, por lo que confiar en que el actor cree sustancialmente un personaje, tendrá que ver con el entendimiento de éste y para ello es necesario trabajar sobre las palabras, sobre el guion. De ahí que el análisis de guion se hace presente y del cual se ramifique en distintas posibilidades para la creación.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Para concretar la historia de *Cleptomanía* se presentaron conflictos en tanto al desarrollo del guion, siendo este un limitante para el paso a la preproducción. Es decir, la idea del guion y la manera en la que hemos llevado las sesiones Giovanni Moreno y yo para hacer una coescritura, ha resultado beneficiosa y consternante al mismo tiempo. Por una parte, adentrarme al proceso de la escritura como actriz, ha sido una oportunidad que pocas veces se presenta al proponerle a tu director distintas maneras de trabajo, como es el caso de este proyecto. Por otra parte, he detectado vicios en la escritura al enfocarme en los retos que como actriz puedo aportar, mientras que Giovanni Moreno se ha enfocado en la escritura desde la visualización de la película, lo cual evitaba que el guion se concretizara satisfactoriamente para ambos.

El error, en este caso, ha sido creer que tenemos tiempo; el tiempo ha sido clave, ha fungido como aliado, pero también ha sido un rival. Y es que crear un guion desde cero, adentrarme como actriz a su escritura y luego, retroceder unos pasos para cambiar el rumbo de ese mismo guion, ha desviado un poco el sentido, pero

para aquellos de nosotros lo suficientemente suertudos, lo suficientemente tontos como para seguir nuestros sueños, en la industria del entretenimiento, un error puede ser una bendición disfrazada; puede llevar nuestra atención lejos de las ideas preconcebidas y hacia el presente; puede abriarnos hacia un nuevo camino creativo. (Weston, 1946, p. 18).

Encontrar posibilidades que no estaban contempladas tiene que ver con el significado de los procesos creativos, pues estos no son lineales y la experiencia empírica permite descubrir y descubrirnos desde distintos puntos de vista y nos orilla a tomar decisiones que no siempre son las que queremos tomar, pero que son justamente las que nos permiten crecer como artistas que comparten su quehacer con otros artistas.

Ciertamente son procesos que nos deconstruyen y en este contexto he tenido una gran dificultad para encontrar de qué manera medir mi interpretación en el cortometraje. He pasado, junto con mi director, por muchos surcos, baches, altos y sigas, luces rojas y verdes, que me han hecho entrar en conflicto conmigo misma, con mi profesión, con el cine. Lo mismo ha ocurrido con la noción de interdisciplinariedad y de deconstrucción que pareciera que no hay una salida (al menos no inmediata) que me permita encontrarme en la construcción de un personaje complejo y sustancioso que se acerque mucho más a la

pulcritud de la interpretación frente a cuadro, de algo que me permita destacar aún con todos los elementos que el cine tiene para maquillar, mejorar e intensificar mi calidad como actriz. Y es que ¿cómo estrechar el arte del actor con el del cineasta?, ¿cómo unificar sus intereses en acuerdos comunes?

Pensemos pues en una figura que encuentre un equilibrio entre la visión del director y los desafíos que conciernen a la ejecución del actor. Para ello, asumimos una nueva alternativa como posibilidad de concentrar el ejercicio fílmico en una situación que nos permita ampliar dichas cualidades y retos actorales y de realización. Así tomé la decisión, junto con Giovanni Moreno, de delegar el proceso de escritura a un guionista que se enfoque en la escritura de una premisa propuesta por mí, inspirada en la propuesta inicial que había estado trabajando con Giovanni Moreno y en relación a las variables de desestructuración para la realización del cortometraje, siendo los elementos dramáticos como:

- Tipo de personaje
- Situación
- Tono

Una vez teniendo estas variables aplicadas al guion, es preciso incluir el resto de variables para la deconstrucción que son:

- **Técnicas de actuación:** de cine y teatro.
- **Técnicas de rodaje:** tipo de secuencias y planos.
- **Adecuación al cuadro:** aspectos técnicos y expresivos.

De esta manera, mi trabajo como actriz se conjuga con el trabajo del director sin anteponer o forzar la construcción de un personaje.

Una vez tomando la decisión de que el guion sería escrito como un encargo por Héctor Pacheco, Giovanni Moreno y yo nos involucramos en las siete versiones por las que el texto pasó enteramente escritas por Héctor Pacheco. Al llegar a la octava versión, aún sin satisfacer nuestros intereses creativos, tomamos la decisión de que esa versión ya no sería manipulada por el guionista al cien por ciento, y entre Giovanni Moreno y yo tallereamos la escritura con sesiones de diálogo donde exploramos cómo percibimos ambos al personaje protagónico, las acciones, y la historia en general.

Fue una sesión pensada en el análisis exhaustivo del texto, con la finalidad de que en la primera reunión con todo el crew, se pudiera dialogar y en base a las perspectivas

particulares de cada departamento con relación a la historia y el personaje, optamos por una reescritura mínima de la versión final, ahora sí escrita por Giovanni Moreno, siendo que él es el director y podrá valorar y acentuar los elementos dramáticos, las técnicas de actuación y de rodaje, así como la adecuación al cuadro. En este sentido, la participación de Héctor Pacheco ha sido valiosa en tanto que pudo intervenir y construir desde los intereses creativos que Giovani Moreno y yo habíamos dialogado previamente, aportando en el guion bajo ciertos elementos que se solicitaron, pero a su vez, otorgándole la libertad como guionista.

A continuación me permito mostrar un tabla con las tres propuestas por las que hemos transcurrido para el desarrollo del guion de este proyecto:

Tabla 2. Muestra de las propuestas por las que pasó el proceso de escritura de guion. Elaboración propia.

| Propuesta 1 | Propuesta 2 | Propuesta 3 |
|---|--|---|
| <p><u>Idea/Premisa</u></p> <p>Propuesta de Giovanni Moreno basada en el libro <i>Rental Person Who Does Nothing</i> de Shoji Morimoto.</p> | <p><u>Idea/Premisa</u></p> <p>Propuesta mía, basada en la idea 1, pensada desde retos actorales, que resultó en una mezcla de propuestas.</p> | <p><u>Idea/Premisa</u></p> <p>Propuesta mía con nuevo giro, tema y tratamiento: Una mucama roba artículos de las habitaciones de los huéspedes. Le ha funcionado hasta que pretende robar un paquete anónimo que recibe en una habitación.</p> |
| <p><u>Sinopsis</u></p> <p>Ava es una joven mujer que se alquila para cualquier situación en la que las personas requieran compañía o que esté para ellos. La historia transcurre en una jornada entera de trabajo, en la cual la acompañamos a un club de correr, a llevar a un niño a la escuela, a asistir una consulta médica de una persona mayor, etc. Por lo cual, durante el cortometraje el espectador pensará que está haciendo su vida diaria o acompañando a su familia en</p> | <p><u>Sinopsis</u></p> <p>Ava, una chica solitaria, es programada como Rémora, tras ser candidata seleccionada por la empresa de programación robótica “Blink N’Aid”. Su transformación a Rémora le permite interactuar con personas, brindándoles compañía y ayuda en sus actividades, motivo inicial por el que Ava aceptó ser programada y sin tener en cuenta que el programa Rémora está diseñado para eliminar las experiencias en</p> | <p><u>Sinopsis</u></p> <p>Rebeca, una mucama meticulosa y aparentemente discreta, trabaja en un hotel ejecutivo donde ha desarrollado una peligrosa costumbre: robar pequeños objetos de valor de las habitaciones. Su rutina cambia cuando encuentra una misteriosa maleta roja en una habitación vacía. Al abrirla, descubre el cadáver de una mujer adornada con joyas. Rebeca no resiste la tentación y despoja el cuerpo de sus riquezas, pero es</p> |

| | | |
|---|---|---|
| sus diferentes actividades, pero al final se descubre que ella se dedica a alquilarse para cualquier situación. | las que es solicitada. Por esta razón Ava decide dejar de transformarse, hasta que recibe una solicitud del chico que le gusta y acepta, sin saber que en realidad es quien estuvo detrás de su programación como Rémora. | sorprendida por su compañera de trabajo. Lo que sigue es una oscura lucha por la codicia, la supervivencia y el silencio. Rebeca se hunde en una espiral violenta donde el crimen se acumula constantemente. |
|---|---|---|

La propuesta 3 es sobre la que definimos toda la escritura final del guion, sin embargo me es importante mostrarlas todas para dimensionar la evolución por la que este proceso pasó, remarcando la dificultad que supuso que fuera bajo un principio de interdisciplinariedad.

El proceso de la concreción del guion fue largo y complejo, pero fue muy necesario, considerando que se trata de un experimento en el que el director y yo como actriz nos vinculamos desde nuestras propias necesidades creativas. Darnos la oportunidad de construir juntos desde el inicio del desarrollo de una historia estableció la formalidad del vínculo que nos permitió mantener a lo largo del proyecto.

Finalmente, tras aproximadamente seis meses de discutir nuestras diferencias y propuestas, logramos llegar a las tres primeras versiones escritas por Hector Pacheco, apegándonos a la tercera propuesta descrita en la tabla anterior.

El guion se pulió a través de once versiones donde tuve la oportunidad de nutrir mi experiencia de construcción de personaje, aportando desde mi perspectiva actoral, para dar inicio a las sesiones interdisciplinarias con cada uno de los departamentos involucrados en la realización. Este proceso no solo permitió la concreción del guion, sino que también fue una pauta clave para lograr analizarlo al mismo tiempo que se construía. Esto fue a través de la técnica de *los tres posibles*, propuesta por Judith Weston (1946).

La técnica consiste en buscar algo, lo que sea que permita activarnos para crear o proponer ideas, de cualquier tipo, sin importar qué tanta lógica puedan llegar a tener, mientras que el enfoque sea crear posibilidades alternas en el mundo que estamos analizando. Weston añade “si las escribo en evaluarlas, puedo tener acceso a mis recursos más profundos” (1946, p.185). Y a veces la dificultad que hay en el análisis de un guion tiene que ver con los

bloqueos que nosotros mismos alimentamos al descartar ideas, buscando siempre una razón fría y coherente desde un inicio.

Giovanni Moreno y yo implementamos la técnica de *los tres posibles* cuando dialogamos acerca del personaje de Rebeca, buscando saber por qué disfruta al robar cosas y así indagar un poco más acerca de su comportamiento. Para crear *los tres posibles* todo comenzó por arrojar una simple pregunta: ¿nuestro personaje vive sola o con familia?

Entonces comenzaron las posibilidades:

- Quizás no desea convivir con su familia, debido a que le avergüenza que sepan de su comportamiento.
- Quizás Rebeca pasó tiempo tratando de aceptarse con todo y su manía y no le importa dar explicaciones a quienes la rodean, por lo que no teme lo que piensen de ella.
- Quizás su madre le inculcó esa manía, pero ya no vive con ella.

Y con estas opciones tal vez carentes de lógica, pero aún vistas como una posibilidad en el submundo del personaje, fue como me permití crear una biografía para Rebeca, donde más posibilidades fueron tomando forma y de las que pude elegir y descartar otras más sobre la marcha, al momento de construir posteriormente al personaje.

La técnica de *los tres posibles* fue también útil para darle mayor complejidad a la relación que existe entre el personaje de Rebeca y su compañera de trabajo Mariana, siendo que tras la primera lectura con todo el crew, hubo observaciones al respecto, llegando a la conclusión de que Mariana podría otorgarle mayor riqueza a la historia, pensando en darle algún giro inesperado y redondearla mejor. Al respecto, Weston indica que

Siempre que demos con una línea que a uno no nos gusta o que carece de sentido para nosotros, sugiero hacer un rápido listado de tres cosas que posiblemente podría significar. No hay que tratar de encontrar la respuesta correcta, sino más bien, sin evaluar nuestras ideas, tratar de pasarlas rápido y brevemente al papel. (1946, p. 185).

En este sentido, volvemos a la aplicación de la técnica, donde la pregunta a responder es: ¿cuál es la relación entre Rebeca y Mariana?

- Quizás Rebeca ve a Mariana como una figura maternal a quien le debe respeto.

- Quizás Mariana sabe todo acerca de la manía y el comportamiento de Rebeca y se aprovecha de eso para obtener beneficios de los robos.
- Quizás Rebeca necesita sentir que Mariana es su cómplice para no sentir remordimiento de lo que hace.

Y es así, con la técnica de *los tres posibles*, como se pudo concretar la escritura del guion con las observaciones del crew y las necesidades creativas que se suscitaron. Así, el subtexto salió a flote y tanto el director como yo creamos una idea mucho más clara y sobre la que podíamos trabajar, más que solo centrarnos en la idea de lo que queríamos contar, pues eso resultaba presuntuoso, al menos para el tiempo que teníamos.

Al poder analizar el subtexto de manera breve y concisa a través de dicha técnica el sentido de deconstrucción toma partido. Normalmente en teatro el subtexto se analiza durante varios meses de trabajo, pero en cine, sobre todo en Aguascalientes, al tener muy poco tiempo dedicado a este análisis con el director, la técnica de *los tres posibles* es ideal para agilizar el proceso, sin quitarle rigor.

La séptima versión del guion⁴⁸ ha sido sobre la cual comencé mi construcción de personaje que desarrollo en el siguiente apartado. Esto, debido a que dicha versión fue presentada como primera propuesta al crew, abriendo paso al proceso interdisciplinar con la percepción de todos los departamentos.

Mi adecuación: ¿Qué necesito para actuar en cine? (Taller de Actuación): Bloque 1

Es preciso tener en cuenta que la desestructuración y adecuación se trata de un proceso individual que se logra a partir de los procesos grupales colaborativos entre el equipo creativo del cortometraje y otros especialistas que enriquezcan mi noción de interpretación en cine. Por lo anterior, he optado por la búsqueda de mi profesionalización en el medio, considerando

⁴⁸ Con el objetivo de acercarse con mayor exactitud a este proceso, se pueden consultar las distintas versiones por las que la escritura del guion de *Cleptomanía* pasó, a través del enlace: <https://drive.google.com/drive/folders/1Kq2c49KN48NzQ1g7-5-vCAgv13Vb5Bur?usp=sharing>

La versión final del guion se puede consultar en el apartado de Anexos.

significativo el tomar talleres que me vinculen con la práctica fílmica para familiarizarme con las dinámicas de dirección de actores en un set cinematográfico.

El inicio de este proceso de entendimiento práctico de la actuación en el cine ha arrancado con mi interés en cursar el diplomado de actuación para cine *Laboratorio de actores*, impartido por el ya antes mencionado director español Patrick Knot, con su metodología propia, quien fue el último invitado de *ENADIC* como director de cine y especialista en dirección de actores.

La duración de esta experiencia que me ha acercado a la técnica actoral del cine ha sido de un periodo intensivo de dos meses, en donde dediqué 3 horas prácticas en el primer mes y 6 horas prácticas en el segundo. La dinámica de trabajo de *Laboratorio de Actores* consiste en preparar un monólogo o una escena solicitados por el director previamente. El monólogo o escena se presenta durante la sesión en un estudio con una cámara lista para capturar la práctica y una pantalla que proyecta el video en tiempo real cuyo objetivo es que quienes observan la propuesta del compañero que está frente a cuadro, lo observen a través de dicha pantalla, bajo la consigna de analizar la actuación como debe analizarse: siempre viendo directo a la pantalla, no a la persona, pues, por muy burdo que parezca, uno de los aspectos que caracterizan la actuación en cine es que esta se aprecia en una pantalla, no en vivo o en un escenario como es el caso del dispositivo teatral.

La propuesta de cada integrante es presentada en máximo tres tomas: la primera se ejecuta desde la libertad creativa e intuitiva del actor/actriz. Posteriormente, la misma escena se presenta en dos tomas adicionales, donde Patrick Knot, nos guía por medio de observaciones de corrección o aciertos que podamos experimentar en las últimas dos tomas de la escena.

Tras observar las distintas propuestas de cada uno de los integrantes, se abre el diálogo y se hacen comentarios al respecto de lo que se vio en la pantalla; tanto el propio ejecutante como los compañeros y el director, puntualizamos elementos concretos a mejorar. Estos elementos tienen que ver específicamente con el ritmo, el tiempo, la emoción o el tono, la respiración, la voz, la memoria y lo corpóreo.

Cabe mencionar que todos los participantes de la sesión trabajamos sobre la misma escena, lo que permite localizar las correcciones o cambios propuestos hacia el trabajo propio y del resto de los compañeros de una manera mucho más cercana para lograr identificar qué

ha faltado, qué ha fallado, qué ha mejorado y qué se puede seguir reforzando. Se trata de una experiencia que se enriquece a partir de la observación y la autocrítica con el objetivo de problematizar el desempeño de la actuación en cine, buscando un constante entrenamiento técnico-expresivo en el ejecutante.

Esta etapa me ha permitido hacer un salto del teatro, medio en el que me he desenvuelto mayormente, al cine y tener una noción que me ha permitido contrastar y conjugar mi formación con un equipo creativo de cine, tomando aspectos del curso que aportan a los conceptos teóricos necesarios para el desarrollo del cortometraje. Tales aspectos los considero aprendizajes esenciales para el desarrollo deconstructivo de mi interpretación en el cine, al poder distinguirlos del teatro o relacionarlos con este y al ser consciente de la transformación de mi propia interpretación a partir de mi experiencia en el curso.

- **Ritmo:** Este es el primer aspecto clave en que se enfoca la ejecución del actor. Hay dos términos muy parecidos entre sí que son los detonantes y el clímax. La diferencia radica en el ritmo. Mientras el detonante es una reacción repentina que cambia en el tiempo del ritmo y la intensidad de la emoción, como una mera exaltación, el clímax se va construyendo de a poco a lo largo de toda la escena y para esto, es necesario identificar cuáles son los puntos de inflexión que las emociones del texto arrojan. Esto tiene que ver con el subtexto, lo que permite que haya un contraste entre la emoción principal.

El ritmo es un cómplice para el actor, siendo la clave para que toda escena vaya por buen rumbo. Este es el elemento principal a considerar en *Laboratorio de Actores*, ya que sin el ritmo adecuado, la escena decae o genera un entendimiento distinto en el espectador, dependiendo por qué velocidad optemos en cuanto al ritmo.

Es importante considerar el ritmo como ligero o pesado, lo cual tendrá que ver con la rapidez o tranquilidad con la que se ejecuten las acciones o se pronuncien las palabras.

- **Voz y neutralidad:** Uno de los objetivos de la labor actoral para cine en *Laboratorio de Actores* es partir de la neutralidad, un aspecto que está ligado a la presencia de la voz sin exaltar las emociones por medio de esta. En muchas ocasiones los actores nos vemos unidos a la escena como meros vehículos del texto, por lo que al momento de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

querer adornarlo con la voz y con entonaciones, el texto pierde fuerza y muchas veces sentido.

Durante el curso, me he percatado de que mi primer acercamiento al personaje es el texto; las palabras que dice y cómo las dice tras analizar su lenguaje son importantes para pensar en el texto como el elemento más inmediato para aproximarse a entender las emociones del personaje. Para esto, partir de la neutralidad, permite alejarnos de las imposturas y del *pushing*⁴⁹ que pueda surgir.

La neutralidad es importante, pues el texto por sí solo ya expresa mucho, por lo que añadir variaciones a la voz, al menos para un primer acercamiento al personaje, no es necesario. Así pues, si partimos de la neutralidad en la voz, conforme se repita el texto, podremos encontrar dónde están las inflexiones y los enunciados con mucho más poder expresivo.

En uno de los ejercicios que realicé durante el curso se buscó la neutralidad a partir de la contención textual, gestual y corporal, llevándolo al extremo, lo cual fue interesante, pues al decir el texto en un tono cien por ciento neutro se generaba la idea de que el personaje se trataba de un psicópata o de un robot, debido a la inexpresividad alcanzada. Sin embargo, al imprimirle cierta gestualidad e intencionalidad en la voz, resultaba contraproducente, pues se rompía la consigna de total contención. Para esto recurrimos a la microgestualidad, siguiendo otra consigna que tiene que ver con concentrar la mirada en algún elemento del rostro de la persona a quien dirigíamos el diálogo. Debíamos observar con atención el elemento mientras actuábamos con el objetivo de generar una variación en la mirada, obteniendo un resultado de concentración, naturalidad y permitiendo surgir la idea de que en el actor pasaba un tren de pensamiento complejo.

Esta es una técnica que nada tiene que ver con el desgaste emocional, sino con el manejo de la voz, la mirada y el cuerpo. Así, la concientización de la neutralidad en la voz, permite controlar la exacerbación corporal y gestual.

La neutralidad de la voz no significa que esta tenga que ser plana, significa encontrar y/o construir un tono partiendo de cero.

⁴⁹ Expresión utilizada dentro de la jerga teatral que se emplea para enfatizar que la calidad de la interpretación del actor se ve forzada, resultando en una actuación poco natural. En este sentido, el actor está “empujando” la emoción sin permitir su fluidez orgánica.

- **Tono o intención:** Darle poder a las palabras también tiene que ver con encontrar un tono al personaje, a la historia y las escenas, el cual es simplemente se complementa con el nivel de neutralidad que se imprime a través del texto o del gesto.

El tono tiene que ver con un efecto que es producto de la relación entre el personaje, sus circunstancias, el lenguaje que emplea y el entorno que le rodea y sobre todo el estilo o género de la historia. En este sentido, el tono es el estado anímico que se evoca a través de la voz y el lenguaje corporal. Para esto es importante además encontrar el volumen adecuado en la voz para que el texto suene con los matices necesarios para producir finalmente la intensidad de una emoción o una sensación.

- **Memoria:** La memoria siempre será un punto clave para lograr una interpretación pulcra, pues el trabajo de texto en la memorización, me permite como actriz, tener control de uno de los tantos elementos en los que tengo que enfocarme frente a cuadro. Sin la memorización del texto, difícilmente habrá concentración para poder modificar la propuesta inicial a partir de los elementos señalados por el director.

Así mismo, es importante la fiel memorización del texto, partiendo de la idea de que el guion fue escrito por un motivo específico, donde las palabras han sido seleccionadas y pensadas cuidadosamente para transmitir la esencia del personaje. Es decir, son palabras cuidadosamente seleccionadas y que por sí solas conservan una carga connotativa para el personaje. En este sentido, es sumamente importante pensar en el guion y el acercamiento que tengo como actriz a este.

Patrick Knot propone que una manera de automatizar el texto y asegurar que no lo olvidaremos por ninguna razón, es partir de la memorización con la técnica de los BPM (*beats per minute*⁵⁰, por sus siglas en inglés). Él señala que es necesario lograr decir el texto a un ritmo de 120 BPM, de no ser así, lo más seguro es que el actor no tenga afianzado el texto, lo cual supone un problema al momento de estar frente a cuadro, ya que estará pensando en el rescate del texto, llevándolo a una interrupción constante del tono, del ritmo, de las acciones y de todos los elementos propios de la interpretación del personaje.

Si en algo se acerca la manera de memorización que me había funcionado a lo largo de mis procesos como actriz es lograr una automatización del texto. Sin embargo,

⁵⁰ Latidos/pulsos por minuto.

ahora con esta nueva técnica propuesta en *Laboratorio de Actores*, también me he percatado que no solo es importante automatizar el texto para poder jugar con él desde las expresiones gestuales, vocales y corporales, sino que en cine es muy acertada esta herramienta, considerando que el trabajo del actor está en constantes modificaciones al momento de que el director le solicite algún cambio, sobre todo cuando no hay tiempo de tener ensayos. En este sentido, el actor debe estar preparado para que su proceso de memorización del texto, no intervenga en cualquier modificación requerida durante el rodaje.

- **Dosificación de movimiento:** La dosificación de la voz, el cuerpo y el gesto del actor frente a cuadro son aspectos que diferencian al actor de cine frente al actor de teatro. En el caso del cine, la dosificación de movimiento es tener la conciencia de que se actúa para una cámara cuya proximidad permite que el cuerpo y el rostro sean captados sin omitir detalles, por lo que limitar las acciones y expresiones en un espacio reducido otorgarán mayor naturalidad. La neutralidad, en este sentido, también forma parte de la calidad de movimiento en el actor.

La mayor dificultad a la que me he enfrentado como actriz de cine y que hice consciente en *Laboratorio de Actores* ha sido mi control corporal y gestual. Tal parece que dichos aspectos han sido parte de mi formación como actriz de teatro y me han funcionado en escena, pero al cambiar al formato cinematográfico, esto ha supuesto un problema, debido a que se me ha hecho constantemente la indicación de que mi movimiento es sumamente amplio al trabajar en planos cerrados, lo que genera una sensación muy exagerada de mi trabajo de interpretación a cuadro.

Es importante también tomar en cuenta que la dosificación de movimiento dependerá del estilo y género que el director desee tomar como rumbo dentro de un proyecto, por lo que lo que me atañe es que en mis experiencias dentro del medio, me dé a la tarea de primero concientizar este aspecto, y posteriormente cuestionarlo en la práctica, permitiéndome así crecer como actriz de cine.

La exploración de estos cinco aspectos en la práctica actoral en cine me permiten concebir que la contención textual, gestual y corporal es interesante, porque se puede ver como una indicación que se asume considerando el formato cinematográfico que ya por sí solo demanda

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

contención en la interpretación actuarial. Por lo tanto, propongo una fórmula a la que ajusto la deconstrucción de mi interpretación, considerando los aspectos descritos: **Contención + Emoción = Calidad cinematográfica.**

Explorar este método con estos aspectos específicos, enriqueció la noción actuarial frente al cine, pues considero que mi deconstrucción empata perfectamente con esta manera interpretativa, rompiendo con todo lo que he estado haciendo a lo largo de mi carrera e incluso con lo que yo ya tenía concebido como contención y neutralidad, por ejemplo.

Este método se acerca a una sutileza característica del cine, por lo que estoy segura de que he encontrado un rumbo interesante por el que navegar dentro de mi labor artística. Además de que este acercamiento a la práctica actuarial en cine, me permitirá progresar en elementos que he identificado como áreas de oportunidad para mi propia deconstrucción actuarial, que es romper con la exacerbación, la literalidad y la macro gestualidad que, si bien se me facilitan en el teatro, para el código cinematográfico puede ser un limitante.

Al mismo tiempo, *Laboratorio de Actores* me ha permitido llevar un entrenamiento actuarial constante en sesiones en las que se experimenta el análisis de texto y de personaje, así como la dirección de actores en el cine, lo cual me ha otorgado la conciencia de que la actuación en cine requiere de su práctica siempre frente a una cámara y que además me permite analizar mis propios avances al observarme frente a cuadro.

Respecto al texto, por ejemplo, en la fase de la *configuración poética*, Celis et al., explican que “Deleuze nos habla del teatro y sus minorías y atraviesa las nociones de mayor y menor, le resta importancia a practicar un texto desde el comienzo o el final y apunta al medio, hacia la mitad” (2009) Por su parte, en el *Laboratorio de actores*, el trabajo del texto se deconstruye, encaminando al actor hacia un análisis concreto del ritmo aplicado al texto. Es decir, el director Patrick Knot propone al actor enfocarse únicamente en las acciones que se traducen del texto para que el resultado sea mucho más específico.

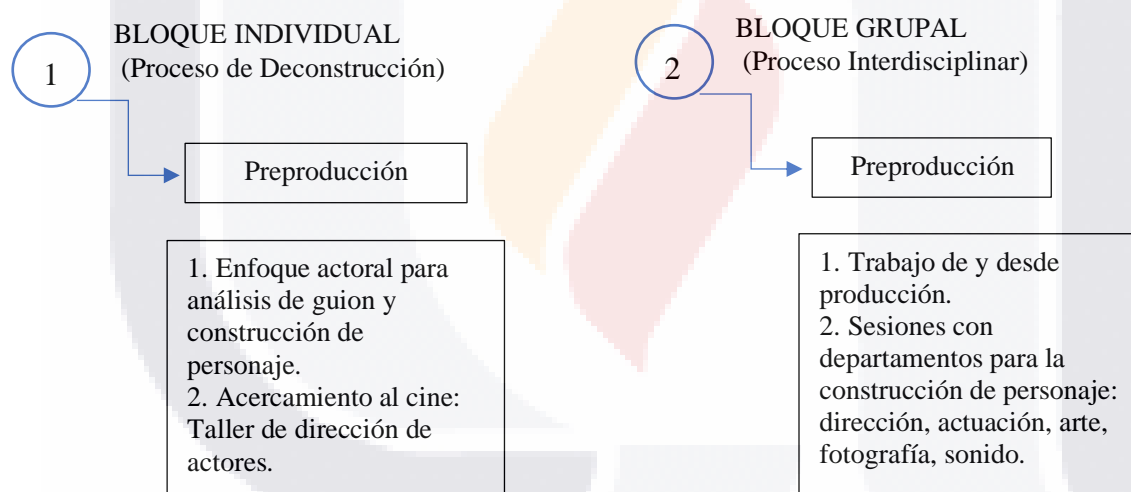
Todo esto pertenece a mi etapa individual del proceso, que me prepara para la etapa de preproducción y me permite contemplar a su vez la escritura del guion a interpretar, tomando en cuenta que el personaje presenta retos para el trabajo actuarial.

Así, la etapa de desarrollo concluye con mi reconfiguración actuarial de un medio a otro y refuerzo el concepto de deconstrucción al darme cuenta que hay procesos del teatro que me permiten generar dinámicas más colaborativas en el cine, como fue en el caso de la

escritura del guion. Al mismo tiempo, trato de modificar mi percepción interpretativa de acuerdo al dispositivo cinematográfico y cómo este difiere del dispositivo escénico desde la disposición corporal del actor y el formato en sí, pero que no por ello quiere decir que no se compartan términos y estructuras que hacen de la actuación una fórmula heterogénea para crear desde la práctica y conciencia del tiempo y el espacio de un medio u otro, como lo comprobé en el último proceso de esta primera etapa.

3.2 Segunda Etapa - Preproducción

Ahora bien, es momento de continuar con la siguiente etapa, mostrando el segundo fragmento del esquema: la preproducción. La etapa en la que se muestran mis procesos creativos actorales a través de la aplicación de los métodos y técnicas abordados en el primer capítulo. De igual manera, se muestra la vinculación con los departamentos de dirección, producción, arte, fotografía, sonido y actuación.



Enfoque actoral para análisis de guion y construcción de personaje: Bloque 1

Como ya se ha visto, la escritura del guion englobó una parte inicial de su propio análisis, el cual continúa en este siguiente primer proceso de la preproducción. Para esto me ha sido importante tomar en consideración primeramente el contexto, el subtexto, el tipo de personaje que presenta la historia, el conflicto a resolver y la relación con otros personajes. Estos elementos no difieren mucho de la manera en la que se lleva a cabo este procedimiento en el ámbito teatral. De hecho, esta etapa de exploración con el texto, ha facilitado el diálogo

creativo que hubo entre el director y yo. Y es que, tal como se mencionó en el segundo panel de ENADIC, el trabajo de texto, ya sea la dramaturgia en el caso del teatro o el guion en el caso del cine, hace que para ambos medios, se convierta en la base que fundamenta en gran medida el trabajo actoral. Vengamos de donde vengamos, el texto es el componente cimental que une al equipo para lograr un mismo objetivo dentro de la película. Así pues, si partimos de esto, me pregunto primero ¿cuál es la importancia de vincular la acción con el texto en una producción cinematográfica? Y ¿cómo se puede encontrar la voz de un personaje en cine a partir del guion?

La clave está en el contexto y en el subtexto de lo que las palabras forman como frases y las frases como ideas. Mi principal tarea como actriz al momento de analizar un texto, es lograr entender esas ideas que aparecen desde la profundidad de una oración, de un párrafo o de un diálogo. El subtexto es necesario para otorgar significado a las frases y a las ideas. “Al igual que la obra pertenece al autor, el subtexto es del actor, de modo que su creatividad no deberá limitarse, sino inspirarse en dicho texto.” (Rocamora, 2015, p. 199).

El análisis de guion por escenas ha resultado en un camino que me permitió extraer el subtexto, identificando las necesidades de la historia y del personaje a interpretar, así como los cambios de tono o puntos de inflexión del personaje y la coherencia narrativa en términos generales. Así, el enfoque por cada escena de manera individual me resultó efectivo para comenzar la construcción de mi personaje a partir de lo que arroja el mismo texto, por lo que propongo el siguiente esquema donde considero que es importante extraer primeramente lo siguiente:

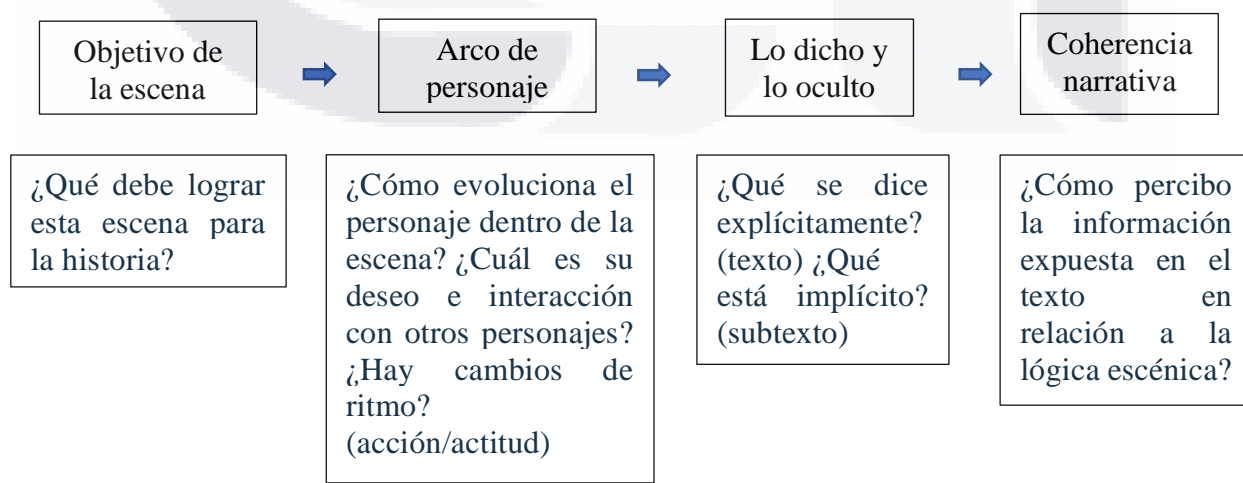


Figura 13. Esquema de referencia para el análisis de guion por escenas. Elaboración propia.

El análisis de guion por escenas lo he centrado enteramente en el personaje que interpreto, un personaje principal, cuyas acciones desarrollan el hilo conductor de la historia. Aunque también es preciso tomar en consideración ciertos elementos del personaje secundario, debido a la importancia que presenta para entender el comportamiento y las motivaciones de mi personaje. Es por esto que la construcción de un personaje se vuelve tan compleja, ya que no basta con poner la mira sobre las obviedades que este arroja, sino buscar en todos los elementos que le rodean, pues ahí es donde sus acciones y sus objetivos se hacen presentes.

Stanislavski llegó a afirmar que en cualquier obra, significativa se entiende, las reacciones interiores provocadas por las palabras dichas por otro tenían un valor muy superior a los momentos en que se habla porque eran el verdadero cauce de un imaginario río subterráneo por el que navegaban las palabras y que, huérfanas de dicho cauce, sólo constituirían el pico visible de un iceberg que tiene sus décimas partes oculta: el subtexto. Determinar el subtexto para trabajar el personaje significa, pues, delimitar el mismo atendiendo particularmente a su mundo interior, las circunstancias dadas, las razones secretas que no desea revelar porque forman parte de su estrategia y que, inevitablemente, abren una brecha entre las palabras (texto) y los deseos (subtexto) y, por último, las estrategias que el personaje desarrolla en el texto para lograr su meta (el superobjetivo). (Cantos, 2012, p. 42).

El conflicto de la historia entonces cobra un sentido para la creación de personaje, entendiendo a su vez con qué tipo de personaje estoy trabajando y finalmente cómo construir la relación con los otros personajes, sobre todo con aquellos cuya interacción se vuelve imprescindible para dar continuidad a que la historia avance.

Además del esquema mostrado, me he basado en la propuesta de Judith Weston (1946) y Stella Adler (2000), a partir de la exploración del personaje visto desde las acciones y el físico del personaje, así como también desde el ejercicio constante de hacerle preguntas al personaje, lo que permite que el subtexto sea más fácil de abordar. Así, para nutrir el esquema del análisis de texto desde mi perspectiva actoral y desde la psicología del personaje, propuse ciertas acciones que no venían escritas en el guion, pero que a mí me hacían sentido agregarlas desde mi propio análisis de personaje. Este análisis lo hice a través de un desglose

de ideas sueltas e intuitivas, así como posibilidades de cambio y enriquecimiento en la historia, basándome en la propuesta del esquema.

Una manera práctica de entender el desglose es a través del subrayado de guion, una técnica de preproducción empleada por los cabezas de departamento para la organización e identificación de elementos a considerar dentro de sus propuestas. Finalmente subrayé el guion de la siguiente manera:

- Acciones del personaje.
- Psicología, destreza y evolución del personaje.
- Observaciones/cambios o eliminaciones a la narrativa.
- Elementos aceptados para agregarlos al guion.
- Elementos aceptados por departamento de arte.
- ~~Propuestas no consideradas en ningún sentido.~~

Este desglose se lo presenté al director, y algunas de las propuestas las tomó de referencia para la reescritura del guion en las versiones posteriores. Cabe mencionar que los tres últimos puntos del subrayado tienen que ver con parte de la noción de deconstrucción de mi participación en el cortometraje, pues es una manera de identificar el tipo de aportación desde mi departamento: la actoralidad.

A continuación, se muestra a modo de ejemplo la propuesta del subrayado para el análisis de la primera escena⁵¹:

Personaje a analizar: Rebeca
ESCENA 1.

- Puede ser que al ver a REBECCA salir de la habitación, se vea que está guardándose algo en el pecho como su acción posterior. Es la idea de que tomó algo de la habitación, pero no se sabe aún, puede que sea solo que se está acomodando el brasier, de manera descuidada y al ver al ASESINO deja de hacerlo tan descaradamente.
- ACCIONES: ella se le queda viendo momentáneamente, interacción con otra mucama, se coloca reloj en muñeca.
- PREGUNTAS: ¿Qué le llama la atención a REBECCA del ASESINO? Tal vez su expresión corporal. Tal vez piensa que la mira por que se acomodaba el brasier.
- El carrito de limpieza es el elemento focal de REBECCA. Es su principal herramienta de trabajo. Lo conoce muy bien, sabe cómo manipularlo con agilidad y destreza.

⁵¹ Nota: únicamente está remarcado lo que el director aprobó en comunión conmigo y algunos departamentos.

- Su uniforme está aseado, pero no presenta mucha importancia a su imagen. Es una chica que le gusta añadirle distintivos a su uniforme, no quiere sentirse como una mucama más.
- Aspira a una vida similar a la de los huéspedes, por lo que, al ver al ASESINO, lo que le llama la atención además de su actitud, es su ropa pulcra y elegante. Tal vez su fragancia cara.

Utilizando esta técnica de análisis, ha sido como comienzo mi construcción de personaje para un proceso cinematográfico con enfoque interdisciplinar, pensando siempre en cómo puedo aportar desde mi propia labor a través de centrar las características de mi personaje en lo que indica el guion y en lo que yo le pueda ir añadiendo, según la lógica del personaje. Este ejercicio es muy común, aunque con distintos enfoques. Por su parte,

Los métodos de Strasberg, Adler y Meisner parten de un trabajo previo de análisis del texto, donde el actor debe buscar el subtexto intrínseco a cada palabra del guion, ya que debe justificar cada acción, reacción o emoción de su interpretación mediante la existencia de alguna palabra o frase que acuse la motivación, objetivo, intención o estado interior del personaje (Pérez en Nevado, 2022, pp. 113-114).

Una vez, enfocando la construcción de personaje en lo que el texto arroja, podemos emplear el gran recurso de la imaginación. Adler (2000) propone este recurso como impulso principal para que el actor desarrolle al personaje de manera que la investigación y la observación de la realidad se conviertan en aliados para que la actuación resulte contundente y auténtica. En este sentido, entender el contexto del personaje será clave para comenzar con la investigación y para esto, es importante acercarse a la vida interna y externa del personaje, a la profesión y al entorno en el que está inmerso, a través de preguntas específicas. Estas preguntas tendrán que partir de lo que el guion posee para construir algo más complejo con lo que el actor pueda trabajar. Las preguntas que yo le hice a mi personaje fueron:

- ¿Cómo fue criada?
- ¿Cuál es el vínculo afectivo que tiene con quienes la criaron?
- ¿Qué ideales son los que le inculcaron?
- ¿Cuáles son sus deseos y cuáles son sus miedos?
- ¿Qué relación tiene con el mundo?
- ¿Qué objetos la representan y por qué?

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Observar el entorno nos aproxima a entender el contexto. Con tales preguntas pude crearle a mi personaje lo que se conoce como *backstory*⁵², donde el pasado define la actualidad que se ve en la historia que leemos. Aplicar estas preguntas a un ejercicio más concreto como la biografía de un personaje, me permitió saber cómo influir en la personalidad, las decisiones y las acciones del personaje en la trama narrativa.

La biografía del personaje ha sido una manera de activar el proceso de imaginación, donde tras extraer el subtexto, ahora viene una parte mucho más solitaria y reflexiva con la que, como actriz identifico no solo las necesidades del personaje, sino mis propias capacidades y mi propia perspectiva hacia el tema de la historia y hacia el comportamiento del personaje.

En este sentido, el subtexto y la imaginación, me llevaron al desarrollo de una biografía de personaje como herramienta principal para construir un panorama personal de cómo crear todo el universo interno y externo que aporta a la historia. Y también a mi construcción creativa actoral, que posteriormente, como ya se verá, en el bloque grupal, esta herramienta podrá vincular mi labor con el resto de los departamentos.

Para la elaboración de dicha biografía, principalmente me basé en la información que se arrojó a partir de la dinámica de la técnica de *los tres posibles*, abordada en la etapa de desarrollo, siendo que la biografía es un ejercicio que permite descubrir al personaje desde la libertad imaginativa del actor, a partir de suposiciones creativas que puedan vincularse a lo concreto del guion. Es un proceso parecido a lo que el *sí mágico* de Stanislavski (2009) propone para ponerse en el lugar del personaje, de hecho, diría que está estrechamente vinculado al ejercicio de escribir la biografía del personaje en el sentido de que nos acerca al personaje desde la empatía.

En combinación con las preguntas al personaje, para la construcción de la biografía del personaje es importante además contemplar tres aspectos que redondean la noción que formamos del personaje: características físicas, psicológicas y sociológicas. Partiendo de estos tres aspectos, la redacción de la biografía se pule, describiendo a detalle la vida del personaje desde su nacimiento hasta el momento actual en el que la historia lo presenta, lo cual permite que profundicemos en qué del pasado hace del personaje quien es según sus

⁵² Historia de fondo de los personajes que expone el pasado que los lleva a la situación presentada en el texto.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

acciones en el guion. Así, indagar además en aspectos como la rutina, las personas que le acompañan o rodean en su pasado y su presente, y los principios e ideales con los que se haya formado, me han abierto la posibilidad de darle complejidad a mi personaje.

En esta línea, Judith Weston se decanta por la imaginación del actor como un recurso valioso siendo este como “una burbuja de credulidad” (Weston, 1946, p. 149) y explica que una de las opciones para desarrollarla es a través de la “historia personal” refiriéndose justamente a la biografía del personaje. Toma de base el hacerle preguntas a este, pero no preguntas como las que he mostrado anteriormente, sino que se dirigen más hacia la conducta del personaje en el guion mismo y a la interacción con otros personajes. Por ejemplo, lo que le preguntaría a Rebeca, mi personaje, sería ¿cuándo conoció a su compañera de trabajo Mariana?, ¿cómo es que Mariana sabe de la condición de Rebeca? ¿Acaso Rebeca se lo contó? Y si fue así, ¿fue porque la considera su amiga o simplemente porque no tuvo otra opción?, ¿son amigas o solo compañeras de trabajo?, ¿qué tanto se cuentan la una a la otra?

La diferencia entre estas preguntas y las anteriores está en la especificidad con la que que el guion nos arroja. En ambos casos, la imaginación vuela, pero con objetivos distintos. Y también en ambos casos, el resultado será una historia imaginaria con respecto al personaje, pues será una suposición que en realidad, “no está en el guion, pero tampoco hay nada que lo haga imposible. Está enmarcado como un “qué tal si”, porque no es un hecho real, es una opción; la idea es generar comportamientos en los actores” (Weston, 1946, p. 200).

Judith Weston también propone poner atención a la *vida física* del personaje, donde los objetos y las actividades físicas del mundo del personaje toman un rol esencial para la construcción del actor. “Cuando toman vida en nuestra imaginación, se puede comenzar a tener ideas para hacer movimientos de escena y actividades”. (Weston, 1946, pp. 210-211).

Entender esta parte que involucra la acción desde lo concreto como lo puede ser un objeto, no solo me permitió activar mi corporalidad, sino que le di mayor significado al subtexto y a la creación de biografía. Con la vida física del personaje es posible hacer visibles ciertos elementos de esa creación y pasar de interior al exterior, dejar de intelectualizarse para convertirse en la realidad del personaje y en una manera tangible o física de mostrar lo que está dentro de la mente del personaje. Esto es importante para que el espectador también pueda entender al personaje, pues no olvidemos que de nada sirve interiorizar todo el

comportamiento del personaje si al final esa interiorización no se hace presente o activa de alguna manera. Mi labor, en este sentido, termina por ser “física, específica y sensorial” (Weston, 1946, p. 130).

Los objetos son maravillosos para meter a los actores en el momento y sacarlos de su cabeza. Si se concentran en la tarea de, digamos, hacer un sándwich, esa concentración puede impartirle también a la vida emocional una sensación de tarea u ocupación. Esto permite que tenga su lugar el incidente emocional, sin ninguna impostación actoral. La vida emocional ancla una actuación. Un objeto puede ser actuado a través de un objeto y pasar a ser una “fiscalización” de la vida interior del personaje. (Weston, 1946, p. 129).

Encontrar las acciones y los comportamientos para mi personaje está asociado con entender dos preguntas que Judith Weston nos proporciona para facilitar esta parte de construcción: ¿cuáles objetos son aliados del personaje? ¿cuáles son sus enemigos? (1946, p. 130).

Así, bajo esta idea, me di a la tarea de crear una relación física con algunos de los objetos que el guion propone por sí solo y además, me permití otorgarle otros objetos al personaje que me permitieran concentrar mi atención en ellos de acuerdo al subtexto o al tren de pensamiento que encontré a partir de mi análisis. En mi caso, como apoyo pude encontrar esos objetos en la biografía del personaje.

Tabla 3. Biografía de Rebeca. Elaboración propia.

Significado de Rebeca: atar o unir.

Rebeca (Becky)

Fue criada por sus abuelos, debido a que su madre la tuvo a los 16 años de edad. A pesar de que su madre tenía toda la intención de cuidarla y buscar una buena vida para sus condiciones, sus abuelos decidieron hacerse cargo de Rebeca, imponiendo su tutela e ignorando las necesidades de la madre de Rebeca con respecto a hacerse cargo o no de la niña, por lo que la madre, sin tener autoridad alguna a su corta edad, renunció a ver a su hija como tal.

Crecieron ambas bajo el cuidado de los abuelos, como si fuesen hermanas, hasta que su la madre, bajo la exigencia e influencia de los abuelos respecto a considerar los estudios académicos como lo más importante ante cualquier otro asunto y con la idea de progresar y tener una vida de mayor calidad, se fue a estudiar a otro país a una escuela de prestigio, dejando sola a Rebeca con sus abuelos y visitándola pocas veces.

Antes de eso, la niñez de Rebeca resultó confusa al escuchar discusiones entre su madre/hermana y sus abuelos con respecto a quien debería cuidar de Rebeca y quien no. Fue acostumbrada a una vida donde nunca le hizo falta nada, formando parte de la clase social media alta, debido a la facilidad económica de sus abuelos al ser comerciantes de objetos de valor como joyas o antigüedades.

Rebeca era consentida por sus abuelos constantemente, recibiendo de ellos detalles de cualquier tipo tras ir por provisiones al supermercado o de compras a los centros comerciales. Los abuelos de Rebeca le indicaban que los detalles que recibía por parte de ellos, resultaban ser doblemente especiales, al haber sido conseguidos de una forma peculiar.

Al ir por sus obsequios, le explicaban a detalle que de vez en cuando, no pagar por algunas cosas que harían feliz a personas especiales, valía totalmente la pena, pero que debía seleccionar cuidadosamente a quien quería consentir. Entre más especial era la persona por quien tomara un objeto, mayor sería la satisfacción, pero no debía hacerlo frecuentemente, sino que tan solo era válido en ocasiones muy contadas. Además, se apropió de la mentalidad de sus abuelos que va en contra del sistema de manera radical, donde le inculcaron la idea de que hay cosas que no pueden comprar, pero que no por ello quiere decir que no deban tenerlas, porque hay personas que pueden comprarlas, pero no las merecen. Sabiendo esto, Rebeca se emocionaba al recibir sus obsequios, que eran mayormente golosinas y juguetes comunes y muy pequeños y alguna que otra ocasión algún detalle de aquello que comerciaban sus abuelos.

Esa emoción, más tarde se transformaría en adrenalina, al llegar a la adolescencia, queriendo complacer a sus amigas de la escuela para sentirse cada vez más aceptada, considerando que se trataba de un grupo de amigas selectivas, cuyas familias provenían de un estatus social alto.

Rebeca, a los 16 años, sin tener dinero propio, comenzó a obsequiarles a sus amigas, aquellos objetos de valor que sus abuelos le habían regalado, dándose cuenta de que dichos obsequios no eran tan valorados por sus amigas como cuando recibían otros más costosos y valiosos, por lo que comenzó a tomar de la mercancía de sus abuelos algunas joyas más grandes y atractivas con el objetivo de otorgárselas a sus amigas y que así valoraran sus detalles.

Sus abuelos se enteraron del comportamiento de Rebeca, por lo que decidieron darla de baja de aquella escuela de estatus social alto y metiéndola a una escuela de menor estatus y prestigio. Rebeca hizo amigas en la nueva escuela y a su vez seguía frecuentando a algunas de sus amigas de la escuela pasada, visitándolas a sus casas para pasar tiempo con ellas.

Había intentado que ambos grupos de amigas pudieran congeniar. En una ocasión, Rebeca invitó a una de sus amigas de su nueva escuela a una reunión de una de sus amigas de la escuela pasada, pero desafortunadamente, las clases sociales eran tan contrastadas entre sus amigas que terminaron por sentirse incómodas, notando Rebeca un sutil pero evidente rechazo de parte de su amiga de clase alta hacia su amiga de clase baja.

Rebeca, estando entre ambas clases sociales, se identificaba más con la baja que con la alta, pues, si bien, sus condiciones de vida eran bastante buenas, sentía un impulso de querer ser aceptada mayormente por sus amigas que provenían de familias adineradas, tratando de llenar vacíos materiales para encontrar validez en ese círculo social.

Un día, estando en casa de su amiga de estatus alto, encontró una de las joyas que Rebeca le había obsequiado tirado en el patio, junto a un montón de artículos abandonados, por lo que entristeció, dándose cuenta de que jamás sería suficiente lo que le diera a su amiga para sentirse valorada. Aprovechó su visita a la casa para tomar aquella joya abandonada y a su vez alguna otra joya que se encontrara tras curiosear en la habitación de los padres de su amiga como parte del resentimiento que sentía. Se despidió de su amiga sin que sospechara nada y regresó un par de veces más para cometer la misma acción y después nunca más volver.

Desde entonces dejó de frecuentar todo tipo de amistades, se salió nuevamente de la escuela y se enfocó en ayudar a sus abuelos en los quehaceres del hogar. Sus abuelos continuaron con el negocio durante el tiempo suficiente como para facilitarle la vida a

Rebeca, tras su retiro/jubilación. Sin embargo, Rebeca no se sentía cómoda, recibiendo todo por parte de sus abuelos, quienes estaban en decadencia vital, por lo que decidió encontrar trabajos pequeños como mesera, niñera y limpiadora de hogares, siendo que no terminó sus estudios y no sabía qué hacer, más allá de ayudar en la casa. Fue despedida en varias ocasiones por sospechar de ella como ladrona de objetos tanto insignificantes como valiosos.

Tiempo después, encontró un trabajo fijo como mucama en un hotel de lujo y lo tomó como su mayor oportunidad, siendo que las labores que tendría que hacer era lo único en lo que se consideraba buena. Fue en el hotel donde descubrió que el patrón que repitió en múltiples ocasiones en sus antiguos trabajos, se debía a la condición propia de la cleptomanía.

Al principio no se enorgullecía y entró en una crisis tal que estuvo a punto de renunciar al mejor trabajo que había conseguido en su vida, pero al sincerarse con Mariana, su compañera mucama del hotel, esta la convenció de que no tenía nada de qué avergonzarse y que por el contrario, podría hacer algo bueno de su condición al ayudarla a conseguir dinero, debido a que esta provenía de condiciones austeras y pobres. Rebeca, hizo una especie de alianza con Mariana, encontrando en ella una amiga real a quien podía complacer aún con su mayor defecto.

Ahora bien, una vez entendiendo el pasado de Rebeca, vino su exploración física, y me es importante indicar que ha sido un trabajo cargado de autoconciencia para evitar clichés o incluso para evitar un exceso de movimientos que pudieran terminar por ser innecesarios y que más que aportar a mi trabajo de construcción de personaje, se enfocaran en cómo quería verme frente a cuadro. Esto supone una enorme alerta, porque entonces las actividades o acciones dejarían de ser parte de la creación del personaje. Además, la percepción del director con respecto a los movimientos y gestos del actor debe estar siempre cuidando esta parte y el actor debe saber siempre por qué y para qué lo hace, así como tener presente la opción de cambiar de rumbo o simplemente de cesar en esa actividad. Como Weston nos hace ver, “[...] los actores a veces pueden enamorarse de sus gesticulación y comenzar a actuarla por la gesticulación misma” (1946, p. 131), lo que provoca que la actuación se vea artificial e impuesta.

Ahora, ajustándome a uno de los principios de Adler (2000) y Weston (1946) que tienen en común, la investigación también es parte de la construcción de personaje. Para entender la vida profesional del personaje fue necesario tomar de referencia la investigación teórica y práctica de lo que hace y cómo lo hace. Es decir, no solo me interesó saber que a lo que el personaje se dedica se trata de un oficio con determinadas características, sino que tener un acercamiento a este oficio vívidamente. Esto me permitió activar una dimensión de observación que posteriormente la apliqué a la vida física del personaje.

Finalmente, esta herramienta me permitió identificar las acciones y los objetos que que están presentes en el guion para otorgarles un gesto y no centrarme en emociones específicas, lo cual me llevó a la base del *gesto psicológico* de Michael Chejov, siendo otra de las herramienta que he considerado y que me ha permitido construir al personaje desde la fisicalidad, aplicándola posteriormente en el rodaje. Vale la pena recordar que Chejov (1987), busca una actuación auténtica y centra su propuesta en la necesidad de conectar el cuerpo y la mente del actor, con el objetivo de amalgamarse entre sí. (pp.77-97).

En este sentido, aplicar esta herramienta le permite al actor acercarse a lo que piensa, a lo que siente y a lo hace, tres verbos que le acompañan a lo largo del proceso actoral. “A través del gesto con cualidades, conoce más cosas verdaderas y profundas sobre la obra y sobre el personaje” (Chejov, 1999, p. 146).

Un primer ejercicio que me ayudó para crear gestos al personaje fue enlistar algunas características tanto físicas como psicológicas del personaje que consideré pertinentes para darle un sentido a sus acciones, tomando en cuenta la propia biografía y el guion mismo, siendo que el gesto psicológico es “actuación, participación interna en la vida invocada tras las palabras impresas en el texto del autor” (Chejov, 1999, p. 146).

Un ejemplo de la psicología y características físicas de mi personaje es el siguiente:

Tabla 4. Características del personaje. Elaboración propia.

| Características Físicas de Rebeca | Características Psicológicas de Rebeca |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - Edad: 29 años. - Estatura: 1.57 m. - Complexión delgada. | <ul style="list-style-type: none"> - Se siente manipulada por Mariana y quiere remediarlo, por eso al verse al espejo le cambia el semblante. Recuerda que es hora de su manía y será la primera vez que se le impondrá a Mariana, por eso los nervios la invaden. |

| | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - Postura erguida (acción relacionada: se mueve con sigilio) - Piel blanca, cabello rubio. - Gusta de lo elegante. (acción relacionada: se mira la joyas, el reloj, los aretes) - Su uniforme y peinado están pulcros. (acción relacionada: cuida de su apariencia). - Suele elevar la ceja. - Sus labios se contraen ligeramente cuando está nerviosa. | <ul style="list-style-type: none"> - Robar joyas le recuerda a sus amigas de clase alta, siente cierta admiración por ellas, por lo que desea parecerse a ellas. - Antes de un robo se siente diminuta, no le gusta la sensación del impulso. En el momento del robo cambia, le encanta la sensación. - Siente que debe buscar la aprobación de sus abuelos, a pesar de que ellos ya no estén con ella. - Hay una amabilidad inquietante en su rostro. |
|--|--|

Una vez tomando en cuenta lo anterior, me permití otorgarle gestos psicológicos a mi personaje. Si bien, uno de los ejercicios que propone Chejov para el gesto psicológico es que la mejor manera de ensayar el texto es primero, ejecutar el gesto sin palabras, luego el gesto con las palabras y finalmente únicamente la palabras sin el gesto. (Chéjov, 1999, p. 154). Así, “el gesto psicológico, no tiene nada que ver con los diversos gestos que el actor podría utilizar en escena mientras ensaya o mientras actúa” (Chejov, 1999, p. 149). En mi caso, me concentré en mantener el gesto en escena, en este sentido un gesto psicológico lo convierto en gesto literal como motivación de las acciones del personaje.

Es preciso entender que “la construcción del gesto psicológico implica movimientos con un principio y un fin, acompañados por una palabra. Este proceso se repite hasta que el estudiante adquiera la sensación completa de las imágenes, sentimientos e impulsos que el gesto debe transmitir.” (Sarmiento, 2023, pp. 17-18). En este sentido, me tomo el atrevimiento de modificar un poco el sentido que propone Chejov, según las necesidades que el propio formato cinematográfico demanda. Y es que, la actuación a cuadro, no tiene la cualidad de que las acciones del actor puedan ser progresivas, sino que, trabaja con la inmediatez del momento. De este modo, se puede decir que surge la deconstrucción de la técnica, ya que tomo de referencia lo que Michael Chejov propone y lo adecúo de manera que, al final me decanto más hacia un gesto físico – sensorial. Recordando la *configuración poética*, es posible romper con el orden lógico tradicional, propio del teatro. Esto implica

poder aplicar el enfoque de Chejov, en sensaciones y en la fisicalidad del actor, más que en la psicología lineal del personaje. No es que modifique por completo el sentido de la propuesta, sino que lo adecúo.

En su definición, “[...] el término “gesto psicológico” significará el gesto junto con los sentimientos con él relacionados. Aplicaremos este término tanto a los gestos visibles (reales) como a los gestos invisibles (potenciales)” (Chéjov, 1999, p. 143). Un ejemplo del ejercicio que ajusté para mi creación es el siguiente:

Tabla 5. Propuesta de gestualidad para el personaje. Elaboración propia.

| Gestos físicos-psicológicos | |
|------------------------------------|--|
| <u>Gesto 1:</u> | Caminado natural y alargado. Connotación: Tranquilidad, autocontrol. |
| <u>Gesto 2:</u> | Mirada, Elevación de ceja izquierda. Connotación: Control, altanería, convencimiento, aspecto en rostro como una doble cara. |
| <u>Gesto 3:</u> | Presión en el labio inferior. Connotación: Concentración. Lo hace cuando está apresurada, en el elevador, al tomar las cosas de la caja fuerte. |
| <u>Gesto 4:</u> | Tocar sus pulseras. Connotación: Nerviosismo/recuerdo de sus abuelos. Lo hace antes de cada robo para calmar su ansiedad y después de algo que la exalta mucho. La reconforta porque le recuerda a sus abuelos, siendo que se la obsequiaron ellos. |
| <u>Gesto 5:</u> | Ligera sonrisa. Connotación: Desea parecer amable con los huéspedes, y cierta seguridad en sí misma. |

Entender el texto y el subtexto me sirvió para extraer los gestos. Fijar además el “qué” y el “cómo” de las acciones o gestos del personaje, como lo propone Chejov, fue la manera en la que pude separar el gesto de la connotación, como se ve en el ejemplo.

El “cómo”, el aspecto artístico del texto, pasa a primer plano. El puro significado, el “qué”, de la palabra, nunca se perderá, ya que el actor entiende de qué habla el autor, pero el “cómo” se resentirá enormemente si el actor no lo construye sobre la base de un

gesto dinámico, con sus correspondientes cualidades demostrativas. (Chéjov, 1999, p. 153).

Así, se entiende que para llegar a la connotación, es importante primero entender el “cómo”, siendo este elemento parte sustancial de lo que se extrae de lo que el subtexto nos permite analizar.

Si bien la construcción de personaje comienza ligeramente desde que el guion se ha desarrollado, es en el proceso de preproducción en el que se enmarca de manera mucho más rigurosa y detallada. Para esto fue necesario definir qué tipo de recursos son los que deseé utilizar, de acuerdo al tipo de dirección y la dinámica colectiva que se presenta más adelante, pues como ya se ha mencionado a lo largo del documento, la actuación se conjuga con la dirección y viceversa. De esta manera constituyo la construcción de mi personaje, donde la elección de ciertos métodos y técnicas facilitaron mi labor, pensándola a través del dispositivo cinematográfico y cómo mi cuerpo actoral se dispondrá en base a ello.

Con estos elementos me es posible sintetizar este primer proceso de la segunda etapa, exponiendo las herramientas con las que sustento la construcción de mi personaje, a través de la siguiente tabla:

Tabla 6. Elementos para la construcción del personaje. Elaboración propia.

| Método/Técnica | Enfoque | Herramientas |
|-------------------------|---------------------------|--|
| Análisis textual | Subtexto | Análisis/rayado de guion por escenas |
| Stella Adler | Imaginación y observación | Preguntas al personaje Biografía del personaje Investigación |
| Judith Weston | Acciones Vida física | Investigación Biografía del personaje |
| Michael Chejov | Fisicalidad | Gesto psicológico |

Acercamiento al cine (Taller de dirección de actores): Bloque 1

Además del proceso que constituye mi propuesta actoral desde la creación de mi personaje, es preciso mostrar un segundo proceso dentro de esta etapa de preproducción, que representa la pauta que aporta a la vinculación interdisciplinar a través de la interacción y la guía con el director.

La deconstrucción de mi interpretación como actriz de cine involucra un proceso de inmersión en el mundo del cineasta desde su propia visión frente al cine y frente al cuerpo actoral, pues de nada me sirve cuestionar la práctica y las dinámicas con las que el cine agascalentense se ve representado, si no me pongo a cuestionar mi propia labor desde su mirada. Para esto, ha sido necesario empatizar en primer lugar desde la perspectiva del tipo de formación con el que cuentan y en segundo lugar, desde la labor de la figura de producción que enmarca todo el procedimiento de la realización cinematográfica.

Entendamos pues, que dentro de formación del cineasta agascalentense, de acuerdo a mi convivencia con un grupo de estudiantes de la Licenciatura en Artes Cinematográficas de la UAA, pude entender que su percepción frente a la dirección de actores se nutre con herramientas y ejercicios que se acercan a lo que el vínculo creativo respecta. Pude entender que Strasberg y Meisner son dos de sus referentes clave en la práctica, así como me percaté de que su profesión tiene naturalmente una mayor inclinación a la especialización desde los distintos departamentos del cine, más que al trabajo de dirección actoral. Entender cómo es que los cineastas se acercan a los actores, me permitió prepararme para generar un vínculo desde mi propia experiencia actoral con mi equipo de trabajo en los procesos del bloque grupal, donde procuré enfocarme en cómo ven al personaje desde distintas áreas de construcción, como los ensayos, la caracterización, el tono dramático y sobre todo, la relación con el director.

Trabajo de y desde producción: Bloque 2

- Mi experiencia como figura de producción

Tener un acercamiento al cine desde la perspectiva del cineasta, me permitió prepararme para que mi aportación como productora del cortometraje fuera imparcial en relación a las necesidades creativas de los departamentos y las mías como actriz.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Inicialmente, de acuerdo al diálogo que tuve con Giovanni Moreno, decidimos acudir con una productora, pensando en que el proyecto tuviera esa organización y gestión que suele caracterizar al cine profesional. Sin embargo, hubo muchos contratiempos al haber tomado esa decisión, ya que la comunicación no era óptima de parte de producción hacia dirección y tampoco se veía un involucramiento real en cada área y en cada sesión dedicada a la propuesta de ideas. Yo, personalmente estuve comunicándome con producción para que se nos diera alguna respuesta en relación a los medios y estrategias de financiamiento, así como a la gestión de las locaciones y al seguimiento de las actividades requeridas dentro de la propuesta interdisciplinar. Lamentablemente, el desempeño de quien elegimos como figura de producción no estaba rindiendo frutos, lo cual complejizaba el logro de las metas establecidas, manteniendo al equipo bajo un detonante de incertidumbre y frustración.

Quise mantenerme al margen, evitando mi entrometimiento en la función de la productora, sin embargo, tomé la decisión de ejecutar algunas de las labores correspondientes a producción, considerando la falta de desempeño y comunicación que hubo de su parte, pero sin dejarla de lado en la toma de decisiones y con la esperanza de que en algún momento asumiera su posición. Por el contrario, ella se salió del proyecto estando a tres semanas de las fechas de rodaje.

Debido a esto tomé la decisión de continuar como productora, dando continuidad a las labores a las que ya me había involucrado y tratando de cubrir las que hacían falta. A su vez, decidí buscar a alguien más que me apoyara en ese sentido y finalmente, Lissete Corzo se sumó al crew como coproductora del cortometraje.

Me parece importante relatarlo tal cual fue, pues creo que este contratiempo me permitió no solo ver de otra manera las implicaciones que existen para lograr filmar una película, sino también me llevó a entender cómo es que de la figura de producción depende el lograr la visión inicial de un proyecto o bien, modificarla. Así como también veo que mi involucramiento como actriz ante el resto de los departamentos debió ser introducido bajo la guía de quien produce, ya que yo misma me veía tratando de vincularme con ellos de manera aislada, lo cual era entendible desde la idea de que se trata de mi propio proyecto de grado. Sin embargo, creo que para poder replicar esta premisa donde la actuación sea parte de las decisiones creativas como un departamento más, sería necesario que quien produzca lo permita. La solución en este caso fue que el departamento de actuación también fungió como

departamento de producción, lo que facilitó la dinámica, pero la condición ideal hubiera sido que yo me dedicara únicamente a mi área de especialidad, que es la actuación.

El hecho de haberme adentrado a las labores de producción me permitió tener esta reflexión y entender que estando del lado de producción permite que el resto del equipo te siga. Y por mucho que me hubiera gustado que alguien más se encargara de eso, lo positivo es que ahora sé que una de las posibilidades de que la percepción y la función del actor cambie en las dinámicas del cine de Aguascalientes es poner mayor énfasis en los productores que permiten que el actor se involucre o no, inculcando una conciencia ante esta noción del departamento de actuación.

Todo esto me habla de una carencia en las dinámicas del cine desde la perspectiva de producción y me hace cuestionar la posibilidad de emancipación jerárquica para tal departamento, pues ciertamente es el guía que va acomodando las piezas a nivel financiero y administrativo. Así pues, me permito decir que es necesario poner la mira bajo la figura de producción en cualquier proyecto que queremos hacer, más aún en un proyecto cuya naturaleza dista de lo que normalmente se ejecuta.

En este caso, si queremos modificar las dinámicas de trabajo, considero que el productor debe estar convencido y enteramente dispuesto a guiar a partir de las necesidades creativas de su equipo, no solo buscar la manera de financiar y lograr realizar el proyecto, sino poner atención a la dinámica interactiva que se suscita en la experiencia. En este sentido, la relación productor- actor- equipo, es fundamental y es algo que no había considerado antes, pero ahora me percato de las posibilidades que los procesos del cine tendrían si la figura de producción tuviera más estrechez con el director y los involucrados.

Si algo cambiaría de este proceso sería que desde un inicio, yo pudiera solicitarle a Giovanni Moreno comunicar todas mis inquietudes y las del equipo creativo a la productora, sin la necesidad de que yo tuviera que trabajar directamente con ella, pues mis necesidades como actriz se convirtieron en necesidades a nivel de producción y así como yo tenía inquietudes, el resto de los departamentos también debió compartirlas con producción.

En el panel *Actuar en cine* de *ENADIC*, hubo un gran énfasis en que en Aguascalientes, la interacción entre actores y cineastas se percibe aislada e incomunicada. Retomo las palabras de la cineasta Aída Alonso al comentar que en los proyectos se suele

llegar a rodaje sin conocerse bien actores y directores, mucho menos actores y crew, se llega “sin haber dialogado antes muchas cosas que son necesarias preparar” (2024, 13 de marzo).

Esos detalles que deben prepararse y esos vínculos que idealmente deberían generarse, considero que pueden, por no decir que deben ser atendidos desde el área de producción, y esto debería ser un diálogo que exista entre quien dirige y quien produce. Aquí, el director debe hacer hincapié en la importancia de la actuación al mismo tiempo que hace hincapié en algunas necesidades consideradas como lo más importante y que podrían nutrirse desde cuestionamientos muy personales e internos con respecto a cómo percibe el director a los actores y qué busca de ellos. Pero muchas veces

[...] este es el trabajo que los cineastas bisoños descuidan con más frecuencia, pero es el trabajo que se debe hacer si se quiere hacer películas que tengan agudeza y originalidad. ¿Cómo se le puede pedir a los actores que se comprometan personalmente si uno mismo no se compromete de manera personal? Si uno se enfoca sólo técnicamente en toda la tarea de preproducción, ése es el producto que obtendrá: una película técnicamente efectiva, pero sin alma. (Weston, 1946, p. 195).

Poner atención desde el área de producción para generar una conexión con todo el crew ha sido primordial para sostener el proyecto, para producir, gestionar y organizar cada uno de los procesos. Algunas de las preguntas base que me hice una vez que tuve que asumir mi rol como actriz productora fueron orientadas especialmente a dos temas o áreas. Una de ellas es la relación director – actor – personaje, buscando la respuesta a: ¿Cuál fue la dinámica dialógica entre el director y yo?, ¿cuáles fueron los pactos o acuerdos de los procesos creativos en el casting y en la construcción del personaje? y ¿qué factores intervinieron en cada proceso?

Estas preguntas complejizan el panorama, pues ponen en tela de juicio el hecho de que no solo el actor se sienta en otro planeta al estar en set, sino que el director, estando en su propio planeta se sale de órbita cuando el actor aparece en su mira.

No es inusual que los actores se sientan consternados por lo poco que los directores saben de ellos en tanto actores. Los directores primerizos típicamente ponen mucho cuidado en obtener el mayor valor de producción por el dinero que tienen a su disposición, pero muy poco cuidado y preparación en guiar las actuaciones; como

resultado, lo peor en las películas de bajo presupuesto es usualmente la actuación. (Weston, 1946, p. 17).

Debido a esto es que me veo en la necesidad de hacer valer la responsabilidad enorme que posee la figura de producción y que antes de comenzar e incluso casi al concluir con esta experiencia interdisciplinar yo no lo había dimensionado. Y ahora, desde la introspección, me permito explorar y cuestionar el departamento de producción, considerando que la falta de cuidado y preparación en guiar la actuación, como lo menciona Weston en la cita anterior, quizá no dependerá en su totalidad de quien dirige, sino también de quien produce, siendo que de la administración de los recursos se encarga dicha figura. La decisión de prestarle importancia al nivel actuarial puede ser consensuada entre director y productor, buscando un equilibrio en las necesidades del proyecto que se esté trabajando, y para esto, claro que es importante que quien produce también tenga un interés por cubrir las necesidades de cada departamento, como suele funcionar en la dinámica normal del cine.

Por lo tanto, proponer que la actuación se posicione como un nuevo departamento en el cine no solo beneficia al elenco, sino también al director y a su vez el productor entenderá mejor la labor del actor y podrá repartir el financiamiento, pensando no solamente en la parte técnica, sino también en la parte viva: los actores.

Una vez considerando a la actuación como parte importante dentro de la creación de los departamentos, la otra área en la que me enfoqué fue la construcción y el desarrollo de personaje desde la interdisciplinariedad, buscando la respuesta a: ¿Qué elementos individuales y creativos logré desarrollar desde el análisis del guion hasta la caracterización? y ¿de qué manera se conectan con el resto de los departamentos? ¿En qué beneficia o no el vínculo con los departamentos? Es a partir de estas preguntas que voy tejiendo el siguiente proceso de esta etapa de preproducción.

Sesiones con departamentos para la construcción de personaje: dirección, actuación, arte, fotografía, sonido: Bloque 2

Este proceso ha sido uno de los procesos medulares del proyecto, siendo que aquí se examina la integración de las propuestas de cada departamento desde la colaboración continua y tomando en cuenta los procesos por los que pasé de manera individual en el bloque 1 de esta

misma etapa. En este sentido, analizo el proceso interdisciplinar a través de un esquema que yo misma propongo, tomando de referencia algunas de las herramientas que contemplé en el bloque 1 de esta etapa, así como se agregan otras herramientas que permitieron la vinculación entre la actuación y el resto de los departamentos. Por ejemplo, se integra la propuesta de Judith Weston (1946) en torno al análisis de la *vida física* del personaje, así como la *espina dorsal* dentro del análisis del guion. Además, es en este proceso donde resuena la propuesta interdisciplinar de Tamayo (2014), explicada en el penúltimo apartado del capítulo 1.

La idea del esquema es identificar qué herramientas de construcción del personaje pude vincular con los departamentos involucrados en el proceso.

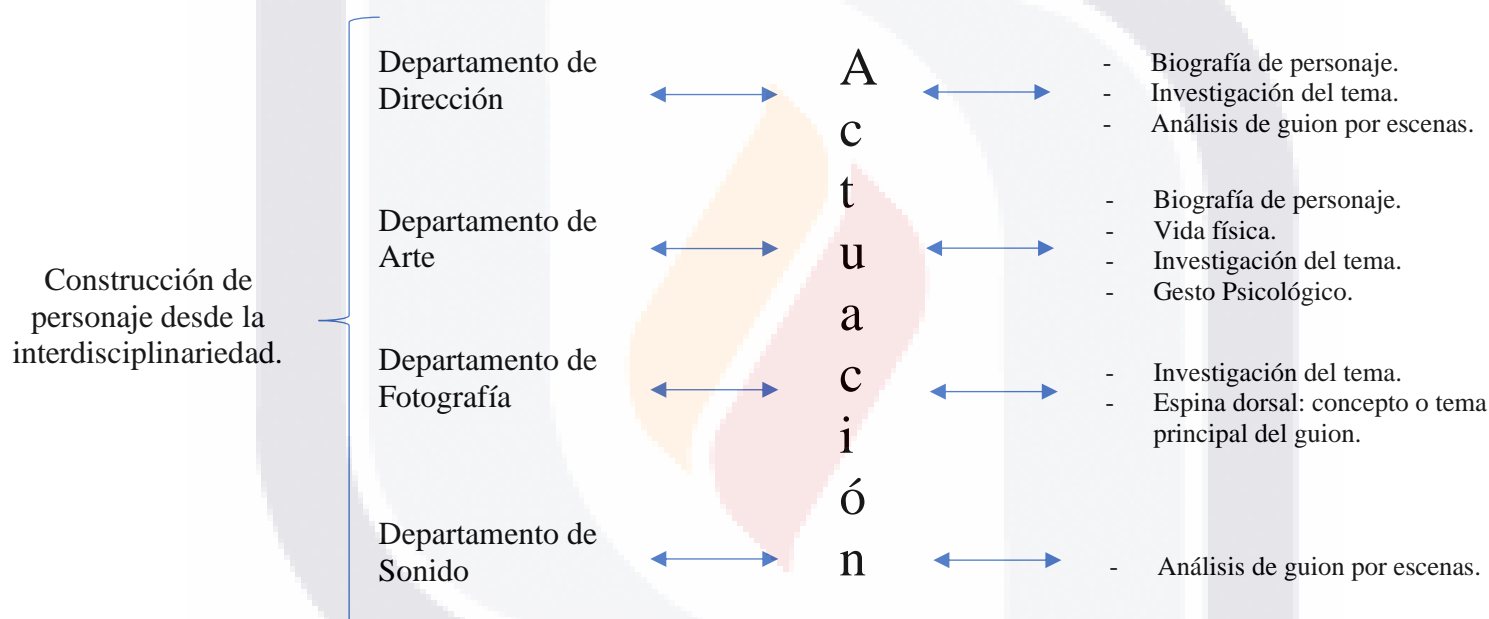


Figura 14. Esquema de las herramientas que se vinculan entre los departamentos y la actuación. Elaboración propia.

Es ahora necesario apuntar la mirada hacia la perspectiva interdisciplinar de la experiencia y la manera en la que se entretajan a través del sistema descrito en el texto *El proceso de la investigación científica* (2014), en el apartado de *La interdisciplinariedad*. Recordemos pues que en dicho texto Tamayo explica una serie de etapas principales para que los procesos interdisciplinarios puedan surgir. De acuerdo con el tipo de *Interdisciplinariedad metodológica* las disciplinas podrán coincidir al centro de la atención en el método de trabajo.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Es decir, si la dinámica convencional en la realización cinematográfica, se percibe la disciplina actuarial dispersa o aislada del resto de disciplinas involucradas en la etapa de la preproducción, el principio de la *interdisciplinariedad metodológica*, permitirá que todas las disciplinas puedan converger. Así, es posible considerar que el esquema anterior está pensado a propósito de la *interdisciplinariedad metodológica*.

Le he dado vueltas y vueltas al asunto de que el actor quizá se beneficiaría en gran medida al tener la oportunidad de aportar en cada uno de los departamentos, siendo él parte de otro departamento. Y sí, sí creo que puede potenciar el resultado creativo de todos y el proceso colectivo, siendo esta etapa donde pongo a prueba esa postura en la que me he anclado durante el rumbo de este proyecto. Me he percatado de que, aunque las separan muchas especificidades, la práctica actuarial para teatro tiene mucho que ver con la práctica actuarial para cine, vistas desde la formación y desde una perspectiva en la que las herramientas de análisis de texto son prácticamente iguales para ambos medios, así como algunas técnicas y métodos pueden funcionar también en ambos. Lo interesante es que estas técnicas o herramientas han sido justo la vinculación que, en la dinámica bajo la que se ha desarrollado el proyecto, unen la actuación con dirección, arte, fotografía y sonido, tal como se ve en el esquema anterior. Además, es en este momento donde la etapa del *juego de decisión*, según el sistema de interdisciplinariedad propuesto por Tamayo (2014), se hace presente. Esto, debido a que dicha etapa ha permitido que todos departamentos, incluyendo la actuación como uno, discutan y decidan “[...] a partir de su propio punto de vista los diferentes aspectos del problema” (Tamayo, 2014, p. 90). Es decir, que discutan el camino del personaje y de la historia que se trabajaron.

A lo largo de esta experiencia interdisciplinar con cada departamento, he reforzado la concepción de la importancia existente entre sus procesos creativos y el mío. Se trata de un vínculo que se estrecha y que permite un constante entendimiento de las necesidades propias de la película, en relación a las propuestas e ideas que se suscitan conforme el equipo de cineastas y yo como actriz nos valemos del diálogo para unificar el estilo y la propuesta que se desea lograr en el producto final. ¡Qué privilegio!

Todo comienza con la propuesta del director, que en este caso consistió en lograr una discreción visual, donde no se anteponga lo explícito de la situación de la historia. El método de dirección fue fundamental, considerándolo como una dirección a través de lo que yo

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

misma nombro como *libertad guiada*, lo que nos permitió a todo el crew proponer sin complacer e integrarnos conforme a nuestras propuestas, pero sin dejar de considerar el consenso del director.

Tomando en cuenta lo que en algún momento se había mencionado, Giovanni Moreno ha trabajado mayormente cine documental con no actores y deja que su ejecución se dé de manera intuitiva, pero ahora, en *Cleptomanía*, siendo un cortometraje de ficción, fue distinto. Intuyo que, así como yo me siento perdida en el set, al ser llamada sin antelación en algún rodaje, al no saber qué esperar o peor aún, qué se espera de mí y de mi profesión, también los realizadores pasan por ello. Judith Weston advierte que “para muchos directores, la excitación que les causa un nuevo proyecto, los llena de ansiedad cuando llega el momento de trabajar con los actores” (1946, p. 16). Debido a esto, considero que la relación que construyo con el director es sumamente necesaria y delicada. No solo se trata de un ejercicio de confianza que nos permita desenvolvernoss con soltura, sino que nos enfrentamos el uno al otro para sostener una película, a ojos del espectador. Para los cinéfilos, cuando el actor hace mal su trabajo, es digno culpar al director y para quienes solo tienen de referencia y conciencia en la imagen del actor, es muy fácil juzgar a este como falto de experiencia, de expresividad o incluso de exceso de esta.

Weston se pregunta ¿cuánta responsabilidad tiene el director respecto de las actuaciones? Esta cuestión enmarca el proceso crucial entre actor y director. El involucramiento que me dio el director como parte del departamento de actuación en *Cleptomanía* fue clave para lograr mayor comunicación y entendimiento de cómo él quería explorar su método de dirección. Un método donde primero le permitía a su equipo proponer bajo la libertad creativa de cada uno, y luego él, utilizando esa libertad creativa, se permitía guiarnos por otros caminos o simplemente combinar su propuesta con las del equipo.

Una vez cuestionando, poniendo a prueba, juzgando y modificando la calidad de mi desempeño frente a cuadro, me pregunto si en realidad ese sentimiento de estorbo como actriz en el set cinematográfico no tiene que ver más con el desconocimiento del realizador, al recibir a los actores y al no saber cómo comunicarse con ellos y preguntar acerca de sus necesidades creativas en relación al personaje. Así es como también cabe preguntar qué busca el director de mí, con qué estilos quiere trabajar, de qué manera busca relacionarse conmigo y con mi quehacer artístico, y así seguir analizando y problematizando ¿qué es la actuación

en cine?, y más importante aún, ¿cuál es la técnica del director para dirigirme y qué de mis herramientas actorales toma para construir conmigo?

Tras el proceso largo y exhaustivo destinado a la escritura del guion, el cual mutó dos ocasiones para resultar en un tercer y último intento por conseguir una historia que se consolidó para los fines de este proyecto, el director se interesó en guiarme a través de mi propio proceso de construcción de personaje. El análisis de guion por escenas fue el punto de partida que originó el vínculo creativo entre el director y yo, a través de sesiones donde debatimos nuestras perspectivas en relación a dicho análisis y el cual dio pauta para pulir al personaje. Además, exploramos mi labor de interpretación a partir de recursos como los ensayos, la improvisación y la interacción con la compañera de escena, recursos de aproximación al personaje que llevaron a la práctica la labor que realicé en el bloque individual de esta etapa de preproducción.

a) **Aproximación 1 al personaje: Ensayos con el director (1 escena/3 tomas) (20/03/2025)**

Esta aproximación inicial fue a través del ensayo de la escena 2, donde el director me otorgó tres oportunidades de tomas, proponiéndome para cada toma, una emoción diferente. Al final de los ejercicios tuvimos una retroalimentación, donde primero yo comentaba mis impresiones, y posteriormente lo hacía el director. La retroalimentación fue sobre lo que veíamos concretamente en mi manera de interpretación, integrando en algunos momentos algunos elementos que sobresalieron del análisis de guion por escenas, con el objetivo de desarrollar una lógica en la construcción de personaje, tanto en la parte técnica, como en la parte creativa de la interpretación.

Para tener una referencia más clara de la descripción de este proceso que expongo a continuación, me interesa compartir además la compilación de las tres tomas que se pueden consultar a través del siguiente enlace.⁵³

- TOMA 1: emoción intuitiva (minuto 0:00 - 7:44)

El primer intento en la toma 1 fue totalmente libre, sin tener indicación alguna por el director.

⁵³ Compilación de los ejercicios para la primera aproximación al personaje:

https://drive.google.com/file/d/15VG_uAvMaVOsUTGdEAuFpwFFQF4DsM7E/view?usp=sharing

Observaciones propias:

- Me llama la atención el hecho de que me coloco los aretes después del robo. Me pregunto si funciona que el personaje haga esa acción en ese momento a manera de descaro, o simplemente optar por guardarlos con el fin de ocultar el acto producto de su trastorno.
- Me imagino cómo interactúo con los huéspedes. Tal vez me caen mal y es una manera de criticarlos, pero ¿por qué? O tal vez, me recuerdan a mis abuelos: rígidos y ordenados, lo cual me disgusta.
- Interactúo mucho conmigo misma en el espejo. Tengo un alter ego.
- La manera en la que tientó la maleta es intrigante.
- Considero que mi reacción al ver el contenido de la maleta, no fue tan antinatural, pero no me convenció. (Debo trabajar en esa expresión).
- Tras ver el contenido de la maleta, sonrío y lo disfruto, lo cual aporta al personaje cierto cinismo y eso le da complejidad. Olvidarme del cuerpo que contiene la maleta, me permite encontrar a una Rebeca mentalmente inestable y lo considero un acierto.
- Al cerrar la maleta, mis movimientos son muy bruscos y eso genera demasiado ruido en la pantalla. Mi cuerpo se aleja de la sutileza del cine. (Debo trabajar en ello bajo el concepto de dosificación de movimiento).

Observaciones del director:

- Las acciones de la limpieza, la interacción con la maleta y la simulación de tender la cama se ven mecánicas. (El director me propone no buscar la perfección y no pensar en cómo hacer los movimientos, pues eso me mantiene rígida).
- Buscar mayor sutileza en movimientos, contener las manos para reducir lo ilustrativas que resultan. Al sostener los movimientos da la sensación de teatralidad. (Dejar al cuerpo fluir desde lo mínimo).
- Es un acierto la propuesta del alter ego al mirarse Rebeca al espejo.
- El encuentro con la maleta fue orgánico, pues se desarrolla a partir de buscar más cosas, lo cual habla de una construcción imaginativa.
- La reacción al descubrir el interior de la maleta se ve predeterminada, lo cual no está bien, pues se rompe con el elemento sorpresa en el espectador, adelantándose a lo que aún no se revela.

- Es importante trabajar el gusto al abrir la maleta.
- Es importante trabajar la sensación de codicia. Una codicia de experimentar la adrenalina que caracteriza a quien tiene el trastorno de la cleptomanía.
- Hay una pausa tras ver el cuerpo, lo cual representa la necesidad de robar que tiene Rebeca. Esto fue un acierto.
- TOMA 2: enojo contenido (minuto 7:45 – 14:30)

Observaciones propias:

- La emoción del enojo me hizo ejecutar las acciones de manera tosca.
- Experimenté una seriedad que va con el personaje, lo cual fue un acierto.
- Es importante no darle tanto énfasis a las acciones. Por ejemplo, cuando veo el aparato con el que abro la caja fuerte. Es como mostrarlo ante un público en el teatro, donde debo hacer ver el elemento, pero en cine esto es innecesario.
- Parece que el hecho de que se me caiga un arete hacia la maleta podría ser el pretexto perfecto para encontrarla.
- Ver hacia la puerta antes de tomar las joyas del cuerpo podría funcionar como una connotación de precaución que tiene el personaje.
- Mi expresión de asco es demasiado ilustrativa, lo cual no está bien para el formato cinematográfico.

Observaciones del director:

- No se hacen tan perfectas las acciones y esto, curiosamente otorgó organicidad. Esto fue muy acertado. Parece que pensar la acción desde el enojo o la molestia, permite no tomar tanto cuidado a las acciones que se realizan al limpiar.
- Dar un jalón rápido al cierre de la maleta al abrirla está bien, porque genera tensión. Encontrar las pausas necesarias en esa acción es muy importante. (Ritmo).

- TOMA 3: tristeza interior, felicidad exterior (minuto 14:31 – 19:24)

Observaciones propias:

- Tarareo y no creo que funcione mucho para el personaje, pues buscamos un tono más serio.
- A diferencia de las tomas anteriores, en esta ya no hubo reacción de sorpresa en la maleta y es importante mantenerla.

- Abrí lentamente el cierre de la maleta, lo cual no es acertado, considerando que pareciera que el personaje sabe que lo que encontrará es algo malo. (Ritmo).
- Mi susto fue totalmente inorgánico. No me gustó para nada esa expresión. Debo trabajar muy bien eso.

Observaciones del director:

- Es importante enfocarse en la acción de tomar las joyas de manera más natural, no tan alegre y vivaz. (Neutralidad).
- Un acierto fue la manera en la que se toman las joyas del cuerpo. Hay contención.
- La consigna en ajustarse a la emoción de tristeza estuvo bien, otorga cierto cansancio y misterio al personaje. (Tono).

La manera en la que el director me guió en este primer acercamiento al personaje me permitió saber de dónde partir para construir la psicología del personaje, así como mantener presentes los aciertos que encontramos en conjunto. Esto ha permitido una comunicación clara al respecto de lo que se esperaba de mi labor actoral y que partía de un mismo nivel de objetividad al tomar de referencia la percepción que tuvimos cada uno al realizar previamente el análisis del guion por escenas.

Este ejercicio además me permitió identificar en las observaciones algunos de los conceptos que trabajé durante el proceso de mi adecuación en la etapa del desarrollo, conceptos como la dosificación de movimiento, el tono, la neutralidad y el ritmo. Esto refuerza la importancia que hay en la exploración de los ensayos para ajustar elementos técnicos de la interpretación y abonar a la propuesta de construcción del personaje.

b) Aproximación 2 al personaje: La improvisación (5/04/2025)

El director me propuso un ejercicio de improvisación con el objetivo de ver cómo percibo al personaje de Rebeca a través de dos propuestas, bajo la premisa de que Rebeca está siendo interrogada en relación a su actividad sospechosa en el hotel.

El director me dio cinco minutos para prepararme, por lo que para construir mis escenas de improvisación me basé en tres elementos extraídos de mi experiencia en *Laboratorio de Actores*: el ritmo, el tono y la dosificación de movimiento (este último a través de la acción o gesto).

Comparto el enlace a los ejercicios de improvisación para tener una referencia más clara del ejercicio.⁵⁴

- PROPUESTA 1: Rebeca niega que ha robado. (Mi idea fue ver al personaje amable, pero un poco hipócrita).

Ritmo: Rápido, un poco entrecortado.

Tono: Nervioso, ansioso.

Acción: Tocar el cabello, tronar y frotar los dedos o las manos, sonreír al término de cada frase.

- PROPUESTA 2: Rebeca acepta sus acciones. (Mi idea fue que el personaje tuviera tintes de psicópata).

Ritmo: Ligero, tranquilo, constante.

Tono: Cínico, burlón, descarado.

Acción: Tocar arete, perder la mirada.

Fue un ejercicio muy fructífero, siendo que me permitió extraer mi propia percepción del personaje, considerando que la improvisación le otorga al actor frescura en cuanto a que actúa prácticamente desde el subconsciente y esto nos permite percatarnos de cómo en realidad vamos construyendo al personaje y de tal manera ver qué funciona y qué no.

Además, el director me sorprendió pidiéndome una tercera escena donde improvisara al personaje de Mariana, lo cual me pareció muy interesante, porque así me adentré a la manera en la que Rebeca percibe a Mariana y viceversa, encontrando matices que hubieran sido difíciles de encontrar si solo me hubiese enfocado en mi personaje.

c) **Aproximación 3 al personaje: Interacción con compañera de escena (21/05/2025)**

Comparto el enlace al ejercicio con mi compañera de escena.⁵⁵

Sandford Meisner (1987) en su técnica resalta la importancia de la conexión con el compañero de escena y una de las herramientas que propone es la improvisación a través de distintos ejercicios. En este caso, el director nos propuso ejecutar a manera de improvisación

⁵⁴ Ejercicios para la segunda aproximación al personaje: [Improvisación](#)

⁵⁵ Ejercicios para la tercera aproximación al personaje:
<https://drive.google.com/file/d/1Eyw7NsLSPxis9MnvE0gaziv0DtyzqgzJ/view?usp=sharing>

la escena 8 del guion, una escena donde hay mayor intercambio dialógico y físico entre Montserrat Negrete que interpreta a Mariana y yo, que interpreto a Rebeca.

Debo decir que el resultado me aterra por completo, mi desempeño en el ejercicio no me enorgullece, pero he de rescatar que como primer intento de relación con mi compañera de escena fue interesante y agradezco el hecho de que esa interacción no haya surgido hasta que llegara el rodaje, ya que pudimos tener una comunicación y entender la energía que podíamos construir entre ambas en beneficio de lo que la escena demanda.

Es necesario experimentar esta sensación de incomodidad, inseguridad e incluso decepción ante mi desempeño actoral, siempre y cuando me vulnere en esta etapa del proceso y no después, en la etapa de rodaje donde suele suceder, pero en la que muchas veces no hay vuelta atrás para reflexionar y corregir errores.

Analizar mi interpretación en la pantalla, después de realizar este acercamiento al personaje a través de la interacción con mi compañera de escena pone de manifiesto la gran importancia de que la construcción y la exploración del personaje no sea tomada a la ligera al evitar el trabajo previo al rodaje donde esa vulnerabilidad a la que los actores nos enfrentamos no cesa la mayoría de las veces.

En este sentido, Montserrat Negrete se mostró plenamente agradecida con el director al darnos la oportunidad de ensayar el texto, por medio de la repetición y del diálogo que surgía en el momento, dando cada quien nuestro punto de vista acerca de por qué decían lo que decían los personajes, lo que posteriormente nos permitió entender cómo lo decían y así explorar distintos matices a través de la voz.

El texto fue el primer reto al que nos enfrentamos, no solo porque aún no lo teníamos bien memorizado, sino porque el tono en el que estábamos variaba entre ambas y el ritmo no era tan fluido como debía ser, lo que yo atribuyo a la falta de conexión y comodidad que sentíamos la una con la otra. Pero la idea es construir estos dos aspectos gradualmente, no frustrarnos tras los primeros intentos, sobre todo cuando se tiene la ocasión para experimentar y equivocarse.

“¿Qué creen que pasa después de que se acaba el guion?”, nos preguntó el director y ambas comenzamos a construir una ficción que variaba según la postura del personaje desde donde contestamos, pero finalmente escucharnos nos hizo definir con mayor claridad el

conflicto que había entre ambos personajes y así comenzamos a unificar nuestra interpretación para encontrar un equilibrio en el tono que tanto nos estaba costando nivelar.

Por otra parte, el forcejeo que hay en la escena 8 fue un aspecto que nos permitió entender que el trabajo de ensayos era más que importante para evitar que la escena resultara cómica como fue el caso de este ejercicio, lo que provocó una fuga de energía, falta de concentración e inseguridad en el trazo y las acciones. No exploramos a profundidad este aspecto, pues el director prefirió ensayarlo en rodaje, debido a que mucho tenía que ver la torpeza con la que nos vimos perjudicadas, a la definición de los espacios y los elementos que serían utilizados.

Estas tres aproximaciones al personaje estrecharon el vínculo creativo con el departamento de dirección, donde se tomó en cuenta el análisis de guion por escenas como la herramienta base para construir las dinámicas de los ejercicios. Así mismo, con dicha herramienta se logró vincular la propuesta actoral con la propuesta de sonido, tal como se muestra en el esquema *Construcción de personaje desde la interdisciplinariedad*, presentado al inicio de este proceso de preproducción. Así, el departamento de actuación se vio involucrado/integrado en el departamento de sonido, compartiendo aspectos trabajados con el director en el análisis de guion por escenas para enriquecer las propuestas.

En este sentido, cabe preguntar ¿cómo se logró vincular dicho análisis en el proceso del director de sonido Johan Álvarez? La respuesta se desarrolla a continuación a través de la explicación de la propuesta y los objetivos del departamento y la evocación del proceso por medio de mi bitácora.

Una de las propuestas de Johan Álvarez fue basarnos en los estados de ánimo del personaje para ir caracterizándolo a través de la música, lo cual me pareció muy acertado, de tal modo que el enfoque de dos de los indicativos que se aprecian en el análisis de guion por escenas aportaron al diseño sonoro. Tales indicativos son los aspectos subrayados en color azul y rosa: **Psicología, destreza y evolución del personaje** y **Acciones del personaje**.

En este sentido, los estados de ánimo del personaje se contemplaron a partir de dos momentos con la finalidad de delimitar aspectos de las características psicológicas y la evolución del personaje. Para esto, evoco fragmentos de mi bitácora:

La sesión de hoy fue destinada a dialogar acerca de cómo se tiene pensado completar la historia desde la propuesta sonora. Johan Álvarez nos expuso sus percepciones y

los objetivos del diseño sonoro, haciendo énfasis en lograr un contraste en momentos dramáticos del guion y del personaje dividido en:

1. Momento 1 - La Rutina de Rebeca: Tomar el enfoque específicamente en las acciones cotidianas de Rebeca para expresar su comodidad en cómo ejecuta su rutina y hacer notar su destreza y experiencia como mucama.

Acciones clave: robo en la caja fuerte, tender cama, aspirar, acomodar amenidades en el baño.

2. Momento 2 - El Caos de Rebeca: Tomar el enfoque específicamente cuando el personaje encuentra el cuerpo y golpea a la compañera, lo cual crea un contraste con el momento 1, pues Rebeca sale de su rutina. Este contraste se propone con música no convencional, industrial. La música industrial corresponde a sonidos maquinarios, agresivos y ruidos, debido a los espacios a los que acudiría Rebeca, que son espacios ocultos del hotel para los ojos de los huéspedes, espacios como cuartos de limpieza, espacios toscos y poco agradables a diferencia del resto de las instalaciones del hotel.

Acciones clave: ocultar el cuerpo con la sábana, ir por los carritos de limpieza y lavandería.

Contrastando dichos momentos se busca lograr un ritmo a través del sonido para dar a entender la subjetividad del personaje. La intensidad y el ritmo de la música y los sonidos serán progresivos para marcar el contraste que parte en su cotidianeidad y al salir de esa cotidianeidad y zona de confort al desembocar una serie de situaciones caóticas.

Un ejemplo del estilo musical al que Johan Álvarez hace referencia para entender el tipo de sonidos que se contempla para el momento 2 es la música de *Nine Inch Nails*, con una de sus piezas titulada *March Of The Pigs*. Se trata de una propuesta musical con mucha fuerza y agresividad, violenta, muy estruendosa y caótica. Considerando esto y las características de Rebeca expresadas en una de las sesiones con departamento de arte, me agrada la idea de optar por ese tipo de música, sobre todo en el momento más climático de la historia, aunque expresé que no me hacía mucho sentido esa propuesta en cuanto a la parte de la letra que tiene. El

director Giovanni Moreno compartió esta impresión con respecto a las vocales de la música, y además comentó que le quitaría un nivel de estridentismo a la propuesta, a lo que Johan Álvarez indicó que ciertamente la voz no era muy pertinente y sería preciso encontrar en el ritmo algo menos acelerado, pero conservando el estilo de ese tipo de sonidos. (Fragmento de mi bitácora de sesión con departamento de sonido, 17 de abril de 2025).

La propuesta donde vemos los dos momentos que Johan Álvarez integra a su labor se compaginó con algunos elementos que pude aportar desde el análisis de guion, donde la rutina de Rebeca y los momentos climáticos tras encontrar el cuerpo en la maleta, se definen en el cambio de ritmo.

A continuación se presenta la vinculación de la herramientas de análisis de guion por escenas, haciendo el cruce con los momentos propuestos por Johan Álvarez, donde indicarlo como “rutina” y “caos” permite identificar los estados de ánimo del personaje que podemos observar en las siguientes escenas, enfocándonos específicamente en el subrayado de color azul y rosa.

ESCENA 1: (rutina)

- El carrito de limpieza es el elemento focal de Rebeca. Es su principal herramienta de trabajo. Lo conoce muy bien, sabe cómo manipularlo con agilidad y destreza.

ESCENA 2: (rutina)

- Tiene una rutina bien establecida. Primero asea, primero se encarga de que todo quede ordenado rápida y eficientemente. Este paso le permite ir enamorándose de los objetos que ve y le permite seleccionarlos instintivamente.
- Nunca se le olvida eliminar sus evidencias, limpiar sus huellas con un trapo para no dejar rastro, porque además le encanta ver todo ordenado y limpio. Tiene cierta obsesión compulsiva. No solo es una cuestión de eliminar pistas, sino que disfruta el proceso al que debe ajustarse al limpiar todo.

ESCENA 3: (caos)

- Es el momento en que deja la habitación y emprende su viaje delictivo.

ESCENA 7: (rutina)

- Cambio de ritmo: Otra vez una rutina de limpieza. Trata de que todo quede en orden, con una obsesividad impresionante. Vuelve a su estado de alerta, con sus ojos amplios y su corporalidad ágil y con movimientos veloces.
- Es cuando sale de la habitación, creyendo que todo lo tiene bajo control.

ESCENAS 8 y 9: (caos)

- Es cuando sale de la habitación para emprender su viaje de tratar de ocultar sus crímenes.

Este ejercicio no solo clarificó la propuesta de sonido, sino que además me permitió dividir el guion en bloques que marcaron el tipo de ritmo y tono que actoralmente necesitaba cada una de las escenas.

El director propuso considerar la posibilidad de la música clásica para hacer contrastes con los estilos musicales que Johan Álvarez mencionó durante la sesión. Utilizando la música clásica en las secuencias donde Rebeca esté limpiando en su rutina. Sin embargo, de acuerdo a la percepción de Johan Álvarez, expresó que no le gustaría que esas partes iniciales del cortometraje de la rutina de Rebeca, lleven música, argumentando que en general no le gusta llenar de música los proyectos en los que participa, sino resaltar únicamente ciertos momentos, por lo que cree conveniente no saturar los momentos de música, sobre todo en esas acciones que se presentan en el momento 1.

En este sentido, a mí se me ocurrió que el elemento de la música clásica podría funcionar no tanto en esos momentos de la rutina, sino en los momentos en los que Rebeca ya se adentra a un mundo totalmente turbio, representados en una serie de acciones densas como lo es sacar a dos cuerpos de un lugar público. Y ver a Rebeca en calma y con la cabeza fría en esas acciones, podría crear una atmósfera de tensión e incomodidad, siendo esta personalidad la que empataría con la propuesta de la música clásica y por lo tanto se presentaría la psicosis del personaje que mantiene una oposición entre la situación y la psicología del personaje. (Fragmento de mi bitácora de sesión con departamento de sonido, 17 de abril de 2025).

La propuesta de Giovani Moreno con respecto a la música clásica y la propuesta de Johan Álvarez con respecto a sus intereses sonoros (ambas propuestas direccionadas a un mismo objetivo, pero con ideas contrarias), me permitieron tener un hallazgo en la construcción de mi personaje, entendiendo justamente esta parte macabra de Rebeca, donde en sus adentros encuentra la frialdad que caracteriza a un psicópata y me sorprendí con tal hallazgo, pues no había pensado a mi personaje de esa manera. Si bien estaba consciente de sus defectos, no estaba tomando en cuenta un aspecto importante que menciona Chejov (1987) en su técnica, que tiene que ver con suprimir todo aquel criticismo innecesario. Creo que es importante como bien se suele decir, nunca juzgar al personaje, pero sobre todo, nunca encasillarlo, porque en el análisis que como actriz hago de mi personaje, puede que esté simplemente quedándose en la superficialidad, sin ir más allá de lo que puede o no pensar y sentir el personaje. Bien lo explica Chejov de la siguiente manera:

Haga lo posible por penetrar la psicología de las personas que le rodean y por las cuales siente usted antipatía. Busque en ellas algo bueno, cualidades positivas de que quizá no se dio cuenta antes. Intente de experimentar lo que ellas experimentan, pregúntese a sí mismo por qué sienten o actúan en la forma que lo hacen. Manténgase objetivo, con lo cual ampliará muchísimo su propia psicología todas estas experiencias sustitutivas se grabarán por su propio peso, gradualmente, en el cuerpo de usted y le harán más sensible; noble y flexible. Y su habilidad para penetrar la vida interior de los caracteres que está estudiando profesionalmente, se agudizará en grado sumo. (1987, pp. 18-19).

De este modo reflexiono el hecho de que es importante entender que todo personaje que construyamos puede ser capaz de cualquier cosa siempre y cuando quepa dentro de sus propios límites y congruencias, lo que me permite ampliar la propuesta de interpretación del personaje.

Así pues, siendo que a mi personaje lo tenía en un rango de características, las propuestas que se arrojaron en la sesión con el departamento de sonido me permitieron ampliar dicho rango donde Rebeca posee la capacidad de cerrarse humanamente ante situaciones espeluznantes. Yo creía que su shock al encontrar la maleta lo podría mantener, a través de una característica de nerviosismo a lo largo de la historia. Pero su característica

controladora y calculadora que respalda su condición de cleptómana y su bagaje biográfico también la impactan al ser parte de un crimen que sobrepasa la bondad de cualquier persona.

Ahora, con este hallazgo, considero que tendrá mucho más sentido el cambio en mi reacción que tuve como hallazgo en uno de los ensayos que tuve con Giovani Moreno al encontrar la maleta. Por otro lado y regresando específicamente a lo que se aportó en la sesión entre Giovani Moreno, Johan Álvarez y yo, me parece importante rescatar una necesidad propia que surgió al dialogar la propuesta sonora.

Giovani Moreno indicó que piensa en la posibilidad de que en el elevador se escuche esta música clásica o de jazz y que en el interior de Rebeca hay un caos que si bien trata de ocultar con una noción de serenidad en el personaje, es evidente debido a lo que está transcurriendo y la música en el elevador representa que a pesar de lo que pasa, aparentemente todo marcha bien, lo cual da un sentido absurdo.

Durante la sesión llegamos a la conclusión de que Rebeca sí tiene ansiedad y desesperación interna, pero sabe cómo controlarlo y empieza a gustarle ese control al que se está apropiando, pues es muy importante para ella siempre tener el control de todo.

Finalmente, Giovani Moreno nos sugirió buscar referencias de música clásica. *Soundtracks* del cineasta Takeshi Kitano en su película *Hana-bi* (fuegos artificiales). También música de Joe Hisaishi y música de Sakamoto, tal como *Sonatine*.

Estas referencias con el fin de entender la propuesta de optar por el juego del tiempo y el ritmo de la música a partir de un mismo leitmotiv, donde dependiendo de las escenas, la música se transforma. Así, pude tener otros hallazgos para la construcción de mi personaje que tienen que ver con el juego sonoro y la psicosis. (Fragmento de mi bitácora de sesión con departamento de sonido, 17 de abril de 2025).

De esta manera fue como el análisis de guion por escenas fue la herramienta con la que se logró vincular la propuesta actoral con la propuesta de sonido y al mismo tiempo se hicieron presentes otros elementos que yo pude tomar tal como los referentes musicales, siendo un recurso que estimuló mi cercanía con el personaje. Indagué de manera más personal no solo preguntándome, por ejemplo, qué tipo de música escucha, sino cuáles son los sonidos

con los que el personaje está familiarizado, lo cual me acercó a lo que trabajé con el director para la *investigación del tema*. Siendo esta otra de las herramientas que están vinculadas entre la actuación y la dirección y que presento a continuación, dividiéndola por una parte en la investigación de la condición de cleptomanía y por otra, en la exploración del oficio del personaje.

a) Investigación acerca de la Cleptomanía

De acuerdo con la Fundación Española de Psiquiatría y Salud Mental (2017), el Tratado de Psiquiatría (1996) y el artículo *Trastornos de los hábitos y del control de los impulsos* (s.f.), la cleptomanía es un trastorno psicológico que afecta al control de los impulsos, manifestándose a través de la dificultad para resistir un impulso o una tentación de cometer un acto que resulta perjudicial para la propia persona o para quienes la rodean. Este acto consiste específicamente en la dificultad recurrente para controlar el impulso de robar cualquier objeto. Este trastorno se caracteriza por problemas de autocontrol emocional o conductual y es un diagnóstico más común en mujeres que en hombres.

El acto de robar en el caso de la cleptomanía no es racional ni planificado, tampoco presenta una motivación ante una necesidad de lo que se roba y los objetos no suelen utilizarse para un uso personal o por fines lucrativos. Por el contrario, la persona con este trastorno se ve motivada por el impulso, la ansiedad y tensión que le producen los momentos que anticipan el acto, así como la sensación de alivio, placer y satisfacción durante el acto. Sin embargo, estas motivaciones se difuminan y pasa de ser excitante y placentero a ser frustrante, experimentando culpa, remordimiento, vergüenza e incluso odio hacia uno mismo o temor a ser descubiertos y/o arrestados. Es importante considerar que la persona no planea el acto y lo hace sola. Todo esto son considerados síntomas que afectan a las personas con este trastorno.

Cabe indicar que algunas personas, tras el sentimiento de culpa y malestar, deciden tirar los objetos robados, donarlos a organizaciones benéficas o simplemente dárselos a otras personas o esconderlos.

Aunque se desconocen muchas de las causas del trastorno, debido a la poca existencia de estudios sistemáticos, se considera que con el tiempo, los patrones aprendidos de robar objetos refuerzan el problema, y algunas de las posibles causas, según Medina et al. (2017), tienen que ver con el trastorno cerebral son:

- Alteraciones neurofisiológicas: disfunción de la corteza prefrontal ventromedial y orbitofrontal,
- Disfunción en sistemas de neurotransmisores: Falta de serotonina, opioides y liberación de dopamina al robar y lo que genera adicción al acto.
- Un hábito aprendido.
- Factores genéticos/Antecedentes familiares. (p. 21).

Las personas con este trastorno suelen ejecutar el robo de manera solitaria y el entorno que las rodea suele desconocer estas conductas. Las consecuencias de la cleptomanía tienen que ver principalmente con un arresto o denuncia por robo, lo que puede perjudicar la reputación de la persona o su relación con la sociedad en general o en su ambiente laboral.

Esto lleva a un deterioro grave de las relaciones interpersonales, emitiendo desconfianza y decepción, lo que ocasiona que las personas con este trastorno se aislen de personas con quienes solía tener cercanía.

La conducta se explica como una forma de autopunición a través de los sentimientos negativos que el individuo suele experimentar después del robo, o una búsqueda de castigo externo mediante la humillación y demás consecuencias que supone el arresto por este tipo de delitos. En otras ocasiones, se ha considerado que la cleptomanía no representa un trastorno con entidad propia, sino que sería una manifestación dentro del espectro de otro trastorno psiquiátrico, entre los que se han señalado fundamentalmente la depresión, los trastornos alimentarios, el trastorno obsesivo-compulsivo, y los trastornos adictivos. (Ibáñez y Saiz, s.f., p. 592).

Algunas otras consideraciones son que a diferencia de otros trastornos o adicciones, la cleptomanía no suele estar asociada a un deseo por la persona que la padece por lograr reconocimiento o gratificación, sino que se reduce a que la persona se vea presa de sus impulsos. Aunque no hay una comprobación clara al respecto, se ha considerado a la cleptomanía como una forma de expresión de la agresividad interna, donde los episodios de robo se presentan en períodos donde la persona se encuentra bajo mucho estrés psicosocial.

Además, tener otra enfermedad mental como la ansiedad, la depresión, la bipolaridad, un trastorno por abuso de sustancias, pensamientos o comportamientos suicidas o trastornos de la personalidad, también se asocian a la cleptomanía.

b) Exploración de las labores de una camarista

Esta exploración fue realizada directamente en el *Hotel Francia Aguascalientes*, en el que se nos dio la oportunidad de filmar el cortometraje con la finalidad de que tanto el director como yo pudiéramos conocer la dinámica a la que el personaje se enfrenta, más allá de lo que se dice o no en el guion. Los hallazgos que tuvimos en la exploración se destacan en acciones muy específicas, como las siguientes:

- Tocar la puerta antes de entrar a las habitaciones.
- Orden para tender la cama: retirar sábanas, colcha y almohadas, ambas sábanas van metidas entre la base y el colchón.
- Llevar la ropa sucia de cama al cuarto de limpieza.
- Colocar de amenidades: dos jabones, dos cremas, dos papeles de baño, y limpieza de espejo.
- Realizar reporte de camarista: ocupado, ocupado limpio/ocupado sucio.

El trabajo de investigación debe ser dialogado con el director y todos los departamentos para asegurar que estemos creando bajo un mismo terreno. Me parece importante este proceso de investigación, primero, porque ha funcionado como una base sobre la cual se ha creado al personaje y la historia a partir de las propuestas de cada departamento. Si bien, la investigación acerca de la cleptomanía propone de manera general cómo debería ser presentado un personaje con dicho trastorno, la creatividad construida desde la ficción desdibuja o refuerza algunas de las características que nos aportan la investigación.

Por ejemplo, al ver que una de las consecuencias más predominantes del trastorno es el arresto, pudiera ser que las propuestas se decantaran por ese camino. Sin embargo, se llegó a la conclusión de que el desenlace de la historia no fuera un desenlace que se acercara a la conducta moral del personaje, sino más hacia la destrucción desde su propia psicología. Un desenlace no aleccionador, sino caótico e inesperado.

Si bien la investigación del tema se vincula naturalmente con todos los departamentos, me interesa resaltar la interconexión que esta herramienta me permitió tener con el departamento de fotografía. Entender de qué se está hablando es el fundamento principal para saber cómo comunicarlo. No es lo mismo expresar una historia desde la

fantasía, el romance o el terror, que expresarla desde el misterio pues, aunque se tratase de una misma temática, cada género tiene sus implicaciones y sus propios retos.

Recuerdo cuando en una de las sesiones el director de fotografía Edgar Gallegos, me preguntó cómo concebía la historia. Dijo “Si pudieras catalogar el guion en un género, ¿cuál sería? Mi respuesta fue “suspense”. Se quedó pensando un momento y asintió con la cabeza. Dijo, “Sí, va por ahí. Yo lo veo con mucho misterio y es muy psicológico.”

Para explicar cómo he podido vincular la exploración de la investigación con el departamento de fotografía me es importante evocar mi bitácora e ir uniendo los aspectos que destacan de la investigación realizada acerca de la cleptomanía.

Para introducir el siguiente fragmento de mi bitácora, primero es preciso indicar que han sido las sesiones con Edgar Gallegos, los momentos en los que identifiqué mayormente lo que Tamayo (2014) nombra como *estatismo grupal*. El autor señala que esta es una etapa donde

[...] cada disciplina continúa en su Yo profesional y con la angustia de que el grupo o una disciplina exija responsabilidad o conocimientos que no se está en capacidad de ofrecer, lo cual aumenta el desconcierto en los miembros del grupo o disciplina (p. 89).

Si bien, la consciencia que yo misma había construido respecto a la propuesta que deconstruye la dinámica convencional de trabajo en el proceso de la realización, llegué a sentirme fuera de lugar en las primeras sesiones de trabajo donde me integré con los departamentos. Visto así, no dudo la extrañeza que existió de parte de ellos. En este sentido, es importante reconocer la dificultad que supone la aplicación interdisciplinaria en una dinámica que se pretende romper. Esto también lo veo como un proceso de deconstrucción que posteriormente se convirtió en una dinámica menos anormal para dar el salto a las etapas de *juego relacional* y *juego de decisión*, donde dicha extrañeza e incomodidad inicial, se convierte en una dinámica asimilada por los participantes, encontrando el beneficio creativo en el diálogo y en el debate de propuestas. Acudiendo a mi bitácora, me doy cuenta de la complejidad que abarcan dichas etapas desde mi propia experiencia:

Estuve ahí, escuchando cómo se construye desde cero el mundo en el que tanto me siento perdida al estar en un rodaje. Y debo remarcar la posición de privilegio en la

que me encuentro al ser parte de esa construcción. Sin embargo, tuve que externarlo: “chicos, me siento como un estorbo, sé que no soy experta en su tema”, a lo que Edgar Gallegos comentó: “No lo sientas así, entre más ideas haya, mejor para mí.”

Me fui relajando un poco y me limité a escuchar. El director ha propuesto como referencia visual la película *The Lobster* (2015) de Giórgos Lánthimos, y *Apples* (2020) de Christos Nikou, enfatizando la iluminación naturalista de ambas referencias.

Edgar Gallegos comentó que se imagina la historia con tintes de comedia negra, una comedia que va hacia lo absurdo y la incomodidad de la situación, que pone al espectador en situación de tensión y justo ese tipo de cualidad me hizo pensar en que mi rol en este sentido, al tener la oportunidad de participar en la sesión del departamento de fotografía, es que puedo direccionar mis herramientas de construcción de personaje hacia ciertos elementos característicos de los sustantivos que se han mencionado, como la incomodidad y la tensión.

Por ejemplo, desde la biografía que construí, mi personaje es una mujer trastornada, derivado de sus traumas de infancia, donde no solo sus abuelos le mostraron que tomar cosas ajenas no tenía repercusiones cuando el acto era cometido para un fin aparentemente inocente, como darle un caramelito a su nieta e imprimirle un poco de emoción a la situación, donde no pase desapercibido algo tan simple como dar un dulce a alguien. A Rebeca, al saber que ese caramelo había sido robado frente a ella, le nació un sentido de emoción que carecía al recibirlo cuando no había experimentado todo el procedimiento que implica un robo; desde la adrenalina que se va generando al ver que nadie la descubra, hasta el hecho de que el acto pasa a ser un secreto que nadie pudo descubrir.

Compartí esta reflexión en la sesión, pensando en que pueda ser información útil para el fotógrafo, permitiéndole sumar a su proceso creativo, siendo que el objetivo principal de tener una intercomunicación desde distintos puntos a tratar, en el caso de la propuesta de fotografía es transmitir tales puntos en detalles que se hagan presentes en la iluminación, en los encuadres y en los movimientos de cámara. (Fragmento de mi bitácora de sesión con departamento de fotografía, 3 de abril de 2025).

Si bien, el director ha expresado que el género que buscamos se inclina más hacia el thriller psicológico, la percepción de Edgar Gallegos nos aportó otra perspectiva para el personaje y se fue combinando con la investigación acerca de lo que es la cleptomanía y lo que deseábamos conservar de esa investigación.

En otra sesión se mencionó también que podría ayudar el decantarnos por un sentido claustrofóbico para el estilo de la iluminación, precisamente por el tipo de historia que deseamos contar. Se trata de conservar de la investigación, el hecho de que nuestro personaje cleptómano presente rasgos de remordimiento, culpa y represión psicológica a lo largo de su arco dramático. La claustrofobia es una sensación que empata con la ansiedad del personaje proveniente de sus malas decisiones, dando a entender que está atrapado en tales decisiones, así como en lo que representa también el peso de su compañera de trabajo. La búsqueda de Rebeca, en este sentido, es salir ilesa de una situación sofocante que fue construida por sus propias acciones. Me pregunto entonces, bajo la idea de que actuar es accionar ¿De qué manera Rebeca traduciría en acción la claustrofobia? En este sentido, propongo que mi personaje evolucione bajo una línea de ansiedad y que sea muy cauteloso, manifestando acciones de gestos repetitivos y apresurados, respiración contenida pero agitada y alerta a través de la mirada, pues la claustrofobia se traduce en esa sensación de no poder escapar de su propio acto, de sus secretos que se manifiestan en robos. Rebeca está atrapada en su propia manía, en su trastorno.

En beneficio de esto, al dialogar con el fotógrafo y el director, mencioné que me interesaba que, en la historia, la puerta de la habitación en la que se encuentre Rebeca, quede abierta, siendo así un reflejo del personaje de no sentirse encerrada con ella misma, pues muy en el fondo quiere que sus secretos sean compartidos y que haya más cómplices. Esto le genera la adrenalina necesaria para su personalidad. Mariana, su compañera, no solo cumple ese rol de complicidad, sino que además Rebeca ve en ella una figura maternal.

Entender que queríamos expresar lo anterior bajo la sutileza, permitió que el fotógrafo decidiera que lo más pertinente sería optar por un lente anamórfico⁵⁶, para generar una sensación de menudez en el personaje, aprovechando algunos de los espacios de la locación

⁵⁶ Técnica que comprime la imagen de manera horizontal en la cámara con el fin de ampliar el rango de visión.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y la posibilidad de un aspecto de textura *vintage*. Al escuchar al director y al fotógrafo discutir acerca de los posibles tipos de planos a emplear, me cuestioné ¿Cómo pienso que el personaje debería ser visto desde el punto de vista de los planos? Mi inquietud es resaltar el desequilibrio mental, la avaricia, el control y el orden del personaje.

Esta pregunta me permitió sentir al personaje desde el lenguaje del fotógrafo, una pregunta que sin duda crea un vínculo entre la labor actoral y la del fotógrafo, ya que se parte de una idea específica. Será entonces trabajo del fotógrafo mostrar o no el desequilibrio o tomar algunas de las características que mencioné para encargarse de cómo transmitir esa idea en lenguaje cinematográfico.

Tras expresarle mi propia percepción a Edgar Gallegos en una de las sesiones, comentó: “Pienso en la posibilidad de encuadrar al personaje de manera no siempre tan central”. En este sentido, traté de imaginar que, en los momentos de ira o arranques violentos del personaje, como al golpear a Mariana, se encuadrará en desequilibrio. Mientras que, en los momentos de sus robos, el encuadre será pensado como algo enfocado en querer tener control, donde los planos busquen contrastar la menudez del personaje, con el enfoque más íntimo que expresa un plano cerrado. Para esta propuesta, Edgar Gallegos propone que se utilice tripié, running, y no cámara en mano.

Al aportar esto, me pregunto si este tipo de características que le añado a mi personaje, abonan al proceso de Edgar Gallegos. Si acaso tiene para él sentido lo que yo propongo con su propia visión de la historia al momento de decidir si usar determinada iluminación y ciertos encuadres o planos que resalten dichas cualidades. Tal vez sea o no la manera en la que terminará el fotógrafo por definir su propuesta, sin embargo, ha sido un ejercicio que permitió hacer un puente creativo entre él, el director y mi colaboración actoral.

Al reflexionar todo esto, me doy cuenta de que este experimento es hasta cierto punto una metodología que sigo como actriz para la construcción de un personaje, desde la escucha activa de las propuestas que me permitan crear, lo cual, en sentido deconstructivo, me hace ver la actuación de otra manera, abriendo pauta para sentirme creadora y no solo ejecutante.

De acuerdo a todo esto, el fotógrafo ha propuesto que la atmósfera de la película sea:

- Paleta de colores: Inspirados en la locación.
- Iluminación: Naturalista.
- Encuadre: Simétrico, para generar incomodidad.

- Movimientos de cámara: Mayormente cámara fija, seguimientos del personaje.

Este proceso no solo ha sido enriquecedor, sino que ha facilitado el mutuo entendimiento entre el departamento de fotografía, de dirección y de actuación. Por su parte, atravesamos la etapa de *juego dinámico*, que es cuando “el aporte individual y la traducción del problema a los diferentes lenguajes técnicos permiten una valoración conjunta con base en el respeto mutuo de los conocimientos y actitudes de los diversos profesionales.” (Tamayo, 2014, p. 91).

Finalmente, le he preguntado a Edgar Gallegos si en el proceso que él tiene como director de fotografía, hay un modo de que él integre al personaje o propiamente al actor desde estos elementos de su área, como los planos o los tipos de encuadres, por poner un ejemplo. Él me contesta que desde el rubro de la iluminación es más fácil incluir a los actores con las pruebas de cámara, donde estos suelen ser más requeridos en esta etapa al momento de necesitar iluminar su rostro y ver cómo funcionan luces y así ir otorgándole un carácter más definido al personaje. (Fragmento de mi bitácora de sesión con departamento de fotografía, 3 de abril de 2025).

En un inicio yo creía que precisamente las pruebas de cámara eran el único punto de vinculación del departamento de fotografía con los actores, sin embargo, ahora sé que no es así. De hecho, me percaté de que el día que se me hicieron esas pruebas, el vínculo no existió en realidad, o al menos no fue un vínculo que nos unía desde el entendimiento y construcción de la historia y del personaje, como sí lo fue en las sesiones donde se iban generando propuestas en comunión.

Entonces, veo aquí la importancia de la comunicación que pueda llegar a tener con él previo a las pruebas de cámara, para unificar todo ese carácter y colaborar desde la mejor disposición, sobre todo porque la colaboración de los actores en esta etapa resulta mucho más pasiva, al seguir las indicaciones del fotógrafo para colocarse en puntos específicos y mantener ciertas posiciones, a ciertas distancias, lo cual servirá como preámbulo para la labor posterior del actor en rodaje. Además, para la propuesta de planos, me comentó que al hacer el *shooting list*, él decide nombrar cada una de las escenas con una palabra o concepto para identificar qué es lo que tiene que enfatizar (amor, control, estrés, terror).

En ese momento recordé lo que Judith Weston (1946) desarrolla acerca de encontrarle al personaje una *espina dorsal*, enfatizando que para determinarla es importante hacer una lista de los hechos verdaderos acerca del personaje antes de que la historia en el guion comience. Así, se proponen todas las posibles espinas dorsales del personaje, preguntándose ¿qué desea el personaje de la vida en esa situación?, de acuerdo a los incidentes del guion y cómo estos afectan a la conducta del personaje. De esta manera, “en tanto vemos la conducta del personaje que lo llevó al incidente transformador, la que tuvo durante el mismo y durante sus consecuencias, una espina dorsal viable debe encajar en su lugar correspondiente.” (Weston, 1946, p. 221).

Ayudándole a Edgar Gallegos a encontrar esos conceptos utilizando la herramienta de la espina dorsal, yo misma también exploré al personaje y entendí a qué era posible apegarme en cada escena, un ejercicio que me ayudó mucho en rodaje, pues tuve presente conceptos muy específicos que construimos en esta etapa. La espina dorsal del personaje para mí es *Dominar su entorno, a pesar del caos* y pensarlo así, me permitió dialogar con Edgar Gallegos al respecto. El control fue un concepto clave en el que ambos coincidimos para definir el tema central de la historia como una característica que se repite constantemente en cada escena. Incluso uno de los diálogos de Rebeca es “Al menos déjame sentir que tengo el control una vez en mi vida” (*Cleptomanía*, 2025), el cual fue una pista para profundizar en la espina dorsal del personaje.

En este sentido, la estabilidad que predomina en la propuesta de movimientos de cámara permite dar cuenta de cómo el personaje aparentemente mantiene un orden en su vida, mientras sus acciones son la contraparte, al dejar ver la inestabilidad psicológica y física a la que cada vez más se adentra. Así pues, se puede considerar entonces a la espina dorsal del personaje como la base sobre la cual se fundamenta su biografía. Es decir, partir de la idea de que Rebeca se vea como una mujer impulsiva, controladora, incomprendida y juzgada por quienes la rodean, son detalles que si bien, no justifican su comportamiento, sí nos permite comprenderlo al conocer cómo fue su infancia y la manera en la que ha interactuado con el mundo.

Estos aspectos se pueden leer en la biografía del personaje, una herramienta de la que no solo mi construcción de personaje ha partido, sino de la que también el departamento de arte ha tomado como referencia principal para desarrollar su propuesta.

Finalmente, acordamos que en su propuesta, Bismarck Rodríguez se basaría en los detalles comentados a lo largo de la sesión y así mismo me pidió que le compartiera la biografía de personaje que yo había escrito, para ver si podría incluir algún elemento o partir de esa biografía para darle continuidad a su propuesta. Esto me hizo sentir no solo tomada en cuenta en el proceso de diseño de producción, sino que noté que el posible valor de mis aportaciones como actriz para cada departamento realzan y enfatizan una propuesta conjunta donde todos nos beneficiamos de las ideas del otro, siempre consensuado por el director. Además, esto reafirma la idea de Pudovkin donde habla de la necesaria comunicación entre el actor, el director y el equipo creativo. (Fragmento de mi bitácora de sesión con departamento de arte, 10 de abril de 2025).

Considerando lo anterior, la categoría de *interdisciplinarietà auxiliar* se hace presente, pues recordemos que ocurre “cuando una disciplina recurre, permanente u ocasionalmente, a los métodos de otra u otras para el logro de su propio desarrollo” (Tamayo, 2014, p. 84). Dicho de otro modo, la *interdisciplinarietà auxiliar* se presenta cuando Bismarck Rodríguez me solicita una parte de mi propuesta de construcción de personaje para construir la suya. En este sentido, la biografía del personaje fue una de las herramientas de vinculación más estrecha que existió entre la colaboración con el departamento de actuación y el departamento de arte. En la propuesta final de vestuario, por ejemplo, Rebeca porta unas pulseras en color azul, una idea que Bismarck Rodríguez, diseñador de producción y director de arte obtuvo a partir de lo que he escrito en la biografía del personaje al indicar que, en su infancia, Rebeca recibía modestos obsequios por parte de sus abuelos, por lo que Bismarck Rodríguez consideró un buen detalle que uno de esos obsequios apareciera como parte del vestuario del personaje.

Este detalle no solo abona a su propia propuesta creativa, sino que a mí me permite reforzar la psicología que he construido alrededor del personaje, reflexionando acerca de qué representa ese objeto para Rebeca y qué significa para ella el color azul. Es decir, se puede suponer que al ser las pulseras un obsequio adquirido en su infancia, ella no eligió el color, sobre todo porque ese obsequio no fue cuidadosamente elegido para una niña, sino que provenía de un acto de “obsequiar por obsequiar”. Sin embargo, es preciso indicar que otro

de los accesorios que porta Rebeca es un moño del mismo color que dichas pulseras. Entonces, aunque Bismarck Rodríguez no me haya explicado que este detalle se trataba también de un obsequio o no, yo, bajo mi propia construcción de personaje, asumo que no es así, tratándose más bien de un detalle que el mismo personaje ha elegido para sí a conciencia y lo interesante es que lo ha elegido del mismo color de un objeto al que le tiene cariño. Es por esto que preguntarme qué significa el color azul para Rebeca ha abonado también a la complejidad en la que he desarrollado al personaje.

Podemos analizar un ejemplo de esto al haber incluido el ejercicio del gesto psicológico y la vida física como otras de las herramientas que han vinculado mi labor actoral con la del departamento de arte. Recordemos que, en tal ejercicio, presentado en el bloque individual de la etapa de preproducción, el gesto 4 propone que Rebeca toque sus pulseras como un símbolo de nerviosismo y recuerdo de sus abuelos. Ahora podemos ver que este ejercicio fue construido tomando como referencia no solo la biografía del personaje e indicaciones concretas del guion, sino que además logré encontrar una respuesta mucho más enfocada a la pregunta acerca de ¿cuáles son los objetos que aportan a mi construcción del personaje?, una pregunta que resuena para darle valor a la vida física del personaje. Así fue como he incluido ciertos elementos de arte como una motivación interna que llevan al personaje a una acción concreta y donde la psicología o el tren de pensamiento que voy alimentando al estar frente a cuadro se materializan con el objetivo de dar un mensaje al espectador, un mensaje sutil, pero presente.

Por otro lado, hago énfasis respecto al color azul que se resalta en la propuesta del departamento de arte, debido a que este ha sido el único departamento, además de dirección, con el que he tenido la iniciativa de construir algo previamente a las sesiones que tuvimos, con el objetivo de compartírselo a Bismarck Rodríguez. Para explicarlo mejor, me es necesario evocar una extensa parte de mi bitácora:

Para esta sesión, me di a la tarea de analizar a Rebeca desde algunos otros personajes cinematográficos de los que he podido extraer a grandes rasgos la personalidad que Rebeca presenta, teniendo antes una noción preliminar de hacia dónde queremos llevar el personaje el director y yo.

Los aspectos que caracterizan a Rebeca son:

- Control de las situaciones y de las personas.

- Rebeldía.
- Cuidadosa/minuciosa.
- Calculadora.
- Impulsiva.
- Obsesiva.
- Creativa.
- Un poco infantil.

Una vez teniendo las características principales de Rebeca, la ubiqué desde personajes que comparten similitudes en las características enlistadas. La película *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (2004), presenta al personaje femenino de Clementine Kruczynski, protagonizado por Kate Winslet, como un personaje libre e impulsivo que busca de la vida una aventura a partir de la sencillez de las cosas y las acciones con un sentido altamente depresivo por la manera en la que es percibida por los chicos. Quien además busca ser aceptada y querida con todo y su desorden o el caos que representa. También es un personaje neurótico, inteligente y dispuesto a lograr lo que desea, características que Rebeca también posee según el análisis biográfico que he realizado de ella.

De Clementine me centré mucho en los distintos colores de su cabello a lo largo de la película, pasando por verde, rojo, naranja y azul, para representar el estado de su relación amorosa. Analizando estos colores y apoyándome de lo que presentan Laime y Rodríguez (2023) en el artículo *La semiótica de color en el cine de autor*, me estacioné en el naranja que representa el deterioro de la relación y el azul que representa el punto de quiebre de la relación. La palabra “deterioro” y “quiebre” hicieron para mí resonancia con mi personaje, por lo que quise enfocarme en ambos conceptos para darle vida a través del color y para empatar con lo que podría resultar en la propuesta de arte.

A este respecto, hice el ejercicio de extraer las connotaciones psicológicas tanto positivas como negativas, según lo que me funciona para la personalidad de Rebeca y pensando en los colores que mencioné, de la siguiente manera:

- Naranja - orgullo, aventura, riesgo, frustración, creatividad, vitalidad, energía, éxito, generosidad.
- Azul - inteligencia, frialdad, depresión, distanciamiento, lealtad, serenidad, lógica, eficiencia, falta emocional, calma, orden, sensación analítica.

Me pareció muy interesante que antes de que yo mencionara este análisis donde recurrí al personaje de Clementine, Bismarck Rodríguez propuso asignarles algún elemento distintivo a los dos personajes principales, las mucamas Rebeca y Mariana, a partir de la teoría de color. En este sentido, se enfatizaron los colores primarios y pensando en que Rebeca, fuera distinguida por el azul marino, argumentando que este era un color que va con la personalidad de alguien serio y sofisticado, siendo así la percepción que él tiene del personaje.

Giovani Moreno comentó que la propuesta de seleccionar a los personajes por color era buena idea, preguntando entonces mi opinión al respecto. Fue entonces cuando pude expresar mi acercamiento a los dos colores con los que yo asociaba a mi personaje. Fue interesante que los acercamientos expuestos tuvieran similitudes entre sí, de modo que así se fue reforzando la propuesta de Bismarck Rodríguez:

- Teoría de Color: Triada colores primarios (azul marino, amarillo mostaza).
- Dramatismo: rojos y naranjas.
- Cambio en personajes: azul claro.

Me pareció una primera visión muy acertada y congruente, y me permite reflexionar cómo, a partir de estas sesiones, todos vamos congeniando en ideas y propuestas, manteniendo una misma sincronía. Yo como actriz, me permito extraer a partir de esta propuesta, lo que Bismarck Rodríguez nos aportó, para construir a mi personaje desde una consciencia no solo personal, sino conjunta, que vuelve el proceso creativo más activo para mi labor actoral en el cine.

Siguiendo la línea de las características de Rebeca, coincidimos en que se optaría por una propuesta de maquillaje natural. A lo que quise proponer un delineado marcado para expresar la rebeldía y oscuridad del interior de Rebeca.

En cuanto al vestuario, el guion ya marca especificidades como un meido blanco y negro, por lo que Bismarck Rodríguez propone conservar esa propuesta, pero crear distinciones en las formas y texturas del vestuario con el objetivo de diferenciar a las dos mucamas principales de la historia. Así, Bismarck Rodríguez indicó que en el diseño de vestuario, Rebeca puede llevar un vestido más atacado y su compañera Mariana puede llevarlo más holgado y que tal vez no le quede muy bien, presentándose con un aspecto desaliñado, considerando que todos estamos en el entendido de que se trata de personajes que se identifican en clases sociales distintas.

A mí, en ese momento se me ocurrió que, considerando que Rebeca busca siempre el control, estaría interesante que tal vez en los rasgos distintivos de su vestuario se perciban detalles que hagan notar que ella misma lo manipuló, no solo para sentirse más cómoda en su ropa de trabajo, sino porque le gusta hacer las cosas a su manera. De este modo, personalizar su uniforme de trabajo le aporta una diferencia notoria entre Mariana y que habla de cómo es que mientras a Mariana no le importa tanto su aspecto, a Rebeca sí y mucho, lo cual también se refleja en su peinado aseado y recogido. Bismarck Rodríguez aceptó mi propuesta, indicando que le parecía pertinente presentar a Rebeca con mayor formalidad y pulcritud en su vestimenta para que existiera un diseño de vestuario mucho más creativo y que fuera dando pistas sutiles de quiénes son los personajes.

Debido a la pulcritud de Rebeca, creo que Rosamund Pike, en su personaje de Amy Elliott en la película *Perdida* (2014), representa un acercamiento a lo que Giovanni Moreno y yo hemos platicado acerca de Rebeca. Además de que hemos considerado a Pike como una de las actrices a las que aspiramos a nivel histriónico para el personaje que estamos construyendo. (Fragmento de mi bitácora de sesión con departamento de arte, 10 de abril de 2025).

La investigación acerca de la cleptomanía también fue una herramienta con la que el departamento de arte se vio involucrado para la realización de su propuesta. Tanto fotografía como arte estuvieron relacionados y entraron en una dinámica de consenso con relación a la

colorimetría que se resaltaría a través de la propuesta de fotografía utilizando los elementos de arte con la finalidad de crear una atmósfera para la narrativa de la historia.

Edgar Gallegos participó en esta sesión también, pues le interesaba conocer de qué manera podría nutrir su propia propuesta a partir del departamento de arte, lo cual me pareció una necesidad muy parecida a la mía, al querer nutrir mi creación en armonía con la del equipo. (Fragmento de mi bitácora de sesión con departamento de arte, 10 de abril de 2025).

El departamento de arte tuvo una fuerte influencia en el uso de los colores para personificar, distinguir o focalizar a los personajes, a través del vestuario, la escenografía, los *props* o utilería. Así, junto con la propuesta de fotografía se buscó unificar la atmósfera adecuada para contar la historia, donde la iluminación buscó resaltar los colores elegidos por arte, no solo para buscar una estética en la propuesta, sino para crear efectos psicológicos que sumerjan al espectador a una historia que se enfoca en los cambios anímicos del personaje, jugando especialmente con el amarillo, el azul, el rojo y el verde.

En la película *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock, el uso de color es también utilizado como un recurso para identificar a los personajes y sus enfermedades y se puede apreciar una paleta de colores específica para resaltar las transiciones de los personajes dependiendo el estado psicológico en el que se encuentren. La película utiliza este recurso a través de las prendas de los personajes, así como de los espacios en los que las escenas se desarrollan y la iluminación abona a que los colores generen un contraste resaltando una propuesta visual donde el color es un indicador de momentos, personajes y connotaciones específicas.

El objetivo principal al utilizar los colores mencionados para *Cleptomanía*, ha sido lograr una sensación de armonía, entendiendo este término como “equilibrio, simetría de fuerzas.” (Itten, 1975, p. 19). En este sentido, se pretende que la armonía empate con la pulcritud y el orden que Rebeca representa. Para esto es interesante saber que

[...] la consideración de los procesos fisiológicos que se manifiestan en las percepciones coloreadas, nos acerca a la solución [...]. Por esto se puede decir que una composición de dos o más colores da una mezcla gris a condición de que posea los tres colores fundamentales. Amarillo, rojo y azul pueden pues, ser considerados

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

como la totalidad de los colores que pueden existir. Para quedar satisfecho, el ojo pide esta tonalidad; estamos ante un equilibrio armonioso. (Itten, 1975, pp. 19-20).

La complejidad que representan los colores, lleva al espectador a asociar, muchas veces inconscientemente, aspectos que tienen que ver con las emociones y con la perspectiva o la estética que se desea lograr con la película. Entender el poder de este recurso discursivo como actriz, me permite crear asociaciones hacia el personaje y generar nuevos estímulos a partir del significado de los colores de los que está rodeado.

Bajo esta perspectiva, entender que mi labor actuarial se constituye a través de elementos que van más allá de mi propia expresión corporal y gestual para emitir un mensaje al espectador, pone de manifiesto la importancia en mi trabajo interdisciplinar con los departamentos. La complejidad que hay detrás de la película como un producto final, involucra una educación y sensibilidad no solo por parte de los cineastas, sino por parte de los actores e incluso de los espectadores; pues si bien, mi desempeño profesional no debiera verse perjudicado por el hecho de saber o no cuestiones técnicas del cine, mi apreciación y mi cercanía como actriz frente a cuadro sí que se ve afectada al momento de involucrarme en labor de los cineastas.

Me entusiasmaba mucho la reunión con el departamento de arte, debido a que, de todos los departamentos, este ha sido el que más yo he logrado percibir, desde antes de adentrarme a este proceso, cómo se entrelaza con la construcción de personaje desde la actorialidad. (Fragmento de mi bitácora de sesión con departamento de arte, 10 de abril de 2025).

Mi participación con cada uno de los departamentos, en muchos momentos sobrepasaron naturalmente mi entendimiento, concepción y conocimiento con respecto a la práctica de cada especialista. Sin embargo, concentrarme en herramientas específicas que yo misma había utilizado para la construcción de mi personaje y cruzar mi propuesta con las propuestas de Johan Álvarez en sonido, Edgar Gallegos en fotografía, Bismarck Rodríguez en arte y Giovanni Moreno en dirección, complementó dichas herramientas, enriqueciendo la etapa de preproducción al permitirme involucrarme en un proceso creativo colaborativo.

La dinámica que se desencadenó a lo largo de esta etapa tuvo sus bases en la horizontalidad creativa, donde hubo sesiones muy interesantes desde mi posición como actriz, debido a que normalmente estas sesiones se dan únicamente entre el director y la cabeza de departamento en cuestión. Debo admitir que al inicio me sentía un poco como un estorbo, como una figura que no debería estar presente en esas sesiones, debido al tipo de conceptos y elementos que se tratan al hablar de los tipos de encuadres, planos, movimientos de cámara, estilo de iluminación, teoría de color, etc., pero entendí entonces que mi rol en estas sesiones tampoco consiste en interferir en la visión del director y el departamento, sino de fungir como escucha de sus propuestas y encontrar la manera de integrarlas al departamento de actuación que es el me corresponde. Así como entender que sus aportaciones pueden sumar a mi participación en la siguiente etapa que es el rodaje, pues son mi rostro, mi cuerpo y mi voz los que darán vida al personaje. Además, he podido confirmar que, con este tipo de dinámica, el crew también se vio dispuesto a integrar mi propuesta para enriquecer su quehacer.

Por lo anterior, la *interdisciplinarietà operativa* se reforzó, debido a que existió un análisis al personaje por especialistas que no necesariamente han tenido un acercamiento directo a la perspectiva actoral para la construcción del personaje. Esto ha permitido que se amplíen las fuentes de información requeridas. (Tamayo, 2014).

Finalmente, me percaté de que mi colaboración con los departamentos se puede clasificar, según las herramientas que impactaron en cada uno, de manera que, en sonido se utilizó lo que el guion aporta, es decir, la ficción. En fotografía, se utilizaron mayormente los hechos de la investigación y lo que se infiere de ésta. En arte, las bases fueron a partir de lo que se construye del personaje en relación a la historia. Además, es preciso resaltar que lo que nos ha conectado a todo el crew, así como el ímpetu de ir en comunión con un método que no tenga mucho que ver con la *memoria emotiva*, sino con recursos que llevan la construcción a partir de emplear la imaginación en las propuestas, un recurso que nos unió como creativos dentro de la producción cinematográfica.

Por otro lado, pensando la fase de la *indagación prosáica*, una etapa primaria de aplicación actoral, donde el actor conscientiza sus experiencias de la vida cotidiana y además

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

[...] selecciona de allí un conjunto de experiencias destacadas o recurrentes de su existencia, propias de los intercambios de sociabilidad con individuos y/o colectivos de su entorno. La pesquisa a esta experiencia cotidiana permite al actor sustraer y/o filtrar el material sensible y vivencial que procesará simbólicamente en la escena. (Celis et al., 2009, p. 83).

De este modo, logro establecer una relación con mi deconstrucción como actriz en esta etapa y con la *indagación prosáica*. Esto debido a que, en dicha propuesta se considera que

[...] El *campo semiótico* comunica todos los registros elaborados y codificados por una sociedad, señala el conjunto de claves para la comprensión del lenguaje, los sonidos, los gestos y las figuras conformados por un orden social. Códigos particulares o universales que dependen de su grado de influencia de otras comunidades, mientras que el *campo simbólico* logra comunicar las cargas afectivas de esa comunidad, es decir se ocupa del análisis de las cargas energéticas que para el sujeto da valor y sentido a los objetos o fenómenos producidos en su entorno. (Celis et al., 2009, p. 85).

En este sentido, deconstruyo al personaje, pues ciertamente mi integración en las sesiones de trabajo por departamentos permitieron complejizar mi propuesta de creación de personaje. Pero además, deconstruyo mi propia presencia y función como actriz, pensando en que la interacción con las cabezas de departamento me permitió exponer mi propia percepción desde la vulnerabilidad a la que estoy propensa como actriz en una práctica en la que mi cuerpo y mi imagen son utilizadas pensando justamente en la exposición del personaje no de la figura actoral como persona.

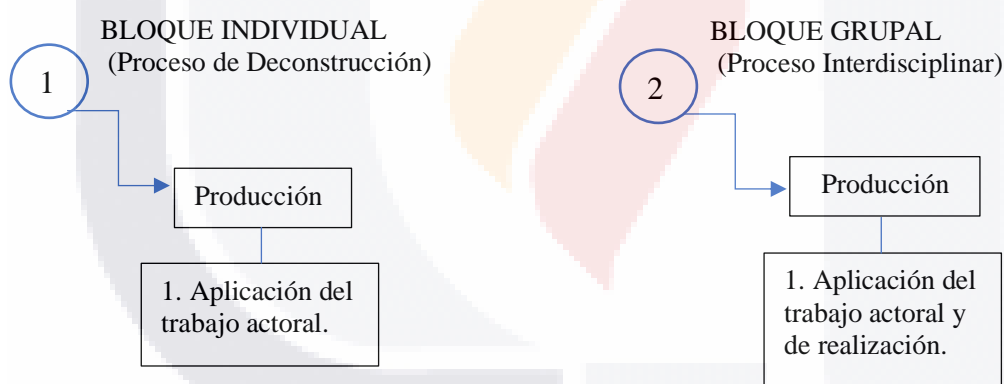
Así, al ser mencionada la comunicación de las cargas afectivas en la cita anterior, se puede plantear desde la idea de mi propia vivencia y la cercanía que tuve con los cineastas en la realización del cortometraje *Cleptomanía*, sintiendo y asintiendo las decisiones en las mesas de diálogo y empatizando con ellas, de modo que “[...] en el orden simbólico [...] el actor le da valor y sentido a todo lo que lo rodea” (Celis, et al., 2009, p. 85).

Así, concluyo que la sensibilidad durante el proceso se presentó por medio de un lenguaje de acompañamiento que atravesó toda la creación cinematográfica. Al momento de que mi cotidianidad se formuló a través de la interacción con todos los departamentos, pude concientizar el rigor técnico con el que se ejecuta la práctica en el cine.

La conclusión de esta segunda etapa de preproducción es que abarcó los procesos de construcción de personaje y las propuestas de cada departamento con el objetivo de preparar el terreno ideal para la ejecución del rodaje.

3.3 Tercera Etapa - Producción (Rodaje)

Ahora es posible continuar con la muestra del tercer fragmento del esquema: la producción. La etapa donde las ideas se materializan y se evalúa el nivel de correspondencia respecto a todo el trabajo contemplado durante la etapa anterior. Es aquí, donde se aplican las propuestas de mi propia adecuación de un medio a otro y donde busco definir qué tanta comunión y apertura creativa se conserva entre los departamentos y mi actividad actuarial.



Aplicación del trabajo actuarial y de realización: Bloque 1 y 2

En este proceso las propuestas se amalgaman; actores y realizadores conviven a fin de entramar la práctica interpretativa y técnica que engloba al cine. Es este el momento donde normalmente los actores tienen su primera interacción con todo el crew, como fue el caso de los actores que interpretaron a Alberto y Alejandra, personajes terciarios que aparecen brevemente cada uno en una escena.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Durante esta etapa he logrado identificar aspectos que conciernen a mi proceso de adecuación ante el dispositivo cinematográfico. A través de la siguiente tabla⁵⁷, estructurada a partir del modelo del plan de rodaje de *Cleptomanía*, es como desgloso los aspectos que considero como parte de la dinámica que existió entre la relación director – actriz – personaje, así como los desafíos actorales que corresponden a la adecuación sonora y visual de cada escena.

Esta adecuación se relaciona con mi proceso de deconstrucción, donde la ejecución de cada una de las escenas me han demandado retos específicos al contrastar mi trabajo actoral en teatro con mi trabajo actoral en cine. Esto abarca mi interacción con el dispositivo cinematográfico en su totalidad. Es decir, la manera en la que aplico las técnicas actorales y las propuestas creativas de los departamentos, la manera en la que configuro mi cuerpo, mi imagen y mi voz frente a la cámara y la manera en la que vivo la fragmentación del cine, siendo acompañada por el director.

⁵⁷ Los colores de la Tabla 7, corresponden a la facilitación del actor y del cineasta para identificar el momento del día en que transcurren las escenas, el número de día de rodaje, y la indicación de producción respecto a la organización de la jornada durante el rodaje.
El tipo de fuente corresponde a la tipografía estándar para la escritura del guion cinematográfico.

Tabla 7. Evaluación de mi adecuación en rodaje a partir del modelo del plan de rodaje de *Cleptomanía*. Elaboración propia.

| CLEPTOMANÍA | | | | | | | | | | | |
|------------------------------|----|-----|---|------|-------|-----------|---|--|--|---|---|
| DÍA 1 - VIERNES 30 MAYO 2025 | | | | | | Dirección | Adecuación sonora | Adecuación visual | Observaciones | | |
| INICIO 9 AM | | | | | | | | | | | |
| 2 | | INT | HABITACIÓN | Pág. | 1 | 1 | HOTEL | | | | |
| | D1 | DÍA | Montaje rutina REBECA | Ex | 2/8 | | Acciones concretas. | No aplica. | Gesto psicológico. Ritmo se construye con cortes. | No fue necesaria la aplicación de emoción. | |
| DESAYUNO 10 AM | | | | | | | | | | | |
| 1 | | INT | PASILLO | Pág. | 1 | 1,3 | HOTEL | | | | |
| | D1 | DÍA | Alberto sale de la habitación y se encuentra con Rebeca | Ex | 2/8 | | Acciones concretas. | No aplica. | Repetición. Interacción con compañero de escena. | Conexión entre actores sin interacción previa al rodaje. | |
| 3 | | INT | PASILLO / HABITACIÓN | Pág. | 1,2 | 1,2 | HOTEL | | | | |
| | D1 | DÍA | REBECA roba de la caja fuerte, descubre la maleta y sale de la habitación | Ex | 6/8 | | Cambio de expresión. | Neutralidad en la voz. | Tono. Ritmo. Ensayos. Repetición. Dosificación de Movimiento. | Contención de emoción y enfoque en la dirección de la mirada. | |
| BREAK 3 PM | | | | | | | | | | | |
| FIN DÍA 1 | | | | | | | | | | | |
| DÍA 2 - DOMINGO 1 JUNIO 2025 | | | | | | Dirección | Adecuación sonora | Adecuación visual | | | |
| DESAYUNO | | | | | | | | | | | |
| 7 | | INT | PASILLO | Pág. | 2,3 | 1,2 | HOTEL | | | | |
| | D1 | DÍA | Rebeca trata de impedir que Mariana entre a la habitación | Ex | 5/8 | | Trazo específico. | Texto. Memoria. Neutralidad en la voz. | Interacción con compañera de escena. Ritmo. Dosificación de movimiento. | Proyección sutil de la voz. | |
| 8 | | INT | HABITACIÓN | Pág. | 3,4,5 | 1,2 | HOTEL | | | | |
| | D1 | DÍA | Mariana descubre la maleta hasta forcejear con Rebeca | Ex | 12/8 | | Fijación del trazo a partir de la flexibilidad de propuestas. | Texto. Memoria. Neutralidad en la voz. | Interacción con compañera de escena. Tono. Ritmo. Ensayos. Dosificación de movimiento. Repetición. | Conexión entre actrices construída previamente al rodaje. | |
| 9 | | INT | PASILLO / HABITACIÓN | Pág. | 5 | 1,2 | HOTEL | | | | |
| | D1 | DÍA | Rebeca se prepara para salir, cierra la maleta y mete a Mariana en el carrito | Ex | 3/8 | | Choque de percepciones. | No aplica. | Gesto psicológico. Mirada. | No repetición de escena: 1 sola toma. | |
| 17 | | INT | HABITACIÓN | Pág. | 7 | 1,4 | HOTEL | Acciones concretas. | Volumen de voz. | Interacción con compañera de escena. | Otorgar estímulo a compañera en momentos aún sin aparecer a cuadro. |
| | D2 | DÍA | Alejandra encuentra amordazada a Rebeca | Ex | 3/8 | | | | | | |
| 4 | | INT | PASILLO | Pág. | 2 | 1 | HOTEL | | | | |
| | D2 | DÍA | Rebeca se asoma al pasillo y camina junto con su carrito hacia el elevador | Ex | 1/8 | | Trazo específico. | No aplica. | Improvisación. Fragmentación. | Enfoque en la dirección de la mirada. | |
| 5 | | INT | ELEVADOR | Pág. | 2 | 1 | HOTEL | | | | |
| | D2 | DÍA | Rebeca baja de piso | Ex | 1/8 | | Trazo específico. | No aplica. | Mirada. | No fue necesaria la aplicación de emoción. | |
| 6 | | INT | ELEVADOR | Pág. | 2 | 1 | HOTEL | | | | |
| | D2 | DÍA | Rebeca vuelve al elevador en trance | Ex | 2/8 | | Trazo específico. | No aplica. | Mirada. | Intimidación con la cámara: primer plano en contrapicada. | |

| | | | | | | | | | | | |
|----------------------------|----|----------|--|------|-----|------|--------|---|-------------------|---|--|
| 10 | | INT | PASILLO / ENTRADA | Pág. | 5 | 1 | HOTEL | | | | |
| | D2 | DÍA | HABITACIÓN Rebeca camina hacia el elevador con el carrito de lavandería | Ex | 1/8 | | | Trazo específico. Cambio de expresión. | No aplica. | Fragmentación. Desgaste/reto emocional. | Espera técnica. Preparación desde la técnica sensorial (mantra y respiración) para encontrar la emoción. Enfoque en la dirección de la mirada. |
| 11 | | INT | ELEVADOR | Pág. | 5 | 1,2* | HOTEL | | | | |
| | D2 | DÍA | Rebeca toma el elevador y presiona el botón para el estacionamiento | Ex | 1/8 | | | No aplica. | No aplica. | No aplica. | No fue necesaria la aplicación de la emoción. |
| BREAK | | | | | | | | | | | |
| 12 | | INT | ESTACIONAMIENTO | Pág. | 6 | 1,2* | HOTEL | | | | |
| | D2 | NOCH E | Rebeca camina hacia su camioneta y mete a Mariana | Ex | 2/8 | | | Acciones concretas. Choque de percepciones. | No aplica. | Conciencia corporal. Desgaste/reto físico. Interacción con compañera de escena. | Enfoque en la dirección de la mirada. Actuación desde la calidad de movimiento. |
| 16 | | INT | CASILLEROS | Pág. | 6,7 | 1,2 | HOTEL | | | | |
| | D1 | DÍA | Rebeca guarda sus cosas en una mochila, Mariana la aborda | Ex | 2/8 | | | Elemento sorpresa. Acciones concretas. | No aplica. | Interacción con compañera de escena. Espontaneidad. | Apertura al cambio desde el tipo de encuadre. |
| FIN DÍA 2 | | | | | | | | | | | |
| DÍA 3 - LUNES 2 JUNIO 2025 | | | | | | | | Dirección | Adecuación sonora | Adecuación visual | |
| 13 | | INT | CAMIONETA | Pág. | 6 | 1,2* | PUENTE | | | | |
| | D3 | TARD E | Rebeca conduce mientras observa la maleta y los pies de Mariana | Ex | 2/8 | | | Acciones concretas. | No aplica. | Desgaste/reto emocional. Improvisación. | Enfoque en la dirección de la mirada. |
| 14 | | EXT | PUENTE / RÍO | Pág. | 6 | 1,2* | PUENTE | | | | |
| | D3 | TARD E | Rebeca deja la maleta, quita las sábanas y acuesta a Mariana | Ex | 3/8 | | | Acciones concretas. Fijación del trazo a partir de la flexibilidad de propuestas. | No aplica. | Desgaste/Reto físico-emocional. | Actuación desde la calidad de movimiento. Relación con la cámara: plano general. Modificación desde la reescritura de guion. |
| 15 | | INT/ EXT | CAMIONETA | Pág. | 6 | 1 | PUENTE | | | | |
| | D3 | TARD E | Rebeca vuelve a su camioneta, se tranquiliza y conduce | Ex | 2/8 | | | No aplica | No aplica. | No aplica. | Ejecución de la acción por alguien más. |
| FIN DÍA 3 | | | | | | | | | | | |

El gesto psicológico, la relación con los compañeros de escena, el ritmo, el texto, el tono, la dosificación del movimiento, la neutralidad y el volumen de la voz, el tono, los ensayos, el trabajo de la mirada para la cámara, el desgaste físico y emocional que demandan ciertas escenas y la repetición de las mismas, donde recordar con exactitud mis acciones en el trazo resultan cruciales al momento de tener que recrear una y otra vez el mismo plano. Son aspectos con los que me familiaricé en la etapa de desarrollo y pre producción, ya que ninguno de ellos lo viví de la misma manera, ni todos estuvieron presentes en todas las escenas, pero sí a lo largo de los tres días de rodaje.

Reconocer dichos aspectos en esta etapa me permite agudizar mi conciencia y disposición corporal frente y fuera de cuadro y entender que los procesos previos me preparan para el momento central de una producción cinematográfica y a su vez podré utilizarlos a mi favor, como un paquete de herramientas que necesitaré según el tipo de escena y la dinámica del rodaje.

Por otro lado, las acciones concretas, la solicitud del cambio de expresión, el trazo específico, la flexibilidad de proponer, los elementos sorpresa a los que estamos sujetos los actores al convivir con un director que busca la espontaneidad y el choque de ideas o de percepciones que se suscitan en el diálogo entre director-actor, según ambos analicen las acciones, el trazo o las indicaciones en general del director y con las que no siempre los actores estamos de acuerdo, son aspectos que tuvieron que ver exclusivamente con el vínculo que se desarrolló entre el director y yo actriz. Un vínculo que no se construyó en el rodaje, sino que se reforzó para que a través de dichos aspectos la libertad guiada que caracterizó el estilo de dirección fluyera desde el consenso y el intercambio creativo.

Ahora, por medio de los aspectos de adecuación sonora y visual, y la relación con dirección, examino de manera detallada y descriptiva cada una de las escenas, explicando cómo fue el proceso desde mi perspectiva actoral y cruzando mi interacción con los cabezas de departamento.

ESCENA 2: Rutina de Rebeca⁵⁸

Arrancar con esta escena me permitió adentrarme al personaje de una manera natural, debido a que abarcó la exploración de Rebeca con sus labores cotidianas en torno a su oficio de mucama. Me enfoqué en el perfeccionamiento de las acciones con pulcritud y esfuerzo, siendo que Rebeca es una chica no solo con condición de cleptómana, sino con ciertos matices de obsesividad compulsiva, por lo que la rectitud y limpieza en su persona se refleja también en sus acciones.

La constante fragmentación de mi labor actoral en torno a la construcción de personaje se hizo presente, enfocando mi presencia, ciertos elementos y partes de mi cuerpo

⁵⁸ Comenzar con la escena 2 corresponde al flujo de producción propuesto en el plan de rodaje, facilitando el desarrollo de los aspectos técnicos propios de la realización. El orden desarticulado de las escenas a ejecutar en el rodaje es una característica del cine.

que me permitían prescindir de una expresividad completa en tanto a mi corporalidad. Siendo esto una de las más grandes distinciones entre el formato teatral y el cinematográfico.

No solo concentro mi energía en ciertas acciones y partes de mi cuerpo, ya que algunos encuadres no captan toda mi energía y expresión, contrario a como el teatro lo demanda, donde todo el cuerpo, todo el rostro y toda la emoción se hace presente en un acto donde la concentración y la realidad dependen del desborde de energía. Pero, a pesar de hacer consciente que mi cuerpo ocupa únicamente cierta expresividad, considero inevitable prescindir de ciertos movimientos o gestos aún sabiendo que no serán captados por la cámara, debido a que, mover una mano que está siendo capturada, tiene que ver con una descarga energética que se conecta al resto del cuerpo, que le otorga la intención necesaria. En este sentido, no creo que se trate de eliminar la motivación conjunta del cuerpo y la expresión para reservar energía, sino más bien lo veo como una conciencia de que cada parte que se fragmenta está cargada de una presencia por la que muchas veces solo representa imagen y acción.

ESCENA 1: Alberto sale de la habitación y se encuentra con Rebeca

Para esta escena hubo un marcaje de acciones aparentemente muy simple: salir de la habitación, colocarme un reloj en la muñeca, caminar hacia un punto del carrito de limpieza y mirar a Julio Cervantes, el actor que interpreta a Alberto. Eso era todo, pero noté cierta complejidad en cada acción. ¿Cómo es que una acción tan simple como colocarse un reloj, termina siendo un elemento que me distrae para lograr el resto de mis acciones?

No es que haya sido algo muy difícil, sin embargo es importante remarcarlo, debido a que la manera en la que lo hacía y el tiempo que demoraba, era la clave para que el resto de la dinámica funcionara, para que no se empalmara la acción con el traslado de Julio al caminar cerca de mí. Y además, porque para mí esa escena, esa pequeñísima interacción con el otro personaje, tiene que ver con la presentación de mi personaje desde su psicología. El espectador no sabe que esa pequeña acción de colocarse el reloj y mirar al otro personaje, es una pista para entender hacia dónde se dirigen las motivaciones y las características del personaje. Entender que mis acciones y mis miradas son el indicativo para mostrar al personaje me arrojó un esfuerzo por conectar con la acción del otro personaje y lograr la escena como una especie de coreografía breve, pero importante.

Por otra parte, es preciso indicar que esa escena representaba una extensión de 2/8, lo cual indica una duración mínima en pantalla en equivalencia de una página del guion. Aún así, la duración y cantidad de tomas de los planos que se contemplaron fueron, desde mi punto de vista, excesivos: fueron 4 planos y por cada uno se repitieron aproximadamente 4 o 5 tomas.

Finalmente, considero que la cantidad de tomas por plano no era necesaria para una escena cuya dimensión narrativa y actoral no era tan demandante, sin embargo entiendo el perfeccionamiento que el director quería lograr, considerando además que se trataba de la segunda escena que se filmó en el rodaje. Además, es preciso reconocer que la expresividad del oficio del cine narrativo se enriquece de las acciones dramáticas interpretadas por el elenco actoral y también por emplazamientos/encuadres o ángulos de la imagen, por lo tanto, quizá esas repeticiones tuvieron dichas razones.

ESCENA 3: Rebeca roba de la caja fuerte, descubre la maleta y sale de la habitación

Esta escena estuvo dividida en 3 bloques principales. Para el primero y segundo bloque, tras tomar ciertos elementos del carrito de lavandería, Rebeca se dispone a realizar su primer acto delictivo, donde se dirige hacia la caja fuerte y encuentra joyas.

Debo decir que en esta escena logré encontrar la motivación del personaje, con ayuda de Giovanni Moreno. La primera toma no fue buena, mi interpretación estuvo fuera de tono. Caí en la trampa del cliché y peor aún, en aspectos que Giovanni Moreno me había corregido en algunos de los ensayos que tuvimos previos al rodaje. Me sentí incómoda tras esta primera toma, sin saber por qué y adjudicándole esa sensación al hecho de que estaba siendo observada en una escena larga. Luego, cuando Giovanni Moreno me hizo sus observaciones, entendí que mi incomodidad fue derivada de mi premura y el pensar de más la escena, lo que me alejaba de lo que Stanislavski llama el *aquí y el ahora*⁵⁹.

Entendí que mi problema en ese momento tenía que ver con la rapidez de mis acciones al sentir que, por alguna extraña razón, debía terminar lo antes posible, pensando en la exactitud y la rapidez que el cine requiere, considerando que el tiempo apremia. Pero en realidad, entender que mi acción determina la duración de la escena, me hizo olvidarme del resto de elementos que interrumpen la organicidad de mi interpretación. Entender que el

⁵⁹ Se refiere a la presencia total y consciente del actor en el momento de estar en escena.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ritmo debía ser tranquilo, sin pausas largas y constante me permitió desmarcarme de una rapidez innecesaria para la escena.

Me tomé mi tiempo para hacer mis acciones, no solo porque eso me mantenía en control y claridad de lo que debía hacer, sino que además la personalidad del personaje, según mi análisis, requería de actuar con tranquilidad y seguridad. Considerar eso después del primer error que tuve, me ayudó a abrazar al personaje con todo y sus defectos, pensando en que si había alguna acción interrumpida o mal ejecutada, tendría que usarlo a mi favor, entendiendo que el personaje necesita de un control personal y si se topa con algún contratiempo, ella misma lo resuelve, tratando de no perder la calma.

El cliché del que hablé al inicio, tuvo que ver con una percepción del personaje desde el nerviosismo. La inmediatez de la lectura del personaje y sus acciones, me decía inconscientemente que debía actuar nerviosa y alerta al realizar la acción del robo, pero la realidad marcaba todo lo contrario.

La importancia de analizar con mucho tiempo antes del rodaje y con ayuda del director, me hizo percatarme de la efectividad en torno a lo que el director pida del actor, según la exploración que este haga como primera propuesta. Tal como lo recuerdo en laboratorio de actores con Patrick Knot, el actor debe ser capaz de hacer la escena y decir el texto en un tiempo exacto y con rapidez tal que, si el director pide variaciones, el actor logre reconfigurar su estado anímico, su corporalidad y su mente al decir un texto o realizar una acción compleja.

El plano anterior había sido pensando para ver al personaje de Mariana cuando dice *Rebe, voy a tomar un rollo de tu carrito*, por lo que mi texto en esa escena era *Sí está bien*. Tan simple como eso y sin embargo hasta estar en los planos donde Rebeca está tomando joyas de la caja fuerte, fue que entendí el tono y la inflexión más adecuada para dicho diálogo.

Un tono sereno que indica la indiferencia de Rebeca para con lo que sea que se interponga entre su manía y ella, mientras representa a su vez cierta fuga en su concentración, lo que provoca en ella irritación.

Cabe mencionar que para esta escena, en el shooting list no estaban contemplados los planos donde Mariana aparece a cuadro, sino que solo era requerida su voz, por lo que creo que este cambio por parte del director nos retrasó, evitando que en el primer día, concluyéramos la jornada sin lograr filmar todas las escenas correspondientes según el plan

de rodaje. Este tipo de modificaciones que surgen sobre la marcha, impactan no solamente a nivel de producción, sino que en este caso, y hablando desde el punto de vista actoral, hubo una complicación para Montserrat Negrete, la actriz que interpreta a Mariana, ya que dio la impresión de que no fue requerida más que para una escena muy breve. Hay que tener en cuenta esa parte, pues no solo se trata de ver lo que es bueno para la narrativa visual, sino lo que conviene para el equipo.

Al llegar al tercer bloque la escena ya estaba en el punto en el que Rebeca encuentra el cuerpo en el interior de la maleta, lo cual fue uno de los momentos más difíciles, considerando el juego de expresiones que detonan en mí como actriz. Por una parte, Giovanni Moreno me indicaba transmitir tres emociones principales: sorpresa, horror y codicia. Todas estas emociones debían ser modificadas progresivamente según el momento. En esta ocasión se me facilitó enfocarme en las acciones, más que en un estado emocional del personaje, siempre teniendo en cuenta la sutileza que demanda el formato cinematográfico.

El desgaste que experimenté tras la múltiple repetición de las tomas con distintos planos, fue uno de los mayores retos en este bloque, aunando la exactitud en mi trazo al repetir una y otra vez la toma. Me resulta sumamente rescatable el hecho de que si había alguna toma en la que me había sentido actoralmente impecable, debía ser consciente que esa toma tal vez solo capturó el trazo, por ejemplo. Así como debía replicar aquella sensación de pulcritud en mi trabajo al momento de que se hiciera un *close up*, donde por fin mi expresión facial englobaría todo lo que antes había trabajado, a pesar de no haber sido capturado.

La exploración de mi personaje en el proceso de preproducción me permitió sentirme segura de lo que en rodaje proponía y de la libertad que mi director me aportaba, lo cual fue uno de los mayores aciertos que encuentro al considerar esta diferencia en la estructura de un proceso creativo en el cine, donde yo como actriz me he incluido. Esto, debido a que a menudo, en otros proyectos, donde mi exploración del personaje no abarca un periodo digno para apropiarme del personaje y entender la historia. Termino con miles de posibilidades en mi mente tras filmar alguna escena difícil, donde no puedo evitar cuestionarme si realmente mi propuesta actoral fue la más pertinente. “¿Qué hubiera pasado si hubiera girado a la izquierda en vez de a la derecha?, ¿y si el personaje no camina de esa manera?, ¿por qué cerré los ojos en aquel momento?, tal vez debí sentirme más cerca del respaldo en aquel sillón?, ¿me habré visto bien?, ¿le habrá gustado al director?, ¿qué tanto podré hacer una variación a

lo que hice en la toma anterior?” Todo esto no es más que la descripción de una mente actoral que sobrepensa aquello que debió hacer de una mejor manera y realmente exhaustivo y considero que tiene que ver con la falta de análisis del personaje, debido al poco tiempo que normalmente un actor tiene en el proceso de preproducción, al menos en el contexto de Aguascalientes.

Lo cierto es que todas esas posibilidades deben quedar descartadas por el actor, una vez que se filmó el primer plano con las primeras dos o tres tomas, debido a que en términos de continuidad. Y es que, una variación en la propuesta del movimiento, trazo, o expresión facial o corporal, perjudicará el resto de los planos, a menos de que el actor le comunique su inquietud al director y este le diga que cierta variación puede funcionar sin que se note mucho en lo que queda por filmar de la escena.

Con esto, la presión que experimenta un actor de cine tiene que ver con la perfección con la que ejecuta su propuesta, siempre de la misma manera, pero esperando que en la siguiente toma, la emoción que transmite supera la anterior. Entonces, si el actor tiene tiempo de hacer esta exploración, su seguridad incrementará, beneficiará y potencializará la dirección que recibe, porque entonces el actor pasa de un intérprete que ejecuta lo que le ordenan, a un creador que colabora con lo que le indica su director. He ahí la fortuna que he llegado a experimentar en esta experiencia.

ESCENA 7: Rebeca trata de impedir que Mariana entre a la habitación.

En esta escena se hizo presente el diálogo y la interacción con el personaje de Mariana. Había practicado muchas veces antes mis diálogos y a pesar de que me había logrado apropiarme del texto, las primeras tomas fueron difíciles, a pesar de tratarse de un texto tan simple y corto, pero finalmente se logró.

Pareciera que los elementos que están contemplados a usarse en cada escena como propuesta del departamento de arte, tiene que ver con dicho departamento y con continuidad. Sin embargo, como actriz, en varias ocasiones me sorprendía haciendo conciencia de que me hacía falta portar algo que traía en la escena anterior. En esta escena ocurrió de ese modo; me percaté de que no traía puesto un anillo que debía traer puesto. Tal vez son cosas simples, pero la construcción del personaje termina de redondearse en pleno rodaje, donde el vestuario, los props y la escenografía con la que como actriz interactué siendo el personaje

en determinadas escenas, abonan al entendimiento y enriquecimiento de las propuesta que surgen sobre la marcha.

Creo que es muy entendible que este tipo de detalles pasen desapercibidos en algunas ocasiones y es justo cuando los actores recordamos este tipo de necesidades. Esto tiene que ver con el conocer el guion y la historia de pies a cabeza, siendo esto una labor que se fortalece desde el vínculo con el director.

Por otro lado, un punto importante al momento de este primer momento de interacción con el otro personaje, es que la escena dio pauta para sentir la energía que nos transmitimos la una a la otra, con lo cual construimos la conexión necesaria para la siguiente escena que venía.

ESCENA 8: Mariana descubre la maleta hasta forcejar con Rebeca

Sin duda esta fue una escena en la que me sentí apropiada de mi personaje, segura de mi trabajo y de la dirección por la que Giovanni Moreno nos llevó a Montserrat Negrete y a mí, en un acompañamiento previo, con ensayos e indicaciones muy concretas.

Primero, Giovanni Moreno nos definió el trazo en la habitación de la locación, sin embargo, yo me atreví a proponerle un trazo un poco distinto, cosiderando lo que nos funcionaba a Montserrat y a mí, de acuerdo a cómo nos aproximamos a la maleta para dar inicio a la escena. A Giovanni Moreno, le pareció una propuesta muy orgánica, por lo que continuamos de esa manera, siguiendo la dinámica de su estilo de dirección de libertad guiada.

Primeramente Giovanni Moreno nos indicó que nos sentáramos en la esquina de la cama, cerca de la maleta, donde mi acción era cerrarle la boca a mi compañera, sin embargo, mi propuesta de cambio consistió en taparle la boca, empujándola contra una pared que estaba entre a un lado de la maleta. Digamos que la maleta quedaba entre la cama y la pared, pero el cambio hacía la diferencia. Además de que también le propuse a Giovanni Moreno, que al avanzar con la escena, podría lanzar las joyas a la cama para que el momento en el que debía golpear a mi compañera, fuera más limpio y no supusiera mayo peligro.

En ese sentido, optar por que el trazo no se mantuviera concentrado en la cama, nos dio oportunidad a Montserrat Negrete y a mí de jugar con nuestras acciones, seccionando la escena por distintos momentos o bloques:

1. Acercamiento a la maleta.
2. Tapar la boca e irnos contra la pared.
3. Interacción con diálogo.
4. Lanzar las joyas a la cama.
5. Atacar a Mariana.

Esto nos permitió a Montserrat Negrete y a mí apropiarnos de la escena, pensándola por momentos y sensaciones. El texto en esta escena no fue ningún problema, contrario a lo que imaginaba. De hecho, descubrí cierta maldad en el personaje a través de mi voz, lo que me permitió prepararme para el quinto momento de la escena. Como lo aprendí en *Laboratorio de Actores*, partí del neutro y traté de no darle una intención al texto con mi tono, dejando únicamente que los matices surgieran por lo que el mismo texto arroja, siendo que ya estaba cargado por sí solo de un significado fuerte. Lo que me funcionó mucho en esta escena, fue direccionar en todo momento la mirada y saber siempre a dónde mirar.

En esta escena, la conexión entre Montserrat Negrete y yo era clave no solo para cuidarnos entre las dos y no lastimarnos con el forcejeo y con mi ataque, impulsándome hacia ella en la cama, sino también para cuidar el ritmo en la conversación. Para el momento donde me lanzo hacia Mariana a atacarla con el adorno colocado en la mesa, el departamento de arte tuvo la precaución de colocarle una esponja de un lado, esperando que el golpe fuera controlado, pero real, sin embargo, no funcionó debido a que era muy visible la esponja, por lo que tuve que trabajar con mayor conciencia esa acción. Tras practicarlo unas cuantas veces, no me sentía cómoda totalmente, debido a que me sentía limitada por el impulso, y al momento de grabar bien la escena, pensaba que me emocionaría de más, ocasionando un accidente. Temía la falsedad que yo misma estaba proyectando al no sentirme cien por ciento cómoda de cómo ejecutar dicha acción. Traté de entender el ángulo en el que estaba colocada la cámara, de tal modo que al abalanzarme hacia Montserrat Negrete, me permití llevar mi acción manteniendo un impulso fuerte, empujando a mi compañera hacia la cama al mismo tiempo que hacía el movimiento del brazo con el adorno hacia ella, muy cerca de su cabeza, pero sin tocarla. Si el cuerpo de Montserrat se interponía entre el adorno y la cámara, esta última no captaría la falta de contacto con el cuerpo de la actriz. Entender eso, me permitió

facilitar la veracidad de mi acción, con el impulso y la contención adecuada. Además, soltar el adorno también me permitía liberar la tensión generada al no dar un golpe real.

Constantemente había comunicación entre Montserrat Negrete y yo, preguntándonos cómo estábamos, qué pensábamos de las acciones y del trazo y ambas coincidimos en que el contacto visual que teníamos en la escena era importante, no solo para sentir complicidad como actrices y entender los momentos exactos en los que debíamos ejecutar acciones complejas. Además, Montserrat Negrete me comentaba que la manera en la que la miraba, le permitía reaccionar fácilmente como un estímulo del personaje. El vínculo que generamos fue clave para lograr de esta escena algo interesante a nivel actoral, pues a comparación del ensayo previo al rodaje que habíamos tenido, en el momento decisivo, todo se sintió con fluidez y calidad, lo cual agradezco mucho la disposición de Montserrat al confiar en mi en una escena delicada.

De esta escena, cabe destacar también que, le propuse a Giovanni Moreno tener un plano del último diálogo de Rebeca, después de golpear a Mariana: *al menos déjame sentir que tengo el control una vez en mi vida*. Esto, debido a que en múltiples ocasiones, Giovanni Moreno y yo habíamos dialogado la importancia que había en ese diálogo, siendo que era una manera de que el personaje de Rebeca se liberara del yugo de Mariana, por lo que el peso de dicho diálogo era una parte importante para también entender la psicosis del personaje. En este sentido, Giovanni Moreno se lo comentó a Edgar Gallegos y él lo vio pertinente, debido a que buscaban capturar un plano cerrado de la acción del golpe y al comentarle esto a Giovanni Moreno, a Edgar Gallegos le convenció más capturar el diálogo, más que el golpe.

ESCENA 9: Rebeca se prepara para salir, cierra la maleta y mete a Mariana en el carrito

Esta escena fue compleja. Giovanni Moreno me dio una serie de indicaciones hacia ciertos puntos a los cuales podía enfocarme. Mi trabajo aquí fue dedicado a mi mirada, con el antecedente del asesinato de Mariana. Era una escena donde la sensación de arrepentimiento, desde mi punto de vista, debía hacerse presente. Debía verse el caos interno por el que el personaje estaba atravesando debido a todas sus malas decisiones.

Me enfoqué principalmente en uno de los gestos psicológicos que propuse para mi personaje, que era el tocar su pulsera, cuya motivación es apaciguar su ansiedad y mantener

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

un vínculo familiar con sus abuelos, según la biografía que escribí para la construcción de mi personaje. Este gesto psicológico se traduce en una acción muy concreta que, para fines de esta escena, me permitió concentrar mi mirada para generar la percepción de conflicto interno por el que atraviesa mi personaje. Esto, me permite focalizar mi energía en las emociones del personaje, debido a sus actos, sin tener que recurrir a la memoria emotiva, donde el desgaste emocional a nivel personal resulta perjudicial y muchas veces, ni siquiera se logra lo que se espera.

Tal como Judith Weston (1946) lo propone, para hacer un enfoque en las acciones actorales, probé con jugar con la pulsera, tocar mi cabeza y desabrocharme la camisa, como acciones concretas que no solo me permitieron entrar en personaje, sino que abonaron a un cambio físico del personaje, pues a partir de esa escena, Rebeca tendrá un aspecto menos pulcro, lo cual se compagina con el departamento de arte. Me percato que estar atenta a los elementos que dicho departamento ha propuesto, me permiten ir dándole vida en set al personaje. No todo abonará para mis acciones o para la configuración que hago en mi mente para lograr físicamente un cambio, sin embargo, estar dispuesta a observar detalladamente con qué cuenta mi personaje, me ha llevado a un estado más consciente de cómo poder incluir este departamento en mi desarrollo actoral.

Podrán ser pequeñeces, pero desde sentir el tipo de tela, hasta la perfección que se quiso lograr en mi peinado, donde Bismarck Rodríguez estuvo al pendiente de que no se me saliera un pelito, porque deseaba mantener a una Rebeca controlada y ordenada. Al momento de despeinarme un poco en esta escena con mis propias manos, eso también abonaba al análisis del personaje que se hace. Rebeca deja de enfocarse en su rectitud, desaliñándose cada vez un poco más, lo que habla del desorden mental por el que está atravesando. Lo mismo pasa con mi acción de desabrocharme un botón. En ese momento, la narrativa y el personaje cambian, y hacerlo visible, permite al espectador continuar con la noción de verosimilitud que demanda el arte. El reto es que lo visible continúe con la discreción del formato cinematográfico.

Me es importante mencionar que a la segunda toma de esta escena el director quedó conforme, sin embargo yo no. Yo sabía que podía expresar mejor lo que la escena proponía, por lo que le solicité al director hacer otras dos tomas. Se hicieron, pero con un peso por parte del director y de su asistente, al tener en cuenta que el tiempo apremiaba a esas alturas del

rodaje. Debido a esto no me sentí muy cómoda, pero aún así fui firme con mi petición, no solo porque sabía que podía hacerlo mejor, sino porque es importante para mi propuesta y para la perspectiva actoral a la que estoy adentrándome, el hecho de que el elemento actoral debe tener cierto margen de decisión. Creo que en otras ocasiones, el director llegaba a enfocarse mucho en lograr el encuadre perfecto, por lo que las tomas eran repetidas una y otra vez hasta satisfacer sus necesidades fotográficas, pero entonces me cuestiono ¿por qué no también ser igual de perfeccionista con el trabajo del actor?, ¿acaso no tiene derecho a mostrarse insatisfecho por su propia ejecución y ser sincero con su director al pedirle una toma más? Aunque también entiendo la urgencia por liberar la escena, debido a su corta duración.

He ahí la importancia entre el vínculo director-actor-personaje, donde el director se dé la oportunidad de permitir equilibrar sus necesidades técnicas con las necesidades actorales para que ambas tengan un peso importante. Creo que si el trabajo del actor no funciona, el encuadre, aunque resulte perfecto, dejará de lucir y para evitar esto, es primordial que el director tenga muy claro qué desea que sus actores le aporten a la película; se trata de una empatía bilateral, donde actor sabe que debe hacer su trabajo con excelencia sin requerir de varias tomas por lo que esto conlleva a nivel de producción, pero el director también debe tener un margen para entender la presión y percepción actoral en el rodaje.

ESCENA 17: Alejandra encuentra amordazada a Rebeca

¿Cómo que quepo completa en una maleta? Qué risa y qué nervios. Esta es la escena final y sin duda fue muy emocionante. Yo había intentado caber en la maleta en posición fetal sin tener éxito, por lo que mi propuesta era meterme boca abajo en posición de rana y sí cabía de ese modo, pero no funcionaba ni para el encuadre ni para la acción.

Bismarck Rodríguez, del departamento de arte me propuso nuevamente meterme en posición fetal, pero con cierta variaciones que yo no había tomado en cuenta, y así fue como logré caber en la maleta de modo que sí funcionara para el tipo de plano que se tenía contemplado. Me sorprendí mucho y fue muy escalofriante la verdad, pero traté de utilizar esa sensación a favor del personaje.

Fabiola Macaro, la actriz que interpretó a Alejandra, en unos planos donde no se veía más que su expresión, y yo aún no estaba en el interior de la maleta, comentaba que le

estimulaba mucho tener la oportunidad de escuchar mis quejidos y gritos ahogados. En ese momento, yo trataba de hacerlo lo más realista posible, porque entiendo totalmente que como actores tener el estímulo real del compañero, facilita la expresión o la ejecución de ciertas acciones. De hecho, para esa escena, mi impulso fue jadear fuerte, lo cual tuve que modular para que no se viciara el sonido, debido a que estaba emitiendo un volumen muy elevado. Esto fue un reto para mi adecuación, debido a que yo sentía que el volumen era el adecuado para mi interpretación, pero técnicamente debía modificarlo para que se escuchara mejor, aunque yo sintiera que la intención estaba siendo contenida.

ESCENA 4: Rebeca se asoma al pasillo y camina junto con su carrito hacia el elevador

En esta escena mi acción fue caminar. Hubo una toma en la que una de las botellas de agua que contenía el carrito se cayeron por accidente. Sentí incomodidad un microsegundo, pero me dispuse a recogerla con toda tranquilidad, desde el entendido de que ese tipo de acciones imprevistas, le otorgan mayor naturalidad al personaje. No es que todo tenga que ser controlado y sin margen de error. Muchas veces el error puede resultar en acierto. Me parece importante abrazarme a este tipo de momentos, siendo parte de una manera de improvisar y tomar aquella espontaneidad que muchas veces se forza al buscarse. Entendí entonces, desde la práctica parte de la técnica de Meisner, al proponer que actor debe aspirar a un constante estado de alerta y los estímulos que este recibe en la escena deberán permitirle reaccionar según la situación en la que se encuentra, utilizando su intuición.

Me costó un poco volver a la sensación con la que terminé en la escena 3, que era la que precede a esta, ya que el ambiente y la sensación por la que había pasado en la escena 17 cambiaron drásticamente. Tanto así que confundí esta escena con la escena 10 y me di cuenta tras un par de tomas. Al parecer no fue muy notorio, debido a que el director no me dio ninguna indicación al respecto y únicamente se centró en marcarme el trazo.

ESCENA 5: Rebeca baja de piso.

En esta escena, no fue necesario aplicar ningún tipo de emoción o gesto facial, debido a que la toma fue por detrás de mi espalda. En este sentido, tener consciencia de que mi rostro no se vería, me permite aplicar la expresión corporal necesaria para la escena, sin la necesidad de un desgaste emotivo.

La comunicación de este tipo de detalles es importante para el actor que comienza sus primeras experiencias en cine, debido a que no siempre se sabe el tipo de plano o ángulo elegido por el director de fotografía.

ESCENA 6: Rebeca vuelve al elevador en trance.

En esta escena me permitió hacer mucho más consciente mi relación con la cámara. Aquí, por ejemplo, se capturó mi expresión a través de un primer plano en contrapicado. En este sentido, el enfoque con el que la cámara me captura, es un reflejo de la intimidad con la que identifiqué ese tipo de planos. Se trata de una exposición de la imagen, y del gesto actoral tal que sin una preparación previa, se podría hacer un trabajo alejado de la sutileza que demanda el cine. En este sentido, es importante que exista una comunicación eficaz por parte del director, donde sus indicaciones respecto a los planos y la mirada del actor sean muy puntuales y técnicos.

Esta escena además, me preparó mentalmente para la siguiente, la cual fue más densa y con la que sentí mayor rigor de preparación expresiva.

ESCENA 10: Rebeca camina hacia el elevador con el carrito de lavandería.

La densidad de esta escena fue eterna, debido a la preparación que tuve a nivel psicológico. No fue algo muy intenso o muy complejo, pero digamos que yo me preparé muchísimas veces cuando parecía que los elementos técnicos de la cámara ya estaban listos, pero simplemente no se lograba, lo cual demoró bastante tiempo, considerando que era una escena muy breve a nivel actoral. En esta escena encontré al personaje consternado por sus actos. Su semblante debía cambiar para que la tensión se lograra en la escena, así que si bien fue breve la escena, pero la responsabilidad que sentía para con el personaje era enorme.

Además, cabe destacar que el recurso que utilicé fue el recurso del mantra, que tiene un enfoque fisiológico sensorial y no emocional. También me ajusté al recurso de la respiración controlada, mezclada con la respiración entrecortada, el cual me permitió generar físicamente cambios expresivos en mi rostro.

Por otro lado, la dirección de mirada fue un aspecto importante, ya que el recorrido que hice por el pasillo, fue largo y debía controlar hacia dónde focalizaba mis ojos. Finalmente, también hice consciencia de controlar la velocidad de mis pasos para que Edgar

Gallegos no tuviera inconvenientes con el ajuste de la cámara, considerando que me guiaba por el pasillo.

ESCENA 11: Rebeca toma el elevador y presiona el botón para estacionamiento

No fui requerida en esta escena como actriz. Fue una escena donde se encuadró la pequeña pantalla del elevador donde aparece el número de piso.

En este espacio de filmación estuve más bien presente como productora, comunicándome con la persona indicada para el cambio de locación requerido en la siguiente escena. Pasar de actriz a productora no es fácil, pero ciertamente me ha dejado muchos aprendizajes y una experiencia nutrida en su totalidad.

ESCENA 12: Rebeca camina hacia su camioneta y mete a Mariana

Esta fue una de las escenas que más disfruté, debido al reto físico que implicó. Debía cargar la maleta vacía, por lo que imaginar antes el peso que tenía, debido a que su contenido en la historia, se trata de un cuerpo me llevó a pensar en la posición de mi cuerpo y en el tipo de impulso del que mi movimiento debía provenir. Debía ser un impulso desde el pecho, algo que aparentara lo interno para dar a entender que el personaje estaba batallando al manipular la maleta.

El director me dio una serie de indicaciones, pero la verdad es que no me hacía sentido la manera en la que me pedía sacar la maleta del carrito de lavandería para meterla posteriormente a la camioneta. Me limitaré a decir que cargarla con ambas manos, desde cada uno de sus extremos anchos y asomándome al interior del carrito no es una manera nada realista de que yo cargara un elemento que debiera pesar mínimo lo mismo que yo peso. Le dije que eso no funcionaría, por lo que me dio la libertad de hacerlo como yo lo propusiera en el momento.

Esto me recordó a la importancia en la preparación actoral que he tenido desde mi formación teatral, donde la conciencia corporal y la exploración a través de la pantomima me permitieron dimensionar mis acciones de manera completamente imaginativa. No solo se trata de hacer acciones congruentes con la historia o el personaje, sino de que sean totalmente creíbles a ojos del espectador. Y como en algún momento lo había indicado, mis espectadores en ese momento era todo el equipo creativo; al finalizar la escena, no solo el director me dio

su retroalimentación, sino que lo hicieron todos casi al mismo tiempo, comentando que habían sentido el peso de la maleta como si realmente contuviera aproximadamente 50 o 60 kg. Este esfuerzo físico me hizo entrar aún más en el personaje y disfruté el reto de la escena.

ESCENA 16: Rebeca guarda sus cosas en una mochila, Mariana la aborda

Tengo dos palabras para describir esta escena: “Gracias, Giovanni Moreno”

Actué la escena para el primer plano propuesto por Edgar Gallegos, sin mayor complicación. Mi acción era meter objetos del interior del casillero a una mochila y esperar a que mi compañera Montserrat Negrete dijera “Rebeca” para reaccionar al estímulo. Pues, para empezar no reaccioné a tiempo al estímulo, por un mal entendido que tuve. Se me había indicado que primero me tomara el tiempo para meter los objetos a la mochila y esperara hasta que Montserrat Negrete entrara para levantarme a manera de una reacción de sorpresa. Pero la verdad es que Montserrat Negrete entró antes y yo ignoré totalmente el estímulo, creyendo que ella se había adelantado sin poner atención a las indicaciones de Giovanni. Me quedé con la idea tan ignorante de *yo seguí mi indicación y ella no*.

Ahora que lo veo como en realidad fue, me considero una tonta y pienso dos cosas:

1. No tuve presente el elemento que propone Meisner en su método con el ejercicio de acción/reacción.
2. Olvidé aquello con lo que tanto me identifiqué al leer a Judith Weston, quien resalta la importancia de poner atención a la acción del compañero.

Lo que en realidad estaba haciendo Giovanni Moreno era tratar de que mi reacción fuera fresca y espontánea, al darle la indicación a Montserrat Negrete de que entrara antes de que yo esperara su entrada, según la indicación que a mí se me había dado. En realidad ella tenía una consigna que no empataba con la mía, pero había sido a propósito. Ahora entiendo todo esto, pero en el momento yo no conecté esos hilos ni por equivocación y me doy cuenta de que ni siquiera yo había dimensionado el reto de esta escena hasta que en la siguiente toma ocurrió algo verdaderamente inesperado para mí.

La acción era la misma, meter objetos, pero con una variación pequeña. Después de meter los objetos a la mochila, debía inclinarme hacia el interior del casillero, lo más que pudiera. No lo vi muy prudente al inicio, pero supuse que como la cámara estaba justo detrás

de mí, es indicación funcionaría para lo que el director tenía en mente. Ciertamente muchas veces, hay movimientos o direcciones del cuerpo del actor que parecen antinaturales en la realidad, pero que funcionan precisamente para lo que la cámara capta.

En este caso, cuando escuché *acción* y cuando aún me faltaban casi la mitad de los objetos que debía meter, faltando aún un momento más para inclinarme al interior del casillero, sentí un terror tremendo al sentir las manos de Montserrat Negrete en mis hombros mientras gritaba *Rebeca* con el tono más perfecto que pudo arrojar para su personaje. Entonces el director obtuvo lo que esperaba; es decir, mi reacción espontánea: un grito genuino que asustó a todo el equipo.

Escuché *corte* y yo aún no me lo podía creer. Había experimentado aquel terror que mi personaje necesitaba y yo que ni siquiera había pensado en ese tipo de reacción. Debo decir que Giovanni Moreno fue brillante al idear ese plan, que aunque macabro para mí, lo agradezco infinitamente por darnos la oportunidad de llevar mi expresión al límite desde la espontaneidad que la escena requería. Esto fue un elemento sorpresa por parte de mi director, un elemento pensado exclusivamente para extraer de mí algo que ni siquiera yo misma había tenido en consideración para mi personaje. Incluso, como dato curioso, al día siguiente, encontré el guion impreso con el que estaba trabajando el director a lo largo del rodaje y en la primera hoja que se veía decía “No avisar a Irlanda que Mariana la asusta.” Además, la cereza del pastel de esta anécdota es que todo el crew lo sabía, menos yo.

ESCENA 13: Rebeca conduce mientras observa la maleta y los pies de Mariana

Qué gran reto fue el de esta escena, porque no sé manejar. Digamos que me preparé para ese momento. Ya había aprendido a manejar, pero no había tenido la práctica constante que se necesita para dominar esa habilidad.

En este caso, sí fue un reto, pero no fue difícil, ya que la camioneta que manejé era automática y había tenido el cuidado de prepararme días antes, sin embargo el terreno en el que se filmó la escena formó gran parte del reto. Disfruté el momento, fue sencillo, y además me ayudó a entrar en el nerviosismo contenido necesario para el personaje, utilizando además estímulos externos, como el terreno rocoso por el que pasaba y el sonido de un teléfono celular que sonó accidentalmente mientras corría la escena.

ESCENA 14: Rebeca deja la maleta, quita las sábanas y acuesta a Mariana

La última escena. Una escena que me demandó nuevamente un reto físico, tal como fue en la escena 12. Lo distinto e interesante aquí fue el estado emocional con el que el personaje cargaba. Un estado de desdicha total, un aspecto vulnerable y carente de control en todos los sentidos, lo cual me hizo ver a mi personaje de una manera más humana, más tierna incluso, porque Rebeca es un personaje pulcro y que no se sale nunca del margen de sus propias reglas, pero es en esta escena donde toda la compostura y la fuerza mental y emocional que pudo llegar a tener a lo largo de la historia, se desvanece para mostrar su lado quebrantado y el arrepentimiento de sus acciones que la llevan a ver a su compañera de una manera distinta, de una manera igual de humana que como ella se ve en ese momento, esperando en el fondo, que pudieran ser reversibles sus actos, pero asumiendo que eso no pasará.

ESCENA 15: Rebeca vuelve a su camioneta, se tranquiliza y conduce

En esta escena, fue otra persona quien estuvo manejando la camioneta, por mayor practicidad y debido a que no era necesario que se viera el interior de ésta. De este modo, considero que la yuxtaposición de las escenas y el entendimiento del espectador frente a ellas, permite que el cine esté repleto de trucos y artificios que al analizar el detrás de cámaras, nos encontramos con muchas sorpresas.

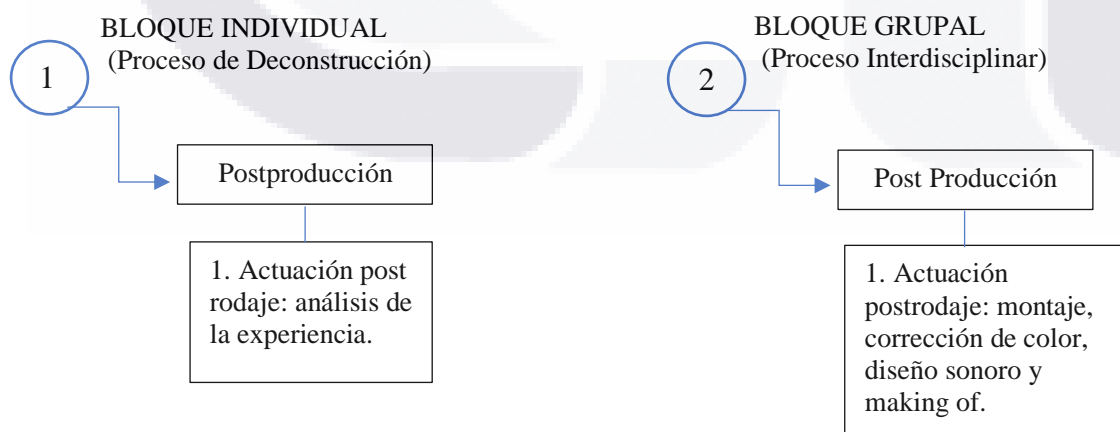
A modo de conclusión de esta etapa, es preciso agregar que, como actriz, me siento muy agradecida con el hecho de haber comenzado con la locación del hotel y las primeras escenas el primer día de rodaje, debido a que de esa manera hubo oportunidad de adentrarme a la historia, y al estado y humor del personaje, lo cual me facilitó encontrar el tono. Fui consciente, además, de que así como el guion se reescribe constantemente, incluso hasta llegar a la postproducción, el caso de la construcción del personaje es muy similar, pues a pesar de que yo tenía mucha claridad del personaje, el reconocimiento de la locación, los props que arte me proporcionó y el marcaje de los trazos, fueron componentes que me otorgaron pistas para sentir al personaje.

Este proceso se diferencia del teatro, pues aunque en el teatro también existen hallazgos del personaje por parte del actor, al tener la oportunidad de recrear más de una vez la puesta en escena, permitiéndole al actor percibir distintos matices en sus acciones, en su

voz, en el texto, en la manera en la que siente y se mueve, lo cual permite complejizar su cercanía con la obra y redescubrirse en el personaje constantemente. Sin embargo, la diferencia radica en que ese descubrimiento se debe justamente a la cantidad de ocasiones con las que el actor interactúa con los elementos de la puesta en escena, incluyendo al público, mientras que en el medio cinematográfico, sobre todo al tratarse de la realización de cortometrajes, el actor descubre esos elementos al momento de llegar el rodaje, pues las locaciones y todos los aspectos que las visten desde la propuesta de arte, incluso el tipo de iluminación que cambia el espacio, para el actor se hacen presentes en la etapa de rodaje, no antes.

3.4 Cuarta Etapa - Postproducción

Ahora, prosigo a detallar el cuarto y último fragmento del esquema: la postproducción. Una etapa que ha sido sumamente interesante vivir desde mi perspectiva como actriz, ya que los actores no suelen ser partícipes de los procesos que engloban la etapa. Es decir, no es común que vean cómo evoluciona el material fílmico a fin de completar la película, salvo en ciertas ocasiones, donde su imagen se ve expuesta y vulnerada. Tampoco suelen tomar decisiones en las propuestas de esta etapa. En mi caso, no solo participé en la postproducción debido a mi papel de productora, sino que mi involucramiento se reforzó al fungir como la figura del departamento de actuación que propongo en la dinámica de la experiencia.



Actuación Postrodaje: Bloque 1 y 2

La etapa de la postproducción suele ser una etapa de incertidumbre para el actor, una etapa en la que su participación se desvanece y su ejecución queda en manos de especialistas que se encargan de darle forma al producto final. Sin embargo, hay ocasiones donde la labor actuarial no cesa en su totalidad, pues hay responsabilidades que deben ser atendidas para completar esta etapa como los procesos de efectos visuales o de animación, dependiendo del tipo de película.

Dos de los procesos más comunes donde el actor es requerido en la etapa de postproducción son el proceso de ADR, que significa reemplazo automático de diálogos, (automated dialogue replacement) por sus siglas en inglés, y que consiste en grabar los diálogos de los actores en estudios de sonido, con el fin de mejorar la calidad del audio. También está el proceso de *retake*, que consiste en repetir la grabación de algunas escenas o planos que se filmaron en la etapa de rodaje y en los que fue detectada alguna falla en aspectos técnicos o interpretativos.

Más allá de estas tareas, el actor no es requerido en la postproducción, sin embargo, en *Cleptomanía*, ha sido distinto, pues me he visto involucrada en esta etapa, dando mi punto de vista de los cambios a la que se somete el producto final y contemplando mi actuación a través de los tres procesos por los que pasó la etapa de postproducción.

- **Edición/montaje**

Este proceso fue realizado por el editor Leonardo Joaquín⁶⁰, quien hizo la selección, el ordenamiento y el ensamblaje de las tomas registradas en la película fílmica con el objetivo de obtener un efecto narrativo y expresivo coherente.

La dinámica de sesiones que tuvo este proceso pasó por cuatro propuestas de cortes de montaje, que comenzaron a partir de la propuesta de Leonardo Joaquín, utilizando el *jump cut* como técnica de montaje que caracteriza el cortometraje *Cleptomanía*.

Como actriz, fue un acercamiento a mi trabajo en rodaje que me impactó, me irritó y me hizo cuestionar si acaso las tomas que el editor eligió en el montaje fueron las más

⁶⁰ Licenciado en Artes Cinematográficas y Audiovisuales por la UAA. Se ha especializado en edición y fotografía para audiovisuales. Sus trabajos más destacados son *Llanto de Agua* y *Crisálidas en Movimiento*, donde fungió como director de fotografía y etalonaje. Ha participado en más de ocho cortometrajes, desempeñando distintos roles como data manager, sonido directo, director/guionista o asistente de producción.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

adecuadas para representar la calidad de mi actuación. Sin embargo, la confianza en mi equipo de trabajo no solo apaciguó esa sensación, pues además, mi responsabilidad como actriz en el rodaje fue ejecutar cada una de las tomas lo más impecablemente posible. En este sentido elegir una u otra toma en el proceso de montaje no solo no me corresponde porque se viciaría la percepción del montajista, sino que además resultaría presuntuoso.

Lo que sí me correspondió en este proceso fue dialogar con Leonardo Joaquín y exponerle cómo es mi personaje, comentarle cuáles son las acciones que yo consideré más contundentes dentro de la historia al momento de ejecutarlas en el rodaje, con el objetivo de buscar el ritmo de la película a partir de la exposición de esos elementos. Lo interesante de encontrar este ritmo, fue la diferencia que hay entre el ritmo del que yo como actriz soy responsable en el momento vivo y presente de la interpretación, mismo que se manipula en esta etapa de montaje, siendo una de las ventajas que tiene el cine del teatro al momento de que el actor no necesita sostener la escena desde el ritmo.

La diferencia entre ambos ritmos es tan grande, que conviene detenernos a aclarar sus modalidades y ubicaciones respectivas dentro del proceso creativo del teatro y del cine.

El ritmo que logra un director de teatro y los intérpretes del drama es semejante (con todos los *mutatis mutandis* de una comparación) al flujo que logra un director de orquesta y los instrumentos frente a una partitura musical. Es un ritmo trabajado en forma horizontal, donde el flujo constante del drama y de la música deberá nacer de los mismos intérpretes. El actor igual que el instrumentista, podrá ensayar la obra trozo por trozo, detener el parlamento donde lo desee, repetir, partir nuevamente, pero con la intención de lograr, finalmente, una interpretación continuada; el ritmo total de la obra está íntegramente en sus manos.

En cine hay dos etapas independientes, separadas. La primera es la interpretación del guión técnico frente a cámara; la puesta en escena de cada toma. El director influye ahora tremendamente en el ritmo de cada toma. Su interpretación del drama fílmico total lo traspasa a los actores en cada toma separada, con miras a un flujo constante que está todavía por crearse y realizarse en la edición, que viene a ser la segunda etapa. (Shánchez, 1970, p. 183).

El ritmo fue encontrado principalmente a través del recurso del *jump cut*, que consiste en hacer una transición por medio de cortes rápidos y abruptos. La narrativa de *Cleptomanía*, está centrada en las acciones del personaje protagonista, las cuales encauzan su comportamiento a lo largo de la película. En este sentido, las acciones en la puesta en cuadro resultaron en planos muy largos y aunque presentar a los personajes sin optar por un estilo de cortes constantes, puede resultar una manera de potencializar el trabajo actoral, como es el caso de *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman, una película que retrata la monotonía de la vida que caracteriza al rol femenino, a través de la repetición y la rutina. La película se caracteriza por la utilización de planos fijos y largos planos-secuencia que documentan meticulosamente las actividades diarias de Jeanne Dielman. La cámara se mantiene casi inmóvil durante periodos prolongados, permitiendo que el espectador observe la precisión y la repetición de las tareas cotidianas.

El estilo que lleva la película de Akerman, me resulta interesante desde una perspectiva actoral donde el ritmo queda finalmente delimitado por la actriz, permitiendo analizar su interpretación con mínimos artificios cinematográficos. Inicialmente me hubiese gustado optar por ese estilo, concentrando el producto audiovisual en la entereza de la mayoría de los planos, sin embargo, la visión del director fue lograr un ritmo mucho más ágil, lo cual fue uno de los retos de la realización. Entender previamente los momentos del personaje divididos en la rutina y en el caos fue el punto de partida para definir el ritmo en el montaje.

Cualquier repetición periódica hará nacer un ritmo. La mente humana podrá abstraer la medida común que tiene lugar entre dos períodos de aquel elemento repetido y podrá medir la velocidad, la aceleración, el retardo y el término de un ritmo dado. Si un elemento simple es repetido periódicamente y a idéntica velocidad, engendra luego la monotonía y el hastío.

La primera variación que puede alejar la monotonía viene a ser un acento, destinado a agrupar varios elementos periódicos. De este modo, si de cada tres elementos periódicamente ordenados, uno es acentuado y dos son débiles, se comenzará a percibir la agradable sensación de un compás ternario. Si esta variación del ritmo elemental es prolongada por un largo rato, la monotonía vuelve a hacer su entrada; por la simple razón de que el compás no es otra cosa que un ritmo sobre otro

ritmo. Una razón más extensa, montada sobre la razón mínima. (Sánchez, 1970, pp. 197-198).

En el caso de *Cleptomanía*, el ritmo se administró por medio del contraste entre el *jump cut* y algunas escenas largas con cortes mínimos, jugando con los distintos planos que fueron filmados, como en el caso de las escenas 3, 8 y 10, donde se busca resaltar la dilatación del tiempo a través del peso de las acciones del personaje. Finalmente, el equilibrio entre mostrar fluidez a través del *jump cut*, a partir de la escena 2 donde vemos a Rebeca hacer sus labores de mucama con destreza y dinamismo, producto de una rutina bien establecida a la que se ha dedicado a pulir a lo largo su oficio. Luego, en la escena 3, el ritmo comienza a bajar gradualmente desde para darle peso a las acciones desde el acto del robo, hasta el momento en que Rebeca encuentra la maleta, donde los *jump cuts* siguen estando presentes, pero son menos constantes, buscando mayor tensión en la situación y donde se puede apreciar un cambio en el estado de ánimo del personaje. Al término de esa escena, el espacio se modificó y con él cambió también el ritmo, que se determina por medio de cortes que van de la expresión facial del personaje a plano detalles del elevador, donde el tiempo pesa y pasa hasta que vuelve nuevamente al espacio inicial que es la habitación.

Los *jump cuts* cesan y en la escena 8 el ritmo se determina por la interacción de las dos mucamas, siendo el punto climático de la historia que presenta a través de una escena larga con variaciones en los planos. Así, se aprecia la gestualidad de los personajes y la espacialidad de la habitación, donde el ritmo baja para darle peso al diálogo de los personajes y a la interacción de los personajes. Una escena después, los *jump cuts* regresan para acelerar el ritmo y preparar la narrativa para la ansiedad y tensión que viene en la escena 10, una escena sin cortes cuyo ritmo se determina enteramente por la acción del personaje, como es el caso de algunas de las siguientes escenas y en las que los *jump cuts* tienen nuevamente presencia. Así, a través de la técnica de montaje, el ritmo resalta las emociones de los personajes y determina la manera en la que el espectador percibe la historia.

- **Corrección de color**

El impacto que ha tenido la propuesta en evolución del uso del color en la película ha sido aún más chocante que la idea de que el montajista seleccione las tomas más inadecuadas para hacer valer la interpretación que tanto me costó en el rodaje. Acostumbrarme al color sin un

contrastes o saturaciones, me permitió dimensionar la propuesta de fotografía y de arte que se desarrolla en la preproducción y considerar la manera en la que los personajes se aprecian al cambiar las tonalidades de los colores que aparecen en pantalla, pues no solo cambia la propuesta visual, sino también el semblante y con él la expresión de los personajes.

Cada propuesta de corrección de color, realizada por el fotógrafo Edgar Gallegos fue analizada tanto por mí, como actriz y productora, así como por el director. La principal razón por la que yo pudiera tener la oportunidad de observar este proceso, fue dar observaciones al respecto de cómo apreciaba las propuestas no solo de acuerdo a lo que se dialogó en las sesiones destinadas al departamento de fotografía en la etapa de preproducción, sino también dar mi perspectiva en torno a cómo se ven los personajes.

La primera propuesta me pareció que no hacía justicia a lo dialogado en las sesiones, donde la colaboración que hubo con el departamento de arte se llegó a desdibujar al concentrar el esfuerzo en que la atmósfera tuviera un aspecto que oscureció toda la utilería de campo, el vestuario y los accesorios de los personajes. El moño azul que utiliza Rebeca, por ejemplo no se aprecia de tal color, sino que se confundía con el negro de su uniforme. Por otro lado, los rostros se oscurecían demasiado, al grado de confundirse con algunos de los elementos que estaban en segundo plano y las sombras evitaban que la expresión de los personajes se distinguiera claramente o incluso que se vieran como otros personajes que no eran los de la historia, debido al alto contraste.

Este último detalle fue el que más me llegó a preocupar como departamento de actuación en el proceso de corrección de color, pues si bien, el director pasó por alto ese tipo de detalles, yo que estuve, como actriz, al tanto de las expresiones y acciones de los personajes, pude dialogarlo para que en las siguientes propuestas esos detalles pudieran considerarse.

En la segunda propuesta, el color cambió de la propuesta de la referencia principal que se tenía en relación a la película *The Lobster* (2015) de Yorgos Lanthimos, donde se busca una ambientación que se inclina hacia los tonos fríos. En este caso, el director propuso distanciarse de esa propuesta e inclinarse hacia los tonos cálidos que la locación aportaba. Sin embargo esto resultó muy contrastante con la propuesta inicial que se ceñía mucho más a lo que se dialogó en la preproducción y con la que, según la historia que se busca contar, se logra una propuesta que combina más con el género de la película y con la construcción

de los personajes, siendo que los espectros de color generan distintas perspectivas según la finalidad de la historia y de cada género.

Por lo tanto, en la tercera propuesta, se buscó un equilibrio en la tonalidad de la primera y la segunda, donde la ambientación de tonos fríos caracterizará la propuesta, contrastándola con los elementos de arte como el vestuario, los accesorios y la utilería, con el objetivo de que el color en dichos elementos participará como un recurso narrativo que guíe las acciones de los personajes.

En rigor, toda apariencia visual es producida por el color y la claridad. Los límites que determinan la forma se producen de acuerdo a la capacidad del ojo de distinguir entre las diversas áreas de color y claridad. Esta combinación de forma y color le permite al ojo efectuar una comparación de la cual deduce dos elementos: la obtención de información sobre los objetos y sus acontecimientos, y la transmisión expresiva de los mismos. (...) El color es muy efectivo en cuanto al uso de señales. (Polverino, 2007, p. 131).

Un ejemplo de esto en *Cleptomanía* es la escena 10, donde Rebeca camina por un pasillo cuyas paredes amarillas envuelven al personaje como un símbolo de paranoia, debido a la relación entre las decisiones que la llevaron a ese momento y el significado de su vínculo con Mariana.

Finalmente, encontrar un equilibrio en la propuesta y darle su lugar a lo que el departamento de arte y fotografía diseñaron previamente otorga una composición psicológica de los personajes que llegan al espectador que hace que los actores no tengamos la decisión final sobre el resultado de la interpretación post rodaje. En este sentido, el vínculo director-actriz-personaje tuvo cabida en la etapa de la postproducción, con el objetivo de considerar la percepción que se tiene de los personajes desde el ojo del director y yo como actriz para que la construcción que nos llevó a ambos a definir el tono, la voz, el gesto y el comportamiento del personaje siguiera conservando su esencia.

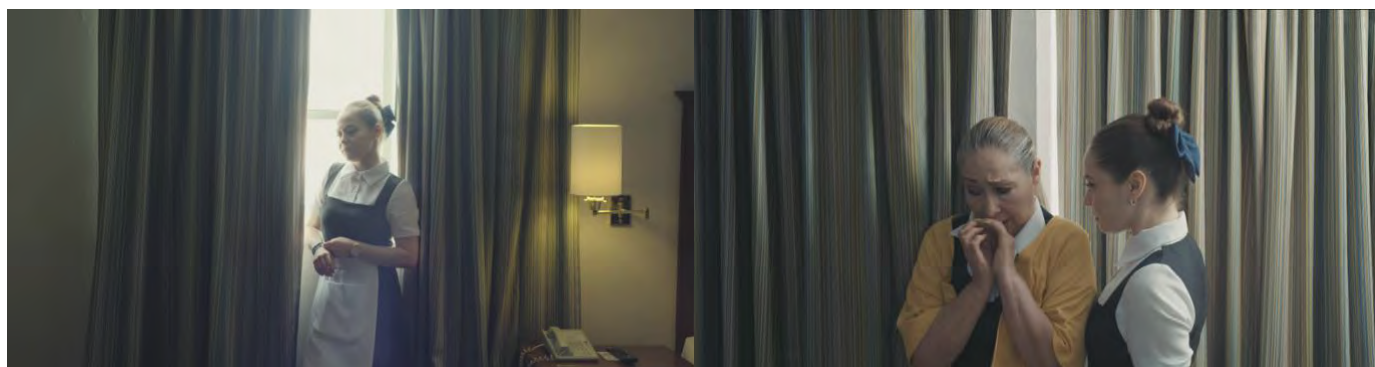


Figura 15. Corrección de color Versión 1

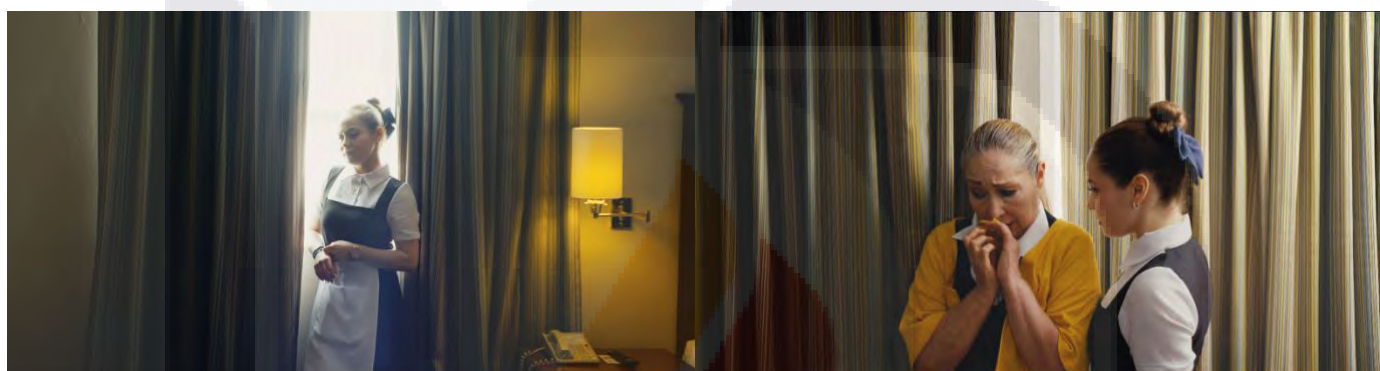


Figura 16. Corrección de color Versión 2



Figura 17. Corrección de color Versión 3

Debo agregar que, finalmente, la evolución en las tres propuestas tiene detalles rescatables y la versión 4 es la propuesta final del cortometraje, que se podrá apreciar únicamente al verlo como culminación del producto audiovisual.

• **Diseño sonoro**

Este proceso fue realizado por Johan Álvarez con una visión que complementa la propuesta de fotografía y que destaca la interpretación del sentido de la película, introduciendo al espectador a la atmósfera inquietante que caracteriza la historia del cortometraje. El diseño sonoro atravesó dos versiones, por lo que me centraré en la primera, considerando el impacto que tuvo desde mi perspectiva actoral.

Dicha versión que fue un acercamiento a lo que fue dialogado en las sesiones por departamento. Destaco la intuición del diseñador sonoro al colocar la música especialmente en las escenas en las que se requiere. Sin embargo una de las sugerencias del director fue optar por conseguir que un compositor pueda intervenir en el diseño, buscando lograr una cohesión y que todo el *soundtrack* tenga mayor relación.

Por otra parte, tanto el director como yo coincidimos en algunas observaciones puntuales respecto al tipo de sonidos diegéticos empleados. Por ejemplo, en la escena 8, cuando Rebeca toma del interior de la maleta el anillo, se asume que lo toma de un cuerpo, debido a la expresión y el contexto que le procede. En este sentido, se propuso un diseño de sonido alusivo a un contacto con los intestinos del cuerpo, por lo que se consideró enfatizarse mucho menos u optar por algo más sutil. Cabe indicar aquí que desde cuando ejecuté la acción donde el personaje extrae el anillo, lo que imaginaba era que lo extraía justamente de un dedo, no imaginaba sangre, o a un cuerpo martajado y mucho menos destrozado, sino un cuerpo en estado de putrefacción. De este modo esa percepción a partir de mi construcción de personaje y la interacción con su entorno, pone de manifiesto la posible fragmentación narrativa que el actor experimenta al ver el producto final de la realización, pues ciertamente no será lo mismo optar por una sonido tan explícito como si el personaje estuviera extrayendo tripas o algo que tenga relación a la viscosidad del sonido, que optar por algún otro tipo de sonido que tal vez empata con la percepción de la construcción del personaje y que armonice con las acciones y reacciones del actor.

En este sentido, la expresión del actor cambiará para el espectador, haciéndolo destacar cualidades de las que el actor no tiene control alguno. Por ejemplo, otro de los sonidos que me hicieron entrar en conflicto con la calidad de mi interpretación fue en esa misma escena cuando hago una acción de arcada, debido al asco que le produce al personaje el contenido de la maleta. Para esto, se impuso un sonido que enfatiza la reacción de asco, casi como si

fuese a vomitar, lo cual me hizo entrar mucho en conflicto. Esto debido a que yo como actriz utilicé técnicas actorales basadas en la contención de la expresión, la dosificación de movimiento y la neutralidad de la voz y precisamente en esa escena me costó encontrar la sutileza que demanda el formato cinematográfico, pues la escena incluye distintas sensaciones y emociones en el personaje; sensaciones que si no se trabajan bien, la expresión pudiera inclinarse hacia una teatralidad que destruye la naturalidad que como actriz proveniente de teatro tanto me ha costado modular en el cine. Entonces, si a esa sensación de asco contenido que aporté en el rodaje, se le impone un sonido muy llamativo y exagerado, mi interpretación terminará viéndose exagerada, aún y cuando yo me he enfocado en trabajar constantemente en mi conciencia de no exagerar mis expresiones, acciones y reacciones.

Es por esto que el diálogo creativo con el director y con el diseñador sonoro en esta etapa sigue siendo tan importante como ha sido en la preproducción, ya que el acercamiento de los cineastas a la labor actoral definirá también la calidad de sus propuestas.

Finalmente, tener esta observación me hace cuestionar si en realidad el director puso atención a ese detalle, un detalle de cualidad expresiva que impacta en el elemento vivo, es decir, que impacta en mí como actriz interpretando a un personaje, o si simplemente se concentró en detalles técnicos del sonido. Así pues, se reafirma mi insistencia en observar el producto audiovisual a través de un departamento de actuación en el proceso de postproducción.

Concluyo que a lo largo de los procesos en la postproducción, el *juego dinámico, relacional y situacional*, decrito en el texto de Tamayo (2014), se relaciona con esta etapa, pues se trata de que el “Yo profesional” se convierta en “Yo interdisciplinario”, una vez entendiendo la dinámica de trabajo donde existen aportaciones adicionales a su propuesta y perspectiva. Esto quiere decir que la dinámica comunicativa e integral me permitió como actriz adentrarme al proceso de la toma de decisiones de montaje, corrección de color y diseño sonoro, como departamento de actuación. Considero que la confianza lograda fue un gran acierto, debido a que no solo el diálogo se vio reforzado en esta etapa, sino también el sentido de empatía para con los distintos procesos de trabajo en la postproducción, así como una apertura por parte de los especialistas hacia mi interés por acercarme a sus procesos.

Por lo anterior, al llegar al tercer corte de corrección de color, Edgar Gallegos me propuso tener una sesión para explicarme la complejidad de los procesos. Al entender

conceptos nuevos que son dominados dentro del proceso de Edgar Gallegos como colorista de *Cleptomanía*, puedo tener una noción distinta y compleja respecto al cine. Son conceptos muy básicos para el cineasta, tales como el *archivo en log*, que pasa a *Rec 709*, pero para mi proceso deconstructivo actoral ha sido muy interesante tenerlos presentes. Debido a esto, la manera de acercarme a la práctica cinematográfica, ha cambiado, de modo que ahora puedo apreciar la disciplina desde otra óptica y con mayor sensibilidad.

- **Making of**

Para explicar este proceso, es necesario recordar que el *making of* es un recurso necesario para documentar la experiencia a partir de las preguntas clave que se propusieron en el marco metodológico. En este caso, las respuestas a tales preguntas enmarcan la manera en la que las cabezas de departamento percibieron los procesos de la experiencia interdisciplinar. De este modo, el material del *making of* se puede consultar a través del siguiente enlace:

Making of del cortometraje *Cleptomanía* –
<https://drive.google.com/file/d/1nj0u80PhQvAac8gFbZCL0KvDz43MAQYg/view?usp=sharing>

Escuchar a las cabezas de departamento me lleva a la reflexión de que los procesos que vivimos en las cuatro etapas de la realización tuvieron un impacto significativo en su percepción frente a la función actoral en la práctica cinematográfica, convirtiéndose también en sujetos de estudio a analizar.

Ahora bien, a manera de síntesis del tercer capítulo es preciso identificar las pautas específicas que tuvieron mayor incidencia durante la experiencia de la realización del cortometraje *Cleptomanía*. Esto, debido a que es importante no solo organizar y analizar la experiencia vivida, sino también comprender y repetir la lógica del proceso. En este sentido, propongo una guía de sistematización a partir de las categorías de involucramiento actoral en las etapas de la realización, con el objetivo de que la dinámica que se experimentó pueda volver a ser aplicada a práctica cinematográfica.

3.5 Guía de sistematización para la experiencia actoral deconstructiva e interdisciplinar en la realización cinematográfica

Categoría deconstructiva – Proceso individual actoral

Objetivo: Cuestionar las técnicas y la función actoral en la dinámica tradicional del cine.

1. Desarrollo

Enfoque de aplicación:

- *Casting a la inversa:* ¿qué busca el actor del director?

2. Preproducción

Enfoque de aplicación:

- *La inclusión del actor con los departamentos:* permite transformar el sistema de realización para lograr la participación colectiva y proactiva.

Técnicas de aplicación:

- *Los tres posibles:* permite extraer el subtexto en periodos cortos dedicados al análisis de personaje.
- *Gesto físico-psicológico:* permite construir al personaje de la acción a la emoción.

3. Rodaje

Enfoque de aplicación:

- *Adecuación visual y sonora del actor a partir del modelo de plan de rodaje:* permite evaluar la configuración del actor que transita del teatro al cine.

4. Postproducción

Enfoque de aplicación:

- *La actuación como departamento:* permite ampliar el campo de perspectivas en el proceso del montaje, corrección de color y diseño sonoro.

Categoría interdisciplinar – Proceso grupal: entre actores y cineastas

Objetivo: Buscar la horizontalidad creativa que permita la vinculación profesional entre actores y cineastas.

1. Desarrollo

Técnica de aplicación:

- *Los tres posibles:* permite el debate creativo y activo para la definición del personaje durante la reescritura del guion.

2. Preproducción

Técnicas de aplicación por departamentos:

- Dirección – actuación – arte. *Biografía del personaje*: permite encarnar al personaje desde el análisis psicológico y sensorial de historia y su entorno.
- Arte – actuación. *Vida física*: permite caracterizar al actor, a partir de análisis físico del personaje y su interacción con su entorno. (Texturas y colorimetría de las prendas y los accesorios, diseño escenográfico, objetos aliados del personaje, interacción con la locación).
- Fotografía – actuación. *Espina dorsal*: permite consensuar la imagen del personaje a partir de un concepto o tema derivado de sus motivaciones y objetivos dentro de la historia.
- Sonido – actuación – dirección. *Análisis de guion por escenas*: permite la indagación sonora como estímulo actoral para la construcción de personaje. (Escucha y sonidos del personaje).
- Actuación – dirección – arte – fotografía – sonido. *Investigación del tema*: permite definir el mensaje que se desea emitir respecto al personaje.

3. Rodaje

Enfoque de aplicación:

- *Adecuación visual y sonora del actor a partir del modelo de plan de rodaje*: permite estrechar la comunicación entre actor y director.

4. Postproducción

Enfoque de aplicación:

- *Juego dinámico, relacional y situacional*: permite ser consciente de la transformación del Yo profesional al Yo interdisciplinario.
- *Diálogo proactivo*: permite reforzar las propuestas suscitadas en la preproducción.

Ahora que ya se ha descrito toda la experiencia del cortometraje y se ha considerado esta guía como una manera de seguir nutriendo la práctica actoral en cine desde la perspectiva interdisciplinar y deconstructiva, es preciso compartir el producto audiovisual:

Cortometraje *Cleptomanía* - <https://drive.google.com/file/d/1P9PxgonstugLLOdK2Ily711e4UmSNu/view?usp=sharing>

Conclusiones

Mi interés como actriz en generar vínculos creativos a partir de la consideración de la actuación en los procesos y etapas de la realización de una película, no solo ha complejizado la percepción que construí respecto a la labor actoral, su función y sus posibilidades creativas, sino que también ha complejizado mi manera de ver la práctica cinematográfica. Además de que desarrollé la necesaria empatía frente a la dimensión creativa y técnica de sus propuestas, una empatía que he desarrollado a lo largo de la convivencia con una variedad de cineastas y a través del estudio del cine desde la perspectiva actoral.

Considerando mi caso como un reflejo del contexto que comparto con el gremio actoral en la localidad de Aguascalientes, deseo que mi involucramiento en el cortometraje *Cleptomanía* durante sus cuatro etapas, pueda servir como un experimento que genere fuentes de consulta que se amplíen de mi experiencia empírica a la experiencia de los actores que transitan del teatro al cine. También espero que abone a la dignificación de la labor actoral en el cine al relacionarla con el teatro como una deconstrucción o desestructuración desde la noción corporal, de adecuación y de modificación en la manera convencional a la que se acercan al cine.

Pude comprobar que bajo la noción de la deconstrucción, es posible apuntar hacia la alteración en la dinámica dominante del cine, por lo que se cumplió con el objetivo respecto a la posibilidad de guiar la noción deconstructiva hacia una intervención no convencional del actor y el personaje en sus procesos de actuación en el cine. Esto llevó a considerar distintos modos de pensar las técnicas actorales, la función actoral y la dinámica tradicional del cine. Además de cuestionar la práctica cinematográfica en Aguascalientes y confrontarla desde los procesos formativos y empíricos que constituyen la noción de la práctica actoral para una actriz que adecuaba su cuerpo a un personaje en la realización de la película.

El fomento al diálogo y la comunicación entre la labor actoral, la labor de dirección de cine y los departamentos se cumplió al haber integrado una perspectiva interdisciplinaria durante los procesos creativos en las cuatro etapas de la realización. Esto permitió cumplir con el objetivo principal al lograr la sistematización de los procesos y hallazgos dentro de la experiencia del cortometraje *Cleptomanía*.

Respecto a la medición del impacto obtenido en los cineastas que colaboraron en la realización del cortometraje, es importante considerar una estrategia de evaluación para

seguir construyendo preguntas que permitan a los cineastas y a los actores reflexionar de manera paralela y conjunta las vivencias y los hallazgos más significativos al trabajar bajo una dinámica interdisciplinar. Se puede considerar esto como uno de los límites a los que se enfrenta esta investigación, debido al tiempo al que está sujeta.

Un área de oportunidad para seguir creciendo esta propuesta trata tiene que ver con la tarea pendiente de hacer entrevistas a profundidad a los participantes involucrados en este proceso, con el objetivo de construir fuentes de consulta que pongan de manifiesto el tipo formación de actores y cineastas locales, las prácticas en el cine, la calidad de los procesos creativos y otros aspectos que sirvan para generar y ampliar el conocimiento respecto a la labor actoral en el cine y su vinculación con el teatro y los cineastas. Esto además abona a la posibilidad de seguir provocando vínculos entre los artistas y de reconocernos como comunidad.

Por otro lado, situarme como sujeto de estudio para analizarme y analizar de manera consciente las implicaciones a las que nos enfrentamos los actores al momento de adecuar nuestras técnicas y procesos de formación actoral, me ha permitido darme cuenta de las área de oportunidad que necesito seguir trabajando para enriquecer mi profesionalización. Además me ha permitido interesarme no solo en compartirla sino en incentivar al gremio actoral a compartir sus procesos y experiencias, de manera que la actuación local sea posicionada como un arte con mayor incidencia e impacto dentro del sector artístico-cultural. Buscando constantemente la manera de debatir aquello que nos aqueja como una comunidad de actores que busca el ímpetu por dignificar sus profesión y su labor, no solo desde las dinámicas de trabajo, sino también desde el nivel de honorarios al que nos enfrentamos.

Experimentar la práctica cinematográfica no solo como actriz, sino además como productora me ha permitido considerar el hecho de que al proponer que la figura actoral sea parte de uno de los departamentos principales dentro de la jerarquía de la producción del cine, los honorarios de los actores que ejerzan ese cargo, debería contemplarse dentro del mismo tipo de tabulador que se contempla para el resto de los cabezas de departamentos, siendo que su labor se posiciona sobre una misma balanza de trabajo. Es decir, si el actor protagonista se involucra a lo largo de todas las etapas y su rol representa el mismo nivel creativo que llegan a representar el diseñador sonoro, el diseñador de producción o el cinefotógrafo, lo ideal sería que la remuneración económica sea equivalente. Puede parecer

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

obvio, sin embargo, al tratarse de una propuesta de dinámica distinta a como normalmente suele trabajarse, al menos en el medio cinematográfico de Aguascalientes, no es de sorprenderse que este tipo de aspectos no sean contemplados de la manera en la que lo expreso.

En este sentido, el proceso de deconstrucción cobra un sentido mucho más amplio, al ser un proceso que no solo atraviesa la función actoral, sino a quienes hacen cine y a quienes lo producen desde una perspectiva administrativa y financiera. Como en el caso de mi experiencia de adecuación y reconfiguración frente a mi propia función actoral, ciertamente se trata de todo un proceso complejo que lleva tiempo asimilar, pues no se trata de una imposición, sino de una disposición profesional y artística que tiene que ver con mantener vivo el sentido crítico, reflexivo es incluso polémico.

Por último, es preciso destacar que este proyecto ha sido realizado con un profundo amor y pasión hacia la actuación y hacia el cine, con el ímpetu de una actriz que espera y desea que la labor actoral en el cine, sea considerada como un arte cuya soledad no sea sinónimo de desamparo disfrazado de jerarquía. Un arte que se haga presente en la consideración creativa de los cineastas sin afán de corromper la esencia del arte cinematográfico. Un arte dedicado a cuestionar su práctica y la de los demás desde las formas de creación, para dismantelar la estructura que aísla al actor en las dinámicas de trabajo comunes. Aunado a esto, reconozco que queda un largo recorrido por explorar aquello que seguramente ambas disciplinas tienen para sorprenderme y desafiarme a nivel personal, profesional y artístico.

Referencias

- Adler, S. (2000) *The Art of Acting*. Edición de Howard Kissel. <http://cursteatrubucuresti.ro/wp-content/uploads/2015/09/Stella-Adler-The-Art-of-Acting.pdf>
- Akerman, C. (Directora). (1975). *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [Película]. Paradise Films/UNITE 3.
- Alvarado, S. (2014). *Método de Strasberg en México. Ventajas de sus herramientas para la formación de actores*. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://ru.dgb.unam.mx/server/api/core/bitstreams/c5dd0565-ff1a-4b32-b8ad-4f8166b7c7d0/content>
- Aragón, A. (2024). *La deconstrucción aplicada al teatro contemporáneo: una estrategia pedagógica y de investigación para la creación escénica del teatro posdramático asociativo*. Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.
- BBC Series. (1987). *Acting on film. Master class de Michael Caine*. <https://www.google.com/search?q=michael+caine+acting+in+film+masterclass&oq=acting+in+film+michael+caine+mas&aqs=chrome.1.69i57j0i22i30j0i751l4.10878j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:e36d8dd1,vid:kMaKYw1TxBo,st:0>
- Bejarano, D. (2024). *Introducción a la Práctica Artística como Investigación: un método de activación de procesos educativos para el desarrollo académico y colectivo*. Ediciones Complutense. <file:///Users/emilio/Downloads/639-648.pdf>
- Bell, R., Orozco, I., y Lema, B. (2022). *Interdisciplinariedad, aproximación conceptual y algunas implicaciones para la educación inclusiva*. Uniandes EPISTEME. <file:///Users/emilio/Downloads/Dialnet-InterdisciplinariedadAproximacionConceptualYAlguna-8298181.pdf>
- Borgdorff, H. (2017). *¿Dónde estamos hoy? El estado del arte en la investigación artística*. Traducción de Mosso, A. y Velásquez, P. Entre Diálogos. https://www.researchgate.net/publication/335474253_Traduccion_DONDE_ESTAMOS_HOY_EL_ESTADO_DEL_ARTE_EN_LA_INVESTIGACION_ARTISTICA_de_Henk_Borgdorff#:~:text=PDF%20%7C%20On%20Oct%201%2C%202017%2C%20Pa%C3%BA,aIl%20the%20research%20you%20need%20on%20ResearchGate.

Cadavid, S. (2019). *La dirección de fotografía y su contribución a la dirección de actores. Una guía con base al cortometraje Senescencia*. Universidad Autónoma de Occidente.
<https://red.uao.edu.co/server/api/core/bitstreams/ea49c628-6baa-4d51-81fc-9ecde8784cbb/content>

Camino, J. (1997). *El Oficio de Director de Cine*. Ediciones Cátedra.
<https://biblioteca.ucuenca.edu.ec/digital/s/biblioteca-digital/ark:/25654/2669#?c=0&m=0&s=0&cv=0>

Cantos, A. (2012) *La composición de la interpretación: trabajo sobre el texto y el subtexto*
<https://www.naque.es/documentos/teproponemos/noviembre2014/TEPROPONEMOS%20Quiero%20ser%20un%20actor%20de%20cine.pdf>

Celis, M., Ciodaro, M., Alzate, L., y Fuentes, D. (2009). *La escena expandida. Trayecto metodológico para la deconstrucción del personaje teatral*. Revista colombiana de las artes escénicas. Vol. 3. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/server/api/core/bitstreams/048e981b-7814-4e7a-97a0-892dad7aff8e/content>

Celis, M., Ciodaro, M., Alzate, L., y Fuentes, D. (2009). *La escena expandida. Trayecto metodológico para la deconstrucción del personaje teatral*. ACADEMIA.
https://www.academia.edu/4750494/La_escena_expandida_Deconstruci%C3%B3n_del_personaje

Chejov, M. (1987). *AL ACTOR Sobre la Técnica de Actuación*. Editorial Quetzal.
<https://es.scribd.com/document/636726002/Untitled>

Chejov, M. (1999). *Sobre la Técnica de Actuación*. Alba Editorial.
<https://es.scribd.com/document/807836901/Sobre-La-Tecnica-de-La-Actuacion-CHEJOV-1-Compressed-Copia>

Copeau, J. (1999). *La paradoja del comediante. Denis Diderot*. Editado por elaleph.com.
https://ddooss.org/libros/Diderot_Denis.PDF

Corona, O. (2023). *La necesidad de una reconstrucción: ensayos para imaginar un futuro posible para las artes escénicas*. Capítulo Reflexiones sobre lo escénico desde un campo expandido. CulturaUNAM
<https://www.teatrounam.com.mx/pdf/la-necesidad-de-una-reconstruccion.pdf>

Discépola, M. (2007). *La dirección de actores de Cine*. <https://aguasfuerte.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/08/10-discepola.pdf>

Estrada, C. (2019). *Dirección de Actores a través de la Técnica Meisner*. Universidad Politécnica de Valencia. Repositorio Institucional:

<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/128839/Estrada%20-%20Direcci%C3%B3n%20de%20actores%20a%20trav%C3%A9s%20de%20la%20T%C3%A9cnica%20Meisner.pdf?sequence=1>

Estrada, C. (2019). *Dirección de actores a través de la Técnica Meisner*. Universidad Politécnica de Valencia. Escuela Politécnica Superior de Gandia.

<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/128839/Estrada%20-%20Direcci%C3%B3n%20de%20actores%20a%20trav%C3%A9s%20de%20la%20T%C3%A9cnica%20Meisner.pdf?sequence=1>

Fernández, J. (2021). *Cine del cuerpo una experiencia estética-corporal en la interpretación actoral cinematográfica*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

<https://hdl.handle.net/20.500.12371/11944>

Galano, A. (2021). *La Bitácora*. <https://agalano.com/wp-content/uploads/2021/01/Bitacora.pdf>

Garre, S. (2003). *Sobre el sistema de actuación de Mijail Chejov*. Fundación Dialnet.

<http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones11/11garre.pdf>

Giordano, A. y Peredo, S. (2022). *¿Qué es y qué hace la deconstrucción?* (2022). Diplomacia Activa.

<https://diploactiva.com/2022/11/06/que-es-y-que-hace-la-deconstruccion/>

Guerrero, M. *Aplicación del método actoral de Stella Adler en la escuela “Niños en acción”*. (2015).

Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. Colegio de Teatro. <http://132.248.9.195/ptd2016/abril/0742371/0742371.pdf>

Hagen, U. (2002). *Un reto para el actor*. Traducción de Elena Vilallonga. ALBA.

<file:///Users/emilio/Downloads/Un%20reto%20para%20el%20actor%20-%20Uta%20Hagen.pdf>

https://www.carm.es/edu/pub/FILAA_VOL08/pdf/Revista8.pdf#page=27

https://www.carm.es/edu/pub/FILAA_VOL08/pdf/Revista8.pdf#page=27

Ibañez, A. y Saiz, J. (s.f.). *Trastornos de los Hábitos y del Control de los Impulsos*. Tratado de Psiquiatría. https://psiquiatria.com/tratado/cap_32.pdf

Ibañez, A. y Saiz, J. (s.f.). *Trastornos de los hábitos y del control de los impulsos*. Tratado de Psiquiatría. https://psiquiatria.com/tratado/cap_32.pdf

Itten, J. (1975) *Arte del color*, Editorial Bouret.
<file:///Users/emilio/Downloads/Arte%20del%20Color%20de%20Johannes%20Itten.pdf>

Jeri, A. (2020). *La Importancia de la Dirección de Actores en el Cine*. Universidad de San Martín de Porres.
https://repositorio.usmp.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12727/7666/JERI_DA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Laime, S. y Rodríguez M. (2023). *La semiótica de color en el cine de autor*.
<file:///Users/emilio/Downloads/Dialnet-LaSemioticaDeColorEnElCineDeAutor-9752676.pdf>

López, L. (2012). *La importancia de la interdisciplinariedad en la construcción del conocimiento*. Universidad Politécnica Salesiana.
<https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/8676/1/La%20importancia%20de%20la%20interdisciplinariedad.pdf>

Mauro, K. (2008). *El método de Lee Strasberg. Stanislavski y después...*
<https://aguasfuerte.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/08/05-el-metodo-de-lee-strasberg.pdf>

Mauro, K. (2015). *La actuación teatral y la actuación cinematográfica : un campo de investigación específico*.
https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/57714/CONICET_Digital_Nro.2577b3d0-f2b7-4350-8326-a21dffce7b89_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Mauro, K. (2016). *Apuntes sobre una cuestión pendiente: la actuación cinematográfica*. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.
<file:///Users/emilio/Downloads/Dialnet-ApuntesSobreUnaCuestionPendiente-7265311.pdf>

Medina, A., Moreno, M., Lillo, R., Guija, J. (2017). *Los Trastornos del control de los Impulsos y las Psicopatías: Psiquiatría y Ley*. Fundación Española de Psiquiatría y Salud Mental.
https://fepsm.org/files/publicaciones/Los_trastornos_del_control_de_los_impulsos_y_las_psicopat%C3%ADas.pdf

Meisner, S. y Longwell, D. (1987). *Sanford Meisner On Acting*. Random House New York.
<http://cursteatrubucuresti.ro/wp-content/uploads/2015/09/Sanford-Meisner-on-acting.pdf>

- Molina, B. (2018). *La introducción del actor en el medio audiovisual del cine y la televisión. Manual práctico de casting*. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://132.248.9.195/ptd2018/noviembre/0782676/0782676.pdf>
- MTD de Solano y Colectivo Situaciones. (2002). *La hipótesis 891 Más allá de los piquetes*. Ediciones de mano en mano. <https://lobosuelto.com/wp-content/uploads/2018/09/Hip%C3%B3tesis-891-1.pdf>
- Nacache, J. (2006). *El Actor de Cine*. Ediciones Paidós Ibérica. Paidós Comunicación.
- Nevado, I. (2021). *Lo que los personajes tienen que decir. La creación de diálogos mediante la metodología de William Layton*. Revista KEPES. [https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/14699/lo_que_los_personajes_tienen_q
ue_decir.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/14699/lo_que_los_personajes_tienen_que_decir.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Parramón, J. (s.f.). *Teoría y Práctica del color*: [file:///Users/emilio/Downloads/Teor%C3%ADa%20y%20pr%C3%A1ctica%20del%20colo
r%20de%20Jos%C3%A9%20Parram%C3%B3n.pdf](file:///Users/emilio/Downloads/Teor%C3%ADa%20y%20pr%C3%A1ctica%20del%20color%20de%20Jos%C3%A9%20Parram%C3%B3n.pdf)
- Plan de Estudios de la Lic. en Actuación de la UAA. (2020). <https://www.uaa.mx/descubretucarrera/cac/lic-en-actuacion/plan.pdf>
- Plan de Estudios de la Lic. en Artes Cinematográficas y Audiovisuales de la UAA. (2020). [https://www.uaa.mx/descubretucarrera/cac/lic-en-artes-cinematograficas-y-
audiovisuales/plan.pdf](https://www.uaa.mx/descubretucarrera/cac/lic-en-artes-cinematograficas-y-audiovisuales/plan.pdf)
- Plan de Estudios de la Lic. en Artes Escénicas : Actuación de la UAA. [https://www.uaa.mx/portal/wp-content/uploads/2021/06/Lic.%E2%80%AFen-
Actuacion.pdf](https://www.uaa.mx/portal/wp-content/uploads/2021/06/Lic.%E2%80%AFen-Actuacion.pdf)
- Plan de Estudios de la Lic. en Cinematografía y Animación de la Universidad Visasunción Aguascalientes. <http://uvas.edu.mx/cineanima/>
- Polverino, L. (2007). *Manual del Director de Cine*. Buenos Aires. Ediciones Libertador. [file:///Users/emilio/Downloads/Manual%20de%20Direcci%C3%B3n%20de%20Cine%20d
e%20Leonardo%20Polverino.pdf](file:///Users/emilio/Downloads/Manual%20de%20Direcci%C3%B3n%20de%20Cine%20de%20Leonardo%20Polverino.pdf)
- Pudovkin, V. (1928). *La Técnica del Cine y el Actor en el Film*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Universidad Nacional Autónoma de México UNAM.

- Rocamora, N. (2015). *La Super-estrategia de Stanislavski: Motivos de un método para la interpretación del actor contemporáneo*. Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/43554/26118117.pdf>
- Salas, P. (2020). *Técnica actoral y cuidado emocional: las prácticas de casting en el mundo laboral de la actuación audiovisual*. Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo. <file:///Users/emilio/Downloads/Dialnet-TecnicaActoralYCuidadoEmocional-7689651.pdf>
- Sánchez, R. (1970). *Montaje Cinematográfico Arte de Movimiento*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. <https://www.elcineescortar.com/wp-content/uploads/2020/06/Montaje-Cinematografico-Rafael-Sanchez.pdf>
- Sarmiento, M. (2023). *Estado Emotivos según Michael Chéjov, construcción del personaje de Daniela (In the heights)*. Facultad de Creación y Comunicación, Universidad El Bosque: <https://repositorio.unbosque.edu.co/server/api/core/bitstreams/c114124f-2381-4072-a775-6150253c248d/content>
- Sarmiento, M. (2023). *Estados Emotivos según Michael Chejov. Construcción del personaje de Daniela (In the heights)*. <https://repositorio.unbosque.edu.co/server/api/core/bitstreams/c114124f-2381-4072-a775-6150253c248d/content>
- Stanislavski, C. (1936). *Preparación del Actor*. <https://escueladeruso.com/wp-content/uploads/2015/09/Stanislavski-Konstantin-Preparacion-Del-Actor.pdf>
- Stanislavski, K. (2009) *El Trabajo del Actor sobre sí mismo en el Proceso Creador de la Encarnación*. Traducción de Jorge Saura. Alba Editorial https://actors-studio.org/web/wp-content/uploads/2023/12/el_trabajo_de_actor_sobre_si_mismo_en_el_proceso_creador_de_la_encarnacion.pdf
- Suárez, S. (2010). *La Expresión Dramática del Actor en el Cine como potencia comunicativa*. Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/5470/tesis481.pdf?sequence=1>
- Tamayo, M. (2014). *El proceso de la investigación científica*. Capítulo *La Interdisciplinariedad*. LIMUSA. <file:///Users/emilio/Downloads/EL%20PROCESO%20DE%20LA%20INVESTIGACION%20CIENTIFICO%20de%20Mrio%20Tamayo.pdf>

- Tamayo, M. (2014). *La Interdisciplinariedad*. ICESI. FERIVA.
<https://repository.icesi.edu.co/server/api/core/bitstreams/5f9b8cec-e84c-7785-e053-2cc003c84dc5/content>
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el Tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones Rialp, S. A. Madrid. <https://elcinesigno.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/07/tarkovsky-andrei-esculpir-en-el-tiempo.pdf>
- Threebilcock, E. (2013). *Una perspectiva actoral a la dirección de actores en televisión*. Pontificia Universidad Javeriana.
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/14641/TrheebilcockOlmosEnriqueCarlos2013.pdf?sequence=3>
- Urgiles, S. (2018). *La Mirada como traductora para procesos creativos y de investigación en artes escénicas*. El Apuntador. <https://www.elapuntador.net/articulos/la-mirada-como-traductora-para-procesos-creativos-y-de-investigacin-en-artes-escnicas-synnove-urgilez-maldonado#:~:text=27%2D09%2D2018%20Dead%20Hamlet%20Genoveva%20Mora%20Toral>
- Urraza, J. (2012). *La dirección de actores ante la cámara*. Universidad del País Vasco MDe. <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/30494/TFM%20DIRECCI%C3%93N%20DE%20ACTORES%20ANTE%20LA%20C%C3%81MARA.pdf>
- Vera, L. (2012). *La Bitácora, una estrategia didáctica que desarrolla las competencias de los estudiantes del siglo XXI*. Tecnológico de Estudios Superiores de Ecatepec. <https://www.repo-ciie.dfie.ipn.mx/pdf/444.pdf>
- Weston, J. (1946). *Dirigir actores. Cómo crear actuaciones memorables para cine y televisión*. Edición de 2017 por la Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Wise, M., y Tierney, J. (1996). Capítulo *Trastornos del control de impulsos no clasificados en otros apartados*. En el *Tratado de Psiquiatría*. ANCORA. S.A.
<file:///Users/emilio/Downloads/Tratado%20de%20Psiquiatria.pdf>

Anexos

Anexo 1. El guion de *Cleptomanía*

CLEPTOMANÍA

Héctor Pacheco

Víctor Giovanni

Onceavo Tratamiento

morelcine@gmail.com

2025

1. INT. PASILLO DE HOTEL - DÍA

ALBERTO (38) viste un saco sport junto con una camisa, unos zapatos y un pantalón de vestir. Sale de un habitación cuya perilla tiene puesto un colgante.

Al mismo tiempo, REBECA (26), una mucama con un meido blanco y negro, sale de la habitación de en frente. Cierra la puerta, se ajusta un reloj de pulso en su muñeca izquierda.

Se acerca a su carrito de limpieza, Alberto la pasa de largo con la cabeza hacia abajo. Rebeca percibe una fragancia que emana el hombre a través de su nariz y lo mira fijamente para avanzar con el carrito.

2. INT. HABITACIÓN DE HOTEL - DÍA (MONTAJE)

Rebeca tiende la cama.

Rebeca sacude unas almohadas.

Rebeca reemplaza unos jabones del lavabo.

Rebeca rocía el espejo del baño y con un paño lo limpia, al finalizar mira su reflejo.

3. INT. PASILLO DE HOTEL/ HABITACIÓN DE HOTEL - DÍA

Rebeca deja el limpiador en su carrito que se halla en el pasillo. Enseguida vuelve a entrar a la habitación y se dirige al armario donde encuentra una caja fuerte, debajo de su delantal saca un pequeño aparato naranja con el que lograr abrirla.

Al ver lo que hay dentro sonríe. Encuentra un alhajero y una cartera de mujer. Examina las joyas, toma un par de pendientes y unos cuantos billetes.

MARIANA (O.S.)

¡Rebe, voy a tomar un rollo de tu carrito!

REBECA

(sorprendida)

Sí, está bien.

En el pasillo, Mariana toma el rollo de papel del carrito y pasa una HUESPED. Dentro de la habitación, Rebeca guarda el aparato naranja junto con el motín en su bolsillo, cierra la caja fuerte y la limpia con su trapo.

Regresa hacia la habitación principal y empieza a aspirar el suelo, cuando se dirige a la cama, la aspiradora choca contra algo, ella se sorprende, se agacha y encuentra una maleta roja debajo de la cama.

Con la maleta afuera, abre el cierre principal y al descubrir lentamente el compartimiento principal ella se asusta.

REBECA
(Horrorizada)
¡Ah!

Rebeca cae al suelo y con la respiración agitada se empuja hacia la pared tosiendo. Se cubre la boca con ambas manos e intenta calmarse. Se acerca a gatas hacia la maleta, observa el interior de esta y se calma. La mira con codicia.

De súbito se levanta y sale hacia el pasillo. De su carrito toma un cubrebocas y unos guantes, se los coloca. Regresa al interior, cierra la puerta y se hinca frente a la maleta.

Manteniendo distancia, empieza a tomar unos aretes con pedrería, así como un collar. Estos los guarda en el bolsillo de su delantal.

Luego, se quita los guantes y el cubrebocas, y comienza a toser de asco, cierra los ojos y suspira profundamente.

4. INT. PASILLO DE HOTEL - DÍA

Rebeca abre la puerta y se asoma para ver que no haya nadie. Sale, cierra la habitación y camina con su carrito de limpieza hacia el elevador.

5. INT. ELEVADOR - DÍA

Rebeca llega frente a las puertas del elevador, presiona el botón ↓, las puertas se abren e ingresa junto con el carrito de limpieza mientras las puertas se cierran a sus espaldas.

6. INT. ELEVADOR - DÍA

Rebeca ingresa al elevador desde un distinto nivel, ahora lleva consigo un carrito de lavandería. En su frente se recorre el sudor y su mirada se mantiene en dirección hacia los números de los pisos que avanzan lentamente. A su vez, mira el reloj que trae en su muñeca. Cierra sus ojos, la campana del elevador suena de repente y hace que vuelva en sí. Las puertas se abre y sale del elevador.

7. INT. PASILLO DE HOTEL - DÍA

Rebeca camina junto con el carrito de lavandería de regreso hacia la habitación. A lo lejos observa a MARIANA (50), otra de las mucamas del hotel, quién esta a punto de entrar a la misma habitación donde se encuentra la maleta. Esto debido al colgante en la perilla que dice:

("Hacer la limpieza de la habitación")

Rebeca acelera el paso.

REBECA
¡Ese cuarto ya casi está! Solo me faltó terminar la cama.

MARIANA
Déjame te ayudo, sirve que te cuento que pasó ayer con Jorge.

A la par, Mariana empieza a abrir la perilla de la puerta y Rebeca la interrumpe.

REBECA
Mejor luego, que todavía me faltan más cuartos.

MARIANA
Ándale, así terminas más rápido y platicamos.

8. INT. HABITACIÓN DE HOTEL - DÍA

En lo que termina su diálogo, Mariana abre la puerta y entra. Camina y se percata de la maleta junto a la cama. Voltea a ver a Rebeca.

MARIANA
(molesta)
Con razón, ¿No querías compartir, verdad?

Mariana se aproxima hacia la maleta.

MARIANA
¿Qué encontraste?

Rebeca cierra la puerta de golpe e intenta alcanzarla. Mariana llega hacia la maleta, la abre y en cuanto vislumbra su interior grita.

En respuesta, Rebeca le cubre la boca con una de sus manos y con la otra toma uno de sus brazos y la abraza.

REBECA
(Susurrando)
¡Shh! ¡Mariana!

Con uno de sus pies tapa la maleta. Y dan unos pasos hacia atrás.

REBECA
¡Por favor escúchame!

Los quejidos de Mariana se apaciguan y voltea a ver a Rebeca con horror pero más tranquila.

REBECA
Yo no lo hice. Yo no la maté,
¿Entiendes?

Mariana asiente con la cabeza con el ceño fruncido. Rebeca la libera, y aún nerviosa Mariana le pregunta:

MARIANA
Rebeca... ¿Qué pasó?

REBECA
Encontré la maleta bajo la cama, me
dio curiosidad y pues...
(Señala hacia la
maleta)..ahí tienes.

Mariana se lleva las manos a la cabeza y empieza a dar vueltas por el lugar.

MARIANA
¿Traía algo de valor la mujer?

Rebeca asiente la cabeza con duda.

MARIANA
¿De a cuánto nos toca?

REBECA
Esto lo hice yo sola.

MARIANA
No olvides nuestro acuerdo.

REBECA
No te voy a dar nada.

Mariana la mira sorprendida.

MARIANA
Entonces no tengo nada que
perder...

REBECA
Yo siempre hago el trabajo sucio, y
tú eres la que más lo necesita.

MARIANA
No lo haces por mí. Sabes que no
puedes controlar ese impulso, es tu
naturaleza.

REBECA
Mi naturaleza...

Rebeca saca las joyas de su bolsillo y se las muestra a Mariana.

REBECA

¿Esto es lo que quieres, no?

Rebeca lanza las joyas y Mariana se abalanza hacia ellas. De súbito, Rebeca toma una de las decoraciones de la habitación y con esta golpea a Mariana en la cabeza. Esta cae al suelo junto con el objeto. Rebeca se agacha y agita la cabeza de Mariana.

REBECA

Déjame sentir que tengo el control por una vez en mi vida.

CORTE A:

9. INT. HABITACIÓN DEL HOTEL/PASILLO DE HOTEL (MONTAJE) - DÍA

Rebeca sentada junto a la cama, se pasa ambas manos por la cara y después se queda con la mirada fija hacia el frente, al vacío. A su derecha se encuentra la maleta y se alcanzan a ver los pies de Mariana.

Ahora más tranquila, cierra el cierre de la maleta, se pone de pie, acerca el carrito de lavandería, saca unas cuantas sabanas de esta y las deja en el suelo, luego acuesta el carrito y comienza a meter la maleta poco a poco dentro de este.

Al terminar, arrastra el cuerpo de Mariana y también empieza a meterlo.

Rebeca sale con el carrito de lavandería y cierra la puerta a sus espaldas.

10. INT. PASILLO ENTRADA DE LA HABITACIÓN - DÍA

Rebeca se dirige hacia el elevador llevando consigo el carrito de lavandería.

CORTE A:

11. INT. ELEVADOR - DÍA

Frente a las puertas del elevador que se abren, Rebeca ingresa junto con el carrito de lavandería y presiona el último botón, el del estacionamiento. Las puertas se cierran.

MATCH CUT A:

12. INT. ESTACIONAMIENTO - NOCHE

Las puertas del elevador se abren en el nivel del estacionamiento, Rebeca sale junto con el carrito de la lavandería y se dirige hacia su camioneta modelo dos mil, la cual no está muy lejos del elevador.

Ya frente a su automóvil, ella abre una de las puertas corredizas y con esfuerzo, logra subir el cuerpo de Mariana y posteriormente a la maleta envuelta con las sábanas. Sale, cierra la puerta, pone su alarma y se dirige nuevamente al elevador junto con el carrito de lavandería, al ingresar las puertas se cierran a sus espaldas.

CORTE A:

13. INT. CAMIONETA - NOCHE

Rebeca conduce nerviosa, solo puede ver hacia sus retrovisores, para asegurarse de que nadie la siga.

Pero también para ver aquella maleta en la parte trasera, además del cuerpo de Mariana.

14. EXT. PUENTE DEL RIO - NOCHE

Rebeca saca la maleta envuelta en sábanas de la camioneta, pero se detiene antes de dejarla debajo del arco del puente.

REBECA
(Susurra)
¡Carajo!

Ella nota que las sábanas tienen bordado el nombre del hotel, por lo que las retira, las mete en la camioneta y comienza a bajar junto con la maleta. Después hace lo mismo con el cuerpo de Mariana, a la cual deja recargada delicadamente sobre la maleta.

15. INT./EXT. CAMIONETA - NOCHE

Rebeca sube agitada a su camioneta, calma su respiración, enciende el vehículo y avanza dando una vuelta en U, unos metros más adelante enciende las luces.

FUNDIDO A NEGRO

16. INT. CASILLEROS HOTEL. DÍA

Rebeca guarda en una mochila todos los objetos que tiene dentro de su casillero. Mariana le grita desde lejos.

MARIANA (O.S)
¡Rebeeeecaa!

7.

En cuanto cierra el casillero, Mariana se le deja ir encima.

CORTE A

17. INT. HABITACIÓN DE HOTEL (MONTAJE) - DÍA

A las espaldas de una mucama, podemos observar que:

Tiende la cama.

Sacude unas almohadas.

Reemplaza unos jabones del lavabo en el baño.

Y al salir de la habitación se ve que se trata de ALEJANDRA (30) otra mucama del hotel.

Al limpiar con la aspiradora descubre una maleta que llama su atención. Comienza a abrirla y salta de un susto al presenciar a una mujer amarrada y con cinta en la boca. Le tira la cinta y gitra Rebeca.

¡Ah!

REBECA

FIN

Anexo 2. Propuesta de Fotografía realizada por Edgar Gallegos

Cleptomanía

Propuesta visual por: Edgar Gallegos

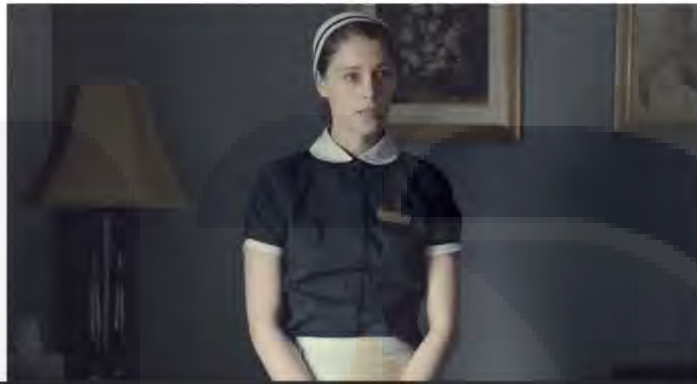
"**Cleptomanía**" es un thriller psicológico con tintes de suspenso y drama que gira en torno a Rebeca, una mucama de hotel que, movida por la codicia y una compulsión incontrolable, se ve envuelta en una cadena de decisiones oscuras tras encontrar una maleta misteriosa con un cadáver dentro.

Su intento por ocultarlo, las tensiones con su compañera Mariana, y el progresivo deterioro de su estado emocional conforman una narrativa tensa que culmina en una revelación ambigua e inquietante.

La propuesta visual busca sumergir al espectador en el universo psicológico de Rebeca. A través de una estética contenida y detallista, se explora la tensión interna del personaje y el ambiente cerrado que la rodea. La cámara será cómplice del encierro, el secreto y la ansiedad: planos cerrados, encuadres parciales y movimientos suaves pero constantes marcarán el ritmo. Queremos que el espectador *sienta* el peso de las decisiones de Rebeca, más allá de juzgarla.



La luz será naturalista pero dirigida: luz suave entrando por ventanas o lámparas del hotel, generando sombras sutiles. La luz nunca busca embellecer, sino revelar lo incómodo.



La estética de *Cleptomanía* parte de una mirada contenida, rígida y distante, similar al universo visual de *The Lobster*. La cámara será un observador frío y estático, como si el espacio del hotel estuviera vigilando pasivamente los actos de Rebeca. El encuadre será cuidadosamente compuesto, simétrico, con espacios vacíos que refuercen la sensación de alienación y aislamiento.

La atmósfera es aséptica, distante, casi clínica, lo cual contrasta irónicamente con las emociones intensas y el crimen que se oculta bajo la superficie. La puesta en escena enfatiza el absurdo cotidiano: pasillos impersonales, habitaciones idénticas, elevadores eternos.

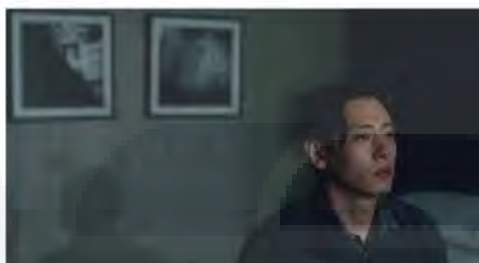
En este universo contenido, lo perturbador no se muestra con estridencia, sino con pequeños gestos que rompen lo uniforme: una maleta mal colocada, una mirada sostenida demasiado tiempo, una pausa larga antes de cerrar una puerta.



Aspect Ratio 1.85:1

El formato 1.85:1 permite un equilibrio visual ideal entre amplitud y contención.

Permite destacar la geometría de los espacios interiores del hotel (pasillos, habitaciones) sin sacrificar verticalidad.



Composición de Cuadro

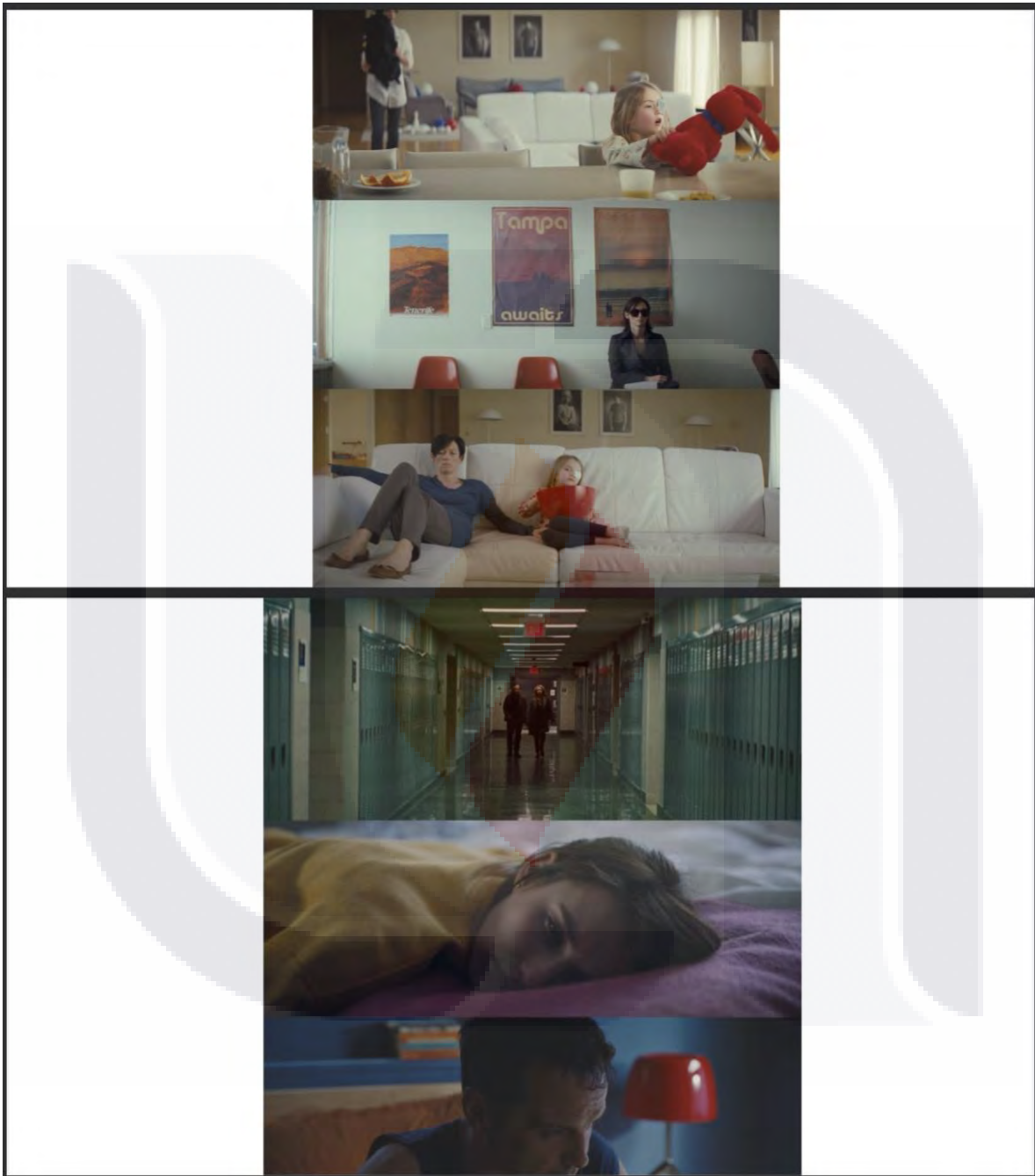
Espacios vacíos dominan el encuadre: Rebeca a menudo aparecerá "pequeña" dentro del plano, rodeada por el espacio del hotel.

Uso de puertas, espejos, marcos naturales para enmarcar a los personajes y enfatizar su encierro.

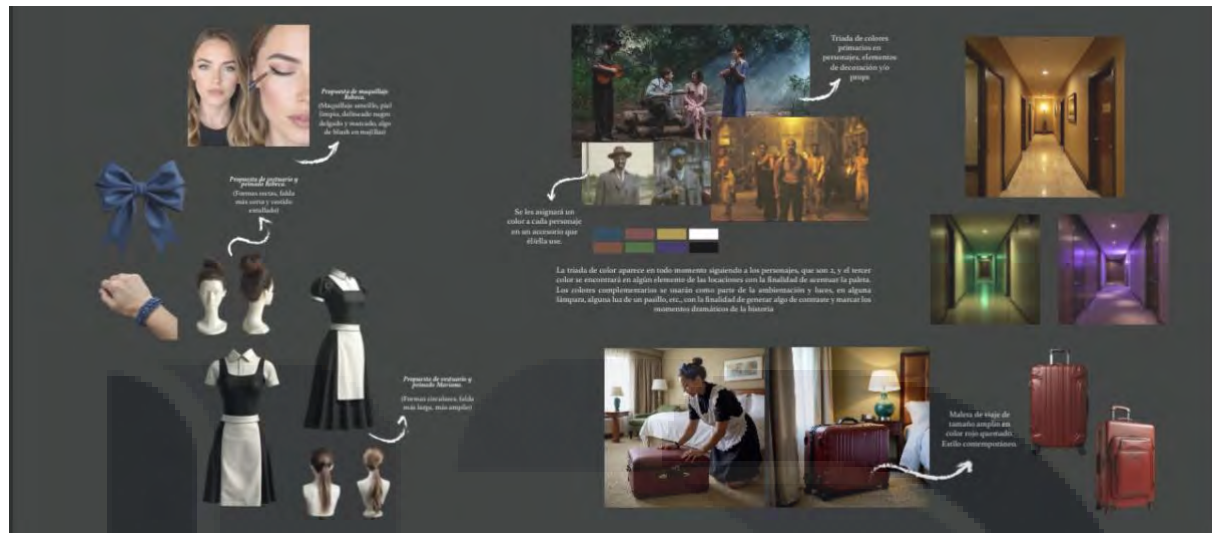


Continuidad de color focalizado por personajes.

La propuesta de diseño cromático para *Cleptomanía* incorpora un sistema simbólico donde cada personaje está asociado a un color específico. Este color no será predominante en su vestimenta, sino que aparecerá de forma discreta pero constante; en un accesorio, una prenda secundaria, un objeto personal o un detalle del entorno que los acompaña.



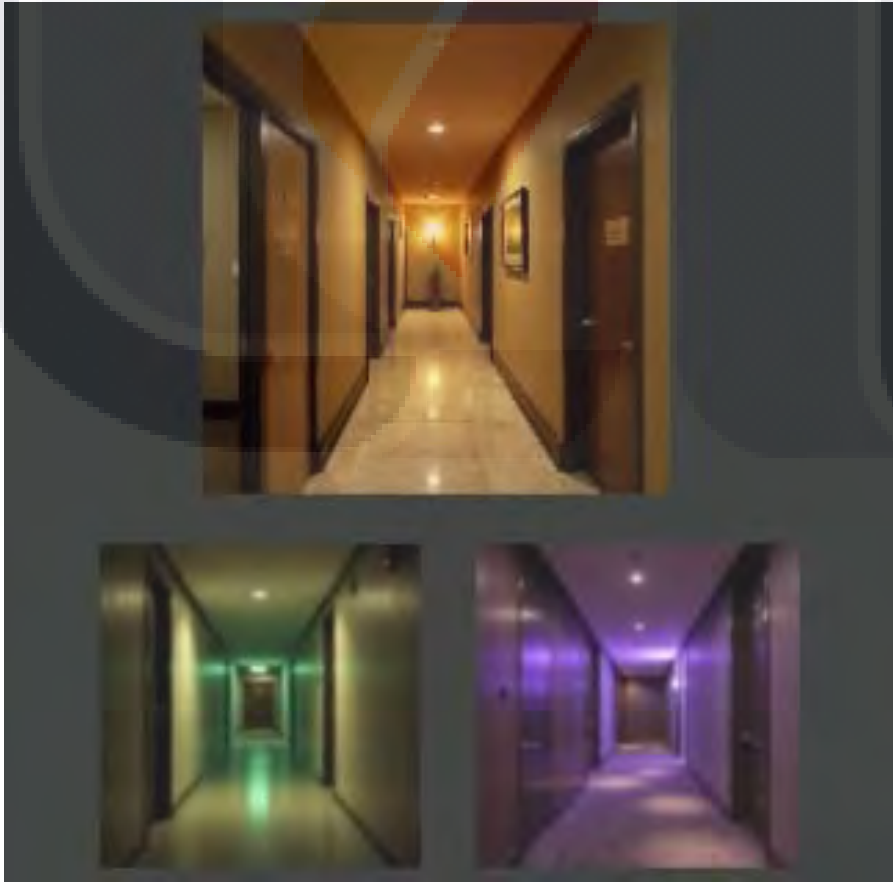
Anexo 3. Propuesta de Arte realizada por Bismarck Rodríguez

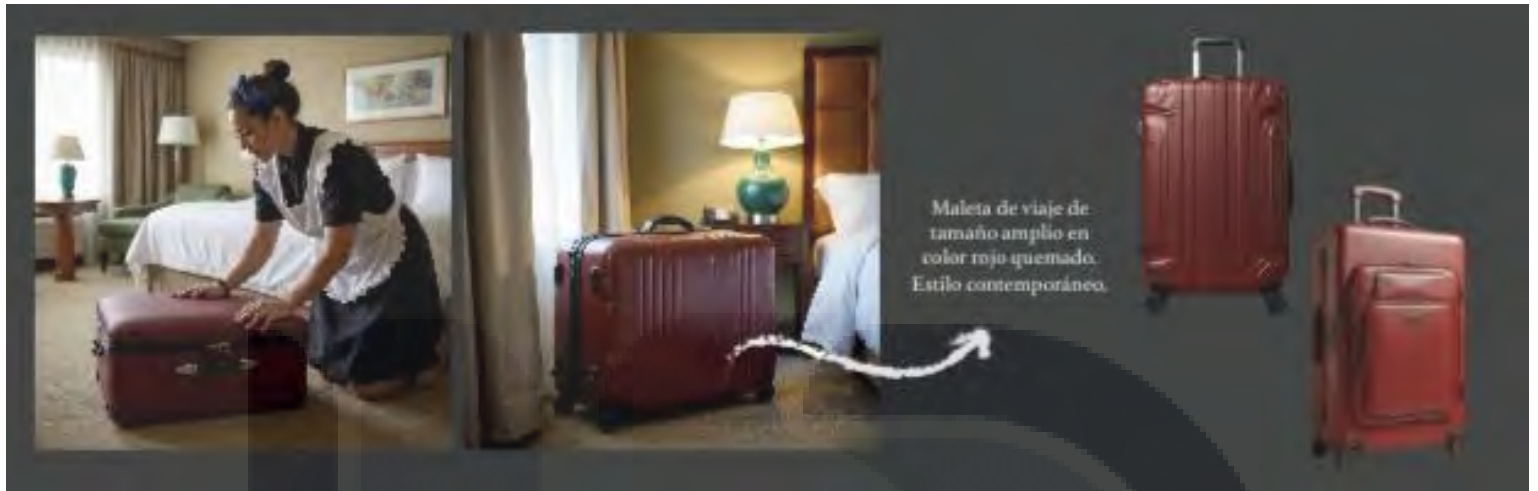


Triada de colores primarios en personajes, elementos de decoración y/o props

Se les asignará un color a cada personaje en un accesorio que él/ella use.

La triada de color aparece en todo momento siguiendo a los personajes, que son 2, y el tercer color se encontrará en algún elemento de las locaciones con la finalidad de acentuar la paleta. Los colores complementarios se usarán como parte de la ambientación y luces, en alguna lámpara, alguna luz de un pasillo, etc., con la finalidad de generar algo de contraste y marcar los momentos dramáticos de la historia





Anexo 4. Propuesta de Sonido realizada por Johan Álvarez

CLEPTOMANÍA





Propuesta sonora



El sonido en este proyecto tiene la principal función de representar los diferentes estados mentales y anímicos de Rebeca a lo largo de la historia, separados en tres momentos principales: su rutina diaria como trabajadora del hotel, la disrupción que representa el descubrimiento del cuerpo y la agitación cuando todo se malogra.

El primero de estos momentos, su rutina diaria, busca prestar especial atención a sus tareas como mucama (y también como cleptómana). El foco sonoro estará en los pequeños detalles: el tender de la cama, la sacudida de las almohadas, la limpieza de los diferentes objetos, la apertura de la caja fuerte, la toma de las joyas.

Estos momentos pueden ir acompañados de música, que tendrá más un enfoque diegético: será la música que ella escucha como parte de su rutina. La elección de estas melodías será de música clásica, para representar el orden y disciplina requeridos para realizar esas tareas.

| | |
|---|---|
|  | <p>Cuando Rebeca encuentre el cuerpo, el sonido tomará la función de representar el estado mental que ese descubrimiento detona en ella: el horror inicial, la agitación consiguiente, la ansiedad y el suspenso de evitar ser descubierta.</p> |
|  | <p>Aquí se hará uso de una música menos convencional, comprendida principalmente de atmósferas y ambientes que hagan referencia a aquellos lugares y recovecos por los que se mueve para no ser detectada.</p> |
|  | <p>Estos sonidos irán aumentando en intensidad hasta tener su clímax en la discusión con Mariana, momento en el que todo sale mal y Rebeca se da cuenta de que no hay vuelta atrás.</p> |
|  | <p>Finalmente, el tercer uso del sonido será representar su estado emocional durante su travesía para deshacerse de ambos cuerpos. Se tiene la intención de jugar, a diferencia de lo dicho en la anterior diapositiva, con los silencios y el contraste y la dicotomía que estos pueden generar.</p> <p>Aquellos momentos donde Rebeca se note más exaltada, será los momentos donde más se hará uso de este recurso, moviendo el enfoque sonoro en detalles como su respiración o el tic de su reloj, buscando así una subjetividad del sonido.</p> <p>Se podrá hacer uso también de la misma música del inicio de la historia: la música clásica que originalmente representaba para ella orden y equilibrio, ahora mostrará todo lo contrario, con un tratamiento que ayude a lograr ese fin.</p> |

Anexo 5. Fotografías del Encuentro Nacional de Actuación y Dirección Cinematográfica (ENADIC) Evento de gestión, organización e implementación propia.

Panel *Actuar en Cine*: 13 de marzo de 2024

Panel realizado dentro del marco de las *Jornadas Cinematográficas* de la Lic. en Artes Cinematográficas y Audiovisuales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Participantes: Aída Alonso, Arturo Esquivel, Marisol Padilla, Concepción Macías y Paula Rodríguez

Moderadora: Irlanda Rodríguez



Figura 18. Fotografías capturadas por Julieta Ponce

Panel *Del Teatro al Cine*: 27 de marzo de 2024

Panel realizado dentro del marco del *Día Mundial del Teatro* de la Lic. en Teatro de la Universidad de las Artes y la Lic. en Actuación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Participantes: Armando Andrade, Aída Alonso, Roberto Morán, Eihezem Alvarado y Roberto Belmont

Moderadora: Irlanda Rodríguez



Figura 19. *Fotografías capturadas por Julieta Ponce*

Taller impartido por Roberto Belmont como complemento al Panel *Del Teatro al Cine*



Figura 20. *Fotografías capturadas por Edgar Gallegos*

Panel *Relación Director – Actor – Personaje*: 8 de mayo de 2024

Participantes: Silverio Palacios y Sofía Gómez

Moderadora: Irlanda Rodríguez



Figura 21. *Fotografías capturadas por Julieta Ponce*

Master class impartida por Silverio Palacios como complemento al Panel *Relación*

Director – Actor – Personaje



Figura 22. *Fotografías capturadas por Julieta Ponce y Constantino Pérez*

Charla *Métodos y Técnicas de Dirección y Actuación*: 22 de mayo de 2024

Participante: Patrick Knot

Moderadora: Irlanda Rodríguez



Figura 23. *Fotografías capturadas por Constantino Pérez*

Anexo 7. Fotografías del proceso de preproducción: ensayos, sesiones con departamentos, pruebas de cámara y vestuario, *scouting*.

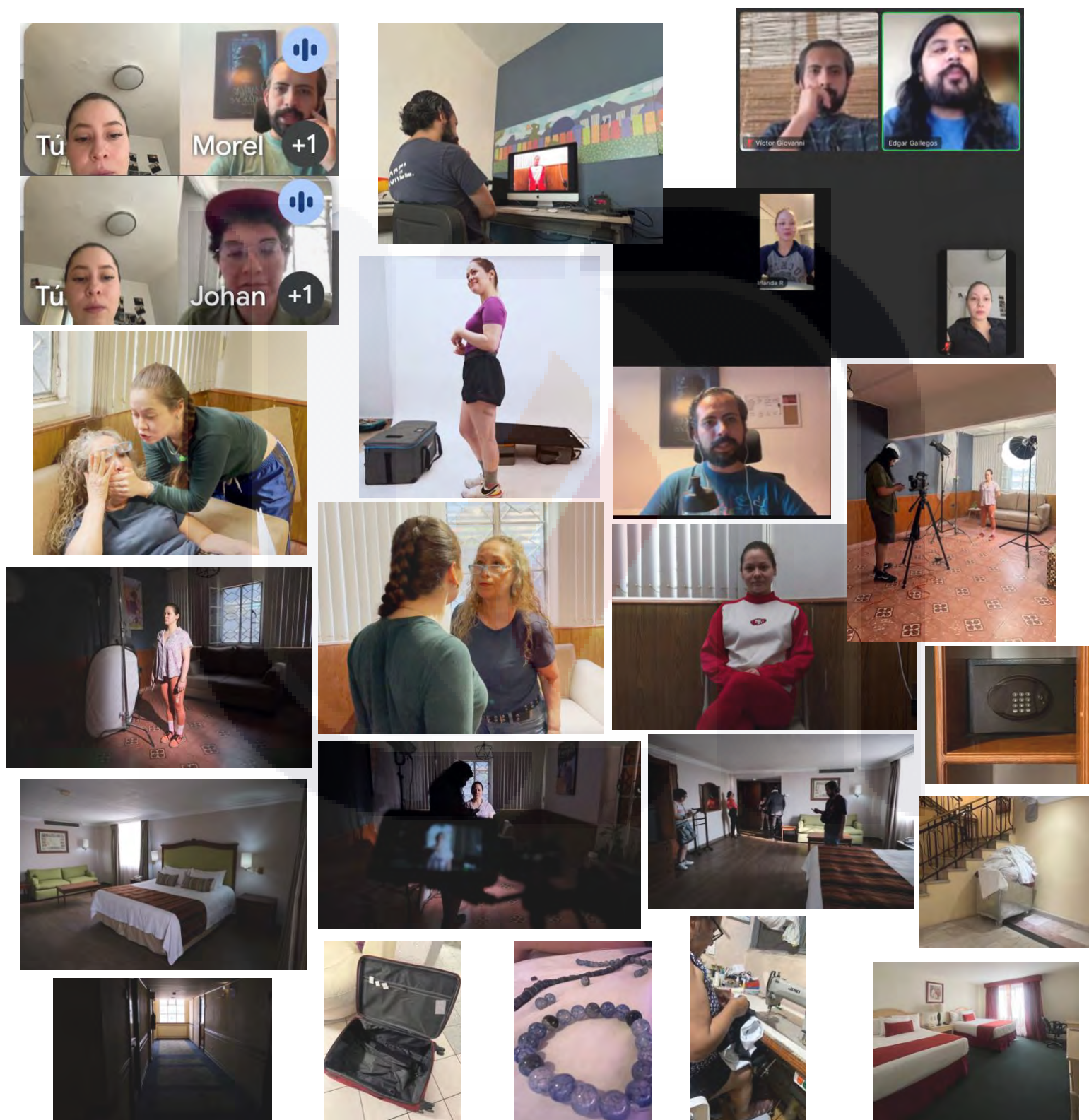


Figura 24. Fotografías capturadas por el crew

Anexo 8. Fotografías del proceso de rodaje



Figura 25. Fotografías capturadas por Fernando Guerrero y crew

Anexo 9. Fotogramas del material fílmico de *Cleptomanía*

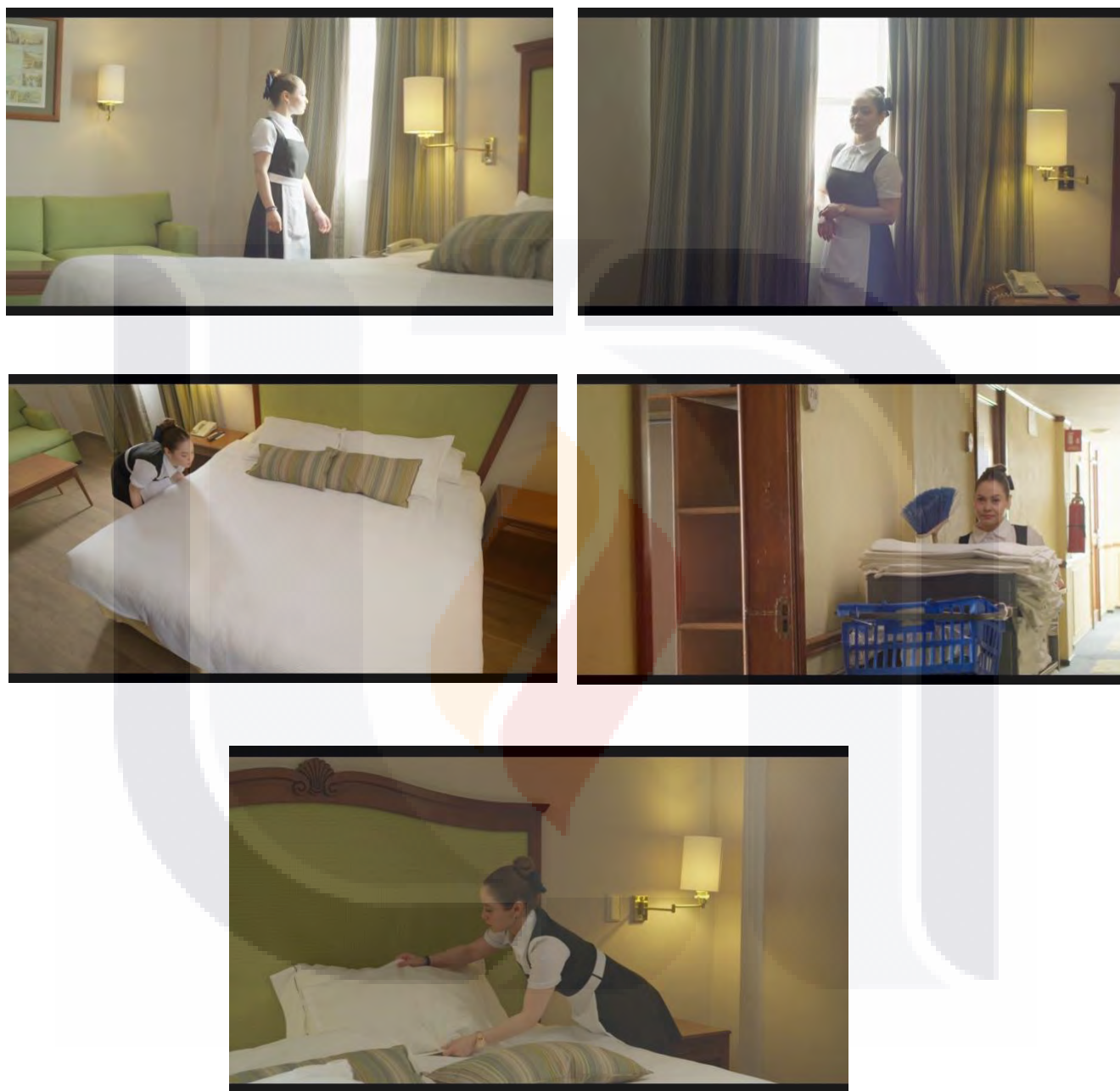


Figura 26. *Fotografías capturadas por Edgar Gallegos*