

Estudio sobre las técnicas de dirección de actores infantiles y su aplicabilidad en el cortometraje Con los pies de tierra

Alexandra Duarte Hernández
Andrés Felipe Enríquez Moreno
Chari Vivianne Granados Ballesteros
Daniel Eduardo Osorio Rodríguez

Universitaria Agustiniana
Facultad de Arte Comunicación y Cultura
Programa de Cine y Televisión
Bogotá, D.C.
2020

Estudio sobre las técnicas de dirección de actores infantiles y su aplicabilidad en el cortometraje Con los pies de tierra

Alexandra Duarte Hernández
Andrés Felipe Enríquez Moreno
Chari Vivianne Granados Ballesteros
Daniel Eduardo Osorio Rodríguez

Docente

Johnnier Guillermo Aristizábal Santa

Trabajo de grado para optar al título de Cine y Televisión

Universitaria Agustiniana
Facultad de Arte Comunicación y Cultura
Programa de Cine y Televisión
Bogotá, D.C.

2020

*A nuestros
padres Quienes apoyaron el proceso
incondicionalmente.*

Resumen

El siguiente documento elabora una búsqueda y descripción conceptual sobre el cine infantil, cine protagonizado por niños y los hitos históricos que incluyen esta característica en su forma.

Así mismo, enuncia diversas técnicas de dirección de actores que permiten idear una estructura sobre la formación actoral infantil y la posible aplicabilidad en el cortometraje *Con los pies de tierra*.

La metodología aplica los conceptos compilados acerca de la dirección de actores y la construcción de personajes infantiles junto a lo planteado en *Una propuesta de análisis cinematográfico integral*, como método de análisis para obras cinematográficas, segmentado en tres componentes de estudio; método que se aplica en dos obras audiovisuales: *Tú lo mataste* y *Detrás de la ciudad*.

La investigación y su aplicación evidencian la necesidad de ampliar la teorización sobre la preparación de actores infantiles y como la inexperiencia en una producción como *Con los pies de tierra* suscita situaciones inesperadas y poco deseadas que ven afectados todos los departamentos artísticos de la producción.

Palabras clave: Actores infantiles, formación actoral, infantes, cine con niños

Tabla de contenidos

Introducción	8
Tema de investigación.....	9
Planteamiento del problema	10
Pregunta de Investigación	10
Justificación.....	10
Objetivo general	10
Objetivos específicos.	11
Revisión teórica del tema	12
Marco histórico y de referencia.....	12
Cine infantil.	12
La infancia en el cine.	14
Neorrealismo italiano.....	14
Hitos históricos.	16
La infancia en el cine colombiano.....	20
Antecedentes y cine documental.....	21
La infancia en el cine de ficción colombiano.	22
Estado del arte	28
Marco teórico	29
Robert McKee. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones.....	30
La creación del personaje infantil.	35
Métodos para la actuación según Tony Barr.....	38
El casting.....	41
Dirección de actores.....	52
Análisis de referentes	54
Metodología.....	54
Tú lo mataste.....	55
Detrás de la ciudad.....	63
Con los pies de tierra, memorias de realización.....	71
Antecedentes del proyecto.	71
El análisis cinematográfico integral Con los pies de tierra.....	72

Memorias por departamento.....	80
Conclusiones	93
Infancia y dirección de actores en el cine.....	93
Dirección de actores en Tu lo mataste y Detrás de la ciudad.....	93
Realización y producción	94
Referencias	97

Lista de figuras

Figura 1. Creación del personaje infantil..	35
---	----

Introducción

Uno de los elementos más relevantes que se deben trabajar con mayor cuidado a la hora de la realización audiovisual es la dirección de actores, con el objetivo de brindarle a la historia veracidad y fuerza. La dirección de actores es un área estudiada y de la cual se desprenden técnicas de actuación que datan de los inicios del teatro, sin embargo, es poca la información que existe acerca de la dirección de actores infantiles.

Para entender la preeminencia de la infancia en el cine tanto global como nacional, al inicio de la investigación se realiza una revisión teórica de la presencia de la infancia y la actuación infantil en la historia del cine, lo cual empieza a dar algunas luces sobre elementos destacables a la hora de trabajar con un actor infante.

Dentro de este estudio se plantea, revisar el desarrollo de un personaje infantil desde su creación de personajes en la escritura del guion según Syd Field y Antonio Sánchez Escalonilla, hasta su representación en pantalla. Si bien un actor niño es un actor natural, dentro del proyecto *Con los pies de tierra*, siempre se tuvo clara la importancia de encontrar niños que hayan tenido alguna experiencia actoral y aplicar algunas de las técnicas de Tony Barr.

Una vez claro el desarrollo de los personajes infantiles, se realiza un análisis cinematográfico que permite destacar técnicas de dirección de actores infantiles utilizadas en la realización de cortometrajes contemporáneos, para esto se utiliza como metodología el texto *Una propuesta de análisis cinematográfico integral*, que plantea un método de análisis para obras cinematográficas, segmentado en tres componentes de estudio; método que se aplica en dos obras audiovisuales: *Tú lo mataste* y *Detrás de la ciudad*.

Finalmente se realiza el cortometraje *Con los pies de tierra*, en donde se aplican las técnicas que se obtuvieron durante la investigación, este proceso fue reseñado a través de unas memorias en donde se presentan los retos de trabajar con actores infantiles desde algunos de los departamentos de la realización audiovisual.

Tema de investigación

Esta investigación pretende, encontrar las técnicas de dirección de actores que sean frecuentes y eficaces a la hora de trabajar con actores infantiles, en producciones audiovisuales, más específicamente largometrajes y cortometrajes. Por lo anterior, se realizará una investigación sobre diferentes técnicas actorales y una reseña a diversas obras de la cinematografía mundial que marcaron de algún modo la historia dentro del contexto específico en el que ahondaremos, la actuación infantil.

La información obtenida se analizará y recopilará en un documento, que se usará como método de apoyo en la dirección de actores del cortometraje *Con los pies de tierra*.

Planteamiento del problema

Los diferentes estados de ánimo que sucumben al espectador en la narrativa del cine, no solo se deben a la sutilidad del montaje, la expresividad de la fotografía, o a la inmersión que nos concede la música dentro de un audiovisual; sino factores igualmente fundamentales como la preparación y el manejo del actor, el único encargado de darle vida al personaje, de jugar con su entorno y transferir al espectador una serie de emociones y conocimientos, a través de diálogos y pantomima. Esta investigación pretende identificar una serie de técnicas generales acerca del manejo del actor infante, para fortalecer los conocimientos del director novato y disminuir los problemas de verosimilitud en las producciones.

Pregunta de investigación

¿Cuáles son las técnicas de dirección de actores infantiles que se deben tener en cuenta para la realización de un cortometraje de ficción y cómo se puede evidenciar en las películas *Tu lo mataste* y *Detrás de la ciudad*?

Justificación

Dentro de una producción audiovisual, llámese corto o largometraje, la actuación es el primer acercamiento que tiene el espectador con la historia y sin lugar a duda es la herramienta que le permite conectarse con la historia. Por esta razón dentro de la academia los futuros realizadores deben pasar por un taller que les permita aprender las herramientas o las técnicas básicas para dirigir a sus actores correctamente y a su vez aportar a la creación de sus personajes. Sin embargo, la actuación es una de las razones y la más constante por las que las historias fallan, ya que los directores novatos, no encuentran la mejor manera para acercarse a sus actores y más aún si son infantes.

Objetivo general

Aplicar las técnicas de dirección de actores infantiles que se identifican en los cortometrajes *Tu lo mataste* y *Detrás de la ciudad* y otros hitos cinematográficos, profundizando sobre la perspectiva de cada departamento de realización y el aporte de estas en función del trabajo actoral.

Objetivos específicos.

Identificar los elementos propios de la dirección actoral infantil de los que se pueda obtener un panorama global sobre el aporte artístico que esta figura tiene en el desarrollo audiovisual a lo largo de la historia del séptimo arte.

Analizar la dirección de actores en los cortometrajes *Tu lo mataste* y *Detrás de la ciudad* y su tratamiento desde los diversos entendimientos de su universo narrativo y la aplicación de estos.

Reflexionar sobre el proceso creativo de la realización del cortometraje *Con los pies de tierra* y la aplicación de las técnicas de dirección de actores dentro del mismo.

Revisión teórica del tema

Marco histórico y de referencia

Cine infantil.

Desde la invención del cinematógrafo, el cine tuvo primeramente el objetivo de entretener a los espectadores, entre ellos por supuesto a los niños, lo cual provocó que iniciara la creación de contenido para ellos. De manera más específica en 1928 con la llegada de *Mickey Mouse* y en 1929 con *Silly simphonies* (Rodríguez, Melgarejo, 2010). La llegada del color reforzó completamente este tipo de contenido, pero es a partir de 1937 que empieza una producción masiva de largometrajes dirigidos al público infantil basados en cuentos, producidos por Disney, que por supuesto es el mayor creador de contenidos dirigido a público infantil. “Es a partir de 1937 cuando comienza una verdadera avalancha de largometrajes producidos por la conocida marca Disney, que se prolonga hasta nuestros días” (Rodríguez, Melgarejo, 2010, p. 2).

Sin embargo, es importante hablar de lo que puede llegar a caracterizar el cine infantil, aunque no esté del todo definido, existen algunas aproximaciones, para esto es necesario hablar de la asimilación audiovisual de los niños. “Desde los 3 a los 6 años, cuando se origina el proceso de asimilación audiovisual por parte del menor que se completará hacia los 12 años con la denominada Inteligencia Fílmica” (Tripero, 2006, p. 21).

Una manera de aproximarse a la definición de cine infantil es haciendo un paralelo entre las películas dirigidas a este público y la literatura infantil, que también ha sido adaptada al cine, una de las características más significativas de ambos fenómenos es que sus historias son protagonizadas por niños. “Los numerosos filmes protagonizados por niños o con peso de personajes infantiles en el reparto, suelen encuadrarse dentro del llamado cine infantil o cine familiar de aventuras y entretenimiento”, (Sánchez, 2004, p.296). No obstante, existen películas protagonizadas por niños dirigidas a otro tipo de público, un ejemplo de ellos es *El señor de las moscas* de 1990 dirigida por *Harry Hook*, este tipo de narraciones saldrían del entendimiento de un niño de entre 3 a 6 años y podría causar algún tipo de conflicto, lo cual nos aleja de definir al cine infantil como únicamente en el que los niños son protagonistas.

Se propone entonces, analizar la comunicación cinematográfica desde la teoría de la comunicación más sencilla, (Emisor – Mensaje – Receptor), bajo esta lógica el receptor no es determinante, ya que la fuente de la que provenga la película (emisor), no afecta a la misma, sin embargo, el mensaje y el receptor si son determinantes.

El receptor deberá potencialmente ubicarse en las edades de entre los 3 a 6 años de edad. “El cine infantil puede ser definido en base a la recepción de este, teniendo en cuenta su finalidad y las características de su público objetivo” (Rodríguez, 2010, p.11).

Por otro lado, el mensaje (película) deberá atender a dos aspectos: formales y narrativos. Dentro de los formales se encuentra, la técnica con la que la película fue hecha, que no se define en una por excelencia, pero distingue a las películas animadas ya sea en 2D o 3D como una de las técnicas mejor recibidas por el público infantil. La duración ideal es entre los diez a quince minutos, tiempo en el cual el espectador permanece atento, con esto se podría afirmar que el público infantil únicamente consume cortometrajes, pero aplicando esta lógica de tiempos. Rodríguez (2010) afirma:

Si tuviéramos en cuenta este dato sería muy difícil encontrar ejemplos más allá de los puros cortometrajes, por tanto, lo importante sería que en la duración total de una película se pudieran encontrar bloques de desarrollo narrativo de 15 minutos que, sumados, configurarían la historia en su conjunto. (p.13)

Otros elementos que se recomiendan, es el uso de música llamativa de manera diegética, casi protagonista de la historia. Que la narración se desarrolle en un ambiente familiar o reconocible para el infante y que sea llevada a través de los diálogos de los personajes y no a través de un narrador.

En cuanto a los aspectos de narración, los géneros cinematográficos ideales para el cine infantil son la comedia, aventura y fantasía, aunque existe éxito con las tramas sentimentales, no se debe confundir con romances o temas únicamente de amor. Es importante no incluir elementos de terror o suspenso. La estructura debe ser lineal y tradicional. “A los niños les cuesta establecer relaciones temporales entre las secuencias de un filme, por eso no entienden de forma clara la línea argumental o narrativa. Es frecuente que encuentren confusión entre la realidad y la ficción, que asimilen lo percibido y lo asocien con sus deseos y, por último, que relacionen los contenidos y los significados en base a sus experiencias afectivas” (Tripero, 2006, p. 46 - 47).

Por último, se encuentran los personajes de la historia, el protagonista deberá ser un niño o un animal, los adultos aparecen en la historia como personajes a los cuales el o los protagonistas deben ayudar o salvar, teniendo en cuenta el binomio bondad/maldad, siempre y cuando el personaje maligno tenga un castigo final.

Teniendo en cuenta lo anterior es importante aclarar que esta investigación apunta a reconocer los

métodos más acertados de dirección de actores, para dirigir actores infantiles para un cortometraje de ficción dirigido a un público adulto.

La infancia en el cine.

Una idea común en los adultos acerca de los niños refiere a la vulnerabilidad de los mismos, hacen parte de un sector frágil de la sociedad, razón que impulsa a un grueso sector social a velar por su bienestar, interés que procura brindar desde el cuidado básico hasta su participación en ámbitos deportivos, artísticos, recreativos, etc. Entendemos, pues, que el aporte de un infante en cualquiera de estos ámbitos se debe a una decisión adulta que somete al infante a explorar sus inteligencias y habilidades.

El cine no deja atrás esta participación infantil. Desde su inicio los niños se vieron como sujetos de interés por los hermanos Lumiere, quienes demostraron gran curiosidad por la personalidad de los menores, capturando su cotidianidad desde bebés hasta adolescentes. En una primera instancia capturaban estas imágenes, junto con la de los adultos con un enfoque observacional, con el tiempo el interés por la infancia se incrementó, fue entonces que iniciaron a realizar capturas narrativas sobre la vida de los niños, ubicándolos como protagonistas (Bácares. 2018).

En EEUU entre 1895 y 1905 se hicieron alrededor de 26 películas contando historias sobre niños, lo cual se derivó en Hollywood como ChildStar, que empezó a crecer en 1929 después de la Gran Depresión, este momento histórico dio paso para contar historias sobre los niños huérfanos y el proletariado saliendo adelante en un país roto (Bácares, 2018). Además de esto se crea un arquetipo de niño con características como ser inocente, tierno, vulnerable, extrovertido, que estaba interpretado por un niño, blanco, rubio, de ojos claros. Un claro ejemplo de lo anterior es la pequeña Shirley Temple quien en 1930 se consolida como una actriz con formación en teatro y danza desde muy pequeña, famosa por participar en más de cuarenta películas y veinte cortometrajes. Con tan solo 5 años firmó un contrato de exclusividad con la productora 20th Century Fox (Bácares, 2018).

Neorrealismo italiano.

Mientras en Europa, las narrativas giraban en torno al conflicto bélico, el impacto tras la Segunda Guerra Mundial dio paso a nuevas formas de realización cinematográfica.

Durante los años del fascismo en Europa el cine fue impulsado desde el régimen, las diferentes dictaduras comprendieron este como un fuerte medio de divulgación, usado como

instrumento de propaganda que poseía una estética construida y artificial.

Los antecedentes en Italia sugieren una cinematografía censurada, las películas no podían mostrar la delincuencia o la pobreza, tampoco se permitía la sátira, se buscaba la imagen de una nación perfecta. Es entonces cuando se gesta un nuevo estilo cinematográfico, el *neorrealismo italiano*, este cambia la visión del séptimo arte como mera forma de distracción para convertirse en una herramienta de polémica y de crítica social a la situación de posguerra que sufrió la nación durante y sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial, (Caldevilla David, 2009). Esta corriente se caracterizó por sus condiciones naturales de realización, la veracidad tras los filmes se condujo a partir de los escenarios reales, el uso de actores naturales y narrativas protagonizadas por personajes del pueblo, víctimas de una cotidianidad devastada.

El autor David Caldevilla propone en su texto *Neorrealismo italiano* una serie de aspectos que determinan los cambios de este estilo cinematográfico, pues los autores exploran nuevas formas para evidenciar una Italia triste y nostálgica, hambrienta, de resistencia, diferente a la de la etapa fascista.

El sentimiento sobre la imagen busca centrarse en el valor del guion, por lo que los diálogos adquieren un peso significativo, mientras la composición que, aunque no se abandona, deja de ser prioridad. Adicionalmente, menciona a la muerte del actor como factor determinante en la realización, pues allí los personajes dejan de estar formados y viven su propia realidad frente a la cámara; de la mano la improvisación, indispensable en el estilo, pues para describir la realidad se debe entender la naturaleza dinámica de la misma, por lo que en escena nacen formas de construir un argumento más rico, siempre entendido desde una posición moral inherente a la crudeza y la sinceridad con el objetivo de impulsar el cine como método de crítica e instrumento político.

En lo que respecta de esta investigación, una vertiente crucial es la aparición de dos nuevos arquetipos narrativos: la mujer y el niño, estos personajes, aunque no pierden sus atributos de bondad, indulgencia y benevolencia, se apropian de un heroísmo familiar, patriótico, brindan a los filmes un valor de esperanza y lucha.

Eje de interés, los niños enaltecen la pérdida y nos llevan a través de las historias como un hilo conductor que cuenta un universo a través de sus vivencias en la gran pantalla. Algunas películas con la presencia infantil marcan una ruta para exponer las diferencias sociales, la apropiación política que toman y los valores que aportan en un mundo adulto a través de la

inocencia.

Un breve análisis de películas como *El Ladrón de Bicicletas* (De Sica, 1948), *Roma, ciudad abierta* (Rossellini, 1945), nos permitirá entender la relevancia de los niños dentro del cine de la época y entender como influencias externas como Chaplin con *The Kid*, (1921), permitieron adoptar miradas para hacer un aporte a la historia del séptimo arte.

Delfín Romero Tapia (2016), entiende el compromiso de los directores por entender que, “Estos niños en su papel de extras están en todos lados, como deseando mostrar que, además de esa sociedad adulta de violencia, amantes, robos, amores, sueños frustrados, traiciones y asesinatos despiadados, existe también otra sociedad con rostro de niños que juegan, corren, que desobedecen a sus padres y militan en la resistencia; niños que presencian fusilamientos, que pelean por una pieza de pan” (p. 8).

Hitos históricos.

La cinematografía muestra que a lo largo de su historia la aparición de sujetos infantiles de carácter protagónico en las obras es relevante en el séptimo arte, el aporte de cada una de las obras que se mencionan a continuación indican que los procesos de trabajo actoral con cada individuo depende de las circunstancias del proyecto y las necesidades del mismo, pero una vez se amplía el espectro de conocimiento bajo los diversos contextos que estos filmes ofrecen, permiten entender el oficio de trabajar con niños y aporta una mirada amplia con el fin de encontrar la forma más adecuada de formación actoral infantil en el cortometraje *Con los pies de tierra*.

The kid (Chaplin, 1921), nos lleva por las aventuras callejeras de John, un niño que fue abandonado por su madre, un vago interpretado por el mismo Chaplin, con dificultad se convierte en su cómplice y estos forman una amistad; entonces convergen en un final alentador. Desde una temprana edad, el cine muestra interés por la participación infantil, está hace un aporte que la adultez no puede proporcionar y en el presente caso, comprende un universo en el que los personajes que se complementan por su propia naturaleza. Esta película se convierte en un hito del cine y proporciona inspiración al neorrealismo italiano, como antes se ha descrito, por los atributos de bondad y diversión en medio de la infortuna y la pobreza.

Roma, ciudad abierta (Rossellini, 1945), autentica obra del neorrealismo italiano, cuenta a grandes rasgos la historia de algunos miembros de la resistencia italiana, Giorgio Manfredi y Prieto Pellegrini, historias en principio independientes y tras unirse desenlazan dramáticamente;

inicialmente el filme se pensó como una serie de cortometrajes, pero por sugerencia de Fellini, coautor del guion, se unificaron las dos historias iniciales que formarían la película que hoy en día vemos. Aquí, los niños llevan un papel de acompañamiento y no existen protagónicos, por el contrario, un grupo de estos toman una significación de resistencia gracias a un ejército infantil que retribuye simbólicamente a quienes no pueden contender. “Los infantes caminan a la par de los personajes protagónicos, en forma paralela e independiente, llevando al filme a la representación de dos mundos distintos, pero complementarios (Romero Tapia, 2016, p. 7).

Ladrón de bicicletas (De Sica, 1948), película italiana, narra la historia de Antonio Ricci, un proletariado que lucha por recuperar su herramienta de trabajo, tras perderla en un hecho desafortunado el primer día de empleo. En este filme, Bruno, el hijo de Antonio, toma un papel casi protagónico y acompaña la historia con tenacidad, demuestra madurez frente a las adversidades. La puesta en escena de su personaje y su mirada denota una adultez obligada que influencia a su vez al personaje principal, aportando complicidad o distancia entre ambos y las posibles actitudes de los personajes a lo largo de las curvas narrativas. Se sabe que, para la realización de este film, De Sica empleo actores naturales y la particularidad para encontrar al infante se limitaba a verlos caminar, es probable que la gestualidad y la corporalidad fueran esenciales para el desempeño del personaje, pues los niveles de expresividad necesarios en el filme juegan un papel importante.

Los olvidados (Buñuel,1950), Con una notoria influencia del neorrealismo italiano, el controversial director Luis Buñuel cuenta en esta película la trágica de vida y los intentos de supervivencia de un grupo de niños y adolescentes que crecen en un barrio marginal de México. Unos de los aspectos más relevantes, es tal vez la capacidad inmediata de toma de decisiones drásticas de estos personajes inmersos en un ambiente miserable y de delincuencia, a tal punto que se acercan a la adultez, y la manera en la que luchan sin éxito en contra de los esquemas de vida que ya les han sido impuestos.

Shane (Stevens ,1953), es una película icónica del género western, en la que el director George Stevens, cuenta la típica historia de un pistolero que tiene problemas con la ley y se debate entre ser un héroe o un rebelde, en su camino llega a la granja de la familia Starrett, en donde lo acogen y hace amistad con todos, sobre todo con Joey un pequeño niño. Shane termina siendo emboscado y casi asesinado, hasta que el pequeño Joey lo salva de su condena y Shane se marcha a pesar de las súplicas de Joey para que se quede con ellos. Esta película es el símbolo

de lo que vivió el director, ya que fue reportero en la Segunda Guerra mundial, en donde es consciente del poder que le puede dar a un hombre solo el hecho de tener una bala. La meticulosidad del director le permitió trabajar y preparar a los actores de manera tan profunda que finalmente fue Joey el personaje infantil el héroe del desenlace de la historia.

Los 400 golpes (Truffaut, 1959), la reconocida película en la que Truffaut cuenta su infancia y la cual le daría la oportunidad de dirigir su autobiografía a través de otras películas, acompañada de la magistral actuación de Jean Pierre Léaud. Además de ser una de las películas que le abriría paso a la Nueva Ola Francesa, es distinguida por retratar la soledad y la búsqueda constante de una mejor realidad a la que está sometido su personaje principal, todas las aventuras de un niño llevadas a un ámbito mucho más real. El director logró pasar toda su esencia para que esta fuera representada y por cruel que pueda parecer es la vida de un niño en Francia de la postguerra sin ningún tipo de cuidados.

Friends (Gilbert. 1971), uno de los elementos recurrentes en algunas narrativas del cine protagonizado por niños, es la decepción que les provocan los adultos, buscar ser diferentes, que los dejen de presionar o escapar de un peligro representado por un adulto. *Friends*, es una película que narra la aventura y el vínculo de dos pequeños niños que huyen de sus hogares para buscar una nueva y mejor vida. Sin duda alguna, deberán ponerse en los zapatos de los adultos en medio de su torpeza infantil, deben trabajar para comer, cocinar, limpiar, esforzarse para poder cumplir ese sueño de estar libres de adultos y enfrentarse al reto más grande de ser responsable de una nueva vida. Es una película maravillosa en la que se vive la vida adulta desde los ojos de dos pequeños enamorados.

The goonies (Dooner, 1985) cuenta una historia original de Steven Spielberg sobre un grupo de niños-adolescentes que emprenden un camino a la aventura, buscando un tesoro que los ayuda a permanecer en su lugar de origen. Esta película cambia el espectro de análisis que se lleva a cabo hasta este punto, pues es una película con una producción mucho más robusta y en condiciones de realización distintas, los niños tienen una preparación actoral de más dedicación, el trato de los actores en este tipo de escenarios es más exclusivo, el tiempo de estructuración de personajes es más prolongado, pues explora puestas en escena que plantean emociones de ficción llevadas a su máxima expresión. Resulta, pues, enriquecedor contemplar diferentes formas de realización a lo largo de la historia del cine y las películas más representativas en lo que respecta al uso de actores infantiles.

Dónde está la casa de mi amigo (Kiarostami, 1987), uno de los directores más influyentes del cine iraní, nos cuenta la travesía de Almad, un niño que por error tomó el cuaderno de un amigo de su escuela y debe atravesar toda su aldea en busca de la casa de su amigo para poder entregárselo. Sin duda alguna, es una película que nos presenta un drama infantil, todo un universo de obstáculos desde la mirada de un pequeño; es un intento por retratar la realidad del mundo a través de un niño que es protagonista de este mundo. Fue grabada en un ambiente totalmente real, en una escuela, con sus estudiantes y su profesor, que como cuenta el director, era realmente la autoridad en el rodaje, “En realidad, aunque estábamos filmando, era el profesor el que mandaba, decía qué es lo que teníamos que hacer y señalaba cómo hay que hacerlo”. El director decidió restarles importancia a los aspectos técnicos de la realización cinematográfica y en cambio dársela a la exploración del espacio en el que se encontraban y de sus personajes, con una cámara atenta a los movimientos y la corporalidad de los niños, y el sonido capturando los diálogos naturales que los niños compartían en medio del rodaje.

La vida es bella (Benigni, 1997), su director, Roberto Benigni construye una fantasía en medio de un trágico suceso histórico, en el que una pareja de judíos es llevada a los campos de concentración nazis en medio de la Segunda Guerra Mundial, para que el hijo sobreviva sin perder su inocencia su padre convierte este proceso doloroso en un juego y la magia se mantiene durante toda la película. Esta obra además de ser histórica es un retrato de la concepción de infancia, en el que se protege a los niños en todos los sentidos, tanto físicos, como mentales y aún más refleja la importancia del desarrollo de su imaginación y experiencia.

Los niños del cielo (Majidi 1997), Una película que nace a través de la mirada iraní, que cuenta la historia de dos hermanos que se ven envueltos en la búsqueda de un par de zapatos, pues Ali ha perdido el único par que tenía su hermana Zahra, estos deciden compartir los zapatos de Ali y no contarles a sus padres para evitar problemas, entonces emprenden el camino de búsqueda. Esta cinta destaca por mostrar el amor filial en medio de la realidad social cotidiana que vive el país, pues el contraste de clases sociales es expuesto con perspicacia a lo largo del filme. De su realización prepondera el hecho de ser una historia llevada a la pantalla grande por la conmoción del director al conocer una historia real de la misma naturaleza, además de ser una película de bajo presupuesto, Majidi le apuesta al uso de actores naturales y haciendo los equipos de rodaje lo más discretos posibles, para así no robar la naturalidad de los niños en escena. Una película que demuestra una tendencia dentro del cine por el uso de la espontaneidad de los

menores que aparecen como figuras de valor y audacia frente a los diferentes conflictos narrativos.

Estación central (Salles, 1998), cuenta la historia de Josué un niño que pierde repentinamente a su madre en un accidente de tránsito, en medio del shock y la soledad Josué queda en las manos de Dora, una mujer fría y solitaria que, a pesar de casi abandonar al niño en un destino fatal, lo rescata y decide acompañarlo en busca de su padre, en el camino los dos se reconectan con su humanidad y se hacen buenos amigos. Josué representa el papel de un niño vulnerable e ingenuo ante la realidad de una ciudad que vive en constante movimiento y afán, sin esperanzas y casi sin entender su situación Josué es llevado fácilmente por una corriente de sucesos extraños, permite que su destino quede en las manos de un adulto, conforme va pasando el tiempo, los diálogos y las anécdotas de Dora, el niño empieza a tomar conciencia no solo de su papel en el mundo que lo rodea sino el de su compañera de viaje.

El verano de Kikujiru (Kitano,1999), nos trae desde Asia, más precisamente Japón, una historia con humor local e imparcial, una herencia de un cine más adulto que hace el tratamiento narrativo con el niño de la historia una puesta en escena de riesgo, también lleva al niño a situaciones limitadas e incómodas pero que finalmente le dan la evolución que el personaje necesita. Esta película cuenta la historia de un niño que vive con su abuela y al llegar las vacaciones de verano, decide ir en busca de su madre, sin embargo, una antigua vecina le impide hacer su viaje a solas y lo envía con un acompañante muy peculiar, un ex yakuza con el que atraviesa incontables experiencias, algunas un tanto desagradables razonado la sensibilidad de la moral, otras agraciadas y otras con carga emotiva; con una relación entre sus personajes principales que se fortalece a lo largo del trayecto de chirriante a benévola.

La infancia en el cine colombiano

En este punto y teniendo en cuenta el papel de la infancia en el cine a nivel mundial se hará énfasis en cómo esta se vio representada en el ámbito del cine nacional, desde sus inicios documentalistas hasta la ficción de los últimos años mediante la reseña de una serie de películas que se consideran importantes a la hora de hablar de la infancia y el papel de los niños en el cine colombiano para que al final se pueda obtener un registro conciso de puntos álgidos y características esenciales que puedan definir la infancia y su papel en el cine colombiano.

Esto anterior se realiza utilizando *La infancia en el cine colombiano* (Bácares Jara, 2016) de donde se extrae el orden e hitos cronológicos de las películas más representativas, que se utilizan

para referenciar la evolución del papel de la infancia a través del tiempo.

Antecedentes y cine documental.

El primer acercamiento que se tiene de la infancia en la cinematografía nacional es mediante el documental, debido básicamente a que heredó en parte la visión y función que tenía el cine en sus inicios que consistía en mostrar elementos y situaciones del diario vivir, y evidentemente esto quedaría evidenciado en la representación que tenía la infancia en la sociedad colombiana del momento donde el papel de los niños no era notorio, por lo que en las piezas audiovisuales se reducían a hacer parte de un fondo o complementar la narrativa, ya sea porque se buscará de manera intencional o simplemente que quedará registrada como la intrusión de pequeños espectadores, que limitaban el papel de los niños a una representación de la inocencia y desconocimiento. La aparición de los niños es al igual que en resto del mundo una decisión de los adultos que está mediada por unos intereses en narrativas particulares, la infancia en el cine es paulatinamente más usada para retratar estos intereses en el transcurso del crecimiento del desarrollo audiovisual.

Las primeras apariciones se registran en los primeros filmes de los hermanos di Doménico, haciendo referencia a la tímida manera de acoplar la infancia al desarrollo del cine en el país, con la película *La Fiesta del Corpus* (di Doménico, di Doménico, 1915), en la cual se ve la presencia de la infancia, alrededor de una celebración católica en la que los niños de un colegio están sirviendo como monaguillos y las niñas por otro lado están siendo guiadas por una maestra, este es un primer acercamiento de la infancia en el cine utilizada como símbolo de pureza en la religión y cómo se observa la película es un registro documental en la ciudad de Bogotá, por lo cual todos los participantes son actores naturales y perdurará en el cine colombiano por varios años.

A partir de allí, aparecen otras películas como las de los hermanos Acevedo en las cuales se pueden ver niños perdido entre grandes multitudes en diferentes espacios o eventos, donde se pueden apreciar contrastes del contexto de la situación del país que van desde manifestaciones, desfiles militares y eventos públicos hasta eventos políticos y funerales, en los cuales el papel de los niños sigue siendo disminuido por la presencia de los adultos y la importancia que estos tienen en dichos eventos.

En la película *Carnavales Estudiantiles de Bogotá* (Acevedo Bernal y Acevedo Bernal, 1928), se aprecia el contraste entre los niños pertenecientes a familias importantes, con

un atuendo apropiado, bien calzados y limpios, jugando mientras observan un desfile, mientras que en otros planos se ven los niños pertenecientes a la oposición y al proletariado, descalzos, sucios y vestidos con ruanas, una comparación interesante que pone a los niños en un papel un poco más protagonista, aun estando un poco ocultos, como un símbolo de la sociedad misma y de la situación política del país.

Entre 1931 y 1942, los hermanos Acevedo realizaron una serie de cortos documentales patrocinados por Beneficencia de Cundinamarca, en los cuales los niños tienen un espacio mucho más importante en la pantalla, que consistían básicamente en mostrar las acciones de la beneficencia sobre todo enfocadas en la infancia, se podían apreciar a niños solitarios, siendo rescatados de enfermedades, de las calles y de las enfermedades. Un aspecto importante que se debe mencionar es que estas acciones eran también auspiciadas por la iglesia católica. Es así como la infancia empieza a ser el objetivo en películas de esta índole en la que se pretende demostrar las buenas a través de los niños.

En *Amanecer en la Selva* (Rodríguez, 1940), se cuenta la “aventura” de una comunidad católica que se desplaza al Chocó para “ayudar” a la comunidad indígena Katía; este documental permite ver imágenes de la iglesia alejando a los niños de sus padres para evangelizarlos. Los niños son formados con los hábitos moralmente aceptados de la sociedad colombiana al igual que a las niñas se les enseña a tejer, a lavar ropa y a escribir, preparándolas para su papel en la vida.

Hasta este punto la infancia en los inicios del cine colombiano ha sido utilizada en menor medida como un símbolo constante de las situaciones del país y más como una representación de intereses de grupos o personas específicos.

La infancia en el cine de ficción colombiano.

Décadas 60 y 70.

A la pantalla llegaba el neorrealismo italiano, un movimiento que surgía en Italia y que se caracterizaba por sus narrativas realistas, que partía de los problemas sociales y la exclusión del infante, un cine que estéticamente construía sus propios componentes y se alejaba de los modelos clásicos del cine estadounidense. En Latinoamérica se crearía una corriente similar que tendría la actuación del niño como personaje principal, y que destacarían en México con *Los olvidados*, (Buñuel, 1950), en Brasil con *Rio 40 grados* (Pereira dos Santos, 1955), en Argentina con *Crónica de un niño solo*, (Favio, 1965), en Chile con *Valparaíso mi amor*, (Francia, 1969),

en Bolivia con *Chuquiago*, (Euguino, 1977), en Perú con *Gregorio* (Grupo Chaski, 1988).

Los años sesenta y setenta tocaron la entrada de los niños en el cine colombiano, que se verían representados en los desamparados, o los denominados “gamines”, que trabajan o roban en las calles, por lo que este sería el tinte realista de la infancia que tocaría al cine colombiano.

Dos Ángeles y medio, (Malta, 1958), es la primera película en Colombia de ficción que aborda infancia como la protagonista de un relato. Una historia que se resume a la pérdida de un bebé burgués y que es encontrado por dos niños de la calle, dos “gamines”, y que además introduce también por primera vez la figura del actor natural, siendo este uno de los gamines que compartía reparto con el protagonista.

Los días de papel (Silva y Forero 1963), al igual que *Chichigua* (Sánchez, 1963), y *Vida Perra* (Villegas, 1974) fueron cortometrajes donde se evidenciaba la presencia de la actuación del niño en ese espacio, frío y pobre, de críticas y paralelos de clase social, de vivencias personales o imaginarias.

En 1974, aparece el cortometraje *Los niños primero* (Nieto Rojas), patrocinado por el ICBF con el fin de que se conozcan sus labores en el rescate y educación infantil.

La primera mención de casting en búsqueda de una niña, para la película *La niña y la montaña*, (Téllez, 1974), cuenta la historia de una niña perteneciente a Antioquia con el sueño de conocer el Nevado del Ruiz, pero que es utilizado como fachada para retratar las clases privilegiadas antioqueñas. El casting iba dirigido para encontrar a una “niña típicamente colombiana” en el cual participaron más de cien niñas manizaleñas de las familias más pudientes.

El papel de los colombianos (Lerzundy, 1979), un cortometraje patrocinado por la Productora de Papeles S.A en la que aparecen niños haciendo formas en origami que cobran vida, siendo los primeros utilizados como un mecanismo publicitario.

El niño y el mar (Busquetts, 1978), sería otro cortometraje patrocinado por la empresa pesquera Vikingos de Colombia, donde se recurre a la conexión abuelo-nieto para fomentar el consumo del pescado, sin profundizar en la importancia de los personajes y su relación.

Los años 80 y Víctor Gaviria.

En los años 80 el papel de la infancia en el cine colombiano tomaría un rumbo nuevo y prácticamente el más importante de toda su historia, primeramente, con el nacimiento de FOCINE, que potencializa de manera general la producción cinematográfica pero que solo se

vería reflejado en la ficción en un puñado de cortometrajes y la irrupción del cineasta Víctor Gaviria.

A pesar de la importancia que tuvo FOCINE es necesario hacer énfasis que era una entidad “rudimentaria”, donde el poco dinero que se destinaba a la realización y la pobre visión obligaba a los cineastas a inclinarse por las temáticas comerciales que imperaban para la época, dejando de lado la infancia que estaba relacionada directamente con la marginalidad y las clases bajas de la sociedad colombiana.

En *Pura Sangre* (Ospina, 1982) cuenta la historia de un magnate azucarero que padece una enfermedad rara por lo que necesita diariamente la transfusión de sangre de jóvenes y niños blancos. En esta película se muestra a los niños como unos seres sin protección y a merced de las reglas de la clase y entorno social en el que se encuentran.

La película *Ahora mis Pistolas hablan* (Delgado, 1982) una especie de western criollo que narra la historia de un hombre que les cuenta a unos niños la historia de un personaje que es perseguido por un cacique, ya que este le había robado dinero, donde los infantes cumplen simplemente la función de ser desencadenante de la narración.

Pepos (Aldana, 1983), es una película que reúne relatos producto de la exploración de la relación de los niños marginados con las drogas y la calle, donde se puede ver un acercamiento a la realidad de una parte de la sociedad colombiana.

En la coproducción colombo-mexicana *El niño y el Papa* (Castaño Valencia, 1987) se cuenta la historia de un niño mexicano que emprende un viaje en busca del Papa Juan Pablo XII que se encuentra en Colombia para que le haga el milagro de poder encontrarse con su madre que no ve desde el terremoto de 1985 en México, donde se explota y exagera (ayudado por el melodrama) la inocencia del protagonista creando así una imagen errónea de esta virtud infantil.

Con el surgimiento de FOCINE a mediados de esos años se calcula que de los 84 medimetrajes que se financiaron de 1978 a 1993, trece tuvieron que ver con los niños (Compañía de Fomento Cinematográfico, 1988, pp. 37-169), coincidiendo con el impulso del programa “Yuruparí” de Gloria Triana, el cual produjo varias piezas audiovisuales relacionados con la infancia. Durante la etapa FOCINE se realizaron los siguientes cortometrajes basados en la infancia y los niños: *El porvenir de una ilusión* (Pinzón, 1986), *Momentos de un domingo* (Restrepo, 1985), *Lugares comunes*, (Upegui 1987), *El papá de Simón* (Ventura, 1985), *Amigos secretos* (Cataño, 1986), donde se puede apreciar el interés por representar y darle importancia

a los anhelos, objetivos y conflictos propios de los niños como las relaciones con su familia y amigos.

Paralelamente, la aparición de Víctor Gaviria en la industria cinematográfica colombiana sentaría las bases para la reorientación del cine de infancia y de los actores infantiles, representándolos una manera opuesta a la domesticidad e ingenuidad a lo desconocido que se venía trabajando, ya que decide darle una voz propia a la infancia y sacarla del papel de complemento que históricamente tenían en las películas. En sus producciones audiovisuales se les reconoce a los niños como personas, teniendo como objetivo poder conocerlos y brindarles la posibilidad de poder desconectarse de cualquier patrón adulto desde la dirección.

En *El Vagón Rojo* (Gaviria, 1981) donde se narra la historia de tres adolescentes que huyen de su colegio para poder viajar por tren y escapar de la ciudad de Medellín. Aquí, es posible observar a una infancia que busca revelarse contra las imposiciones del mundo de los adultos.

La lupa del fin del mundo (Gaviria, 1981) se muestra una historia de varios jóvenes que comparten sus opiniones y sentimientos acerca de la crisis de los misiles soviéticos en Cuba, burlándose de una u otra manera de la situación política mundial, mostrando a una infancia la cual además de sus propias preocupaciones, se ve obligada a cargar con las de sus mayores que les son impuestas por defecto.

Gaviria filmó a sus protagonistas respetándoles unos de sus patrimonios más cruciales, el lenguaje y la verbalización irrepitible que se entona únicamente en la niñez, generando que de esta manera sea considerado como el primero en interesarse en conocer los misterios de la infancia e incursionar en una nueva forma de creación donde el actor es un constante autor en la precisión de la historia que, a fin de cuentas, es la realidad de la sociedad en sí contada por sus actores más pequeños.

Años 90 y el siglo XXI.

En los años 90 se tiene el dato de que alrededor de 34 largometrajes llegaron a realizarse y que sólo quince de estas fueron capaces de exhibirse y distribuirse, siendo *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998), la única película que representa una verdadera participación de la infancia en el cine de la época, cabe decir que hubo entidades como el ICBF que le apostó al formato de video para realizar historias sobre los niños, pero que aun así carecían de un rigor cinematográfico.

La siguiente lista corresponde a la base de datos que se tiene acerca de las filmaciones de

ficción sobre los niños en la década de los 90:

Simón el mago (Gaviria, 1994) (miniserie de TV) es la historia de Simón, un niño soñador que vive con sus hermanos mayores, una madre religiosa y un padre con mano dura, va a la escuela como todos los niños hasta que un día decide convertirse en un mago y aprender a volar. En estas piezas audiovisuales se puede apreciar que la infancia es el eje sobre el cual se cuenta toda la narración donde se puede apreciar un interés por mostrar los sueños y anhelos de los niños y como a su manera llegan a conseguirlos.

En *Anduriña* (Medina, 1995) se cuenta una historia de suspense que surge de la desaparición de una niña y el sufrimiento de su abuelo por esto hasta el momento de su reencuentro, donde la infancia cumple el papel de ser la que ayuda a que la historia se mueva y además de servir como motivación del protagonista.

La vendedora de rosas (Gaviria, 1998) presenta a Mónica, una niña de 13 años que vive en la calle, el lugar donde lucha para defender lo poco que tiene. En la noche de navidad vende rosas para ganarse la vida, pero a partir de este punto la vida le hará enfrentarse a la soledad, la pobreza, la droga y la muerte de las calles marginadas de Medellín. Este filme cambió el esquema en el que debía representarse los niños en el cine colombiano, logrando que las historias cinematográficas estuvieran fuertemente ligadas a la experiencia de los actores, adoptando estos un rol de creadores debido a que se les generaba una sensación de aproximación a sus vidas.

La taza de té de papá (Hiller, 1999) narra la historia de una mujer que recuerda una comida en su casa cuando era pequeña donde sobre la mesa se encontraba un puré de papas, jugo de guayaba y la taza de té de su padre. En este cortometraje la infancia cumple la función de ser el eje central de la narración pero que se queda en simplemente una anécdota, ignorando completamente las relaciones que la niña pudiese tener con los que comparte mesa.

En el siglo XXI la aparición de los niños como protagonistas se expande apareciendo piezas audiovisuales como:

Los niños invisibles (Duque, 2001) presenta la historia de tres niños que desean volverse invisibles, a tal punto de llegar a realizar un ritual extraño que incluye matar animales y profanar símbolos católicos con el objetivo de poder espiar a una mujer que siempre ven bañarse semidesnuda. La infancia se ve representada de una manera particular ya que explora temas que no se habían tocado como el despertar de la sexualidad, la muerte o la relación entre los sucesos

nocturnos y los niños, todo esto sustentado bajo el concepto de la inocencia.

La película *Cuando rompen las olas* (Gabrielli, 2006), cuenta la historia de un niño que un día encuentra en el baúl de su abuela un álbum viejo de fotos que le revela un secreto, lo que lo llevara junto a su hermano, una enfermera y su propia abuela a vivir una aventura. En esta película se puede observar que la infancia está representada de una manera “romántica” donde se observa a los niños de una manera tierna, bien vestidos y con un lenguaje pulcro y bonito, basado en la noción de inocencia del director.

En *El ángel del acordeón* (Lizarazo, 2008) se cuenta la historia de un niño llamado Poncho, que sueña con ser un gran acordeonista para ganarse el amor de Sara María la niña que le gusta, lo que lo llevará a tener que superar una serie de problemas sociales y económicos para lograr su objetivo. El papel de la infancia en este filme es el de servir como elemento que le ayuda a la película a contar su objetivo, en este caso a través de los niños se quiere contar una historia de amor idealizada por la música vallenata que, además reduce a la infancia a una serie de situaciones que sirven de justificación para el personaje principal.

Los colores de la montaña (Arbeláez, 2011), narra la historia de Manuel, un niño de nueve años que sueña con jugar al fútbol, pero que, debido a la presencia de la guerrilla en la cancha donde suele pasar el tiempo con sus amigos, lo que lo obliga a ser testigo de sucesos que lo obligan junto a su madre a huir del pueblo para seguir vivos. Esta película presenta la particularidad de presentar el conflicto armado desde los ojos de la infancia, donde los protagonistas se ven obligados a enfrentarse a una realidad que ningún adulto se atreve a explicarles.

Pequeñas voces (Carrillo y Andrade, 2011), presenta a la infancia como protagonista y víctima del conflicto armado, que se ve sustentado mediante testimonios acerca de los cambios abruptos que la violencia les produjo, elementos desde los cuales se construye toda la narrativa de la película.

Jardín de amapolas (Melo, 2014), apuesta por contar una historia descentralizada en el departamento de Nariño, donde Simón, el personaje principal se ve en la obligación de lidiar con una vida afectada por el narcotráfico, el desplazamiento forzado y la violencia del conflicto armado colombiano.

Gente de Bien (Lolli, 2014), es la historia de un niño popular que se siente fuera de lugar y que tiene un desarraigo hacia su familia, pero lo que lo caracteriza a esta película es el ser en todo el sentido de la palabra una “película dialogante” donde lo particular es que todo se desarrolla mediante los diálogos de una pequeña micro sociedad de niños, en la cual el protagonista se ve obligado a hacerse partícipe, mostrando de un u otra manera una realidad palpable de la infancia.

En *Las tetas de mi madre* (Zapata, 2015) se narra la historia de Martín, un niño de 10 años que sueña con ir a Disney junto a su madre y para ello trabaja como repartidor de pizzas, hasta que un día conoce a Cacharro, un niño que le muestra el bajo mundo donde conoce las drogas, vicios y peleas callejeras. Un día encuentra a su madre en un prostíbulo lo que lo llevara a hacer hasta lo imposible para sacarla de allí. Esta película proyecta la marginalidad desde los ojos de la infancia, donde se aprecia un interés por la búsqueda de las distintas emociones y sensaciones en la realidad por parte de los niños, además de mostrar la manera en que se comporta esta infancia respecto a temas “adultos” como la sexualidad o la muerte.

Como comentario final y de manera textual: “Cada niño retratado, por una u otra corriente, respondería a un raudal de contextos y paradigmas sociales, a las expectativas de los públicos, a las tendencias cinéticas y a la forma de comprender a la infancia que tendrían los directores.” (Bácares. C, 2018, p.195).

Estado del arte

Con el objetivo de realizar un estado alrededor de la temática de la dirección actuarial en infantes y su método, se considera conveniente revisar artículos y textos que permitan entender la concepción de la dirección actuarial de niños y desde qué ámbitos es interpretada para así, de esta manera poder dilucidar la situación actual de esta. Un buen punto de partida es en el 2008, año en el que el Dr. Xavier Escribano de la Universidad de Barcelona publicó su artículo *El cuerpo poético del arte pictórico y de la expresión dramática. A propósito de Merleau-Ponty y Jacques Lecoq*, en el cual el autor expone el concepto del logos material de Merleau, a través de la manifestación pictórica de Paul Cézanne y la experiencia del cuerpo poético de Jacques

Lecoq. A partir de lo anterior, es importante destacar los aspectos más relevantes que el autor expone en su artículo del concepto de Lecoq como el de la pedagogía del movimiento y de la expresión dramática, el cual se centra en la conciencia y preparación del cuerpo para la expresión dramática, y de cómo este debe ser símbolo general del mundo que percibimos.

Para Jacques Lecoq se trata de desarrollar una disciplina corpórea al servicio de la actuación: “preparar el cuerpo para recibir y expresar mejor”, tener al alcance una “materia rica y disponible para la emisión expresiva”; en definitiva, forjar un cuerpo poético a través de la explicitación y la reapropiación de esa poética corpórea latente o subyacente. (Escribano, 2008, p. 280).

En el año 2010, se publica un artículo llamado *Acción actoral y situación de actuación en cine* (Mauro, K. 2015), donde se hace un análisis de la actuación cinematográfica, pasando desde sus orígenes hasta los problemas modernos de esta, haciendo hincapié en que para esta investigación es necesario referenciar las estrategias para lograr una actuación convincente frente al espectador que es a final de cuentas quien es el encargado de validar la calidad actoral que se le está representando. Además, propone un elemento muy importante a la hora de la inmersión dramática de los actores que es su participación en las diferentes etapas de la creación cinematográfica, elemento que según el autor le permite al actor pensar en la actuación más allá de una cuestión de registro fílmico y llevarlo a entender su actuación como la materia prima de la pieza cinematográfica.

Dejando a un lado el movimiento corporal del actor, finalmente, el libro *La infancia en el cine colombiano* (Bácares Jara, 2016), en donde más que hablar sobre la actuación del infante, este texto se centra en los antecedentes del cine colombiano, dichas películas están protagonizadas por niños, comprendiendo el género documental y ficción.

Marco teórico

La finalidad de este escrito es estructurar los procesos entorno a la construcción y al desarrollo del personaje infantil. Dicho lo anterior, este marco teórico se inicia con los elementos que componen el guion, y los cuales fueron clave en la composición del personaje. Prosigue el significado de la infancia y cómo se desarrolla. Más adelante, influencias y crecimiento intelectual en la creación del personaje infantil. Así mismo, está estructura abarca los métodos que desarrolla el actor y escritor Tony Barr y concluye con el casting y la dirección de actores.

Robert McKee. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones.

El guion, es una estructura y una base de apoyo, de formación y conformación de la idea. En el abarcan diferentes características de composición, algunas como las escenas, las tramas maestras, el detonando, los puntos de giro, la subtrama y el personaje, en el cual se evalúa su psicología, sus actitudes y emociones.

Se toma como iniciativa el libro *El guion* (McKee,2009), para analizar su estructura en torno a la creación del personaje, y a partir de esto crear un esqueleto para la creación del personaje infantil. Para que el espectador pueda creer, admirar, confiar, sufrir, llorar o brotar cualquier emoción, se necesita de estos dos aspectos, sus características, parte exterior, y su personalidad, parte interior, La caracterización es la suma de todas las cualidades observables de un ser humano, todo aquello que se puede conocer a través de un cuidadoso escrutinio –la edad y el coeficiente intelectual, el sexo y la sexualidad, el estilo de habla y la gesticulación, la elección de automóvil, de casa y de ropa, la educación y la profesión, la personalidad y el carácter, los valores y las actitudes (McKee,2009, p. 79).

Este tipo de características son esenciales en los personajes, ya que por medio de estos factores el espectador puede conocer su superficie, esa máscara con la que el público empieza a relacionarse, la primera impresión. A conocer cómo vive, de qué vive, qué tiene, de donde es. Todo un conjunto de cualidades con el fin de que el personaje sea verosímil.

Por otro lado, la personalidad es algo que nos distingue de los demás, puesto que se forma a través de los hechos y experiencias que hayamos vivido, de las decisiones que hubiésemos tomado y por las cuales hayamos adquirido un desarrollo físico o intelectual. Como menciona el señor McKee.

La verdadera personalidad sólo se puede expresar a través de las decisiones tomadas ante dilemas. Cómo elija actuar la persona en una situación de presión definirá quién es, cuanto mayor sea la presión, más verdadera y profunda será la decisión tomada por el personaje. (2009, p. 281)

Como se menciona, las decisiones son quienes nos revelan si el personaje es cobarde o valiente, si es codicioso o misericordioso. En cualquier historia el personaje siempre va a llegar a un punto donde tiene que decidir, esa decisión es quién lo va a convertir en hombre, es lo que

va a forjar su personalidad y madurez, un ejemplo de esto es el cortometraje *Rodri* de Franco Lolli, es la historia de Rodrigo que lleva ocho años sin trabajar, después de gastar su herencia ahora depende del dinero de su hermana para sobrevivir. La caracterización de Rodrigo es la de un hombre de cuarenta y seis años, desempleado, consentido y despreocupado, que gracias a los contactos de su hermana puede conseguir un trabajo. Y es en este punto donde Rodrigo toma una decisión y deja conocer su personalidad, gracias a la presión de su familia. Entonces, nos damos cuenta de que Rodrigo es un personaje malagradecido, pero decidido, valiente y de carácter, que enfrenta a su familia por volver a reencontrar su pasado y ser feliz.

Los seres humanos siempre perseguimos un objetivo, por más común que sea, un deseo que anhelamos llegar a tener o conocer, puede ser una profesión o un viaje a cualquier parte del mundo, buscamos todos los medios u opciones que sean necesarias para cumplir este deseo. Con los personajes pasa exactamente lo mismo, emprenden un viaje para encontrar ese deseo interior que hace parte de su personalidad. Sin embargo, junto a esto se encuentra la motivación, la motivación nos revela porque quiere cumplir ese deseo el personaje, qué características tiene ese objetivo que lo mueve tanto para encontrarlo. “Un personaje cobra vida en el momento en el que vislumbramos una clara comprensión de su deseo, no sólo el consciente, sino en los papeles complejos, también el deseo subconsciente” (McKee.2009. p. 281).

El personaje de Alicia en la película *La Sirga* de William Vega, tiene como deseo vivir una vida normal, en paz y armonía, pero lo que la motiva a buscar una vida así, es porque está cansada, desamparada, y ha perdido sus padres gracias al conflicto armado.

El desarrollo de los personajes también se debe al de los personajes secundarios, ellos se encargan de aconsejar, de brindarles un conocimiento que quizás el protagonista no lo tenga. Por lo general, los personajes secundarios intervienen en ocasiones donde el personaje necesita tomar decisiones. Este tipo de intervención también nos ayuda a conocer la personalidad del protagonista. “El diseño del reparto - Esos personajes de apoyo deben complementar al protagonista para que su complejidad resulte coherente y creíble” (McKee.2009. p.283).

En la película *El Páramo* de Jaime Osorio Márquez, tenemos a nueve soldados experimentados, que reciben órdenes para aguardar refuerzos y tomar la base militar que se encuentra en el páramo, Pero los sentimientos que se despiertan en Andrés Torres quien interpreta a Arango por encontrar a su hermano, los llevan a intervenir en la base militar antes de tiempo.

La convivencia se vuelve cada vez más caótica, el grupo de soldados está abandonado, sin comunicación, con poca alimentación y sin saber a qué se enfrentan. Ponce, es el personaje principal de la historia, quien es interpretado por Juan Pablo Barragán. Su personaje de inicio es la de un soldado melancólico, atormentado por haber matado a una familia, pero que, con la relación de sus compañeros, las muertes inesperadas, los gritos, los interrogantes, el desequilibrio de las acciones, hace que el soldado Ponce sufra una transformación. Ponce, se vuelve un personaje flemático, a pesar del miedo, es tranquilo y piensa sus movimientos para mantenerse con vida.

Otro ejemplo sencillo y retomando el cortometraje *Rodri*, es ver a la hermana de Rodrigo realizar una serie de acciones como, ayudar a escogerle la ropa o gastarle unas gafas de un millón de pesos, es donde el espectador entiende que Rodrigo es un personaje consentido.

Cualquier tipo de relación entre primer y segundo personaje, es que el protagonista puede complementar y desarrollar su personalidad.

Para finalizar, el escritor Robert McKee termina su escrito sobre la creación del personaje con una anotación de tres pistas de cómo escribir personajes para la pantalla.

Enamorarse de todos nuestros personajes.

Cada personaje que se crea es importante, y se vuelve interesante por la dedicación y amor con que el escritor lo construye. Cuando se identifican personajes que son triviales, planos o superficiales, son personajes poco atractivos, sin dedicación y su participación suele ser espantosa.

Todo personaje es conocimiento de uno mismo.

El escritor debe ser un observador de su entorno, los personajes se crean a partir de hechos o experiencias o como alimentamos nuestra imaginación, la caracterización de los personajes puede surgir de una pintura, una película, un oficio, un texto o simplemente de una persona que se observe en la calle, el tipo de inspiración es demasiado amplio.

Sin importar de donde provengan, los personajes siempre van a mantener uno que otro rasgo de la personalidad del guionista. Su función no es solo la de entretener, sino también la de denunciar o revelar ciertos conocimientos que el espectador necesita saber, de los cuales puede nutrirse, o simplemente, despertar en la persona más imperturbable, una pequeña emoción.

Para iniciar con la construcción del personaje infantil, primero hay que comprender que es la infancia, como y hasta que edad se desarrolla.

La infancia.

La infancia es la etapa de la vida de un ser humano, que transcurre desde el momento de su nacimiento hasta su madurez previa a la adolescencia, la infancia se divide en dos etapas; la primera infancia, que va desde el primer año de edad, hasta los 6 años, en esta etapa los cambios físicos, psicológicos, sociales, y cognitivos, se producen de manera más rápida que en las etapas posteriores, ya que se dan a través de la experiencia del infante con su entorno, el conocimiento de la vida se deriva del ejemplo que recibe, principalmente de su familia. En cuanto al desarrollo cognitivo en esta primera etapa de la infancia, sufre un cambio drástico debido a esa evolución acelerada de la primera infancia, que pasa de ser un pensamiento egocéntrico para tener conciencia de la mente y los pensamientos de los demás. Afirma, Borja (2018).

“En esta etapa el pensamiento es egocéntrico y le cuesta mucho imaginarse lo que piensan o creen los demás, gradualmente el niño gana la capacidad de la Teoría de la mente, es decir, la habilidad de atribuir intenciones, creencias y motivaciones únicas a los demás.” (p.3).

La segunda infancia, sucede de los 7 años hasta los 12 años que da inicio a la adolescencia. Los cambios que tienen los niños son mucho menos rápidos comparados con la primera infancia, y pasan de tener un comportamiento abierto a los demás para progresivamente ir ensimismándose, lo que les permite un conocimiento más profundo su propio ser. De esta manera pueden asimilar sus cambios, físicos, sociales, cognitivos, psicológicos.

Durante estas etapas los niños muestran una necesidad por compartir espacios con iguales. Existe en una primera instancia que es el entorno familiar, en donde el niño inicia el desarrollo social y comunicativo, es el lugar en el que de alguna forma conoce el mundo y aprende la manera en la que debe interactuar con el mismo. En una segunda instancia, se encuentra la educación infantil, en donde encuentra formación respecto a los conocimientos básicos y consolida su propia visión del mundo, a través de la experiencia compartida con sus iguales. Como lo explica Jaramillo, 2007.

“En ese mismo orden, una de las necesidades de los seres humanos y muy especialmente de los niños y niñas pequeños es tener las condiciones donde puedan relacionarse con otros de su misma edad, donde además se les dé oportunidad para experimentar situaciones y sentimientos que le den sentido a su vida y de esta manera reencontrar y reconstruir el sentido como experiencia vivida y percibida, condiciones necesarias en una comunidad.” (p.112).

Dicho anteriormente existen varios aspectos que entran en el proceso el desarrollo natural y normal de la infancia, sin embargo, estos aspectos se ven afectados por factores que influyen en

el desarrollo de la infancia, como el entorno cultural, ecológico, social y económico en el que nazca el niño. Es en este punto algunos aspectos empiezan a cambiar, por ejemplo, esta necesidad de la infancia por ingresar a un espacio de educación, ya que es bien sabido que en Colombia no todos los niños tienen la oportunidad económica o social para ingresar a una institución educativa, aunque en la mayoría del país la educación básica, es decir, hasta quinto de primaria, es otorgada por el estado. “Las diferencias del medio ecológico y cultural afectan profundamente al desarrollo tanto físico como mental. La acción recíproca con el medio define el carácter de las aptitudes y conocimientos adquiridos y la forma en que se valoran.” (UNICEF, 1984, p. 10).

Otro de los aspectos importantes que influyen de manera trascendental en el desarrollo natural de la infancia que respecta al desarrollo físico es el acceso a un sistema de salud apropiado, en el cual pueda tener atención médica adecuada según sus necesidades durante su etapa de crecimiento. Los niños que nacen en entornos menos afortunados suelen vivir durante toda su vida situaciones de desnutrición, enfermedades derivadas de las malas condiciones de vida. Lo cual se expone en un artículo de la UNICEF, 1984.

Los niños de los grupos sociales que se encuentran en situación desventajosa o al margen de la sociedad, como las minorías étnicas y lingüísticas, y los que viven en zonas inaccesibles del país están expuestos a un peligro mayor desde el punto de vista del desarrollo y tienen menos posibilidades de aprovechar los servicios sociales de que se disponga. (p. 14).

El desarrollo cultural del niño se deriva precisamente del entorno cultural en el que este nazca, y de las tradiciones de su familia o su pueblo, etc. Las tradiciones que pueda llegar a adquirir un niño desde la etapa de desarrollo de su infancia dependen de la variedad de eventos, circunstancias a las que pueda acceder, el desarrollo de talentos y de intereses también depende de ello.

En muchos lugares del país existen aún los oficios heredados, es decir las grandes familias que se dedican a las artesanías, o la agricultura, o a la docencia, sin embargo, no depende de este oficio que todos los niños que nazcan en estas familias se desarrollen de la misma manera. Pero este hecho es de gran influencia para el desarrollo de su infancia y del resto de su vida. Por ejemplo, la UNICEF se refiere a esto en uno de sus artículos.

Las experiencias de aprendizaje de los hijos de los agricultores de Java occidental serán algo distintas de las de los niños pastores del altiplano boliviano, y cada grupo social valorará

especialmente aquellos conocimientos que resulten más necesarios en su medio. (1984, p.4).

Es necesario entender que existe un desarrollo adecuado de la infancia, pero más importante, aunque todos los niños, pasan por el mismo proceso, teniendo las mismas necesidades, su desarrollo depende de las variables ya mencionadas y que primordialmente se deben a sus experiencias familiares y el aprendizaje de las tradiciones de sus culturas y de sus países.

La creación del personaje infantil.

Debido a la escasa información que existe sobre la construcción del personaje infantil, se toma como base los escritos de Syd Field, Antonio Sánchez Escalonilla, la definición de infancia y el desarrollo infantil documentada anteriormente, con el fin de establecer una estructura para la construcción del infante.

Si bien, el infante es una persona que es influencia de su familia y su entorno, el personaje se va a crear en un choque de conocimiento entre estas dos experiencias. Es allí cuando nace su punto de vista, desechar a un lado la saturación de palabras y extraer lo esencial para su crecimiento intelectual.

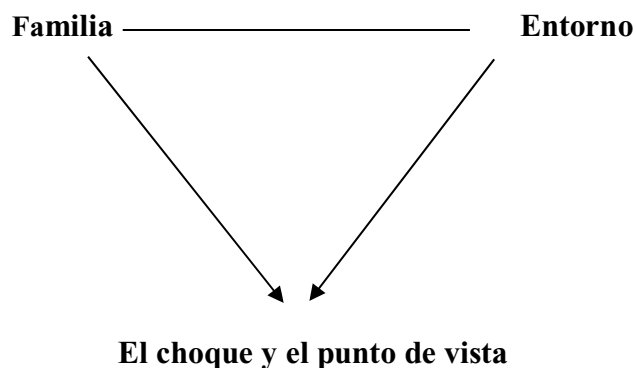


Figura 1. Creación del personaje infantil. Autoría propia.

La familia.

La familia es la base y el apoyo de todo niño, allí se escuda de todo peligro, acude cuando tiene una necesidad, atraviesa un problema o simplemente tiene preguntas. El niño adquiere su primera personalidad con su familia, de esta toma su religión, sea, católica, cristiana, hinduista, judaísmo, entre otras. Las tradiciones son importantes en los personajes, ya que por medio de estas nos ayudan a conocer un poco de su personalidad. Por ejemplo, salir de paseo cada domingo,

reunirse en familia cada navidad, mantener una tienda de artesanías que haya pertenecido a los padres o abuelos, juntarse para cantar villancicos en la navidad. La tradición se trata de mantener vivas las costumbres que fortalecen los lazos familiares. La herencia también puede constituir un trazo importante en el conocimiento del niño. Tocar la guitarra, la forma de comer, cantar, el carácter, el temperamento, bailar, poder contar una historia, pintar, es la herencia genética que se hereda de padres a hijos, por lo tanto, es importante que en la construcción del personaje infantil mantenga presente uno de estos elementos.

Los problemas. Como se mencionó, la crianza es quien forma la primera personalidad en los niños, por lo tanto, depende de los padres qué tipo de persona se forme en sus inicios, puede ser, un niño consentido, rebelde, tímido, perezoso. o independiente. *Los 400 golpes* de François Truffaut, es una película que muestra a un niño Antoine Doinel, interpretado por Jean Pierre Léaud, como un personaje independiente, con respecto a las tareas del hogar o a las decisiones que toma en la calle, ha forjado un carácter y un punto de vista debido a los problemas que ha atravesado en su colegio y en su familia.

Pero ¿qué son los problemas? y ¿cómo surgen? Los problemas son obstáculos, acontecimientos que cualquier persona puede encontrarse en su recorrido. Los problemas surgen en cualquier lugar, algo que impida el paso de un lado al otro, una situación desagradable, una llamada, o el tropiezo con un extraño. El escritor Antonio Sánchez Escalonilla, menciona en su libro *Estrategias del guion cinematográfico*.

“Los obstáculos son dificultades accidentales e involuntarias que el protagonista encuentra en el camino” (2001.p.204).

En la infancia, los tipos de problemas pueden ser complejos. Por ejemplo, pueden ser ocasionados, por llevar los zapatos sucios, por perder un balón, o por no hacer la tarea. La dimensión del problema dependerá de la crianza que haya tenido por parte de sus padres o familiares. El obstáculo de un niño consentido no va a ser igual al que enfrente un niño rebelde. El cortometraje *Pan y callejón* del maestro Abbas Kiarostami (1970), presenta a un niño que va de regreso a su casa después de comprar el pan y se topa con perro, esto se convierte en obstáculo para el niño, que para un adulto es un simple recorrido.

El entorno.

En este punto, la escuela y la calle serán el segundo refugio y el aprendizaje que va a necesitar el infante para llegar a conseguir su propio punto de vista.

La escuela. Es un establecimiento donde se imparten una serie de enseñanzas, donde el niño va a tener un segundo acercamiento hacia el mundo y va a tener la posibilidad de aplicar lo aprendido en casa. Por lo general, es en este lugar donde los niños establecen sus primeros lazos de amistad con otros de su edad.

El colegio es una mezcla de conocimientos, ideas, experiencias, sentimientos que se están traspassando todo el tiempo, de una persona a otra. En la familia y en la escuela, el infante va a estar regido por una serie de reglas, y en las cuales descubre el bien y el mal.

La amistad, es una relación a base de confianza y desinterés. Por medio de esta, el niño siempre va a estar expuesto a los dos caminos del bien y el mal. La amistad es un puente por el cual el niño puede conectar con nuevos acontecimientos, como, su primer amor, las escapadas de clase, la copia de tareas, las peleas, entre otras.

La calle. La calle es un espacio frío, oscuro y sin reglas, porque las únicas reglas que se encuentran son los consejos de los transeúntes. Este es el tercer acercamiento del niño al mundo y como se mencionó, éste es el segundo refugio, aquí, el niño va a estar expuesto a otro tipo de amistad, a otra forma de ver el bien y el mal.

Si bien el colegio es un lugar de confianza, la calle es una zona de cuidado, donde el niño aprende que no todas las personas son confiables, sus sentidos de la visión y el oído van a ser más sensibles.

El choque y el punto de vista.

Para que exista el personaje infantil, y haya un choque de conocimiento se debe tener en cuenta estos pasos.

1. Crear a su familia, biografías de padre y madre, con su temperamento, carácter, gustos, oficio, tradiciones, talentos, tipo de religión.
2. Crear su entorno. ¿En qué espacio geográfico habita, rural o urbano? ¿Qué tipo de reglas rige ese entorno? ¿Qué estrato social es?
3. Crear al personaje. ¿Qué talento heredo de su familia? ¿Se parece a su padre o madre? ¿Qué religión tiene? ¿Qué talentos adquirió? ¿Sigue alguna tradición? ¿Qué temperamento heredo, padre o madre? ¿Dónde se formó, escuela, calle o casa? ¿Cuántos años tiene? ¿Tiene amigos? ¿Qué piensa del bien y el mal? ¿Qué gustos tiene? ¿Cuáles son sus miedos?

Este tercer momento, es el choque de conocimientos de la familia y el entorno. El infante es

un receptor que está captando información de su lado derecho y del izquierdo. En este punto, el niño va a agarrar las experiencias que más le llenen de cada sitio y va a crear su propia forma de ver la vida. Sin embargo, hay que resaltar que el infante hereda un tipo de comportamiento, sea de su padre o madre y, por lo tanto, el temperamento, o su religión tiene que ir acorde con el de su familia.

Métodos para la actuación según Tony Barr.

Dicho lo anterior, pasamos a otro punto importante en el proceso creativo del personaje, y es entender algunas de las dinámicas que se emplean en la actuación.

La actuación se define como “Actuar es responder a estímulos en circunstancias imaginarias de una manera imaginativa y dinámica, que sea estilísticamente veraz en cuanto al tiempo y el lugar, con el fin de transmitir ideas y emociones a un público”

(Actuando para la cámara: Manual de actores de cine y Tv, Barr, 1982, p.31).

En medio de la búsqueda bibliográfica se localizan diferentes libros como: *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, Konstantín Stanislavski (1949), a pesar de su riqueza en el contenido, es una obra que se enfoca solo en el actor de teatro, por lo cual no es beneficioso en nuestra investigación. *Dramatización y teatro infantil: dimensiones psicopedagógicas expresivas*, (Lobo, 1994) y *Dramatización infantil: Expresarse a través del teatro*, (Renoult, Vialaret, Renoult, 1994), son dos libros que forman un estudio en el trabajo con el infante, pero solo se orienta hacia los principales valores educativos que el niño puede adquirir gracias al teatro infantil, de modo que no son de ayuda en nuestra investigación. *Como dirigir cine*, Terence St, John Marnier (1972), este es uno de los libros que abarca experiencias de otros directores en la construcción de la dirección de cine, sin embargo, se nombra poco contenido en la dirección de actores.

Por último, *Actuando para la cámara: Manual de actores de cine y Tv*, Tony Barr (1982), el cual se escogió como origen para el marco teórico, mientras que no se enfatiza en el infante, se plantea como una guía de formación para diferentes edades desde la voz y la experiencia del profesor Tony Barr, para los actores inexpertos que deciden pasar del teatro al cine y la Tv. Un libro que toma el cuerpo como una herramienta de trabajo, de manifestación de los sentidos y las emociones.

A continuación, se exponen algunos de los modelos que caracterizan la obra del maestro Barr y cuyos métodos se aplicarán para el cortometraje *Con los pies de tierra*.

Tácticas.

Barr propone en su libro una variación de métodos de los cuales hemos recogido, el

planteamiento, escuchar y sentir, el personaje, el centro de atención y la concentración, la energía, las emociones, el trabajo con el personaje, la Imaginación, aprenda el papel no las frases, el ritmo, que son explicados a continuación y que resultan importantes para nuestra investigación en la dirección de actores con el infante.

El planteamiento.

En la actuación se suelen utilizar unos tipos de juegos teatrales, ejercicios de memoria, ejercicios de imaginación o concentración, y ejercicios de emoción. Los ejercicios no siempre son necesarios, pero se utilizan cuando el actor entra en un punto muerto y necesita de estos ejercicios para encontrarse con el personaje, de lo contrario se trabaja con las escenas.

Escuchar y sentir.

Hay que saber escuchar con los cinco sentidos y reaccionar con los mismos, mientras uno habla el otro escucha. La obra plantea un ejercicio de dos personas frente a frente, una persona habla frases cortadas y la otra se dedica a escuchar. La importancia del ejercicio es que el emisor genere emociones, para que el receptor sienta el impulso de hablar, conmovido por los sentimientos.

El actor no debe estar pensando en su siguiente frase, si no esperar el estímulo, como habla el señor Tony Barr, existe un puente que enlaza el estímulo con la reacción, en el diálogo se busca un estímulo que puede ser una palabra como detonante para que afecte al otro actor y tenga una reacción. En ese paso del puente el actor debe conocer su pausa o su silencio, tomarse su tiempo para reaccionar, estas pausas pueden ser largas o cortas, dependiendo que tan fuerte sea el estímulo.

El personaje.

El actor debe saber estudiar y examinar el guion y cada una de las escenas a trasfondo, escena para ver que sentimientos necesita experimentar, y como menciona la obra, no hay que obligar al personaje a entrar en usted, encuentre el personaje en su interior.

El actor no puede ser una persona egocéntrica e indiferente con las demás personas, porque él debe saber identificarse con otras personas para poder identificarse con el personaje, y así conocer la estructura emocional que lo compone.

El centro de atención y la concentración.

Debido a que el actor de cine se ve rodeado de técnicos y una serie de elementos que están encima de él, la concentración es vital para su interpretación y esta hace parte de escuchar, de

dejar a un lado los problemas personales y centrarse en lo que se está trabajando, si no el personaje puede crearse a medias. Por lo que la obra propone realizar ejercicios de concentración, dirigiendo la mirada a un objeto, buscando sus características, darse un tiempo detallándolo hasta que otro impulso interrumpa su concentración.

La energía.

La energía tiene como consecuencia el grado de interés que siente el actor por lo que está ocurriendo en la escena. Por lo que la energía es la actitud emocional que se efectúa según el grado de importancia que tenga la escena, puede ser a su inicio, en medio o al final. Por lo tanto, el actor debe de absorber los estímulos que se generen en la escena para que pueda desarrollar su papel.

Las emociones.

Desde niños nos dicen que está mal revelar una emoción, y a medida que la persona crece, sus emociones suelen reprimirse, por lo que los actores tienen que apoyarse en cada uno de sus sentidos para liberar sus emociones.

En esta etapa se trabajan los ejercicios de memoria sensorial, donde el actor trabaja con sus recuerdos para disparar sus emociones, esta emoción no está completa si no hay una reacción física, pero no hay que utilizar el rostro como una herramienta de interpretación porque puede terminar en algo exagerado.

La transición, es la capacidad de pasar de un estado a otro, de la alegría a la felicidad, para ello, el cambio debe ser sutil, el actor al momento de recibir el estímulo debe absorberlo, asimilarlo y luego reaccionar, para que complete la transición a una nueva emoción.

El trabajo con el personaje.

Hay que leer y releer el guion para ver cómo se sitúa el personaje en la historia. El actor debe ser capaz de mantener un nivel adecuado de actividad interior además de la actividad física, conservar su concentración al momento de pasar de un plano a otro o una escena a otra.

Ejercicio, antes de que el director diga acción, el actor puede estudiar la escena anterior para observar la situación emocional del personaje, entonces sabrá por dónde empezar al inicio de la siguiente escena.

La imaginación.

Es un elemento indispensable por el cual el actor no puede abordar su personaje si no lo tiene. La imaginación es la fuente que construye al personaje, sus hábitos, su psicología y todas sus

características. Pueda que el guion revele muy poco contenido del personaje, pero el actor tiene que encargarse de diseñar momento a momento y poder darle.

Aprenda el papel no las frases.

El actor suele cometer un error aprendiendo de memoria los diálogos del guion, ya que las palabras en sí, no son importantes, lo que tiene sentido es lo que provoca su aparición. Es entonces donde el actor debe trabajar el objetivo de cada escena, conocer a fondo el personaje, para que sus diálogos cumplan con un estímulo, una asimilación, efecto y respuesta. Existe un ejercicio donde se trabaja con algunas frases de escenas al azar y los actores crean unos diálogos basándose en las emociones del personaje, para luego tratar de coincidir con el verdadero diálogo de la escena.

El ritmo.

Toda persona está compuesta por dos tipos de ritmo, el rápido y el lento, estos pueden ser internos o externos. Hay momentos en que el actor debe utilizar el ritmo rápido, y una articulación del cuerpo rápida, pero también hay ocasiones en las que el actor puede tener un ritmo rápido interno, pero no puede exteriorizarlo, sino que lo reprime, en este momento su ritmo rápido exterior es lento, y solo se demuestra el ritmo rápido de su interior en leves gestos que expone el cuerpo del actor. Cuando hay un cambio de ritmo el otro actor se da cuenta y esto provoca una reacción en la segunda persona, porque el cambio del ritmo es una manera de comunicar ideas o emociones al espectador.

El ritmo se libera gracias a un estímulo, por lo que cuando estamos enojados nuestro ritmo es más rápido y cuando estamos tristes nuestro ritmo se hace lento. Los ritmos dan pistas sobre la personalidad, el público puede captar que un estímulo ha alcanzado al actor cuando interrumpe una acción, al interrumpir la acción el actor libera tensión al público de lo que pueda pasar.

Para pasar del papel a la práctica, nos detendremos en uno de los momentos más importantes dentro del mundo audiovisual. Uno de los requerimientos donde se busca reconocer algunos de los rasgos del personaje en un individual de la vida real.

El casting.

Se define como el momento de la producción cinematográfica donde se buscan los intérpretes adecuados para plasmar en pantalla un guion audiovisual. Para realizar un casting según Judith Weston en su libro *Directing actors: Creating memorable performances for film and television*

(1996), es necesario tener claro la experiencia previa en casting previos, y a partir de allí definir la ruta de trabajo. “Las personas que hacen casting intuitivamente, y son buenas en ello, hacen las cosas sin pensar en ellas, sin darse cuenta de que están siguiendo todos los pasos” (Weston, 1996. p. 280), por lo que, si no se cuenta con ese “*talento innato*” y a pesar de que el casting es un proceso personal, es necesario seguir una serie de indicaciones que le darán una línea metodológica a cualquier director para conseguir unos actores acordes a las necesidades de su proyecto.

Inicialmente es necesario entender que cada casting tiene que evaluar cuatro áreas importantes y que son descritas por Judith Weston en: La capacidad del actor, Si tiene una conexión con el rol, Si el actor puede trabajar bien con el director y El casting tanto de relaciones como roles.

La capacidad del actor.

En este primer paso se busca evaluar el talento y la habilidad del actor, que puede resumirse en cuatro ítems:

Equipo intuitivo del actor: “El rango emocional y flexible, la sensibilidad, inteligencia, la capacidad de escuchar, el trabajo de los distintos momentos del guion, la honestidad, la capacidad de darse libertad en privado y público, la facilidad que tenga para dar el salto de la imaginación hacia una realidad creada” (Weston, 1996, p. 281).

Hace referencia a las habilidades personales donde inicia el proceso de creación del actor y sobre los cuales el director debe trabajar inicialmente, ya que son elementos propiamente internos del intérprete y que difícilmente tienen la posibilidad de ser cambiados.

Habilidades actorales. “La capacidad de actuar una intención simple, actuar contra (frente a), la lectura de una línea, la creación de imágenes, ser específico y perspicaz en sus decisiones, la habilidad para hacer transiciones limpias, enteras y creíbles” (Weston, 1996, p.282), en este momento se evalúa el aspecto técnico del actor, que a fin de cuenta es el material con el que cuenta el director enfatizándose en la adaptabilidad que tiene el histrión frente a los momentos de improvisación y cambio que presenta un guion audiovisual.

Habilidades físicas. Corresponde al alcance, flexibilidad, expresividad y habilidades vocales y de movimiento (Weston, 1996, p. 282). Engloban las capacidades físicas que posee el actor para la representación de un personaje.

Sensibilidad artística. Según Judith Weston se compone del instinto, el sentido del humor,

el sentido de la racionalidad y los gustos del actor (Weston, 1996, p. 282). Representa como el actor interpreta las situaciones y la mejor manera en que el mismo puede solucionarlas y plasmarlas. Corazón: “Valentía, confianza, compromiso, resistencia emocional y física, una necesidad de actuar” (Weston, 1996, p. 282).

Si tiene una conexión con el rol.

En el momento de la realización del casting, se deberá hacer la pregunta acerca de si se está buscando una “imagen” o una “actuación”, debido a que estos dos factores suelen estar en constante enfrentamiento en la mente del director. Siempre habrá unos requerimientos físicos para cualquier pieza audiovisual por lo que al realizar el casting se deberá ser muy claro para que los actores y los realizadores no pierdan su tiempo.

Es necesario que el director se realice dos preguntas en el momento del casting: “... ¿puede el actor conectarse a “la columna vertebral” del personaje?, ¿es capaz de comprender y conectarse con la experiencia del personaje y el evento transformador de la vida de este? ...” (Weston, 1996,

p. 283), aunque no es necesario que estrictamente cumpla con las dos preguntas, es necesario que el director encuentre en el casting el apartado personal del actor, y descifrar la manera en que este último pueda desde su experiencia personal aportarle al personaje que va a representar.

Si el actor puede trabajar bien con el director.

En el proceso de casting y como punto de partida se deben buscar actores que se dejen dirigir por el director, lo cual no quiere decir que se busquen personas que no cuestionen ni propongan elementos a este sino todo lo contrario, se debe buscar una persona con la cual se pueda generar una relación creativa donde exista el respeto mutuo, compartan sus ideas y apoyen la creatividad de cada uno, para que al final entre ambos mejoren su “performance” en la pieza audiovisual.

Hay una característica en especial que comenta Judith Weston y que recomienda tenerla en cuenta a la relación actor-director.

Existen actores que son capaces de poner su trabajo por encima de su ego, que son verdaderamente abiertos—abiertos a sus recursos, sus sentimientos, entendimientos e impulsos, abiertos a la sorpresa, abiertos a la contradicciones y complejidades del personaje, abiertos a los actores con quien va a trabajar, abierto a nuevas ideas y dispuesto a buscar un camino verdadero para lograr que la dirección funcione.” (1996, p. 284).

Lo que implica que se debe ser consciente en el casting que la persona escogida para cada

interpretación estará fuertemente relacionada con el proceso de creación y más importante aún, el de dirección.

El casting tanto de relaciones como roles.

Para preparar un casting cuando se es principiante es necesario tener en cuenta y en términos de producción, no ceñirse a buscar un actor para un rol, sino un rol para el actor, lo que quiere decir que al momento del casting probar con más de un personaje para la persona que se encuentra realizando la audición. Para esto, Judith Weston da una serie de consejos:

Al momento de realizar el primer casting se deben escoger una serie de escenas llamadas “sides” donde se evalúa la capacidad de los actores individualmente ya sea realizando una escena con gente que no esté en el proceso de casting para no condicionar la actuación o con otro actor, para poder observar si estos son capaces de escuchar y si tienen la facilidad de obtener algo de su compañero de escena y expresarlo. Si el actor no sabe escuchar, se evalúa la capacidad de reacción/improvisación utilizando como estrategia un cambio de diálogo en su compañero de actuación, si después de esto el actor no es capaz de hacer frente a los impulsos que le genera su compañero, deberá descartarse porque podría decir que él en cuestión carece de flexibilidad, elemento que le ayudará al director a ahorrarse varias molestias en el rodaje.

Al momento de leer un “side”, primero se le debería hacer la aclaración al actor que la primera interpretación corre de la manera en que la preparó él, a partir de este punto el director debe tener un mínimo dos maneras diferentes de interpretación, para así de esta manera poder observar la creatividad de las decisiones que toma el actor, si son reales y al mismo tiempo evaluando que tanto es capaz de separarse de sus líneas.

Si el actor no puede actuar sin una directriz, se le debe hacer énfasis en que se está buscando una exploración de personajes con los actores y no en la búsqueda de una actuación en concreto, para que de esta manera el actor no se sienta presionado a realizar una actuación en concreto. Si su actuación no es del gusto del director, Judith Weston recomienda evitar decir: “Así es como yo veo el personaje...” o incluso “Quiero que hagas esto...”, intente con “Que pasa si...” o “intentémoslo de esta manera...” (1996, p. 286), lo que permite que el director “fuerce” al actor a alejarse de la actuación de resultados y consiga que este le inyecte al personaje una parte de su personalidad.

Después del proceso anteriormente descrito que se podría denominar como “primer acercamiento”, se procede a realizar “los callbacks”, donde el objetivo es ver cómo se relacionan

los actores escogidos entre sí, en pocas palabras se hace un casting de relaciones y no de actuación debido a que para este se realizó en el primer acercamiento. En este punto lo que se quiere observar es la química que pueda existir entre los intérpretes, conocer aún más sus personalidades y descubrir la posibilidad de un cambio de personajes entre los actores. Según Weston y como ejercicio interesante para descubrir esto último es que los actores hagan papeles totalmente opuestos a su personalidad, “Un casting exitoso de personalidad contraria es una corazonada acerca del alma secreta del actor. Cuando funciona, usted está liberando el verdadero yo oculto del actor” (1996, p. 287).

Al momento de realizar un casting hay que tener claro que se van a cometer errores, y está en el director en que aprenda a cómo lidiar con ellos. El éxito de un casting reside en la habilidad del director para reconocer las debilidades y fortalezas de un actor, el cómo lidiar con las primeras y cómo explotar las segundas.

La preparación/ensayo del actor.

Cuando se habla de preparación del actor se hace referencia a todos los procesos actorales previos que tienen los actores liderados por el director, este proceso normalmente es personal y depende de la intuición y conocimiento que tenga el director respecto al guion audiovisual y a los actores.

Sin embargo, a pesar de lo dicho anteriormente, es necesario conocer la existencia de unas bases en lo que preparación y ensayos de actores teniendo en cuenta una premisa inicial: “El ensayo no es una actuación” (1996, p. 294) a la que se refiere Judith Weston y su libro *Directing actors:*

Creating memorable performances for film and television y lo divide en diez aspectos que el director debe tener en cuenta para preparar a sus actores y sus escenas: el plan de ensayos, lectura a fondo del guion, ensayo de la escena, comentarios iniciales, primera lectura de la escena, las motivaciones de los personajes, las capas, trabajando los momentos de una escena, pautas de ensayo e improvisaciones.

El plan de ensayos. Como punto de partida para la preparación de los actores se debe realizar un plan de ensayos, por lo que inicialmente se debe hacer un análisis del guion y decidir qué escenas requieren ensayos y agruparlas por la locación, teniendo en cuenta que es importante que exista una continuidad entre ellas para que de esta manera sea posible para los actores ensayar las transiciones.

Judith Weston recomienda hacer un plan de ensayos que incluya:

- Las ideas del director acerca de que trata la película, que significa esta personalmente para el director.
- Las motivaciones y transformaciones de todos los personajes.
- Para cada escena saber los hechos, las imágenes y las preguntas que plantee.
- Que sucede en la escena, si es un evento emocional y cómo encaja en el guion.
- Posibles motivaciones, incluyendo candidatos para cada objetivo de los personajes e ideas para cambios imaginativos en los *backstories*.
- Los momentos de las escenas (principio, medio y final), cada momento con su tema y evento, e ideas (verbos de acción, ajustes) de como el director debe trabajar cada momento.
- La vida “física” de la escena y su evento “doméstico”.
- Investigue qué ha hecho, y que le falta por hacer.
- El plan de ataque, que desea conseguir el director con los ensayos y que pasos tiene en su mente para seguir.
- Realice un diagrama con la información anterior.

El plan de ensayos no es un archivo que hay que seguir al pie de la letra, simplemente es un mecanismo que muestra un análisis del guion más específico y le indica al director que escenas y actores deberá preparar para cada día.

Lectura a fondo del guion. Esta primera lectura funciona como una presentación del director frente a sus actores, donde inicialmente explica lo que el guion significa para él y expone que tipo de actuación le gustaría ver y lo que espera de los actores. En este punto el director les expone el plan de ensayos hechos anteriormente y recibe los comentarios de los actores acerca de este.

Llegado el momento de la lectura del guion, se recomienda darles a los actores respecto a la interpretación de este, únicamente dando direcciones imaginarias de escenario como la salida y entrada de personajes. El objetivo de esta primera lectura de guion es generar buen ambiente entre los actores, ya que más adelante esto será vital para el rodaje.

Ensayo de la escena. Al momento de ensayar una escena, es necesario enfocarse en que sea creíble teniendo cuidado en no caer en el perfeccionismo, ya que al ser un ensayo no se debe esperar que los actores se hayan aprendido sus líneas, debido a que este es el espacio donde se

modifican muchas de las líneas, se discuten las motivaciones de los personajes y se explican los *backstories* (el *backstory* se define como la historia detrás de la historia, en el cual se encuentra, la biografía o los sucesos que llevaron a los personajes a emprender su viaje, estos actos se ven revelados cuando el personaje tiene un flashback -recuerdo-, o acude a un diálogo para revivir su pasado, además sirve para que el espectador pueda empatizar con los personajes).

Existen cuatro objetivos que se deben cumplir al momento de ensayar una escena, según Judith Weston:

“...primero, asegurarse de que los actores escuchen y trabajen honestamente, se usen a sí mismos, y busquen alguna conexión auténtica con el material; segundo, investigar el texto: esto es, preguntas de exploración, problemas y posibles significados de algunas líneas del guion, y la solución de la estructura de la escena (eventos, motivaciones y momentos); tercero, bloquear la escena y buscar la vida física de esta; cuarta, establecer la relación director-actor, definir el sistema de comunicación, escuchar e intentar las ideas de los actores, y hacer desaparecer la resistencia que tengan”.(Weston,1996, p. 301).

Comentarios iniciales. Al inicio del ensayo de una escena el director deberá destinar no más de cinco minutos para explicarles a los actores la escena que se va a realizar y responder las dudas que tengan los actores. Opcionalmente el director puede comentar a los actores las motivaciones de la escena al escribirla, lo que ayudará a que los actores se puedan conectar fácilmente, ya por último el director deberá dejar claro que acciones están prohibidas (golpes o acciones violentas no coreografiadas, por ejemplo). “...No hablar más de cinco minutos antes de tener a los actores haciendo algo” (Weston, 1996, p. 301), deberá mantenerse como regla de oro en este punto.

Primera lectura de la escena. En este momento es cuando el director observa cómo los actores reaccionan entre ellos y frente a la escena. El papel del director en este punto es garantizar que los actores estén escuchando y hablando entre ellos y no actuando, de manera que pueda observar que la escena de a poco vaya “cobrando vida”, porque al fin y al cabo la responsabilidad del director es garantizar que los eventos del guion se desarrollen y para esto muchas veces los actores optan por cambiar las líneas que creen convenientes para su actuación.

Por último y como recomendación de Judith Weston, el director en esta parte debe evitar dar directrices a los actores debido a que estos tienden a interpretar que será parte del proceso creativo de la actuación por lo que estará aceptando un compromiso no correspondido. (1996, p. 303).

Las motivaciones de los personajes. Identificar las motivaciones de los personajes es el primer paso para “resolver la estructura de una escena”. Resolver la estructura de una escena hace referencia a la forma de contar la historia que está en el guion, por lo que el papel del director es importante ya que debe encontrar la idea que tienen los actores acerca de su personaje en la escena. Si el actor tiene una idea que es diferente al director, este último debe ser honesto sin utilizar la frase “estas equivocado” o similares.

Los ensayos existen para probar elementos nuevos que le puedan aportar a la historia, por lo que el director no debe tener miedo de intentar las ideas de los actores, es más, se recomienda que inicialmente se ensaye con la idea del actor, y ya para el segundo hacerlo como desea el director agregando algunos matices propuestos por el intérprete.

El análisis de guion realizado previamente le debe haber dado al director una visión en términos de eventos. La creación del evento, la estructura de la escena y la profundidad de la conexión de los actores con el texto depende de que tanto material tenga el director acerca de las motivaciones, para esto es necesario tener claro que ” (Weston, 1996, p. 305). El director tiene que ser capaz de expresar estas motivaciones de una manera creativa, alejándose de todo tinte inteligente o intelectual (hechos, imágenes, eventos, verbos, etc.) siempre recordando que no debe decirles a los actores como tiene que sentir.

Las capas. Cuando se habla de capas se hace referencia a la manera en que un director le da indicaciones al actor, ya que comúnmente suelen dar más de una dirección lo que provoca que muchas de ellas se cancelen entre sí como se expone en un ejemplo Weston: “Tu amas a tu esposo y lo quieres animar, pero aún tienes sentimientos por tu exnovio”(1996, p. 307), es una directriz imposible de seguir para el actor, ya que existen tres posibilidades para el actor: pensar que el director no sabe o que quiere en la escena, escuchar una sola de la directrices y ejecutarla y la peor de todas, que intente realizar ambas lo que generará que se cancelen entre sí causando lo que conocemos como una actuación forzada o plana, por lo que se aconseja manejar la dirección por “capas” de manera en que teniendo en cuenta el ejemplo anterior, en la primera toma se le daría la dirección de ir a animar a su esposo, y ya en la segunda se le agregaría una siguiente capa no en forma de indicación sino de una imagen, por ejemplo, la actriz y su exnovio bailando juntos. Así progresivamente se deberán ir adicionando capas en caso de que la actuación no sea del gusto del director, siempre buscando evitar darle al actor más de una dirección.

Trabajando los momentos de una escena. Una escena por lo general tiene entre dos o tres momentos importantes que el director deberá tener identificados, a partir de esto se deberá trabajar en cada momento sin preocuparse por el contenido de la escena o las transiciones que le sucedan o antecedan. Es necesario trabajar siempre hacia adelante, por ejemplo, cuando se trabaje el momento dos o tres no es necesario regresar a ensayar desde el inicio, cada momento merece una atención especial, y en definitiva para lo que están los ensayos ya que cada uno de ellos posee sus problemas de líneas de guion particulares, se gesta la creación de las imágenes en los actores, se entienden los subtextos, se crean eventos y nuevas transiciones, y se relaciona con actividades y movimientos, siempre guiados desde el director mediante sus recursos personales como la imaginación, recuerdos personales, anécdotas, imágenes propias y hasta con la misma imagen que proyecta los actores con sus caras y cuerpos en cada momento.

Pautas de ensayo. Al momento de estar en los ensayos hay que tener en claro, como se ha dicho anteriormente que no se está buscando una actuación, sino la exploración de las distintas formas de darle vida a una escena, este es el punto donde se debe dejar a los actores experimentar las distintas líneas emocionales que ellos consideren y captar las maneras en que ellos llegan a estas.

La cantidad de esfuerzo emocional que se necesita en un ensayo. Todo dependerá de la cantidad de material con el que disponga el director, ya que entre más se disponga los actores eran capaces de llegar a “capas” más profundas de los personajes y así evitaran caer en el simple seguimiento de indicaciones o la lectura de las líneas. ¿Los actores no estén creando imágenes y siendo circunstanciales? El director debe utilizar métodos como realizar preguntas, contar historias, crear imágenes y utilizar su propia conexión con el material.

Respecto al ritmo de un ensayo es normal que sea lento ya que el objetivo es que los actores se conecten con las líneas del guion y que construyan una conexión con los otros actores, por lo que hay que dejar que se tomen su tiempo ya que no se quiere que el actor “corra” mientras lee las líneas o caiga en representaciones *clichés*. Cuando los actores se encuentren leyendo sus líneas el director deberá garantizar que siempre se haga en voz alta, ya que si observa a un actor realizándolo en voz baja es una señal de que está pensándolo en hacerlo “bien” y está asustado de poder tomar una decisión respecto a su personaje, por lo que él deberá tener la habilidad para poder hablar con él y solucionar el problema.

El director deberá darse cuenta cuando está repitiéndole las mismas directrices a sus actores,

lo que significará tres cosas: que no están funcionando, que los actores no las están entendiendo o que se están resistiendo a ellas, por lo que Judith Weston recomienda que el director debería decir frases como, “Pienso que estamos logrando algo, pero no creo que mi idea sea suficiente para llevarnos a lo que estamos buscando” o “No estoy seguro si lo explique correctamente. Vamos a intentarlo de nuevo, solo esta vez” (1996, p. 312) teniendo en cuenta que todo lo que diga o haga en frente a los actores repercutirá en el guion. Es necesario diferenciar entre el lenguaje permisivo y el lenguaje de órdenes, por ejemplo, es mejor decir “Esta bien bajar el ritmo lentamente” en vez de “vas muy rápido”. Sumado a lo anterior el director deberá tener cuidado con dar indicaciones de manera muy expresiva ya que los actores sentirán la presión de querer satisfacer los deseos de este y fallarán en su actuación

Para dar indicaciones de énfasis como “más fuerza”, “más estrés”, “más emoción”, el director deberá generar en el actor una imagen o un hecho que haga que entienda la motivación de su personaje. Por ejemplo, si el actor sugiere una actitud o emoción para su personaje, el director podría responder: “Busquemos un verbo que represente esa emoción” o “No se preocupe acerca de cómo va a salir la actuación del personaje”, direcciones como las anteriores ayudarán a que el actor y el director se alejen de una dirección de resultados.

Por último, el director no debe dejar que los actores se dirijan entre ellos, ya que de una u otra forma estos llegaran a “acuerdos” de actuación entre ellos, lo que los hará entrar en una zona de confort, la cual nunca es buena en la actuación, por lo que estará en la necesidad de amablemente y utilizando siempre el lenguaje permisivo para dejar claro que es capaz de aceptar las sugerencias de actuación y personajes, pero que estas siempre deberán ser dichas a él en privado para poder analizarlas. Lo anterior muchas veces genera un espacio creativo donde los actores y el director podrán crear nuevas concepciones de personajes no solo de sí mismo sino de todo el guion.

Improvisaciones. La improvisación se utiliza algunas veces para cambiar o agregar líneas en el guion durante los ensayos, que puede ayudar a los actores a encontrarse a sí mismos y a sus personajes. La improvisación no es sinónimo de falta de preparación, ya que se considera que un director que está más preparado recurre a esta como método de enriquecimiento ya que podrá “mirarse al espejo” y comprender mucha de las fallas que puede tener el guion.

No existe una improvisación mala según Judith Weston, pero aun así existe algunos tipos de esta las cuales recomienda tener en cuenta y que pueden ser muy útiles en los ensayos:

Parafraseo. Se invita a los actores a decir las líneas de la escena en sus propias palabras. Esto genera que el actor crea en las líneas y se apropie de ellas.

Improvisación basada en hechos. Se plantea una escena y se les da a los actores unas situaciones o hechos sobre los cuales tiene que improvisar con libertad, restringidos solo por dos normas: “No negación” y “No obligación”. Se les permite utilizar las motivaciones y hechos de los *backstories* de los personajes, pero no los diálogos ni la trama del guion.

Improvisación para crear un backstory. El improvisar el *backstory* con los actores muchas veces es más productivo que tener discusiones “intelectuales” acerca del pasado de los personajes, ya que posiblemente sea más fácil de asimilar las motivaciones de los personajes mediante una actuación, que hablándolas o leyéndolas.

La escena previa a un momento. Improvisar la escena anterior a un momento importante es muy útil en el apartado del mundo físico, ya que le permitirá al actor acostumbrarse a “la vida física” del personaje en la escena que interpretará.

Un evento paralelo o relacional. La improvisación se elabora con las palabras “como si”. El director deberá tener preparado para cada escena una metáfora del evento central de la escena como se puede apreciar en este ejemplo: “Lo sucede en la escena contigo y el camionero es como lo que pasa cuando un empelado de la oficina postal te dice que no tiene sellos de veinte centavos” (Weston, 1996, p. 317).

Improvisaciones silenciosas. Con esta se busca desarrollar las relaciones físicas de los actores con el mundo que están representando, el director plantea “el mundo físico” y los actores deben reaccionar a este sin hablar.

La improvisación del tercer personaje. Se les pide a los actores que actúen como si “el tercer personaje” con quien están hablando o pensando este en el lugar. Una variación de esto es pedirles a los actores que cambien de roles.

Las improvisaciones normalmente duran más que la escena en sí misma, pero son importantes ya que le permiten al actor hablar espontáneamente acerca de lo que le considera la esencia de su personaje en la escena y su vez sentirse más “unido” con su personaje, lo que le permitirá agregar o quitar líneas con mayor facilidad en el rodaje, pero hay que recordar “Las improvisaciones no son actuaciones. Dan información para las posibles elecciones actorales en el rodaje” (Weston, 1996, p. 321).

Concluyendo con este escrito, tendremos a continuación un tema que se encarga de crear

dinámicas que ayudan al actor a darle verosimilitud a su personaje.

Dirección de actores.

La dirección de actores tiene origen en la ópera en donde se reconoció el cargo de un preparador de actores, era quien se encargaba de guiar e instruir a los actores antes de las presentaciones. En el teatro existió siempre una cabeza que lideraba los ensayos y puesta en escena desde sus orígenes, esa cabeza llamada director se encargaba de aspectos tales como, las marcaciones de entradas y salidas de escena, la proyección de la voz y la oratoria de los actores, esto sucedía en tiempo en donde el texto era lo más preponderante del teatro. Esto empieza a cambiar en tanto que la actuación se empieza a centrar en el actor y la situación dramática. “El naturalismo ruso que surge como una contraposición a la manera “operática” de actuar, donde el actor exhibe su virtuosismo en detrimento de la situación y la acción dramática. Los participantes de este movimiento, entre quienes destacan Stanislavski, Vajtangov, Meyerhold” (Cruz, 2016, p. 17).

Con la cámara, el cine, los planos, se amplía la visión del espectador, esto obliga al actor y al director a preparar las situaciones dramáticas aún más, en este punto nace otra manera de entender la dirección de actores, en cuanto a las necesidades tanto dramáticas como técnicas de la producción. En el cine la preparación de los actores siempre ha existido, pero es hasta hace unos cuantos años que el término se ha consolidado en el medio. “El cine ha profundizado durante varias décadas el camino de una actuación que nos emocione, que nos haga olvidar que es una ficción, que oculte los simulacros y nos haga sentir parte de la escena.” (Discépola, 2010, p. 2)

Para muchos directores tanto de cine como de teatro y otras disciplinas, el objetivo de la dirección de actores es guiar a los actores para reforzar la historia a partir de la verosimilitud de esta, es decir buscan que el espectador crea la historia, sin embargo, para Mónica Discépola, “...que un actor sea “creíble” no es algo mensurable objetivamente, y da lugar a muchas miradas, tanto desde la recepción como desde la producción.” (p. 3)

La autora propone en cambio, que el director construya una realidad propia del relato y sumerge a los actores en ellas a través de estrategias pensadas según las necesidades de esta realidad y por supuesto de los actores. A partir de lo anterior, se puede deducir que la dirección de actores no es un método constituido, que se repite en todas las películas y/u obras de teatro para encontrar la verosimilitud de la misma, sino que es una búsqueda tanto del director como de los actores en donde a través de estrategias diferentes se suplen las necesidades dramáticas de

la producción. “No existen maneras mejores o peores, correctas o incorrectas; todo lo que permita al actor encontrar el camino para la actuación es válido.” (Discépola, 2010 p. 5)

La materia prima de la dirección de actores es la actuación y los actores, por lo tanto, el papel del director debe servir como agente externo al actor que lo guíe de manera acertada hacia el objetivo de la escena en particular. “Su labor es distinta (su situación podría ser análoga a la de un director técnico o entrenador deportivo, e incluso a la de un profesor), el director de actores guía aun cuando no sea ni haya sido actor.” (Cruz, 2016, p. 17).

Dentro del proceso de la dirección de actores se deben tener en cuenta algunas características, el director debe conocer y entender el texto (guion) de manera única, así puede saber cuáles son las necesidades dramáticas del mismo, además de tener clara la visión que quiere proyectar a través de los personajes. Debe conocer de teorías teatrales y de actuación que le abran el espectro en cuanto a las estrategias que deba utilizar para obtener del actor justo lo que quiere transmitir, además debe ser una persona sensible y dispuesta a escuchar las propuestas y los interrogantes de sus actores, ya que la preparación de un actor en torno a una historia es un trabajo conjunto. Además de tener estos conocimientos teóricos que lleven hacia el proceso de la dirección, el director debe conocer muy bien a sus actores, no solo en cuanto a la historia y lo que requiere de ellos para la misma, también en el sentido humano, pues esto alimenta aún más el proceso y le brinda herramientas únicas para la preparación actoral, y para esto debe apoyarse de un buen casting, que en muchas ocasiones es hecho por el mismo o se apoya de un director de casting.

Análisis de referentes

Teniendo en cuenta lo anterior se realizará un análisis de los cortometrajes *Tu lo mataste* y *Detrás de la ciudad*, ajustándolos con un enfoque hacia la dirección de actores y aplicando las dos primeras fases, para de esta manera poder dilucidar y tener una serie de características que ayuden a la dirección de actores del cortometraje *Con los pies de tierra*.

Metodología

Para la metodología se utilizará el texto *Una propuesta de análisis cinematográfico integral* (Aristizábal y Pinilla, 2017) que propone y describe una manera para analizar una pieza cinematográfica que consta de tres fases: la primera “conocimiento de la película”, donde lo que se busca es estructurar la información básica de la película, que servirá de piedra angular para el analista y la investigación debido a que desvela información relacionado con el equipo de realización, el género, la época y el contexto de la película con su año de realización y el universo en general en el que se desarrolla.

La segunda fase corresponde al “análisis cinematográfico integral” donde se analiza la película desde los siete departamentos que participan en su realización: dirección, guion, fotografía, sonido, dirección de arte, montaje y producción, con el fin de poder entender y evidenciar los diferentes recursos técnicos y creativos que se unen al momento de realizar una película, en pocas palabras, se está en una fase en que en primer momento se deconstruye una pieza fílmica en sus diferentes ramas de realización y a partir de allí reconstruir y entender el proceso de creación de la película.

La tercera y última fase es la de “interpretación” donde el objetivo es dar sentido a todos los elementos que se encontraron en la fase anterior, por lo que se debe analizar según tres elementos: la estética del cine, la semiótica y la interdisciplinariedad. Con la estética se busca definir los rasgos de la película que permiten catalogarla en alguna tendencia o vanguardia cinematográfica además de hacer hincapié en el análisis en la forma en que el filme genera emociones y sensaciones en el espectador. La semiótica analizará los símbolos y significados que se construyen en la película para que de esta manera estos sean llevados hacia otras disciplinas y sean analizados en busca de los diferentes textos posibles existentes.

Esta última fase se sustituirá por una apreciación de los personajes infantiles de los referentes desde los conceptos propuestos inicialmente y en los que se basa la investigación, hablando específicamente de la creación de personajes infantiles, el como este se ve reflejado en ambas

piezas audiovisuales y representa una parte importante a la hora de dirigir a los actores.

Los cortometrajes *Tu lo mataste* y *Detrás de la ciudad* se escogieron como referentes debido a que cumplen una característica fundamental del proceso de investigación que servirá para poner en práctica en la realización, que es el rol de los niños en un cortometraje de ficción y como desde la dirección se logra compaginar historia y personajes para crear una verosimilitud, elementos que serán importantes para el cortometraje *Con los pies de tierra*, ya que servirán al director como guía para entender qué es y de que se conforma un personaje infantil, para así de esta manera poder trasladar esto a los protagonistas de la pieza audiovisual a realizar.

Tú lo mataste.

Conocimiento de la película. Ficha técnica.

Dirección: Andrés Orozco

Egresado de dirección y producción de radio y tv de la Universidad Autónoma del Caribe en el año 2007 – Con mención de honor por su buen desempeño académico. “Tú lo mataste” es su primer corto, como director.

Producción: Jorge Ferreira

Guion: Andrés Orozco

Dirección de Fotografía: Juan Kai

Mejía *Dirección de arte:* Daniela

Franco *Montaje:* Carlos Mazilli –

Jorge del Risco *Sonido:* Gabriel

Bocanegra

Música original: José Re – Jose Alejandro Ojeda

Reparto: José Alejandro Ojeda, William Deilma, Mateo López, Lilo, Gloria Torres

Género: Drama infantil.

Época y Contexto: El cortometraje se desarrolla en la época y contexto que corresponde aproximadamente a los años 2008-2010 y que se ve fuertemente influenciado por el tema de los falsos positivos y la falta de empatía que se muestra en la sociedad colombiana con este tema, que es posible apreciar con el objetivo de Juan Carlos y Rubén que es ocultar el cuerpo del perro que acaban de matar para que nadie se dé cuenta pero que inteligentemente se contrasta con la “inocencia” de Juan Carlos, el cual busca que su mascota tenga un entierro digno.

Universo: Para definir el universo se tendrán en cuenta las siguientes preguntas:

¿Cómo se ganan la vida mis personajes? Juan Carlos es un niño, hijo de padres con dinero por lo cual no trabaja ni requiere esforzarse mucho para realizar actividades. Rubén es un niño, hijo de padres de clase media-baja por lo cual busca evitar meterse en problemas para no afectarse a sí mismo más de lo que ya está.

¿Qué política tiene mi mundo? Las relaciones entre Juan Carlos y Rubén dentro del cortometraje se plantean como una de dominación del primero hacia el segundo en el momento en que este entra a su casa. A partir de este momento se ve a un Juan Carlos que asume el papel de “líder” dando órdenes y haciéndose sentir como autoridad frente a la pasividad de Rubén.

¿Cuáles son los rituales de mi mundo? Se puede observar un ritual/costumbre en Juan Carlos que caracteriza al personaje y que será importante para el desarrollo de la historia que es el momento donde se encuentra jugando Xbox, ya que se puede ver la poca tolerancia a las adversidades que tiene el protagonista el perder en su videojuego.

¿Cuáles son los valores de mi mundo? El corto transmite la sensación de que la cuestión de la muerte y el acto de matar es sinónimo de castigo, elemento que en los niños al parecer es más severo.

¿Qué trama subyacente tenemos? En el cortometraje se puede observar hasta qué punto la situación de los falsos positivos permeó a la sociedad colombiana, poniendo como ejemplo los niños y la manera que encuentran “idónea” para enterrar un cuerpo y no ser descubiertos.

¿Cuál va a ser el diseño de mi reparto? Respecto a los roles, se puede decir que la historia define dos roles a los personajes, a Juan Carlos como el líder a cargo que tiene que asumir los errores de su escuadrón y ocultar el cuerpo muerto del perro para evitar los futuros problemas y a Rubén como aquel cabo que comete errores y solo quiere salvarse sin importar lo demás.

Análisis cinematográfico integral Narración.

Se analizará el cortometraje desde las secuencias y el arco narrativo.

El cortometraje abre con la secuencia inicial donde se presenta el barrio donde vive Juan Carlos, el protagonista y la llegada de Rubén a su casa. En esta secuencia se puede apreciar que desde un inicio se plantea una brecha entre clases sociales, una brecha entre Juan Carlos y Rubén que se mostrará en forma de relación de poder del primero frente al segundo.

La secuencia dos abarca desde la entrada de Rubén a la casa de Juan Carlos y la presentación del taser como objeto importante en la historia. En este punto empiezan a funcionar los

roles comentados anteriormente donde podemos observar en la manera en que se expresa Juan Carlos que es mediante un tono de voz fuerte y con diálogos que son órdenes, mientras se aprecia que Rubén tiene una actitud pasiva, con un tono de voz tranquilo y con unos diálogos que son dubitativos. La relación de poder queda establecida y será casi inalterable hasta el final de la historia.

En la secuencia tres corresponde al intento que tienen los protagonistas de probar el taser con la empleada y la “muerte del perro” con la descarga eléctrica. Aquí se observa como desde la dirección de actores se refuerza la idea de las relaciones de poder en los niños, situando a Juan Carlos por encima de Rubén mediante el tono de voz.

La secuencia cuatro es el encuentro que tiene en una tienda los protagonistas con Juanqui, donde los protagonistas son levemente interrogados por este, por lo que con nervios cambian de tema y se van. Aquí el personaje de Juan Carlos cambia, ya que se observa que su forma de actuar y hablar existe un cierto nerviosismo que hace que de a poco su estatus de poder se vaya colocando al mismo nivel que el de Rubén.

Continúa la secuencia cinco donde los dos protagonistas caminan mientras buscan un lugar donde enterrar el cuerpo del perro. Es necesario decir que esta secuencia expone una cuestión que radica en los personajes que se encuentran complementando el escenario, ya que es particular que ambos personajes caminen con un bulto negro y ninguna persona siquiera los observe. En esta secuencia no se observa ningún cambio o transformación en los personajes.

Por último, en la secuencia final Juan Carlos y Rubén encuentran un lugar donde enterrar el perro, pero este último le hace un comentario acerca de un partido de fútbol que quiere ir a jugar por lo que Juan Carlos en un estado de nervios enfurece y empiezan a pelear, hasta que en un punto Rubén le quiere clavar una puntilla oxidada y se detiene al escuchar que el perro despierta, lo que molesta a Rubén haciendo que se vaya al partido sin Juan Carlos. Para finalizar el desarrollo de la historia, en este punto los roles de poder se invierten teniendo Rubén el mando en todo momento, primero con las acciones que resultan en la posibilidad de poder lastimar a Juan Carlos y segundo, al tener la situación en sus manos, el cambiar su actitud hace que sus diálogos y acciones tenga mando sobre un indefenso Juan Carlos que no sabe cómo reaccionar.

Dramaturgia.

Personajes: Juan Carlos como protagonista pasa por tres estados a través de la narración, el primero donde se observa seguro de las decisiones y comentarios que hace hasta el momento

que electrocuta su perro, a partir de este momento pasa a su segundo estado en donde esa confianza en sí mismo disminuye al verse casi descubierto por Juanqui en la tienda, lo que hace que su tono de voz y sus diálogos sean mucho más calmados y pasivos respecto a los de Rubén y, por último el momento en que pelea con Rubén donde todo su comportamiento pasa rápidamente de agresividad y pasividad ante el descubrimiento de que su perro se encontraba vivo y la decepción y abandono de Rubén hacia él.

Rubén como protagonista, pasa por dos estados durante el cortometraje, el primero donde se aprecia pasividad en sus acciones y diálogos, ya que en un principio es el “escudero” de Juan Carlos y este estado el que perdura hasta el final del cortometraje donde se observa la pelea que tiene

con el protagonista, donde por primera vez toma una decisión por sí mismo que es el golpear a Juan Carlos con una puntilla, para momentos después decepcionarse por la actitud de este tomando su segunda decisión: abandonarlo.

Desarrollo de la estructura.

El cortometraje se presenta bajo la estructura narrativa clásica presentada a continuación:

Acto 1.

Presentación del personaje y el universo: Rubén llega a la casa de Juan

Carlos *Detonante:* Juan Carlos le muestra el taser a Rubén y salen juntos a

probarlo. *1er punto de giro:* Rubén mata al perro de Juan Carlos con un

taser.

Acto 2.

Acción 1: Juan Carlos y Rubén meten al perro en una bolsa y salen de la casa a

esconderlo. *Punto medio:* Juan Carlos y Rubén se encuentran a Juanqui en una tienda,

quien los cuestiona acerca del contenido de la bolsa negra.

Acción 2: Juan Carlos y Rubén encuentran un hueco para esconder el cuerpo del perro.

2do Detonante: Juan Carlos y Rubén pelean.

Acto 3.

2do punto de giro: El perro se levanta y sale de la bolsa negra.

Resolución: Rubén le cuestiona la muerte del perro a Juan Carlos y se

va. *Consecuencias:* Juan Carlos se queda solo con su perro.

Conflicto.

El problema central que tiene Juan Carlos, el protagonista, es que acaba de matar a su perro con un taser, por lo que este suceso provoca en Juan Carlos una preocupación constante acerca de lo que le pueda hacer su familia si descubre, lo que hace tome la decisión de esconder el cuerpo del animal. Este conflicto a medida que avanza la narración se hace cada vez más importante y afecta más el comportamiento del protagonista ya que, deberá junto con Rubén cargar con el cadáver por todos los lugares mientras su cabeza ya se encuentra afectada por las probables consecuencias del conflicto. El punto álgido del conflicto es cuando este supera a Juan Carlos afectando su comportamiento, lo que provoca que pelee con Rubén para finalizar con una baja intensidad ya que su perro nunca estuvo muerto. Este conflicto es la muestra de la manera en que, teniendo este elemento claro, es posible delimitar las acciones y comportamientos que necesarias que necesita el personaje y el actor para transmitir el conflicto.

Dirección.

Desde el campo de la dirección se evidencia el trabajo por transmitir una naturalidad mediante los arquetipos de líder y subordinado pero que se ve empañado en ciertos momentos donde la interpretación no le hace justicia a la relación de poder que se intenta construir. Por el contrario, esta relación si se construye desde dos aspectos importantes: la ubicación de los personajes en cuadro y la distancia entre la cámara y los actores. En la primera se observa que siempre están ambos personajes juntos en la mayoría de los planos del cortometraje creando esta sensación de amistad y acompañamiento, y en el segundo aspecto es la considerable distancia que siempre mantiene la cámara de sus personajes, limitándose a observarlos y a mostrarle al espectador la evolución natural de una relación infantil.

Dirección de fotografía.

Para reforzar los conceptos planteados desde dirección, el departamento de fotografía plantea varios elementos, en primer lugar, una iluminación natural que ayude a reforzar la relación entre dos amigos y la sensación de naturalidad en esta, en segundo lugar, se utiliza una planimetría que se compone mayoritariamente de planos abiertos, generando de esta manera una coherencia con dirección respecto a la intención de observar el desarrollo de un amistad, dejando los planos cerrados para el momento final donde se observa la transformación radical de ambos personajes, y por último el dinamismo de la cámara, que se mantiene estática para presentar a los personajes y locaciones, y que se vuelve móvil cuando los personajes interactúan, actuando siempre como

si de registrar las situaciones se tratara.

Dirección de arte.

Desde la dirección de arte se plantean tres escenarios dramáticos, el primero que corresponde a la casa de Juan Carlos que simboliza tranquilidad y que se ve perturbado por los colores fuertes del vestuario de los protagonistas, adquiriendo el significado de lugar caótico donde se genera el conflicto. El segundo lugar corresponde a la tienda donde se presentan dos contrastes interesantes: el primero entre el color verde de la locación que transmite tranquilidad y serenidad con los colores naranja y morado de Juan Carlos y Rubén que transmiten irresponsabilidad y cobardía e inferioridad e introversión. El segundo contraste hace referencia al personaje de Juanqui que va vestido de verde, pero que en un inicio contrasta con la significación de su color ya que se encarga de transmitirle a los protagonistas intranquilidad y amenaza en primer momento, para momentos después generarles tranquilidad y serenidad. El último lugar corresponde al espacio donde van a enterrar al perro que está caracterizado con una mezcla de verdes y colores tierra que transmiten antipatía y envidia, sentimientos sobre los cuales los personajes se “revuelcan” para terminar enfrentados entre sí.

Sonido.

Para entender la función del sonido en este cortometraje, se analizarán los diálogos, música y ruidos. Los diálogos es una de las características principales, ya que permite ubicar la historia con facilidad y dotar de particularidades a cada personaje como sucede en este caso, cada diálogo permite saber un poco más de Juan Carlos y Rubén a medida que avanza la historia. La música tiene una función importante, y que la pieza principal se encarga de indicarle al espectador cuando los personajes toman una decisión importante y se disponen a efectuarla, funcionando de esta manera como un “símbolo” narrativo de la historia. Respecto a los ruidos cabe decir que el cortometraje logra una verosimilitud ya que crea unos ambientes y atmósferas propias de la costa, sin embargo, es necesario destacar la manera en que se utilizan los ruidos que generan los protagonistas cuando entran en contacto con el pasto en la escena final, ya que se logra transmitir ese forcejeo y ese sentimiento de no caer derrotado frente al otro y además de sumarse al caos del enfrentamiento que se está observando.

Montaje.

Primeramente, es necesario tener en cuenta que este cortometraje está estructurado bajo la concepción del montaje narrativo y posee varias características las cuales vale la pena detenerse

y analizar: la primera es en referencia al ritmo, ya que propone uno rápido en las conversaciones, pasando del plano al contraplano al ritmo del inicio y fin de los diálogos, sumado a esto se utiliza en varias secuencias el jumpcut como método para transmitir la sensación del paso rápido del tiempo. Se vuelve lento en las acciones (a excepción de la pelea final) que realizan los personajes con el fin de ver como estos se desenvuelven.

El tipo de montaje que presenta el cortometraje reduce el peso de los diálogos y los centra más en la interpretación de las acciones por parte de los actores, además de garantizar la consecución lógica de los eventos, relacionándolos e imprimiéndoles dramatismo con la velocidad de corte entre los planos.

Producción.

Dentro de la narración existen tres locaciones importantes a nivel narrativo: la casa de Juan Carlos, la tienda donde encuentran a Juanqui, y el terreno baldío de la escena final. A partir de este punto las locaciones serán analizadas desde los valores técnicos que son observables en la escena correspondiente, determinando en cierto nivel la complejidad y accesibilidad de esta, para que al final teniendo esta información sea posible definir si el cortometraje pertenece a una línea realista o de ficción.

La casa de Juan Carlos abarca desde el primer acto hasta inicio del segundo, donde se puede dividir en tres micro espacios: el primero que corresponde a la habitación donde se encuentran los dos protagonistas, donde se observa que el mayor reto es poder iluminar naturalmente una habitación con una sola entrada de luz, por lo que la elección de esta como lugar de rodaje debió haber implicado un nivel de complejidad medio para el director de fotografía, situación que se observa en la escena. El segundo que es la cocina donde aparentemente se observan que hubo condiciones para los diferentes departamentos, por lo que su complejidad debió ser mínima.

La tienda donde se encuentran a Juanqui abarca todo el punto medio de la historia y se puede apreciar que, en cuestión de complejidad, el mayor reto es poder capturar el sonido directo: diálogos, foleys y ambientes en una calle, con lo que esto implica. En la escena se aprecia que este problema se resuelve, pero se pierde en parte algunos elementos que deberían estar en el paisaje sonoro.

El último espacio corresponde al lugar donde tuvieron su pelea Juan Carlos y Rubén, donde el mayor reto en cuestión de complejidad está en la manipulación y la continuidad lumínica de la escena, ya que por lo que se puede apreciar en esta escena existen muchos planos y

movimientos de cámara, lo que dificulta aún más poder llegar a la verosimilitud planteada.

Desde producción se puede hablar de que el cortometraje hace parte de una línea de ficción ya que, a pesar de hablar de fotografía naturalista, esta se resiente por algunos saltos lumínicos y desde el sonido, la construcción sonora carece de una profundidad necesaria para hacer verosímiles ciertos espacios.

La creación de personajes infantiles en el cortometraje.

Se analizará a los protagonistas Juan Carlos y Rubén desde tres vertientes: la familia, el entorno, y el choque y punto de vista, para poder entender varios de los comportamientos y manera de pensar que estos expresan en el cortometraje.

Familia. El cortometraje respecto a la familia de Juan Carlos deja entrever que son de clase alta que trabajan todo el día, con unas costumbres refinadas y con un pensamiento conservador, elementos que afectan la personalidad del protagonista debido a que generan un comportamiento errático y caprichoso que se vería reflejado en la narrativa del cortometraje en su manera de actuar, no solo con Rubén sino con todos aquellos que lo rodean.

Por otra parte, la familia de Rubén parece ser de una clase media-baja, que trabajan todo el día, pero que a diferencia de la de Juan Carlos le han enseñado acerca de la independencia debido a que se puede apreciar en la secuencia inicial las grandes distancias que recorre solo para llegar a la casa del protagonista. Esta caracterización de la clase media se verá reflejada en el comportamiento de Rubén a través de la narración, pasando de la típica subyugación del adinerado hacia el “pobre” a la revelación y cambio de roles con Juan Carlos al final de la historia.

Los problemas. En la narración se puede identificar que ambos personajes poseen el mismo problema y que de una u otra manera es aquel que los une, y es el hecho de no tener una compañía adulta que los guíe y les enseñe, siendo esta la causa del cuestionamiento que presenta el cortometraje en Juan Carlos y Rubén respecto a temas importantes como la muerte y el asesinato.

El entorno. Respecto al entorno es necesario decir que Juan Carlos y Rubén representan dos polos opuestos, el primero hace referencia a la escuela/casa donde está protegido sin tener que preocuparse por nada y donde ha reforzado su papel de líder, mientras que el segundo representa a la calle, donde ha aprendido a cuidarse solo que se ve demostrado a través de la historia mediante

la seguridad con la que camina mientras lleva junto a Juan Carlos el cuerpo del perro muerto.

El choque y el punto de vista. En este caso, el choque que provoca el cuestionamiento y principios no se da en situaciones particulares para cada personaje, sino que, es el enfrentamiento entre ambos en la escena final donde se pone en tela de juicio la moralidad de cada personaje, finalizando como producto de esta, que Juan Carlos y Rubén se creen un punto de vista negativo de cada uno.

Tú lo mataste presenta una dicotomía entre dos universos sociales encarnados en los dos personajes principales, que están contruidos bajo las características principales de las dos clases sociales predominantes en la sociedad, lo que genera que el espectador por encima de ver a dos personajes pueda observar a estos sectores interactuar bajo los puntos de vista de los niños.

Detrás de la ciudad.

Conocimiento de la

película. Ficha técnica.

Dirección: Sebastián Meléndez

Diseñador de multimedia (2012) y tecnólogo en producción de medios audiovisuales digitales (2015), con experiencia en trabajo de postproducción para agencias de publicidad en la ciudad de Cali, (2010-2011), trabajó como docente en municipios de Valle del Cauca en el programa de articulación SENA (2012) fundador y productor del colectivo tres60audiovisual (2014- 2017).

Producción: Dalila Molina

Guion: Dalila Molina

Dirección de Fotografía: Juan Muñoz

Dirección de arte: Leonardo Amador

Edición y postproducción: Christian López Naranjo

Diseño sonoro: Juan

Oviedo *Música:* Juan

Oviedo *Cámara:*

Alejandro Escobar

Dirección de actores: Patricia Molano

Reparto: Mabel Diaz, Ingrid Jaramillo, José Vidal, Constanza Arenas, Valentina Yacumal, Viviana Velazco

Género: Drama infantil.

Época y Contexto: El cortometraje se sitúa en la época y contexto correspondiente a los años 2000 donde en Colombia los campesinos sufrían del desplazamiento forzado debido a la violencia, que se ve evidenciado a lo largo de la narración junto al proceso de adaptación que se vieron obligados a asimilar algunos niños víctimas de este fenómeno.

Universo: Para definir el universo se responderán las siguientes preguntas:

¿Cómo se ganan la vida mis personajes? Lorena es la hija mayor de una familia campesina desplazada y que ha perdido a su madre, la persona quien trabajaba en la casa, por lo que se ve obligada a vender dulces para poder subsistir. Cristina es la hija menor de la misma familia campesina desplazada, acompaña y ayuda a su hermana a vender dulces para poder subsistir.

¿Qué política tiene mi mundo? Las relaciones de poder que muestra el cortometraje están sustentadas bajo la concepción familiar donde se propone la muerte de la madre que deja como única autoridad al padre, que haciendo uso de esto obliga a sus hijas a trabajar para poder tener dinero.

¿Cuáles son los rituales de mi mundo? El ritual que presenta el cortometraje y que permite saber más del carácter de la protagonista es la secuencia donde se despierta y se observa que lo primero que hace es acercarse a la cocina a organizar algunos platos y a mirar el café/chocolate que está en la estufa, lo que hacer ver que consciente o inconscientemente ya estaba asumiendo el rol que su madre había dejado al irse de la casa.

¿Cuáles son los valores de mi mundo? El cortometraje transmite la sensación de que la vida no es justa para los campesinos, están sometidos a la ilegalidad de los desplazamientos forzados y abusados por intentar ganarse la vida en su nueva vida urbana.

¿Qué trama subyacente tenemos? El cortometraje es un claro reflejo de la situación que viven día a día los campesinos que son obligados a desplazarse de sus hogares y como los niños son los grandes afectados de esto.

¿Cuál va a ser el diseño de mi reparto? El rol importante que define el cortometraje es el de madre, el cual Lorena se ve en la obligación de aceptar lo que conlleva a que se enfrente al mundo de los adultos, privándose de esta manera de la infancia que le corresponde.

Análisis cinematográfico integral. Narración.

Se analizará el cortometraje desde el arco narrativo y las secuencias.

En la secuencia inicial se muestra la comunidad de campesinos desplazados en la que viven

Lorena y su hermana Cristina junto a su padre.

La secuencia dos, muestra a Lorena y la casa donde vive, además de presentar por primera y única vez a su padre y mostrar un objeto que va a ser importante en la narración: la caja de dulces de su madre. En esta secuencia se puede apreciar mediante las acciones que realiza en la cocina una transformación en el personaje de Lorena, donde se transmite el papel que la protagonista va a asumir durante todo el cortometraje: una madre.

En la secuencia tres las hermanas se disponen a salir de la invasión rumbo al pueblo. Mientras caminan se encuentran con unas amigas que les preguntan si quieren jugar con ellas, a lo que Lorena responde negativamente ya que tiene que hacer un mandado. El corto diálogo que se da entre las niñas deja esclarecer un poco más el cambio que acaba de ocurrir en Lorena, acaba de dejar atrás su niñez y ser obligada a madurar por el bien de su familia. La potencia del texto del diálogo es complementada con la forma seria y seca en que la actriz transmite este mensaje para de esta manera transmitir el mensaje sin necesidad de diálogos dispendiosos.

Siguiendo con la secuencia cuatro, se muestra a las hermanas caminando por la ciudad buscando un lugar donde pararse para vender dulces. Mientras caminan una señora les pregunta la ubicación

de su madre, a lo que Cristina responde que pronto llegará. Esta secuencia tiene un par de particularidades en la actuación que es necesario resaltar y es el contraste entre la respuesta de la hermana menor donde se transmite una sensación de esperanza frente al comportamiento físico de Lorena intentando cortar la conversación mediante un par de pequeños golpes y sacándola rápidamente del lugar.

La secuencia cinco permite observar la huida de las niñas del pueblo dejando atrás la caja de dulces de su madre. La manera en que la caja de dulces es lanzada al suelo y dejada atrás frente a la mirada de Cristina es el detonante del cambio de este personaje, ya que en este punto empieza a asimilar que su madre nunca volverá.

En la secuencia final se encuentran las dos hermanas sentadas en el pasto mientras hablan acerca del improbable regreso de su madre. Esta última secuencia a nivel de dirección de los actores está dividida en dos elementos: los diálogos y las acciones, donde los primeros se caracterizan por mostrar inicialmente un contraste entre la tristeza de Lorena y la esperanza de Cristina para luego transformarse en un tono consolador por parte de la primera, que va acompañado de la acción de un abrazo que muestra el consuelo y amor maternal de la hermana

mayor hacía la menor.

Dramaturgia.

Personajes: Lorena como protagonista del cortometraje pasa por dos estados durante el desarrollo de la narración, el primero que corresponde desde los primeros momentos del cortometraje, donde se puede observar cómo es el estilo de vida que lleva hasta el momento donde decide agarrar la caja de dulces de su madre y salir a trabajar, en este momento inicia el segundo estado que es el que terminaría siendo constante en toda la historia donde psicológicamente asume el rol de madre en su familia, donde todas sus acciones y diálogos están dirigidos a transmitir una sensación de confianza y protección.

Cristina como protagonista de la historia también pasa por dos estados: el primero que abarca desde el inicio de la historia hasta el momento donde huyen del pueblo, allí se aprecia que hay un cambio, no tan radical como el de Lorena pero que se observa una transformación en sus diálogos, ya que se evidencia un cambio en la intención y tono pasando de alegre e infantil a sobrio y maduro.

Desarrollo de la estructura.

El cortometraje se presenta bajo la estructura narrativa clásica presentada a continuación:

Acto 1.

Presentación del personaje y el universo: Lorena se despierta y revisa la cocina.

Detonante: La madre se va de la casa y deja una caja de dulces.

1er punto de giro: Lorena sale a vender dulces y a buscar a su madre con Cristina.

Acto 2.

Acción 1: Lorena y Cristina caminan por toda la invasión hacia el pueblo.

Punto medio: Lorena y Cristina son cuestionados por una señora acerca del paradero de su madre.

Acción 2: Lorena y Cristina se paran en una esquina en silencio con la caja de dulces.

2do Detonante: Suceden disturbios cerca de donde se encuentran vendiendo dulces las protagonistas.

Acto 3.

2do punto de giro: Lorena y Cristina huyen dejando atrás la caja de dulces de su madre.

Resolución: Lorena le dice a Cristina que su madre no volverá nunca.

Consecuencias: Lorena y Cristina están solas.

Conflicto.

El problema central que tiene Lorena es la búsqueda de su madre, lo que provoca que esta desde un inicio se vea en la obligación de salir a trabajar para poder cuidar de su hermana y su padre anciano. El conflicto se mantiene presente durante toda la historia, ya que esta fuerza a Lorena a entrar en acción para poder cuidar a su familia y en especial a su hermana, hasta la llegada del segundo punto de giro, donde este conflicto aumenta al momento de dejar la caja de dulces en el pueblo, lo que simbólicamente significa dejar a su madre atrás y que obliga a ambas hermanas a madurar. Este conflicto es una buena manera para entender la manera en que se puede transmitir sin la necesidad de una gran cantidad de diálogos, reduciendo toda la evolución a la sucesión de acciones concretas que son reforzadas intencionalmente con cortos diálogos y una interpretación sencilla.

Dirección.

Desde la dirección se aprecia un trabajo que está dirigido hacia las acciones de los personajes por encima de los diálogos, haciendo hincapié en que cada cosa que hagan será importante en la narración y esto se puede ver ejemplificado en los distintos mensajes que el director transmite, desde la escena inicial donde se puede sentir una transformación de la protagonista solo con el hecho de acercarse a una cocina a revisar cosas hasta el crecimiento y maduración de los personajes con solo la manera en la que dejan la caja de dulces de su madre atrás. Además de esto, se propone dos elementos: utilizar la posición de los personajes en el cuadro de manera que la relación entre las hermanas se haga más fuerte siempre presentándolas juntas, y la utilización de la estática y movilidad de la cámara para transmitir los momentos de tensión y calma de la narración.

Dirección de fotografía.

Teniendo en cuenta los conceptos planteados por el departamento de dirección, desde la iluminación se plantea una estética naturalista donde lo que se pretende es hacer lo más verosímil posible el lugar donde se desarrolla la historia (Cauca) y dotar de realismo la problemática que se está planteando. En el desarrollo de la planimetría se puede observar una escasez de primeros planos debido a que se hace énfasis en cómo las protagonistas se relacionan con los espacios, que pasarán a ser a partir de ese momento en cotidianos. Por último, es necesario hablar de los movimientos de cámara, ya que el corto maneja dos estilos que se pueden apreciar con facilidad, la cámara estática que es utilizada para mostrar los momentos de

introspección de los personajes y que se puede observar en escenas como mientras esperan a su madre en el pueblo o cuando en el final se encuentran observando desde una pequeña montaña las luces del lugar del cual acababan de huir, y la cámara en movimiento que le corresponde narrar el trayecto de las protagonistas hacia su transformación y que refuerza las acciones y motivaciones de Lorena y Cristina, como se ve reflejado en escenas como la del camino que recorren para llegar al pueblo, o mientras caminan en este buscando a su madre.

Dirección de arte.

Desde la dirección de arte se proponen cuatro espacios narrativos que están definidos por ciertos colores y texturas, el primer espacio corresponde a la casa de Lorena, que posee una paleta de color que está basada en los marrones y las texturas de madera, que simbolizan la pobreza, elemento que se deja en claro desde un inicio. El segundo espacio es el trayecto de la casa al pueblo, donde comparte características con el anterior solo que en este punto la entrada del color verde se hace de manera progresiva hasta el final de la secuencia, transmitiendo el mensaje de que en la ciudad seguramente les espera cosas mejores que en la invasión. El tercer espacio que se propone es el momento en que se encuentran paradas en una esquina con la caja de dulces de su madre donde el color predominante es el blanco con unos toques cafés que se encuentra en la pared detrás de ellas, que representan esa esperanza que de a poco se va agotando y el último espacio es la escena final donde se observa a ambas hermanas sentadas en el color verde de la montaña mientras se abrazan, donde se le da al espectador un atisbo de esperanza de que las protagonistas estarán bien mientras estén juntas. Por último, es de vital importancia destacar el papel que juega la caja de dulces en la historia ya que es el símbolo que representa a la madre en todo momento y que al final es dejada atrás como un gesto de seguir adelante y entender que nada volverá a ser como antes.

Sonido.

Para analizar el sonido del cortometraje se utilizarán tres elementos: diálogos, música y ruidos. En primer lugar, es necesario decir que el cortometraje posee muy pocos diálogos lo que reduce la actuación a la interpretación de las acciones de los personajes, pero el sonido cumple un papel muy importante ya que constantemente está generando una tensión dramática en el espectador y obligándolo a sacar toda la información posible del paisaje visual y sonoro.

Respecto a la música, esta define emocionalmente 4 momentos, el primero que es el momento inicial donde se puede apreciar una sensación de tristeza que desde un inicio le dice al espectador

el tono sobre el cual se moverá la historia y sus personajes, el segundo momento es mientras Lorena y Cristina caminan hacia el pueblo a través de la invasión, donde la música transmite una sensación de incertidumbre y alegría, lo que provoca que se genere dos posibles caminos en la mente del espectador. El tercero y último corresponde al momento en que las protagonistas se encuentran paradas esperando en la calle y sucede un alboroto cerca, lo que las obliga a huir del lugar, donde la música es de tristeza y representa la pérdida y separación definitiva de su madre.

Por último, la construcción del paisaje sonoro que está presente en los dos universos (invasión y pueblo) contrastan entre sí, siendo el primero más natural y silencioso mientras que el segundo más sucio y ruidoso, siendo este último donde a través de la mezcla sonora se siente la presión de lo urbano frente a lo rural en las protagonistas. Cabe destacar la construcción sonora de la escena del momento del abandono de la caja de dulces de la madre, ya que el ruido de los dulces y el material de la caja están por encima del paisaje sonoro urbano, generando que estos le ayuden a dotar de características narrativas a los objetos, los que a su vez son elementos importantes en la transformación de los personajes.

Montaje.

El montaje de este cortometraje se caracteriza por ser narrativo y tener un ritmo lento, ya que en su mayoría los planos que se observan son largos que a su vez describen y muestra la relación de las protagonistas con el espacio dejando de lado los detalles. La razón del ritmo lento es gracias a que el cortometraje posee un tinte contemplativo donde se observa desde la distancia y se les da importancia a las acciones de los actores por encima a sus relaciones con los demás.

Producción.

Desde la narración se plantean dos locaciones que son importantes para el entendimiento y el desarrollo de la historia: la casa de Lorena y la calle de donde huyen del pueblo.

La casa de Lorena presenta la particularidad de ser una locación ya construida, por lo que el reto es desde fotografía y arte poder iluminar y ambientar respectivamente. El acceso a este tipo de locaciones debe ser complicado a razón de que se está tratando con un sector afectado por la guerra. La calle de donde huyen es una locación que ya se encuentra presente, por lo que el reto corresponde a los departamentos de sonido y arte de poder registrar los diferentes sonidos que al final terminaron haciendo parte del paisaje sonoro y de poder cambiar el aspecto de la locación, para transformarlo de una simple pared blanca al símbolo que se comentó anteriormente.

Desde producción es posible decir que el cortometraje se desarrolla en una línea realista, ya que se cuenta con locaciones reales que no aparentan haber sido intervenidas y que son reforzadas con objetos y símbolos desde la dirección de arte, y la composición y mezcla de la serie elementos sonoros, que sumados a la fotografía naturalista hacen del corto una representación de desplazamiento forzado en Colombia y cómo este afecta a los niños.

La creación de personajes infantiles en el cortometraje.

Para analizar la construcción de estos personajes se hará hincapié en los mismos valores que el referente anterior (familia, entorno y el choque y punto de vista).

Familia. Esta característica es fundamental en el cortometraje ya que básicamente es la que explica y justifica el porqué del actuar y pensar de las protagonistas en la historia. El cortometraje le hace saber al espectador que Lorena y Cristina crecieron en un hogar disfuncional donde, producto del desplazamiento forzado se vieron obligados a vivir en una invasión en condiciones precarias, siendo básicamente la madre la que cargaba con el peso de ser la cabeza del hogar, debido a que su padre según lo que deja saber la pieza audiovisual no realiza ninguna actividad beneficiosa para la familia, por lo que aprendieron desde pequeñas el valor y coraje que debe tener una mujer para salir adelante.

Los problemas. El inicio del problema de las hermanas no radica en el abandono de su madre y su obligación de tener que trabajar, ya que esto es una consecuencia de la verdadera problemática que expone el cortometraje que es el haber sufrido de desplazamiento forzado, elemento que se hace presente desde un inicio en la narración.

El entorno. El entorno en el cual se desenvuelven Lorena y Cristina es la calle, cumpliendo un rol fundamental ya que es allí donde asimilan la nueva realidad a la que tendrán que acostumbrarse debido a la falta de su madre. La calle les enseña lo duro que es la vida para un campesino desplazado y refuerza el carácter de Lorena, que la obliga a madurar para convertirse en la nueva madre cabeza de hogar.

El choque y el punto de vista. Respecto a este punto, se puede apreciar un choque al inicio y al final del cortometraje, donde inicialmente Lorena se ve obligada a salir a trabajar a raíz de la falta de una madre que lo haga, por lo que se ve en la necesidad de cambiar su manera de pensar por el bien de su hermana menor Cristina, y finalmente al momento del cierre del cortometraje donde después de haberse enfrentado a los abusos hacia los vendedores ambulantes en el pueblo se puede observar a una Lorena más madura que parece haber dejado su niñez para

convertirse prematuramente en una adulta.

Detrás de la ciudad presenta a Lorena y a Cristina, personajes que están contruidos para observar la problemática del desplazamiento forzado desde la visión de los niños, y como estos son víctimas de una serie de situaciones las cuales deben hacer frente en contra de su voluntad.

Con los pies de tierra, memorias de realización

Las memorias del cortometraje buscan sentar un precedente que exponga la relación entre la investigación y como se llevó a cabo la aplicación conceptual en el campo de realización del proyecto audiovisual, esto con el fin de englobar los resultados del cortometraje como un todo, que será determinante para entender la aplicabilidad de las técnicas de dirección de actores y hacer efectiva la realización de las conclusiones en este proyecto de investigación.

Las memorias de *Con los pies de tierra* se fraccionan en tres vertientes. Los antecedentes que dan a conocer las razones por las que se idea el proyecto y bajo qué circunstancias, esto permite justificar el rumbo de la investigación desde su inicio y la pretensión de su aplicación en la producción del cortometraje.

El segundo aspecto por considerar es un análisis cinematográfico de la obra, que se realiza con la misma metodología que se incorpora anteriormente en la investigación, entendiendo que esto relaciona a la obra con el esquema analítico de las obras centrales que se han tenido en cuenta para la planeación del cortometraje *Con los pies de tierra*.

Como punto final, las memorias por departamento proponen las remembranzas de los sujetos involucrados en la realización del proyecto conjunto de investigación y cortometraje, de este modo cada individuo se permite enfrentar la amplitud conceptual propuesta a lo largo de esta obra con la labor artística desde su propia perspectiva.

Antecedentes del proyecto.

Con los Pies de Tierra, surge como una idea de guion para el proyecto de aula de la asignatura “técnicas de guion audiovisual”, donde se tenía claro que iniciaría el proceso de escritura de guion que se llevaría a cabo como proyecto de grado. Si bien es cierto que desde su primera versión y hasta la finalización del cortometraje, este ha evolucionado radicalmente y cada versión se escribía con mucha más conciencia de la anterior enfatizando en la esencia que se buscó, siempre se tuvo claro que el proyecto debía ser un retrato de una vivencia de la infancia del director.

La cultura nariñense, siempre se ven rodeados por el arte, las celebraciones y un apego muy fuerte e importante con las raíces ancestrales. El poder entender cuáles eran las necesidades de la narrativa que fueron constantes, el proceso permitió un desarrollo claro de cada una de las etapas del proyecto, le permitió al grupo avanzar rápidamente en la toma de decisiones tanto narrativas como técnicas para la realización efectiva del proyecto.

La presencia de varios personajes infantiles desde el inicio de la escritura del guion supuso una gran inquietud respecto a la formación actoral de los mismos y debido a la falta de experiencia del equipo humano alrededor de este eje, se encontró la necesidad de iniciar una búsqueda conceptual en el marco académico que nos trae a este punto.

El análisis cinematográfico integral Con los pies de tierra.

Conocimiento de la película. Ficha técnica.

Dirección: Andrés Enríquez

Producción: Alexandra Duarte

Guion: Andrés Enríquez

Dirección de Fotografía: Daniel

Osorio *Dirección de arte:* Valentina

Romero *Montaje:* Chari Ballesteros

Sonido: Hugo Chiran

Diseño Sonoro: Deyra Castillo

Música original: Luis Alejandro Romero – Deyra Castillo

Reparto: Álvaro Manuel Benítez, Violeta Fajardo, Ricardo Cortés y Jorge Luis Andrade.

Género: Drama infantil.

Época y Contexto: El cortometraje se desarrolla en la época y contexto que corresponde enero de 2020, donde el elemento en el que se basa el cortometraje es en el segundo: el Carnaval de Negros y Blancos, donde se busca resaltar las tradiciones de la región de Nariño y que se ve claramente representado a través de la narración de la pieza audiovisual.

Universo: Para definir el universo se tendrán en cuenta las siguientes preguntas:

¿Cómo se ganan la vida mis personajes? Pablo es un artesano que vive del enchapado en tamo (artesanía nariñense) y con eso mantiene a su hija Deissy, lo que genera que este tenga un aura familiar por donde pase.

Carlos es un niño hijo de Helena y Horacio, este último un artesano reconocido en la ciudad.

Como hijo depende económicamente de sus padres aún más en el momento que su madre muere, lo que lo lleva a subsistir con los ahorros que le dejó su madre, debido a que su padre había desaparecido.

¿Qué política tiene mi mundo? Las relaciones que se dan entre Pablo, Deissy y Carlos en el cortometraje están basadas en el concepto de familia donde Pablo transmite la imagen de ser el padre comprensivo y que está dispuesto a ayudar a sus hijos en cualquier momento, Deissy, la hermana mayor que molesta a su hermano menor pero que en fondo lo aprecia y lo quiere, y Carlos que representa al hermano menor que se encuentra en una búsqueda de sí mismo.

¿Cuáles son los rituales de mi mundo? En el cortometraje se puede observar un ritual/costumbre de Carlos que es hablarle a su cuy, Dalí, elemento que es importante en la historia ya que representa esos momentos de introspección del personaje, donde se puede apreciar que su mascota es el único elemento que le da ánimos y fuerza para continuar con su viaje.

¿Cuáles son los valores de mi mundo? El corto se encarga de transmitir respecto al bien el hecho de que entre más complicada sea la situación en la que se encuentre una persona, es necesario esforzarse para salir de este estado ya que solo así será probada la fuerza de la voluntad y los deseos de esta.

¿Qué trama subyacente tenemos? El cortometraje hace referencia a la importancia que tienen las fiestas y las tradiciones en las personas en ciertas zonas del país, ya que estas hacen parte y definen su estilo de vida y su forma de pensar.

¿Cuál va a ser el diseño de mi reparto? Los roles importantes que define el cortometraje son el de los tres personajes principales, Pablo como el padre comprensivo que busca ayudar a sus hijos, Deissy como una hija consentida y hermana mayor que molesta a su hermano menor, y Carlos como aquel hijo menor que está en crecimiento personal pero que requiere siempre de un pequeño empujón para salir adelante.

Análisis cinematográfico integral. Narración.

El cortometraje se analizará desde el arco narrativo y la secuencias de las que se compone. En la secuencia inicial se presenta a Carlos y la situación en la que se encuentra, la muerte de su madre lo obliga a emprender un viaje guiado por su ancestro Iukatay. En esta secuencia se puede apreciar desde el inicio las condiciones en las que Carlos debe enfrentar su viaje y el objetivo que debe cumplir: encontrar a su padre, el único familiar con vida que tiene.

La secuencia dos abarca desde la llegada de Carlos al local de artesanías, donde no encuentra a su padre hasta la obtención del dinero para viajar a Pasto. En esta secuencia suceden dos situaciones importantes para la historia, la primera corresponde a la pérdida de Dalí a manos de Deissy que representa uno de los primeros obstáculos en el camino de Carlos, y la segunda es la obtención del dinero por parte de este último para emprender el viaje a Pasto y buscar a su padre, lo que simboliza el viaje hacia lo desconocido y un paso hacia la madurez.

En la secuencia tres está compuesta por las escenas donde Carlos camina por todo Pasto buscando a su padre hasta encontrarse con Pablo. Aquí se puede observar como el protagonista se enfrenta al ambiente y al caos de una gran ciudad, donde se puede ver plasmado lo agobiante y abrumador que es para las personas de las provincias los lugares alejados de la urbanidad, llegar a una ciudad desconocida y tener que enfrentarse a ella.

La secuencia cuatro está compuesta por los momentos desde la entrada de Carlos a la casa de Pablo hasta el encuentro del periódico con la imagen de su padre y la posterior revelación de su ubicación por parte de este. Esta es una de las secuencias más importantes del cortometraje debido a que muestra una clara evolución del personaje principal, ya que se puede observar a un Carlos mucho más decidido a diferencia de lo que sucede al inicio de la narrativa, enfatiza en la relación

entre Deissy y Carlos, y la manera en que esta se va transformando hasta el punto de que ambos se vuelven casi hermanos, la sensación de familia, un deseo intrínseco de Carlos que no había podido entender ni comprender, y por último el reencuentro y posterior separación de Dalí que simboliza el crecimiento y el avanzar hacia adelante, que se observa que al ser este último regalado a Deissy afirmando que ella lo necesita mucho más que él.

Por último, en la secuencia final Carlos encuentra a su padre, pero para su sorpresa se da cuenta que tiene otra familia por lo que le deja frente a la puerta de su casa el pequeño dije como último símbolo de maduración y superación, ya que entiende que volver con su padre es imposible y se da cuenta que había conseguido en Pablo y Deissy la familia que siempre quiso, por lo que decide volver con ellos y juntos disfrutan del carnaval. Con esta última secuencia se culmina el arco de transformación de Carlos, donde podemos apreciar la verdadera felicidad que estaba buscando mientras participan en el Carnaval de Negros y Blancos simbolizando de esta manera la celebración de un nuevo comienzo en su vida.

Dramaturgia.

Personajes. Carlos como protagonista del cortometraje cruza por tres estados durante el transcurso de la narración, el primero hace referencia a los primeros momentos de la historia, donde se observa a Carlos de una forma indefensa por la muerte de su madre y la pérdida de su mascota Dalí que se ve representado en la debilidad y pasividad de las acciones y diálogos que interpreta. El segundo estado se ve reflejado en el momento en que conoce a Pablo, ya que este le aporta esperanza al protagonista en la búsqueda de su padre, provocando que las acciones y sus diálogos se vuelvan más enérgicos como se puede apreciar en escenas como cuando está vendiendo artesanías con Deissy o al momento de encontrar el periódico con la imagen de su padre. Por último y no menos importante, se puede observar en la escena final el último cambio en Carlos que hace referencia a la nueva etapa en su vida, que es representado mediante la euforia del carnaval y la participación de Pablo, Deissy y Carlos juntos en él.

Desarrollo de la estructura.

El cortometraje se presenta bajo la estructura narrativa clásica presentada a continuación:

Acto 1.

Presentación del personaje y el universo: Carlos visita la tumba de su madre.

Detonante: El ancestro Iukatay emprende a Carlos en un viaje.

1er punto de giro: Carlos no encuentra a su padre en el local de artesanías.

Acto 2.

Acción 1: Carlos pierde a Dalí, pero gana algo de dinero para ir a buscar a su padre.

Punto medio: Carlos viaja a Pasto.

Acción 2: Carlos vaga por la ciudad de Pasto preguntando por su padre.

2do Detonante: Carlos se topa con Pablo.

Acto 3.

2do punto de giro: Carlos se encuentra con un periódico que revela el paradero de su padre.

Resolución: Carlos se despide de Pablo y Deissy dejándole su mascota a esta última.

Consecuencias: Carlos encuentra a su padre con otra familia por lo que vuelve con Pablo y Deissy.

Conflicto.

El problema central sobre el cual gira toda la narración es el viaje que emprende Carlos a raíz de la muerte de su madre en búsqueda de su padre, el único familiar con vida que tiene. Este conflicto es básicamente el motor de la narración y del personaje principal que además

presenta la particularidad de estar más presente a medida que la historia avanza mostrando una progresión en términos de intensidad e importancia que se ven reflejados en la transformación que sufre el personaje principal. Este cortometraje es un buen ejemplo para demostrar la importancia que existe entre la relación personaje-conflicto, y el cómo hacer que esta relación avance hasta el punto en que es este mismo quien al final desaparece abruptamente al igual que el padre de Carlos en la escena del reencuentro.

Dirección.

Desde el departamento se ve claramente una intención de dirigir la intencionalidad dramática de las interpretaciones hacia las acciones por encima de los diálogos, y que se ve reflejado en la mayoría de interacciones ya que estos últimos se encargan de brindar una información básica al espectador, mientras que la fuerza emocional se imprime en los gestos y acciones de los actores, particularmente en Carlos, el protagonista que hace evidencia de esto y que logra transmitir en cada momento, escena y secuencia las sensaciones del personaje a tal punto que sus diálogos son un complemento de su personaje y no una característica. Además de esto, el director plantea una relación entre la cámara y el personaje evidente ya que se pueden observar dos momentos, el primero que corresponde a los momentos antes de su encuentro con Pablo, donde se observa una distancia considerable entre el personaje y el espacio, ya que se busca resaltar los grandes espacios

y situaciones a las que Carlos debe enfrentarse solo por lo que el personaje siempre se ve reducido en tamaño respecto a todos los lugares, y el segundo momento es a partir de la cena que tiene en la casa de Pablo, donde se puede apreciar que esta relación (cámara-personaje) se hace mucho más cercana y que va de la mano con la evolución del arco dramático del protagonista, buscando transmitir la sensación de confianza de éste hasta el final de la historia.

Dirección de fotografía.

Según los conceptos planteado por el director, desde la fotografía se plantea dos tipos de iluminación para las dos clases de ambientes que se crearon, el primero que corresponde a un estilo naturalista que está presente en la mayoría del tiempo y que ayuda a reforzar la verosimilitud del lugar donde se desarrolla la historia además de ayudar a la narración. Por otra parte, está la parte que corresponde a la iluminación artificial de la cual hacen parte todas las escenas fantásticas con Iukatay, donde se aprecia una búsqueda por reforzar el misterio y el misticismo de un símbolo pastuso como lo es el ancestro de la historia. En el desarrollo de la

planimetría se puede apreciar una coherencia con la búsqueda que hace el departamento de dirección respecto a la relación de los personajes con la cámara, debido a que se puede observar que en un inicio los valores de plano que dominan la narración son los abiertos, donde se aprecia la intención de generar un contraste de tamaños entre los espacios y el personaje principal, para después pasar a una predominancia de planos cerrados con la intención de aumentar la familiaridad del Carlos con las situaciones y lugares donde transcurre la historia que coinciden con una de las transformaciones que sufre este a través de la narración. Por último, es necesario hablar de los movimientos de cámara, ya que el cortometraje en su mayoría maneja un estilo estático, debido a que la intención es que la cámara sea un observador de las situaciones y que los actores sean quienes le impriman el dramatismo y la intención a la narración.

Dirección de arte.

Se pueden analizar la dirección de arte desde a propuesta de tres espacios narrativos, el primero que hace referencia al inicio del cortometraje donde se observa una variedad de colores junto a las texturas de madera que transmiten positivismo frente al estado emocional de tristeza del personaje. El segundo espacio narrativo tiene a la ciudad de Pasto como protagonista y que se caracteriza por una combinación de colores primarios y secundarios junto a colores crema y blanco que ayudan a crear el concepto de dinamismo urbano para de esta manera generar un contraste entre la pasividad y tristeza de Carlos con la energía y el movimiento de la ciudad. Por último, está el espacio de la casa de Pablo donde predominan los colores crema, que con ayuda de la luz logra diferentes tonalidades que justifican y argumentan la progresión del personaje, ya que en un inicio se pueden observar unos tonos oscuros que de apoco se van aclarando a medida que Carlos se adentra en la familia de Pablo.

Es necesario destacar también la forma en que es utilizado el vestuario de Carlos en la narración, ya que se puede apreciar la transformación del personaje que desde dirección se planteó siendo evidente en el cambio de colores en su ropa, iniciando en tonos azules representando la tristeza por la muerte de su madre, para después convertirse en tonos rojos, simbolizando la energía y la euforia por estar más cerca de encontrar a su padre e intrínsecamente por encontrar a su nueva familia.

Sonido.

Se deben tener en cuenta tres elementos a la hora de analizar un cortometraje que son: diálogos, música y ruidos. En primer lugar, es necesario decir que a pesar de que el cortometraje

contiene varios diálogos, su funcionalidad va más allá de la descripción de pensamientos y situaciones, ya que se puede observar que son utilizados como transiciones en ciertas escenas y aún más importante y que es necesario resaltar, la manera en que ayudan construir una escena con el fuera de campo en cada momento, dotando de ritmo y profundidad a las actuaciones.

La música cumple la función de generar todos los ambientes en el cortometraje, como se puede apreciar en la ciudad donde se escuchan ritmos típicos carnavaleros para situar las fiestas en las que se encuentra la ciudad de Pasto al momento en que Carlos llega allí, o en los momentos que corresponden a los momentos fantásticos que tiene el protagonista con Iukatay donde las piezas musicales ayudan a reforzar los conceptos de mística y misterio de la situación que viven los personajes.

Por último, es necesario hablar de la construcción de ambientes y paisajes sonoros, donde existe un contraste evidente entre lo rural, lo urbano y lo fantástico. La diferencia entre estos tres escenarios es en la cantidad de elementos sonoros presentes en la mezcla, ya que es necesario, primeramente, para la ruralidad, que se pueda transmitir la calma y tranquilidad que caracteriza este tipo de espacios por lo que la mezcla se caracteriza por tener pocos elementos. En segundo lugar, la parte urbana posee muchos elementos para que de esta manera exista una coherencia con las propuestas de dirección, fotografía y arte, logrando transmitir el dinamismo y caos de Pasto.

Finalmente, la fantasía es reforzada por los diferentes efectos sonoros que profundizan los momentos de intimidad entre Carlos y Iukatay, dejando en claro que estos se encuentran en un momento y espacio diferentes a la realidad del momento.

Montaje.

El montaje del cortometraje se caracteriza por ser narrativo y poseer un equilibrio en cuestión del ritmo, ya que maneja de manera correcta los momentos de tranquilidad y emoción, variando entre planos cortos descriptivos y planos largos de contemplación de espacio y personajes. Además, es necesario recalcar una secuencia y una escena en específico donde se puede apreciar la manera en el que el montajista ayuda a crear ambientes y sensaciones mediante un montaje paralelo; la secuencia inicial de la llegada a Carlos donde se muestra paralelamente la celebración de las fiestas de la ciudad con la soledad de Carlos mientras busca a su padre, y la escena final donde utilizando el mismo método, el montajista refuerza la emoción intercalando las imágenes del inicio del cortometraje mientras Carlos corre hacia la casa de su padre, para terminar con un

corte directo hacia la familia de este último, generando dos sensaciones opuestas en cuestión de segundos.

Producción.

Al analizar la producción es necesario destacar tres locaciones importantes para el desarrollo del cortometraje: el taller al cual va a buscar Carlos a su padre, la casa de Pablo y la calle final donde celebran el carnaval.

El taller de padre de Carlos es una locación construida por lo que la carga artística recae en arte y fotografía que deben iluminar, decorar y adaptar la locación para transmitir las sensaciones, ambientes y emociones que el director plantea en la escena.

La casa de Pablo también presenta la particularidad de que es una locación construida por lo que igual que en el taller del padre de Carlos, la responsabilidad de la verosimilitud del lugar recae en fotografía y arte, ya que deben conseguir transmitir la sensación de fraternidad de un hogar de familia, y a su vez el carácter rústico de un taller de artesanías.

Por último y el más grande reto del cortometraje en la escena final donde se encuentran los personajes disfrutando del carnaval, ya que todo el peso recae en la dirección de fotografía y el departamento de sonido, ya que en primer lugar se debe garantizar el registro audiovisual idóneo para la historia en medio de un acontecimiento público siendo este un evento que solo permite un solo registro y en segundo lugar se debe garantizar que los diálogos, ambientes y demás elementos que componen la escena sonoramente queden registrados y no se mezclen entre sí.

Desde producción se puede afirmar que el cortometraje se desarrolla en una línea realista, aunque con algunos tintes de fantasía debido a que la mayoría de las locaciones aparentan ser reales y no haber sufrido grandes intervenciones, pero que son reforzadas con elementos de arte, la mezcla y creación de ambientes sonoros y la fotografía para crear y generar de esta manera una fidelidad de los distintos lugares nariñenses y sus festividades.

La creación de personajes infantiles en el cortometraje.

Para poder entender un personaje infantil es necesario analizarlo desde tres vertientes: la familia, el entorno, y el choque y punto de vista, elementos que garantizan y cubren los aspectos referentes al pensamiento y la manera de actuar de un personaje.

La familia. Varios de los comportamientos y maneras de actuar de Carlos en el cortometraje puede ser explicados si se remite su historia familiar. Helena, la madre del protagonista era un

ama de casa la cual se encargó principalmente de la educación de Carlos que se basaba en aprender la existencia de reglas básicas de la vida según ella, debido que era la que más tiempo pasaba con él, mientras que su padre Horacio era un artesano reprimido que vivía de cosechar papa, por ello decidió inculcarle a su hijo lo bueno que era ser un artesano. Esta información consigue explicar varias situaciones que aparecen en el cortometraje como por ejemplo la razón de la tristeza que se observa al inicio con la muerte de su madre o su amor por las artesanías inculcado por su padre que es uno de los principales motores del personaje en la narración.

Los problemas. El inicio del problema más importante de Carlos radica en el momento en que su padre sale de casa y los abandona, a él y a su madre que de a poco iba desarrollando una enfermedad que terminaría con su muerte, evento que es el detonante para el inicio del cortometraje y el desencadenante de toda la narración.

El entorno. La calle cumple un papel importante para Carlos ya que es en este lugar donde aprende y se enfrenta a la realidad, donde depende de la ayuda de los transeúntes desconocidos y, sobre todo, es el lugar donde se encuentra con Pablo. La experiencia que Carlos tiene vagando solo por las calles de Pasto le enseña de una u otra la manera en la cual debe relacionarse con las personas y esto puede verse reflejado al momento en que vende las artesanías de Pablo, donde se puede observar un desenvolvimiento más natural que al inicio del cortometraje.

El choque y el punto de vista. En este punto se puede hablar de un choque existente que se da entre la percepción que tiene Carlos entre el pequeño mundo rural que conocía frente al gran mundo urbano que tiene que enfrentar. Además de esto experimenta uno de los grandes reveses que le forja una lección que al final es uno de los mensajes que desea transmitir el cortometraje y esto sucede cuando la imagen que le han enseñado a Carlos acerca de la familia se enfrenta con las imágenes de la familia de Pablo y la nueva familia de su padre.

Con los pies de tierra presenta a Carlos, un personaje que fue construido basado en las creencias y gustos de sus padres pero que inteligentemente la narración le hace cuestionarse inconscientemente sus principios y maneras de pensar al punto de ser capaz de aceptar situaciones y conceptos de familia como la de Pablo y Deissy dejando atrás a su padre y, generando de esta manera el subtexto del cortometraje que corresponde al cuestionamiento de lo que es en realidad una familia.

Memorias por departamento.

Dirección.

Guion. *Con los pies de tierra*, es un guion que se trabajó durante un año y medio, en las diferentes clases de taller de guion. Esta historia nació por querer revelar a Nariño como un espacio cinematográfico, pero conforme se fue reestructurando la historia, me di cuenta de que también sería interesante contar un poco de esas tradiciones y cultura que tiene la región y eso hizo que la historia tenga un contexto que era el carnaval de negros blancos.

Casting. El equipo de *Con los pies de tierra*, se dirigió a los diferentes colegios de la ciudad de Pasto con el fin de encontrar allí a dos personajes, un niño de doce años, que protagonizaría a Carlos y una niña de once años quien protagonizaría a Deissy. Para los encuentros con los estudiantes, realice una serie de ejercicios, como juegos dramáticos o improvisaciones, para evaluar su imaginación, y su expresión corporal.

En la primera búsqueda, nos topamos con un niño que se dedica al doblaje en sus tiempos libres, tenía una mayor expresividad que el resto de sus compañeros, así que fue escogido como el protagonista del corto.

Ya que en las diferentes instituciones no fue encontrado el personaje de Deissy, decidimos hacer un flyer que se repartió por las redes sociales y por los lugares más frecuentados en la zona de Pasto, con el fin de encontrar a los personajes faltantes. Cuando ya estaban seleccionado los personajes, les contamos a grandes rasgos la historia y el procedimiento que se iba a seguir haciendo.

Ensayos. Con la productora del cortometraje se planeó trabajar dos semanas, entonces, me dedique a analizar cada escena del guion para tener claro los objetivos y las emociones que se iban a buscar en los actores.

Desde el inicio, me planteé tres objetivos. El acercamiento, las actividades y una aproximación al lenguaje audiovisual, y el trabajo con cámara.

El acercamiento. Para este momento, forme una serie de preguntas relacionadas con la vida emocional del personaje, para después, comentarlas con los actores en medio de nuestra conversación y ver cómo ellos han reaccionado o reaccionarían a estos acontecimientos.

La historia requería de un cuy, que es un animal representativo de la región de Nariño, así que llevamos a los dos niños a que se relacionaran con el animal, además, se realizaban una serie de juegos para ganar confianza entre ellos y entre el equipo.

Los ensayos y una aproximación al lenguaje audiovisual. Para los ensayos se tuvo en cuenta

los conceptos de la monografía como también el punto de vista del director nariñense Juan Carlos Melo Guevara, quien realizó la película Jardín de Amapolas, en una corta conversación en la ciudad de Pasto, nos comentó el trato que se lleva a cabo con los actores y más aún cuando nunca han actuado. Sus consejos cómo: grabar momentos donde el niño aún no entre en escena, o el acercamiento con los actores para ganar su confianza.

Calentamiento y relajación. Para iniciar el ensayo, los actores y mi persona, nos sentábamos en el suelo y realizábamos un círculo, hablábamos un poco de lo que vivieron el anterior día, luego proseguíamos con un estiramiento, en el que cada día lo dirigía una persona diferente. También, en este punto se agregaban ejercicios meditación y de respiración.

Ejercicios dramáticos. Estos ejercicios tenían como objetivo, crear una confianza entre los actores y el actor consigo mismo. Inventar historias, personificar personajes, jugar con el equilibrio, saltos y gritos, entre otros.

Viví una anécdota con Violeta la niña que interpretaba a Deissy, ella es una niña extrovertida, pero al momento de interpretar cualquier personaje se volvía muy tímida y no dejaba que todas sus reacciones salgan a flote. Entonces, por un lado, se practicó las emociones como un ritmo, ejemplo, tristeza – ritmo lento. Así mismo el timbre de la voz, a la hora de manejar la emoción, tristeza – timbre de voz bajo. Esto, entre otros ejercicios, ayudó a que la niña pueda mejorar su rendimiento corporal y mejorar su timbre de voz.

En la creación de los ejercicios, se tuvo en cuenta uno que era muy importante, y era que los niños comprendieran el límite de su interpretación, por eso se definía lo que era real y lo que era imaginario.

Aprender a diferenciar lo imaginario de lo real. Álvaro y Violeta tendrán que representar en un verbo, como bailar, cantar, jugar, leer a alguna de las personas que conozcan. El director les dirá acción para que inicien sus movimientos y corte, para que vuelvan a ser ellos mismos. (mismo ejercicio, pero ahora crearan un personaje, soldado, médico, deportista, bailarín)

Improvisaciones con situaciones similares al guion. Trabajé los ensayos con situaciones similares al guion, porque pensé que, si trabaja directamente las escenas del guion, los gestos y las acciones del actor se iban a volver muy robóticas, o que iba a perder alguna buena acción mientras ensayaba. Pero con todo este proceso, me di cuenta de que esas improvisaciones que temía perder en ensayos, se daban más que todo con el actor profesional, porque las personas que nunca han actuado se ajustan solo a los consejos e indicaciones que de el director.

Cada improvisación que se realizaba en los ensayos siempre tenía un objetivo, unas emociones a manejar y un trabajo emocional.

Ejemplo: Ricardo es un niño indigente que camina por las calles de la ciudad de Pasto. En su recorrido se topa con Margarita que junto a su padre están repartiendo regalos en navidad, Margarita se acerca, le entrega el regalo a Ricardo, él se asusta, y la evita, Margarita le insiste y le da un abrazo, Ricardo agradece.

Objetivos: Trabajar ritmos según la emoción.

1. El director pondrá la situación, y los participantes la realizaran como mejor les parezca. Luego, se preguntará a los actores que tipo de sensaciones tuvieron al realizar la situación. Después de realizar la primera situación, la recrearan, pero con indicaciones de dirección, para ellos se manejarán los ritmos según la emoción y se aplicara el conocimiento que se tiene de los niños.

Emociones a manejar Álvaro: Tristeza – felicidad

Trabajo emocional Álvaro: recordar cuando le dieron su muñeco spiderman. Emociones a manejar Violeta: Felicidad

Trabajo emocional Violeta: recordar la experiencia con su padre.

El lenguaje audiovisual. Este método lo realice para que los actores comprendieran la importancia de la expresión corporal de acuerdo con los planos, por lo tanto, les enseñe los tipos de planos que se utilizaban para narrar una historia en el cine y las diferentes angulaciones que lo componen. Ejemplo: en el P.G. la expresión corporal tenía que ser un poco más fuerte para que la cámara lo pudiera registrar y en un P.P. los gestos deben ser más sutiles. Después de esta y otras explicaciones, hice una pequeña práctica con los actores, en el que cada uno cogía la cámara y le tomaba una fotografía al otro en diferentes planos y angulaciones.

El trabajo con la cámara. Este fue el último ensayo que se realizó con los actores, trate de experimentar el trabajo de formación de personajes que había hecho en la película Ciudad de Dios (Meireles, Lund, 2002). Diseñe una pequeña escena, les hable a los actores sobre el ejercicio que íbamos a realizar y junto al director de fotografía realizamos este pequeño experimento. En ese momento, me di cuenta de que este ejercicio era necesario hacerlo mucho antes, para que el actor se acostumbre a la cámara, y para revisar más detenidamente su comportamiento frente al lente.

Rodaje. Después de terminar el rodaje de *Con los pies de tierra*, realice una reflexión de la

causa y los problemas que se habían presentado en la grabación.

De inicio, el trabajo actoral se seguía manteniendo igual al que se realizó en los ensayos. Al actor le explicaba el objetivo de la escena, su estado y su trabajo emocional, el ritmo y la necesidad que tenía el personaje, estos fueron conceptos que siempre trabaje por escena. Sin embargo, la actuación y el nivel creativo se vio afectado por la falta de tiempo y presupuesto. La falta de dinero nos hacía depender de terceros, que eran necesarios para que las escenas se pudieran rodar, eso nos hizo perder tiempo, tiempo que era de gran importancia en la actuación, ya que, por la edad del niño estábamos limitados a unas cuantas horas. Al igual que la falta de experiencia fue uno de los mayores factores que afectó el cortometraje. Eso logró que el trabajo de cada departamento fuera lento y poco efectivo.

Desde mi trabajo como director, aprendí que se debe saber evaluar a profundidad las escenas más complejas de la historia, con las respectivas acciones, con el estado emocional, con el reparto y con el presupuesto que se cuenta. Por más idealizada que este una escena, es importante tener dos o tres opciones por si esa escena no se llega a cumplir, y que otras opciones se tienen a la mano para que la historia se siga contando sin ella o modificando su contexto sin cambiar la intensidad de los personajes.

En este caso, tenía una escena sobre un juego tradicional en la región de Nariño, en el cual un niño compite escalando un palo encebado en medio de las fiestas del corregimiento El Encano.

Esta escena se vino abajo por la falta de planeación, además, porque nuestro actor principal no sabía escalar el palo encebado y tenía miedo a las alturas. En los ensayos se realizaron diferentes ejercicios para que el niño pudiera practicar, pero el tiempo en los ensayos no nos alcanzó para completar su entrenamiento. Y, por otra parte, no teníamos el presupuesto necesario para contratar extras y figurantes.

Postproducción. En este proceso, el director tiene que encontrar herramientas que puedan reforzar el contenido del cortometraje, desde el montaje, el color, la música, los efectos visuales, los gráficos y el sonido.

Es importante que el director tenga claro lo que la obra necesita, y así realizar indicaciones precisas para cada departamento, no obstante, debe de saber escuchar las propuestas creativas que realiza cada persona con motivo de darle vida a la película.

Esta etapa, tuvo una serie de inconvenientes, ya que, por la pandemia que abarca al mundo,

no fue posible realizar de una forma profesional la grabación de doblajes, atmósferas y foleys, que son de gran importancia para el cortometraje.

Para concluir, este cortometraje fue una grata oportunidad para aprender sobre el flujo de trabajo que requiere una producción, para darme cuenta sobre la importancia del trabajo en equipo, de la confianza que se requiere con los demás departamentos y de la paciencia y la disciplina que se requieren para lidiar con los percances que se encuentran en el camino.

Fotografía.

En esta parte se analizará la dirección de actores desde el departamento de fotografía, haciendo énfasis en las distintas etapas del cortometraje *Con los pies de tierra* y analizando los aciertos y errores en el proceso para que, de esta manera al finalizar, pueda quedar un registro que sirva como consejos para interpretar y poner en práctica una propuesta fotográfica respecto a la necesidad de un cortometraje, que en este caso es la dirección de actores infantiles.

Concepción de la propuesta de fotografía. Desde un inicio la fotografía se planteó la dicotomía personaje-espacio ya que se consideraba muy importante poder transmitir de alguna manera la forma en que se relacionaba el personaje principal con su espacio, la forma en que iban a estar palpados los momentos de felicidad, tristeza e introspección que proponía el guion y sobre los cuales se iba a mover la propuesta fotográfica del cortometraje.

La influencia de las tutorías en la dirección de fotografía. Con una propuesta definida se procedió a entrar a las tutorías de tesis de grado, donde por problemas del modelo de producción se procedió a reforzar el enfoque técnico. La práctica con la cámara y los actores, elemento clave para el cortometraje fue muy complicada debido a la distancia del equipo de trabajo con los actores y locaciones, sumado a la imposibilidad de tener acceso a la cámara, lo que limitaba todo a una investigación de referentes de películas con protagonistas infantiles y aspecto técnicos de la cámara, y que generó que el departamento de fotografía se creará unas imágenes y posibilidades imaginarias respecto a unos espacios, personajes y condiciones de producción que no conocía.

Es necesario y vital tener referentes a la hora de trabajar desde la fotografía, pero es necesario agregar un componente práctico que permita que el fotógrafo entienda, analice y hasta cierto punto plantee la viabilidad de su propuesta, ya que por razones obvias las condiciones de una película/cortometraje no aplican siempre para todas por igual, aunque es necesario y cabe aclarar que es obligación también del departamento de fotografía exigir y proponer la manera en que

esta práctica se pueda realizar de alguna manera.

La preproducción/preparación. En este punto es donde el departamento de fotografía empieza a flaquear, debido a que las condiciones de producción del proyecto no permitieron una familiarización con los protagonistas y la cámara como se había comentado anteriormente. Sumado a esto, la propuesta se vio obligada a tener como punto central la iluminación, dejando de lado la relación cámara-espacio-personajes y cómo debían desenvolverse. Vale la pena decir que en la fotografía deben manejarse y entrenarse las propuestas lumínicas y de movimiento a la par y no priorizar una de las dos como en este caso se dio, por lo que esto recae en parte en el director de fotografía, cuyo trabajo es buscar las formas y métodos para que el concepto de su propuesta no se altere de una manera drástica.

La producción. La inestabilidad y la falla del modelo de producción afectaron al departamento de fotografía en rodaje, debido a que se generó una estrategia de trabajo basado en la improvisación lo que generaba que en más de un día no se cumplieran los objetivos planteados en la propuesta de fotografía, sumado al error de la cabeza de este departamento de no tener un plan B claro, que le permitiera seguir la línea de trabajo propuesta. Esto anterior se puede referenciar en algunas escenas como las correspondientes al sueño, el encuentro nocturno con el ancestro o el plano secuencia dentro del taller del artesano, donde el uso de la luz artificial sumado a la inexperiencia del departamento de fotografía ocasionando que el director de fotografía se viera obligado a tomar

más tiempo del requerido para poder preparar/improvisar esquemas de iluminación complejos para satisfacer la visión única del director, lo que a la larga terminó generando que se priorizará la apariencia visual por encima del plano en relación con el protagonista y el espacio que ocasionaba que la cámara se tornara en un limitante del actor, pero cabe decir que a medida que avanzaba el rodaje y se iban presentando los problemas de producción y de una manera que el departamento de fotografía no esperaba, la propuesta se fue cumpliendo hasta el punto en que está plasmada parcialmente en el cortometraje.

En el momento en que se tienen claras las condiciones a las cuales se enfrenta el departamento de fotografía es necesario ser conscientes que debe existir un balance entre el equipo técnico y la propuesta planteada, para que de esta manera se puedan llegar a acuerdos entre el departamento de dirección y el de fotografía que beneficien al modelo de producción y al cortometraje.

La postproducción. En este punto, desde fotografía se busca reforzar lo hecho en la etapa de producción mediante la corrección de color donde se hace énfasis en la iluminación, planimetría e intención dramática, elementos que fallaron en la fase anterior. Este proceso debe ser llevado en conjunto por el colorista, director y fotógrafo, que garantizan que la postproducción este dirigida en pro de salvar/mejorar el cortometraje.

Comentario final. La propuesta de fotografía respecto a la dirección de actores se puede observar en el cortometraje en algunos momentos, sin embargo, es necesario recalcar la necesidad de que una propuesta no es posible llevarla a cabo si no está acompañada de cuatro factores: el primero que es un buen modelo de producción que pueda garantizar los recursos técnicos y humanos para su correcta aplicación, y segundo, los planes alternativos que tenga el departamento de fotografía en cuestión de planimetría e iluminación que permita poder llegar al objetivo de la propuesta, que en este caso era ayudar a la dirección de actores desde la relación de los personajes con su espacio, el tercero que es tener el equipo humano y técnico capacitado para llevar a cabo la visión del director y el fotógrafo; por último y no menos importante el conocimiento acerca del equipo técnico que se va a utilizar ya que por encima de trabajar con un equipo profesional o de cine, es necesario priorizar elementos con los cuales el equipo de fotografía se sienta familiarizado y pueda tener acceso a ellos, para de esta manera poder familiarizarse con las herramientas con las que va a llevar a cabo su trabajo y de esta manera lograr que el proceso de aprendizaje y los errores que conlleva no afecten de gran manera la realización de cortometraje.

Edición.

Cuando se habla de posproducción, los procesos creativos, que desde luego se atienen a una planeación anticipada desde la etapa de preproducción, numerosas posibilidades detonan una vez el material en bruto existe, ocasionalmente se desechan ideas que había y surgen potenciales mejoras y resultados en la mesa de trabajo. No es la excepción dentro del proyecto *Con los pies de tierra*.

Durante el proceso de preproducción se planteó una propuesta que iría de la mano con la teoría del montaje lineal y narrativo, que aportaría una secuencia dramática a cada uno de los momentos a través de la historia, como idea global se contemplarían tres momentos con base en ciertas emociones que serían el hilo conductor a través del cortometraje, así mismo, era fundamental resaltar la fuerza del personaje principal, *Carlos*, quien estaría ligado a la belleza

de los entornos escenográficos que se brindaron como territorio cultural y su puesta en escena gracias al departamento de arte y la percepción del equipo de realización sobre los mismos elementos.

Entendiendo la dependencia del proyecto sobre la importancia que le brindan los demás departamentos y el trabajo en equipo concebido como un todo para llevar a cabo la idea narrativa, es prescindible que quien ejecuta la edición establezca un panorama claro con el director partiendo desde el guion técnico y comprender la intención emocional que se quiere lograr con la pieza audiovisual para que se mantenga inherente durante el proceso de edición; un proceso que sin duda fue vivido dentro del equipo, el acompañamiento constante a la dirección desde un segundo cargo, como es la asistencia de dirección, ha permitido establecer comunicaciones durante el rodaje, algunas de las secuencias se previeron con insistencia desde la perspectiva de la postproducción, lo que permitió gestar nuevas ideas, planos y perspectivas de la película, además hubo cabida para evitar situaciones de riesgo de la mano con otros departamentos, como arte, apoyando continuamente la optimización de tiempo y optando por mantener al tanto a la asistencia del mismo respecto al cronograma diario. También fotografía, con el que a modo de sugerencias o perspectivas se intentó simpatizar sobre la calidad de registro como cuna principal para un correcto desarrollo de la colonización y aunque los errores grupales estuvieron latentes, hubo cabida para evitar situaciones de riesgo mayores, lo que permitió ampliar el espectro de posibilidades a lo largo del trabajo de edición.

Sacrificar expresiones corporales, modificar diálogos desde la postproducción y omitir secciones de contadas escenas, fue necesario para aportar fuerza o veracidad a la puesta en escena, a la actuación, el *racord* y los contextos de la narración, pues, aunque el proceso actoral no dio los frutos que se tenían en expectativa, la capacidad de disimular y contrastar situaciones desde las herramientas de montaje permitió darle fluidez a momentos que carecían de la misma.

Un proyecto ideal para afianzar las habilidades frente a la interfaz de edición. En principio el proyecto fue pensado para postproducción en su totalidad dentro de DaVinci Resolve, que permitiría una alianza más ágil a la hora de realizar el color y finalización del cortometraje, pero por desconocimiento de la herramienta supuso una inversión de tiempo extra, en ejercicios de aprendizaje e inspección de herramientas; es entonces que por motivos de agilidad se decide llevar el proyecto a Premiere Pro, un programa con el que existe familiaridad y confianza previa, lo que permitió un trabajo más organizado y versátil para los conocimientos que ya se tenían.

El flujo de trabajo presentó nuevas etapas que eran desconocidas pero necesarias para la eficacia de los resultados en una relación herramienta-cronograma, como la realización de proxies con archivos nativos R3D de una cámara de alta gama. Finalmente, las necesidades del proyecto en esta etapa fueron cubiertas con éxito, ya que comunicar todo el proceso de trabajo con la persona encargada de color y la transferencia de los archivos con una buena organización fueron las acciones más acertadas.

Es preciso mencionar los diferentes estilos estéticos que fueron abriéndose paso gracias a las ideas en conjunto con dirección. Si bien la estructura de montaje que se buscó en un inicio se logró en la mayoría de las secuencias, hubo retos que requerían nuevas estructuras, fue necesario entonces, la búsqueda de nuevos roches que permitieran afianzar la historia con la línea que se trazaba en la edición y fuera verosímil para el ojo espectador. También fue protagonista de las ideas el ritmo y la cadencia en compañía de la música para establecer orden y congruencia dentro de algunas escenas, además de aportar emotividad y elementos de posible interés.

La ausencia de planos se hizo notoria una vez existió una primera concesión que fuese robusta y coherente; conservar la naturalidad en la historia sugirió naturalmente que se llevaría a cabo una nueva jornada de rodaje, que aportaría material lleno de detalles que complementarían diálogos visuales y continuidad a las secuencias que lo requerían, con una planeación tan estricta que no permitía el margen de error al llevarlas a la secuencia final.

Se hace evidente luego de vivir un proceso consciente sobre la edición del proyecto que cada etapa de realización en un proyecto audiovisual tiene un valor incalculable. El aporte de cada departamento se hace necesario y la resolución de los pequeños problemas debe ser contemplado en cada etapa del proceso para procurar la eficacia de los grandes y pequeños planes.

Producción.

El departamento de producción en el medio audiovisual es el que se encarga de preparar y gestionar los recursos necesarios para la realización de un proyecto audiovisual en cada una de sus etapas, en este caso para el cortometraje *Con los pies de tierra*. Si bien no existe una fórmula para culminar satisfactoriamente un proyecto hay una serie de herramientas/tareas que facilitan la organización para la finalización de un proyecto.

En la etapa de preproducción, se realiza un desglose por departamento para identificar las necesidades del proyecto, una vez hecho el desglose se puede proceder a pre diseñar un plan de

rodaje que, de luz a los posibles días de rodaje, el personal necesario, las locaciones, elenco, etc. En esta fase del proyecto se debe tener en cuenta el tiempo de un día de rodaje, en una producción en la que no hay personajes niños, o su papel no es el principal, un día de rodaje dura 12 horas, sin embargo, por ley un niño no puede trabajar más de 4 horas al día, lo cual supone un reto considerable para la planeación del rodaje, el cual dependerá de la negociación del tiempo de trabajo de los niños que se discuta entre sus padres y la producción.

Identificadas las necesidades del proyecto, estas se plasman en un presupuesto en el que se reflejen los costos de cada etapa del proyecto. Hablando de *Con los pies de tierra*, dentro del presupuesto debemos tener en cuenta que fue una producción realizada con recursos privados en este caso entre 4 coproductores, lo cual obliga a ejecutar una producción de bajos recursos.

Una vez el presupuesto terminado, el departamento de producción inicia la planeación de la financiación del cortometraje y es en este punto en donde nos encontramos con algunos obstáculos financieros, dado que las fechas de producción del cortometraje se encontraban fuera de los tiempos académicos de la universidad, porque debía ser grabado en tiempos del Carnaval de Negros y Blancos, no fue posible acceder a los beneficios básicos que cualquier proyecto de tesis cuenta en un caso normal. La producción logra un trato de coproducción en equipos de fotografía con la productora La Colonia Films, y, se plantean otras opciones de coproducciones en la región, en cuanto a alimentación, hospedaje, transporte, etc.

A pesar del trabajo de todos los miembros del equipo por lograr un trato de coproducción en la región este no fue posible, ya que los tiempos de rodaje, eran sumamente turísticos en los que se para totalmente la ciudad, los entes de gobierno están enfocados en la realización exitosa del carnaval y las entidades privadas están aprovechando el turismo para su conveniencia. Así que, se ejecutan una serie de actividades para conseguir el dinero restante, con las que se obtuvo un resultado positivo, pero no se logró la meta, así que desde producción se empiezan a cortar gastos y montos para poder llevar a cabo la producción a tan solo un mes de su inicio.

Para el desarrollo de la producción existía un equipo humano compuesto por, dirección, asistente de dirección, dirección de fotografía, foquista, dirección de arte y producción, el equipo faltante fue convocado en la región y aunque eran personas comprometidas, interesadas en el medio y en aprender del mismo, carecían de experiencia lo cual debilitó el desarrollo del rodaje sin llegar a ser la causa principal para que no se cumplieran las metas diarias.

Llegada la semana de producción, nos enfrentamos un obstáculo importante, en la ciudad de

pasto se agota totalmente la gasolina y uno de los carros destinados para el rodaje se cae un día antes de iniciar, lo cual supone un gasto mucho mayor al presupuestado, que la producción es capaz de costear. Otro de los obstáculos significativos en la producción fue el no contar con la cooperación total de la mamá del protagonista lo cual afectaba mucho el rendimiento del niño en set, además del incumplimiento a los llamados lo cual no permitía el cumplimiento de las metas, que suponía un replanteamiento diario del plan de rodaje y la logística previamente diseñados. El tiempo que se iba perdiendo cada día de rodaje, representaba un sacrificio importante del recurso artístico de los departamentos y la ejecución completa de toda la preparación actoral en set, diseñada por el director y los planos planteados en el guion técnico, sin embargo, el director y asistente de director lograron en conjunto obtener la esencia de cada escena eliminando y configurando escenas nuevas rápidamente conforme se iban presentando dificultades. No obstante, nunca se detuvo totalmente el rodaje y gracias al trabajo conjunto entre las cabezas de departamentos se logró finalizar la semana de producción.

En la etapa de postproducción, la tarea principal de la producción es lograr una comunicación acertada entre las cabezas de departamento, contratar al equipo que se hará cargo de la postproducción sonora y la postproducción de color y finalización del cortometraje. Diseñar un cronograma con un tiempo suficiente para el montaje, postproducción de sonido, postproducción de color, efectos especiales y diseño de intro y créditos. Además, cuidar que se cumplan los tiempos de cada proceso que se derivan en esta etapa. Obtener los apoyos, recursos y derechos necesarios para la finalización del cortometraje.

En esta etapa el objetivo más allá de la finalización del proyecto, el intensificar los resultados obtenidos en el rodaje, para conseguir los objetivos propuestos por cada departamento en sus propuestas en la etapa de preproducción. Cuidar y resaltar los momentos en los que la actuación es más potente y apoyarla con atmósferas sonoras que la resalten, para esto es vital que todas las personas involucradas en este proceso entiendan las necesidades del proyecto y las atiendan de manera consecuente.

Haciendo una reflexión acerca de las dificultades enfrentadas en el rodaje, desde el departamento de producción se llega a las siguientes conclusiones, es importante diseñar un cronograma de actividades con un tiempo suficiente entre la etapa de preproducción/consecución de recursos y el rodaje, que le permita a la producción estar más que preparada para cualquier eventualidad de tipo económica, además de poder remunerar de

manera debida al equipo humano. En una producción con un niño protagonista es vital poder tener a una persona en el equipo que se encargue únicamente del cuidado del mismo, que pueda estar pendiente de su alimentación, de su estado de ánimo, de salud, de que cumpla con los llamados por departamento en el set, lo cual evitaría molestias con sus padres. Además de estos aspectos, la planeación y preparación de cada departamento es vital para lograr satisfactoriamente un rodaje.

Conclusiones

A partir de las técnicas de dirección de actores estudiadas durante el desarrollo de la monografía, así como la revisión de algunos hitos en la historia del cine, se han conseguido experiencias que, además de dialogar con los objetivos también permiten proponer unas reflexiones a propósito de la realización de un cortometraje regional protagonizado por un actor infantil.

Infancia y dirección de actores en el cine

Si bien es acertado decir que entre el cine infantil y el cine protagonizado por infantes existen similitudes, es vital tener en cuenta los elementos que los diferencian. Cómo se desarrolló anteriormente, el cine infantil, cuenta con una estructura técnica y narrativa mucho más clara, se tiene en cuenta el público al que va dirigido y lo que éste más disfruta, como la duración, la música como protagonista, los puntos emocionantes dentro de la historia, la participación de animales, el mundo de la imaginación y la posición de los niños como héroes, etc.

Por otro lado, en el cine protagonizado por niños, se deben tener en cuenta dos elementos claves, si bien los conflictos de la trama deben ser escritos alrededor de un mundo infantil, es decir los problemas que pueda tener el protagonista en la historia deben ser problemas que un niño pueda superar desde sus alcances, la complejidad sería cuales pueden ser los retos que un niño puede pasar, es aquí en donde el papel del infante empieza a tomar tonos de la adultez, como la toma de decisiones cruciales, enfrentarse a un mundo desconocido, que para un niño puede tratarse de salir sin compañía, luchar con sus emociones y miedos en busca de un objetivo claro. El segundo elemento sería sacar al personaje de un ambiente de imaginación o fantástico a un escenario más cotidiano y real, en este caso de lo que sería la vida de un niño en la calle, es cierto que dentro del cortometraje se desarrolla una presencia fantástica para que tome el papel de guía dentro de la aventura del protagonista, también lo es que él vive situaciones y conflictos reales, como lo son la muerte de su madre, la pérdida de su mascota, la búsqueda de su padre y de lo que será su destino.

Dirección de actores en *Tu lo mataste* y *Detrás de la ciudad*

En lo que se refiere a plasmar la dirección de actores, en ambos cortometrajes se pueden apreciar algunas estrategias que son efectivas a la hora de llevarla a cabo. Primeramente, en *Tu lo mataste* se puede observar que existen propuestas preponderantes desde tres departamentos:

dirección, fotografía y dirección de arte donde ponen en pantalla ciertas estrategias que son efectivas y que aportan al campo de la dirección de actores, siendo gracias al segundo departamento donde se puede desvelar la intención del director que es el ser un espectador de las distintas relaciones de poder que existen en los niños.

En *Detrás de la ciudad* se puede observar que el peso de la dirección de actores está soportada principalmente por el departamento de dirección, ya que se puede observar que a diferencia del primer cortometraje, donde entre los tres departamentos mencionados se articula una propuesta general de dirección de actores, en este se puede apreciar una directriz clara del director hacia los diferentes departamentos, siendo este en general un buen ejemplo de cómo plasmar y a su vez reforzar la dirección de actores desde los distintos enfoques de una producción audiovisual. La propuesta en este cortometraje se puede definir en la relación personaje-espacio donde la premisa principal es poder transmitir las emociones de los protagonistas frente a las situaciones y espacios desconocidos.

Realización y producción

Con la experiencia adquirida a lo largo de un proceso que se extiende desde la investigación hasta el trabajo de campo es imprescindible mencionar lo que se detectó como una oportunidad de mejora en futuros proyectos audiovisuales, así mismo, entender la importancia de dejar constancia de ello, para permitir a otros realizadores sin experiencia en el campo, tener acceso a diversas perspectivas que los encaminen en una ruta de planeación con una preparación más robusta.

Entorno al guion, es importante que haya una solidez en su estructura narrativa, una propiedad característica, esto se puede evidenciar en el cortometraje *Con los pies de tierra*, que a pesar de las dificultades y cambios que surgieron en medio del rodaje, mantuvo su firmeza hasta la postproducción. Adicionalmente, es necesario tener en cuenta un plan B para las escenas que contengan un nivel alto de producción, además, es necesario que cada cabeza de departamento tenga clara cada escena, la situación y la intención que tiene, con el fin de encontrar una dirección pertinente del proyecto en el campo de trabajo. A partir de allí, construir las opciones que nos parezcan más adecuadas en el momento de enfrentar los retos de producción que nacen con las situaciones inesperadas.

Una de las anotaciones más relevantes que deja la realización de *Con los pies de tierra*, es que, aunque el tiempo sea escaso y la presión del equipo de producción sea grande por la

finalización del plano o la escena, es importante que el director mantenga la calma y conserve la serenidad para que los planos sean orgánicos y la actuación esté en buenas condiciones, pues la presión del equipo puede estropear el conjunto de elementos que se han preparado para dicho momento y más aún con la presencia de niños en el set, el tiempo debe optimizarse desde la resolución de problemas de forma ágil y la contribución de cada miembro en el equipo desde su delegación, enfocado a un fin colectivo.

Para un mejor flujo de trabajo, es necesario que cada departamento este dedicado exclusivamente en sus funciones, desde la preproducción hasta el final del rodaje, para que haya una buena planeación y el nivel creativo de la obra no baje durante ninguna etapa.

En circunstancias de bajo presupuesto, la realización audiovisual puede tornarse un espacio idóneo para obtener ayudas voluntarias de personas sin experiencia o instrucción acerca del oficio, como es el caso de *Con los pies de tierra*; este cortometraje se realiza con un equipo que en su mayoría no tiene conocimientos técnicos y/o teóricos acerca del lenguaje audiovisual, esto sin duda dificulta el proceso, pues quienes lideran los equipos, si bien se reconocen dentro del lenguaje y las etapas del proceso, no tienen la experticia de transmitir con eficiencia lo que se pretende transmitir. Allí nace una ruptura en la comunicación que atrasa en poca o gran medida el rodaje; entonces es necesario que, en momentos previos a enfrentar el set o campo de trabajo, se establezca un conjunto de estrategias que permitan el entendimiento de las partes y su función dentro del proyecto.

El óptimo rendimiento de la realización también trasciende en el conocimiento de las herramientas a trabajar de cada departamento, es decir, una vez exista la claridad en los conceptos, se deben aplicar técnicamente y acudir a los recursos necesarios en función del proyecto, ya que cada uno es diferente.

La producción debe tener un vasto repertorio de recursos legales, de comunicación y otras índoles en su conocimiento para permitir la fluidez de las estrategias que se crean en la preproducción, con el fin de presentar siempre soluciones a las situaciones de rodaje.

La dirección debe estar en constante enriquecimiento creativo, suponiendo esto que se desenvuelve en cualquier entorno con tranquilidad, aprovechando los recursos de los elementos del entorno a su favor, más cuando se tratan de sitios de poco control como los exteriores de una ciudad o espacio natural.

La fotografía debe conocer con claridad sus herramientas, el desempeño de los equipos bajo

las circunstancias dadas de una locación, la capacidad de control de su equipo humano en relación a su equipo técnico y un sin número de vertientes a tener en cuenta que hace vital el reconocimiento previo de forma teórica y práctica de sus instrumentos.

La postproducción, en acuerdo con las conclusiones previas, debe conocer y reconocer la interfaz de trabajo previo a su uso directo con el proyecto para que afiance sus conocimientos y se desenvuelva con un flujo de trabajo que optimice el tiempo de finalización del proyecto.

El aporte de los elementos históricos a nivel nacional e internacional, también le da la versatilidad de comprender al proyecto cuál es el contexto más adecuado para la aplicación de las técnicas de dirección de actores y cuál es la capacidad del proyecto en diferentes aspectos, como la experiencia, el presupuesto, las condiciones del equipo y del entorno en que se desenvuelve el rodaje, etc.

El uso de técnicas de dirección de actores infantiles es un campo de investigación con una gran posibilidad de amplitud. Este proyecto de investigación se ha encontrado con algunos vacíos teóricos respecto al tema puntual, sin embargo, se encontró con la posibilidad de traer conceptos académicos robustos sobre la formación de actores que le permitieron identificar, analizar y reflexionar sobre cada uno de los elementos que componen la temática y proponerlos como eje fundamental en su aplicación a un proyecto de cortometraje audiovisual.

La continuidad de la investigación de la dirección de actores infantiles es potencialmente uno de los temas académicos de la cinematografía más relevantes, que permitirán una mayor naturalidad, fluidez narrativa y algunas cualidades que se convertirán en aporte para la historia del séptimo arte; dará cabida a la exploración de universos narrativos con una perspectiva infantil mucho más basta y de no limitar los comportamientos infantiles a un tratamiento de mirada adulta, sino ser desde su propia naturaleza.

Referencias

- Acevedo Bernal, Á. Y Acevedo Bernal, G. (directores). (1928). Carnavales Estudiantiles de Bogotá. Colombia. Independiente.
- Aguilera Malta, D. (director). (1958). Dos ángeles y medio. Colombia. Independiente.
- Aldana, J. (director). (1983). Pepos. Colombia: Mugre Al Ojo. Independiente.
- Arbeláez, C. (director). (2011). Los Colores de la Montaña. Colombia: El Bus Producciones.
- Caldevilla Domínguez, David (2009). “Neorrealismo Italiano” en Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación. Vol. 4.
- Carrillo, J. y Andrade, O. (directores). (2011). Pequeñas voces. Colombia: ED- NNOVVA, RCN CINE, Cachupedillo Cine, Jaguar Taller Digital S.A
- Castaño Valencia, R. (director). (1987). El niño y el Papa. Colombia y México: Cineproducciones Internacionales S.A. y Producciones Casablanca
- De Andrés Tripero, T. (2006). El desarrollo de la inteligencia fílmica. La comprensión audiovisual y su evolución en la infancia y adolescencia. *línea]. Sl: Disponible en: <http://catedu.es/cnice/informes/15/versionpdf.pdf>*.
- Delgado, R. (director). (1982). Ahora mis pistolas hablan. Colombia: Producciones Fernando Orozco (Colombia) y Ecofilms (México).
- Di Doménico, F. y Di Doménico, V. (director). (1915). La fiesta del Corpus. Colombia: Di Doménico Hermanos y co.
- Discépola, M. (2010). La dirección de actores de cine. p,17. Aguas Fuertes. Recuperado de: <https://aguasfuerte.files.wordpress.com/2010/08/10-discepola.pdf>
- Duque, L. (director). (2001). Los niños invisibles. Colombia: Cinetel, EGM Producciones y Hangar Films.
- Gabrielli, R. (director). (2006). Cuando rompen las olas. Colombia. Independiente.
- Gaviria, V. (director). (1981). El Vagón Rojo. Colombia. Independiente.
- Gaviria, V. (director). (1981). La lupa del fin del mundo. Colombia. Independiente.
- Gaviria, V. (director). (1994). Simón el mago. Colombia: Corporación IVO ROMANI.
- Gaviria, V. (director). (1998). La vendedora de rosas. Colombia: Dos De Dos (Producciones Erwin Göggel).
- Hiller, J. (director). (1999). La taza de té de papá. Colombia. Independiente.

Lizarazo, M.C. (directora). (2008). *El ángel del acordeón*. Colombia: Cmo Producciones y Clara María Ochoa.

Lolli, F. (director). (2015). *Gente de Bien*. Colombia y Francia: Evidencia Films

Romero Tapia, Delfín (2016) *El neorrealismo en tres tiempos: Una mirada a los niños del cine italiano de los años 40's*. en Cinzontle. división académica de educación y artes.

Rosell, M. D. M. R., & Moreno, I. M. (2010). Cine infantil: aproximación a una definición. *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, (10), 167-181.

Sanchez, N. J. L. (2004). *Diccionario temático del cine*. Madrid, España: Ediciones Catedra