FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y ARTES AUDIOVISUALES
ESCUELA DE CINE

PROCESO DEL TRABAJO DIRECTOR - ACTOR PARA LA REALIZACIÓN DEL CORTO "PARTIDA"

TUTOR:
ANAHÍ HOENOEISEN

AUTOR

MANUELA TERÁN BUCHELI

AÑO

2020

FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y ARTES AUDIOVISUALES
ESCUELA DE CINE

PROCESO DEL TRABAJO DIRECTOR – ACTOR PARA LA REALIZACIÓN DEL CORTO “PARTIDA”

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciada en Cine y Artes Escénicas.

Profesora guía:
Anahí Hoenoeisen Terán

Autora
Manuela Terán Bucheli

Año
2020

DECLARACION DEL PROFESOR GUÍA

Declaro haber dirigido este trabajo, Proceso del trabajo director – actor para la realización del corto *Partida*, a través de reuniones periódicas con la estudiante Manuela Terán Bucheli, en el semestre 2020-01, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.

Anahí Hoeneisen

_____

Anahí Hoeneisen Terán
Mg. Creación de Guiones Audiovisuales
CI. 170545886-5

DECLARACIÓN DE PROFESOR CORRECTOR

Declaro haber revisado este trabajo, Proceso del trabajo director – actor para la realización del corto *Partida*, de Manuela Terán Bucheli, en el semestre 2020-01, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.

Álvaro Muriel Castro
Mg. Producción Audiovisual
CI. 170917576-2

DECLARACIÓN DE PROFESOR CORRECTOR

Declaro haber revisado este trabajo, Proceso del trabajo director – actor para la realización del corto *Partida*, de Manuela Terán Bucheli, en el semestre 2020-01, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.

Galo Andrés Semblantes Valdez

Mg. Cine

CI. 1713503512

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.

Manuela Terán Bucheli

172446693-1

RESUMEN

El siguiente trabajo es un análisis del proceso de dirección de actores en el cortometraje *Partida*; desde su preparación en ensayos, hasta el momento del rodaje, utilizando para el efecto, diferentes herramientas actorales como forma de diálogo creativo entre los conceptos teóricos/prácticos y la experiencia vivida. Contiene también un breve análisis de la autoficción, género al que pertenece la obra, tomando como referencia adicional dos obras de cineastas españoles que entran en este contexto de discurso narrativo.

ABSTRACT

The following work, is an analysis of the process involved in the direction of actors in the short-film *Partida*; from the rehearsals, to the shooting, using for the matter in discussion different acting tolos like a creative dialog between theoretical and practical concepts, and the lived experience. It also contains a brief analysis of autofiction, genre to which the film pertains, taking additional pieces of Spanish cinematography as reference that would also fit in the same context of narrative discourse.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 1

2. FUNDAMENTACIÓN 2

2.1. Metodología 2

2.2. El Proceso 2

2.3. La Preparación 3

2.4. El “Juego” De La Improvisación 4

2.5. La Memoria Emotiva 7

2.6. Resolviendo Problemas Actorales En Rodaje 9

2.7. Aprendiendo Sobre La Marcha 10

2.8. La Autoficción 12

3. CONCLUSIÓN 14

REFERENCIAS 16

ANEXOS 17

1. INTRODUCCIÓN

En el curso de mi formación académica en la Escuela de Cine de la UDLA, a más de entender y desarrollar las áreas de imagen, de sonido, los aspectos del montaje, el arte, la postproducción, etc.; paulatinamente me fui afinando más con la actuación y sus lenguajes como parte sustancial de una pieza cinematográfica que involucra personajes ficticios o basados en personajes reales, caracterizados por actores y actrices. Es así que, en mi cortometraje *Partida,* para la obtención de mi título, justamente me enfoco en las áreas de dirección, actuación y dirección de actores; con la particularidad de que, para el efecto, en el Corto en cuestión, cumplo los tres roles: directora general de la pieza, actriz y directora de actores.

Partida es una autoficción en la que, como realizadora y autora del guion, busco el equilibrio entre la hipótesis de lo que serían los últimos minutos de una pareja de chicas, antes de que una de ellas parta a residir en el extranjero de manera definitiva, y sus videos caseros más íntimos (reales), en los que se refleja su cotidianidad e intimidad construida a partir de momentos clave, mismos que fueron registrados para hacer de ésta una relación imperecedera, más allá de partidas y rupturas.

Antes de continuar, considero pertinente referirme a la autoficción, género al que pertenece mi corto, considerando que el arte, muchas de las veces, funciona a manera de auto exorcismo para sanar heridas que, músicos, escritores, pintores, o cineastas, han sufrido o están por sufrir. Ampliaré más adelante este tema, refiriéndome comparativamente a las piezas cinematográficas: *Nadar* (Carla Subirana, 2008) y *Mapa* (Elías León Siminiani, 2012).

2. FUNDAMENTACIÓN

2.1. Metodología

Con el propósito de ahondar y optimizar en el uso de las herramientas actorales para el trabajo con las actrices que intervenimos en el corto *Partida*, he tomado como base fundamental de referencia técnica "El sistema" del maestro Konstantin Stanislavsky, (Moscú, Rusia 1863 – 1938), con su libro *Cómo se prepara un actor* (1982) y ciertos estudios que de este sistema se desprenden, como el desarrollo del director de cine soviético Pudovkin, en su libro *El actor de cine y el sistema Stanislavski* (1957) y un tanto del método de Meisner, extraído del fragmento literario del dramaturgo argentino Yoska Lázaro en *Técnica Sanford Meisner: La actuación honesta. (Comps)* (2017). Consideré pertinente tratar un tema extraído de mis vivencias personales, concretamente, el hipotético final de la relación sentimental que mantengo con mi pareja, ocasionado por su inminente partida hacia otro país. Esta circunstancia forzosamente me ha puesto en la paradoja contenida en el fácil entendimiento que una vivencia personal me brinda, y la distancia que debo tomar frente a los personajes y las actrices, en este caso Doménica Fernandez – Salvador, coprotagonista (mi pareja en la vida real), y mi persona; consiguiendo en consecuencia un proceso que necesariamente debe llevarme a resultados de calidad profesional en el oficio de hacer cine.

2.2. El Proceso

Si bien, en lo personal, tengo algunas experiencias en el campo de la actuación, concretamente: a más de varias piezas de audiovisuales, destaco el corto *Ya no te quiero* pequeña pieza de ficción en la que desempeñé el personaje protagónico femenino, y con el que participamos en el concurso intercolegial de video ficción patrocinado por INCINE en el año 2014, obteniendo el premio a la mejor actriz. También tuve importantes experiencias

actorales en los musicales *Jesucristo Superestrella* y en *Hasta la vuelta Señor*, espectáculos montados por el elenco familiar “Los Teranes”, al cual pertenezco. En contraste, Doménica Fernández-Salvador, no ha gozado, hasta la realización de *Partida*, de ninguna experiencia actoral, circunstancia que me ha llevado a estudiar e instrumentar los recursos técnicos de los maestros mencionados en el párrafo anterior.

2.3. La Preparación

El entendimiento de la importancia que tiene la relajación corporal y mental, el conocimiento cabal de las circunstancias dadas, el ejercicio de las acciones físicas, y la aplicación del “sí mágico”, entre otros recursos técnicos, ha sido de trascendental importancia para la consolidación de los manejos técnicos y creativos, tanto desde mi posición como actriz, cuanto como directora de actores y de puesta en escena en mi proyecto de graduación. El ámbito de la memoria emotiva lo trataré específicamente más adelante.

Con respecto a las circunstancias dadas, Stanislavski considera fundamental este entendimiento, en el sentido de ubicar al actor dentro de las referencias fundamentales para crear una verdad escénica; es decir, ubicación física y temporal de la acción dramática a ser interpretada, condiciones del entorno en la que se desenvuelve; así como la asimilación de los elementos complementarios propios de la puesta en escena. De las circunstancias dadas se desprende el “sí mágico” como una herramienta estrictamente técnica para que la actriz, en este caso, trasponga a su enfoque personal las circunstancia que el personaje ficticio vive en la propuesta dramática, por ejemplo: que haría yo (como persona) si estuviese frente a la disyuntiva de lanzarme o no a las rieles de un tren. Todo esto en función, siempre, de crear una verdad escénica.

Luego de varias lecturas del guion, mismo que en el curso del montaje fue modificándose, tuve, como directora, la certeza de que tanto Doménica como yo, habíamos entendido que, si bien los personajes estaban estrechamente ligados a nuestras propias vivencias, debíamos interpretarnos a nosotras mismas creando en consecuencia otros personajes que debían responder a circunstancias ficticias ajenas a nuestra realidad inmediata. Para el efecto, la improvisación se convirtió en el "juego" ideal para ir descubriendo esas opciones que nos llevarían a distanciar y diferenciar a la Manuela Terán, y a la Doménica Fernández-Salvador, reales, de las ficticias.

2.4. El "Juego" De La Improvisación

Es conocido que algunos importantes directores del cine universal, promueven la convivencia del elenco previo al inicio de sus rodajes; esto con el fin de acercar en la intimidad a sus actores, consiguiendo que entre ellos se creen conocimientos y afinidades desde sus conductas personales, ejercicio que indefectiblemente contribuye a un estado de sinergia creativa beneficiosa en todos los aspectos y mucho más para crear contrastes y diferencias al momento de caracterizar. Esta condición, a Doménica y a mí, nos viene por añadidura; por el contrario, dada nuestra condición de cercanía por el hecho de ser pareja sentimental, en mi calidad de directora, me vi en la necesidad y obligación, a la vez, de distanciarnos conceptualmente lo más posible. Es aquí justamente donde la improvisación se convirtió en nuestro mejor recurso.

La improvisación, como categoría técnica, funcionó perfectamente para crear circunstancias ficticias alejadas en la mayor medida de las circunstancias verdaderas; imponiéndonos para esto, objetivos creativos que nos llevasen a distintas formas de caracterización, pasando para el efecto por toda la gama psicológica y física posibles que el comportamiento humano permite. Para Stanislavski, la improvisación es una de sus principales herramientas creativas,

en el sentido de que desarrolla en el actor frescura, imaginación y promueve el factor lúdico que nunca deber ser dejado de lado como concepto fundamental de la interpretación actoral. Fue así que, al menos desde la subjetividad, pudimos alcanzar diferencias que tanto para Doménica como para mí fueron definitorias. Por ejemplo: Con el objetivo de encontrar antecedentes; uno de los primeros días de trabajo, establecimos un juego en el que Doménica, asumiendo el rol de carpintero, llega a mi supuesto negocio a realizar un trabajo determinado. En el juego de la improvisación dejamos traslucir afinidades que a la postre dieron inicio a una relación que no llega a concretarse debido al compromiso matrimonial del carpintero. Fue muy interesante la retroalimentación que de este ejercicio surgió, en cuanto se refiere a la dicotomía provocada por un obstáculo insuperable; es decir, la conciencia de la atracción que surge entre los dos personajes, carpintero y cliente, y la imposibilidad de que llegue a darse una relación, ni siquiera física, mucho menos afectiva, debido a los principios religiosos y morales del carpintero. La condición de improvisación libre se dio en la medida en que yo, sin saber aún que personaje interpretaría, fui sorprendida cuando al golpear la puerta de la habitación, Doménica se presentó como el maestro carpintero que en adelante, en el juego, ella fue. Por mi parte respondí asumiendo que la habitación de trabajo sería un negocio de joyas en el cual yo necesitaba implementar unos anaqueles.

Lo acontecido en la improvisación descrita se relaciona directamente con la premisa del corto. Es decir, los personajes se enfrentan al fuerte conflicto que la partida inminente e inevitable de Doménica, provoca en las dos mujeres, que no pueden abstraerse del fuerte sentimiento que las une; subyaciendo, quizás, la oculta esperanza de que la partida no llegue a darse.

Otra de las improvisaciones libres, interesante, que en lo personal me sirvió de mucho, fue cuando jugué a ser un perro que empieza a descubrir con su fuerte

olfato, una serie de objetos y espacios que al canino lo afectaban con mucha intensidad. El perro, por mí interpretado, activó una serie de acciones en el sentido de restregarse contra los objetos con los que se sentía identificado y de los espacios que resultaban muy familiares para él. La consecuencia de esta improvisación resultó muy saludable; a la hora en que Manuela, ya en el corto, mientras Doménica está en el baño, empieza a escrutar con mucho cuidado, y ya en un estado de nostalgia anticipada, fotos y objetos, como aquel rompecabezas a medio armar sobre el escritorio, que inevitablemente acrecientan el dolor que la inminente partida de Doménica provoca en Manuela.

La improvisación, donde los actores juegan a crear acciones con base en un conflicto determinado y pautas mínimas, fue de gran utilidad en función de la puesta en escena, ya que de esos ejercicios emergieron movimientos, ritmos y secuencias que fueron respetados a la hora del registro. Por ejemplo: El cigarrillo, en la historia del cine, se convirtió en un elemento de fuerte significación a la hora de otorgar acentos a los personajes, o de consolidar ciertas atmósferas en medio de circunstancias de marcada condición psicológica.

> El cine en blanco y negro se caracteriza por la amplia utilización del tabaco… muchos actores y actrices aprovecharon el consumo de cigarrillos para perfilar la psique de sus personajes. Así, el gesto de fumar contribuyó a reforzar la virilidad de los personajes interpretados por Humphrey Bogart o John Wayne. Por otra parte, en los personajes femeninos el cigarrillo reforzaba la imagen de mujer fatal, lo que aprovecharon actrices como Lauren Bacall, Rita Hayworth o Marlene Dietrich. (Martínez Antón L., 2017)

En *Partida*, la acción de fumar y de compartir el cigarrillo entre los dospersonajes, se reviste de evidente simbología, cuando Doménica y Manuela trasponen a esas bocanadas de humo, y a la acción de compartir el cigarrillo, el profundo deseo de que el tiempo no pase.

Con esta premisa de darle valor psicológico activo al cigarrillo y a la acción de fumar, como directora, conseguí resolver el tempo – ritmo que tanto, en la circunstancia, cuanto en los personajes, debía establecerse. Como ya lo había mencionado, los resultados obtenidos, gracias a las improvisaciones, fueron muy positivos y definitorios a la hora del registro.

2.5. La Memoria Emotiva

"Stanislavsky exigía que el actor viviera, en el papel, de la misma manera que habría vivido en la realidad, si hubiera sido él mismo el personaje a crear" (Pudovkin, p.31). Para entender mejor la herramienta de la memoria emotiva traigo a colación un cuento que el maestro Stanislavski solía emplear con sus alumnos:

> Dos náufragos habían sido arrojados sobre unas rocas por la pleamar. Una vez que fueron rescatados, narraron sus impresiones. Uno recordaba hasta el más ínfimo acto que había hecho; cómo, por qué y dónde había ido, dónde había trepado, dónde había descendido, dónde había saltado, dónde había bajado. El otro no recordaba en absoluto el lugar, solo tenía memoria de las emociones que había experimentado. Una tras otra, deleite, temor, esperanza, duda y finalmente, pánico. (Stanislavski, p.208).

Con este ejemplo podemos entender claramente, que la memoria emotiva, o emocional, funciona como herramienta siempre y cuando sean los recuerdos que aluden a las emociones vividas por el actor, en determinada circunstancia de su vida, los que sean involucrados en su condición interpretativa, más no los pormenores de esa circunstancia.

Esta condición técnica para generar "verdad" en la interpretación del actor, como ya lo mencioné también, se revistió de acentuada dificultad debido a la paradoja que encierra, el reto que para dos actrices significa actuar circunstancias dadas, muy cercanas a la propia realidad que ellas viven como pareja sentimental. Fue aquí, donde mi honestidad como directora y actriz, fue puesta a prueba. Habría sido muy fácil para mí llevar el desarrollo de la historia, y las consecuentes caracterizaciones requeridas, por el camino por demás conocido de la vivencia real. Tampoco puedo negar que no pude abstraerme completamente de la carga referencial que nuestra historia personal conlleva; fue así que decidí echar mano a los documentos audiovisuales que conservamos como testigos de nuestra relación; sin que ello, necesariamente, llegase a contaminar la condición ficticia que la historia propone en *Partida*.

Como parte de la preparación, y con la finalidad de distanciarnos de nosotras mismas, más bien hurgué en los afectos guardados de Doménica, y en los míos propios, establecidos antes de haber iniciado nuestra relación. Por ejemplo, en cuanto a Doménica se refiere, traje, como base de un ejercicio, las tristezas vividas por Doménica cuando su madre decidió irse a vivir al extranjero; de allí surgió una suerte de hilván emocional que ciertamente permitió en ella encontrar la intensidad correcta a la hora de expresar emociones. Por mi parte, de igual manera, recurrí a la fuerte sensación de pérdida que experimenté tras la muerte de mi primo hermano más cercano, Chesito; o también, el fuerte dolor provocado por la separación de mis padres. Esas alusiones las pude instrumentar coherentemente en la dirección correcta; es decir, el duro momento que los personajes enfrentan en *Partida*.

2.6. Resolviendo Problemas Actorales En Rodaje

Mi trabajo con los no actores me ha hecho descubrir y comprender, que sumergirse en un mundo de problemas reales y simples, despojados de lo abstracto, permite con frecuencia al actor liberarse de la inhibición resultante de las exigencias convencionales que se le presenten… La tesis de Stanislavsky, que afirma que la base del trabajo del actor es su capacidad de imaginación, puede ser aplicada no sólo al arte actoral, sino también al trabajo del artista en cualquier rama del arte. (Pudovkin, p.52-53)

Tomando en cuenta esta premisa, y considerando la inexperiencia actoral de Doménica, traté de estimular lo más posible su capacidad imaginativa; requerimiento que fue facilitado gracias al manejo plástico de Doménica, (su innata habilidad para el dibujo y la pintura, ayudo en mucho). De cualquier manera y considerando que cada expresión artística tiene su propio lenguaje, ya que no es lo mismo decir y accionar en el escenario o en el plató, que proyectar ideas creativas en el papel o la tela, me vi abocada a estimular la capacidad de imaginación creadora en la no actriz, en función de conseguir resultados interpretativos, dejando, a la vez, en libertad absoluta a Doménica para elegir los recursos imaginativos de su preferencia. Por ejemplo, en la secuencia en que Doménica, minutos antes de su partida, empieza a guardar los objetos que mayor significación tienen para ella, me confesó que se imaginó viajar a un lugar donde, a más de ella, nadie más viviría. Debo confesar que la carga emocional producida por la hipotética situación imaginada por la no actriz logró, no solamente revestir de verdad y emocionalidad sensible a su actuación, sino, que también me afectó profundamente como actriz, llevándome también a desarrollar una condición emocional que tuve que manejar con oficio, para no permitir que un llanto incontrolable eche por tierra el buen momento logrado entre las dos. Fue, en consecuencia, una muy buena

manera de resolver un problema actoral específico, dotando a la secuencia descrita de una categórica verdad dramática.

2.7. Aprendiendo Sobre La Marcha

La jerarquía de directora o director, bien entendida, es un aspecto muy importante a ser asumida y aplicada por el futuro realizador o relaizadora. La experiencia que *Partida* me deja, entre otras cosas importantes, es la necesidad de proyectar a todo el equipo de trabajo mi condición de directora. Esto lo tuve que entender y asumir simultáneamente, y de manera emergente, cuando, por el hecho de atender distintos aspectos que competen al rodaje; como la comodidad de la actriz al momento de ejecutar sus acciones y decir sus textos frente a la cámara, o que las luces estén correctamente colocadas, que el maquillaje esté en su punto, entre otras cosas, permitió que en cierto momento algunos miembros del equipo se tomen la libertad de dar indicaciones que tenían que ver con el manejo de Doménica en su calidad de actriz, que no eran de su competencia; provocando en consecuencia confusión e inseguridad a la actriz. Al percatarme de tal situación, tuve que poner las cosas en su lugar, de tal manera, que mis observaciones no fueran en desmedro de la integración positiva del equipo y cada uno de sus miembros, en función de conseguir los mejores resultados en todos los aspectos que el trabajo implica. Ahora que escribo esta tesis, se me hace fácil decirlo, pero en su momento no fue precisamente fácil hacerlo. Debo reconocer, lejos de falsas modestias, que pude proyectar la necesaria condición de autoridad que, en mi calidad de directora, fue imprescindible.

Otro de mis aprendizajes, que la realización de este proyecto me ha dejado, fue quizás la necesidad de darme el tiempo necesario, en mi calidad de directora, para evitar que el registro, concretamente refiriéndome al manejo de cámara, me haya dejado ciertas insatisfacciones en el resultado final; por ejemplo, al momento de la despedida, el plano deja ver, en medio de las dos actrices, la

presencia de un poster que muy poco tiene que ver en cuanto a narrativa y simbolismo.

De otro lado, es claro que una acción que forma parte de una secuencia dramática que fluye perfectamente con expresiones físicas absolutamente coherentes con la motivación que las determina, pueda verse afectada negativamente con un parlamento aparentemente innecesario. Me refiero específicamente, al momento en que Doménica me pide compartir el cigarrillo, añadiendo para el efecto, la frase: "¿Me das una pitada mi amor?". Ya en el montaje, consideré que la secuencia habría quedado mucho más limpia y funcional si es que la frase no se decía, manteniendo el valor del discurso emocional estrictamente dentro de códigos gestuales, en virtud de la absoluta confianza que la cotidianidad brinda a los personajes y en medio de su relación afectiva.

La secuencia mencionada consiguió el tono por mí buscado gracias al ejercicio de la repetición de las acciones, sugerido por Sanford Meisner, hasta lograr el entendimiento cabal de la razón de ser de la misma y su dominio por parte de las actrices. Meisner decía a un alumno:

> Como si actuar fuera hablar, lo que no es verdad. La naturaleza ilógica del diálogo te abre a cambios impulsivos en tu comportamiento instintivo, causados por lo que tu compañero te está haciendo, lo cual puede llevar a una emoción autentica. Ahora, ya en un momento posterior, si tu compañero te pregunta qué hora es, ¡por el amor de Dios, mira tú reloj y díselo! Y si tiene el atrevimiento de preguntarte cuántos años tienes, ¡Tienes mi permiso para mentirle como un bellaco! (Yoska Lázaro, p. 170).

De cualquier manera, la autenticidad alcanzada en la secuencia, pienso yo, es suficientemente satisfactoria, soslayando en buena medida la pequeña "impertinencia" de la frase, "¿Me das una pitada mi amor?"

Si bien en mi corto *Partida*, pude ampliar y desarrollar mis conocimientos con relación al lenguaje de la actuación dentro del séptimo arte, nunca descuidé los otros aspectos que conciernen a la producción de un corto de ficción, que es el caso que nos ocupa. Debo decir con absoluta honestidad, que durante los ocho semestres en que me he nutrido con importantes experiencias y conocimiento que la carrera me ha brindado, he podido gozar de las herramientas necesarias para enfrentar solventemente mi trabajo de graduación, así como la sustentación teórica complementaria. Es, sin lugar a dudas, en la postproducción donde, como realizadora, he definido la condición estilística final de *Partida*.

2.8. La Autoficción

La autoficción se vuelve a la misma dinámica que en el falso documental, y que nace por la naturaleza implícita de la autobiografía (y por ende, la autoficción), de ser un discurso autorreflexivo y deconstructivo. Esta doble categorización está pensada para la literatura, pero ya denota que el término autoficción se enfrenta a su doble naturaleza ficcional y real antes incluso de haber nacido. Aquí se encuentra esa doble contradicción de la autoficción, extraíble de esta clasificación: incluye hechos reales, en mayor o menor medida, pero tergiversa hechos de forma narrativa, ya sea conscientemente o inconscientemente (por el simple hecho de la escritura/filmación). (Feria, 2018)

Considero importante contrastar *Partida* con las obras cinematográficas españolas *Nadar* (Carla Subirana, 2008) y *Mapa* (Elías León Siminiani, 2012)

Las dos películas se refieren a hechos y circunstancias reales vividas por sus realizadores. En el caso de Elías, su viaje a la India luego de un colapso personal, narrado a manera de diario filmado. Subirana, en cambio, nos cuenta la búsqueda de una verdad histórico familiar con base a registros de su abuela y de otros miembros de su familia, que de manera testimonial aportan indicios que, al ser interpretados de manera ficcional, le dan al film una característica muy personal, que la diferencia del diario fílmico de Elías Siminiani.

En el caso de *Partida* la ficción y verdad se entrelazan en una estructura funcional, enriquecida por material de archivo real que consolida el factor documental del corto. Quizás podamos anotar cómo diferencia fundamental entre los tres films, el hecho de que, *Nadar* y *Mapa,* se refieren a hechos vividos; en *Partida,* en cambio, la narrativa describe un posible hecho por vivirse.

Volviendo a *Mapa*, es importante destacar el uso de la voz en off que, como hilo narrativo, cumple una función de autoanálisis, otorgándole así a la cinta una estructura dramática más ajustada a las condiciones clásicas aristotélicas. Lo mismo podríamos decir de *Nadar*, donde la voz en off, sumada a la recreación de supuestas acciones del abuelo de la realizadora, otorgan también al film la condición ficcional que lo distancian de un formato estrictamente autobiográfico. En *Partida*, es importante anotar que son los propios personajes, más los archivos documentales usados, quienes sustentan la condición narrativa del corto.

En mi caso, la autoficción cumple con dos aspectos fundamentales, tanto como ejercicio creativo sustentado en una vivencia real y personal, cuanto en su calidad de necesario exorcismo.

3. CONCLUSIÓN

Tras revisar minuciosamente, tanto el corto en sí mismo, cuanto las consideraciones que del ejercicio se desprenden, puedo concluir con absoluta seguridad que la autoficción es ese espacio creativo necesario para la exploración personal. Sin dejar de ser una manera de conseguir objetivos estéticos, estilísticos y conceptuales, también es un mecanismo que permite al autor o autora, como en este caso, alcanzar esa catarsis que, consciente o inconscientemente, el autor podría buscar como consecuencia y motivo, en sí, del proyecto artístico que emprende.

Una vez definida la estética que regirá las formas, así como las propuestas en las áreas de soporte pertinentes, la autora, en calidad de directora y actriz, tendrá la libertad de administrar las vivencias reales y ficticias que la historia contiene, dirigidas a construir personajes creíbles y consecuentes con la premisa rectora, dramatúrgicamente hablando. En el curso de la realización de este proyecto, entendí a cabalidad la importancia de contar con un equipo solvente de trabajo, mismo que supo brindarme ese soporte fundamental que como realizadora me fue indispensable, si se toma en cuenta que, como directora – actriz, no puede estar pendiente de la pantalla de manera constante. De allí la importancia de que el equipo tenga absoluta claridad con relación a los objetivos narrativos que el proyecto conlleva; aspecto medular que la directora debe asumir, sin dejar de lado su gran responsabilidad sobre el producto final.

La cámara, las luces y toda esa parafernalia propia de las locaciones o el plató, no pertenecen a la cotidianidad de una actriz natural que por primera vez asume un reto de esta naturaleza; es así como el trabajo previo contribuye positivamente para conseguir resultados óptimos en una actriz natural primeriza. Entender la diferencia entre el trabajo físico y el emocional, y el

efecto que aquello puede tener al momento de interpretar en rodaje, ha sido determinante para Doménica en su calidad de actriz natural.

Los efectos negativos y positivos que conlleva registrar partiendo de una improvisación, son importantes de considerar. Así como aporta y enriquece al desempeño físico de la actriz, en este caso, puede afectar negativamente al momento de implementar el diálogo. Será ya en la simbiosis narrativa – interpretativa, donde una sesuda evaluación evite que una frase artificiosa quite credibilidad a la acción.

REFERENCIAS

Feria, J. (2018) *El falso documental, la autoficción y la comedia contemporánea a través de la realización del guion del largometraje Estoy cansado de llamarte Jota.* (Máster) Universidad de Sevilla

Lázaro, Y.,(2017) *Técnica Sanford Meisner: La actuación honesta.* (Comps). *Tercera Edición Congreso Tendencias Escénicas [Presente y futuro del Espectáculo] XXV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*

Martínez A. (2017) El cine y el cigarrillo: una larga historia de odio y amor. El Secreto de Berlanga. Recuperado de https://www.elsecretodeberlanga.com/2017/11/18/el-cine-y-el-cigarrillo-

Pudovkin, V. (1957) *El actor de cine y el Sistema de Stanislavski.* Montevideo, Uruguay: Ediciones Pueblos Unidos

Siminiani, L. (2012) *Mapa* [Película]. España. Avalon / Pantalla Partida

Stanislavski, K. (1982) *Cómo se prepara un actor.* La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura

Subirana, C. (2008) *Nadar* [Película]. España. Benecé Produccions / Televisió de Catalunya (TV3)

ANEXOS

PARTIDA

Escrito por:

Manuela Terán

SECUENCIA DE MONTAJE DOCUMENTAL

INT. HABITACIÓN DE MANU Y DOME.- NOCHE

DOME(23) y MANU(21) semidesnudas en la cama, acarician sus manos, rozan sus pies mientras se besan lentamente, juegan con su cabello y se acarician sin soltar el beso, apasionado y lento.

Dejan de besarse y permanecen con las frentes juntas y la mirada profunda la una con la otra, Dome se da media vuelta y se abrazan en cuchara, Manuela acaricia su brazo desnudo mientras le da pequeños besos en el hombro.

La alarma de un celular suena en el velador, Dome lo apaga.

DOME
Diez minutos más.

Manu la abraza más fuerte, cierra los ojos y se acurruca en su cuello.

MANU
No quiero solo diez minutos más.

Dome se pone boca arriba, abre su brazo y Manu se recuesta en su pecho. Dome acaricia su cabello, su mirada perdida en el techo. Manu la abraza más fuerte, Dome le da un beso en la frente y trata de levantarse pero Manu la sostiene.

DOME
Amor sabíamos que este momento iba a llegar.

Dome se levanta, Manu permanece recostada, Dome toma su parlante y su celular, pone música y se dirige al baño para arreglarse y vestirse, a su vez Manu se levanta y se dirige al escritorio.

En el escritorio hay un rompecabezas a medio armar, Manu busca piezas y trata de unirlas con lo que ya está armado. Nada calza y se desespera, su mirada se dirige a un corcho sobre el escritorio, sigue con sus dedos los boletos de conciertos, cine, las fotografías y varios objetos que están colgados.

MANU
¿No te vas a llevar nada de esto?

DOME
(desde el baño)
Mejor que todo se quede acá.

Manu toma una cámara que está en el escritorio y la guarda en la mochila de Dome. Dome sale del baño lista, toma sus cosas del velador y las guarda en su mochila, entre sus cosas un pasaporte, Manu la observa, toma un cigarrillo y lo prende junto a la ventana, la sigue observando. Dome encuentra la cámara y la vuelve a guardar.Se acerca a Manu, le pide una pitada, Manu tiene la mirada fija en el exterior, le devuelve el cigarrillo. Dome se sienta al filo de la cama.

DOME
Ya tengo que pedir el taxi, me voy a atrasar.

Manu no responde, sigue fumando.

DOME
¿Es enserio? ¿Justo ahora?

Manu apaga el cigarrillo, se siente junto a Dome.

MANU
Yo te pido el taxi, así veo que llegas bien.

Manu toma su celular y abre la aplicación. Dome se acerca al corcho, saca una de sus fotos juntas y la guarda en su libro.

MANU
Lega en 3.

Manu y Dome se quedan sentadas al filo de la cama, Manu apoya su cabeza en el hombro de Dome, Dome se apoya sobre ella, y toma su mano, se quedan en esa posición. El celular de Manu vibra.Dome se levanta, agarra sus maletas y sale de la habitación.

Manu se queda sola al borde de la cama.

FIN.