

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine

Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje Todo volverá a ser como fue

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado
en Cine

Autores:


Sofía Salomé Peña Fernández

Angel Josue Torres Arévalo

Cristhian Alejandro Bermeo Castillo

Director:

Dorian Martin Cambi Alvarado

ORCID:  0009-0001-2273-6647

Cuenca, Ecuador

2024-09-30

Resumen

Nuestro trabajo de graduación titulado *Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje Todo volverá a ser como fue* incluye una parte teórica y otra parte práctica. Por tanto, en este documento se adjuntan: el cortometraje, la carpeta de producción con todos sus componentes y, finalmente, los ensayos reflexivos: “Disposición actoral y su protagonismo en la puesta en escena del corto *Todo volverá a ser como fue*”, de Sofía Salomé Peña Fernández; “La cámara-cuerpo como praxis filmante del fotógrafo a través del *steadicam* en el cortometraje *Todo volverá a ser como fue*”, de Angel Josue Torres Arévalo; y, “Discontinuidad y montaje expresivo en el cortometraje *Todo volverá a ser como fue*”, de Cristhian Alejandro Bermeo Castillo.

Palabras clave del autor: Dirección actoral, puesta en escena, cámara-cuerpo, steadicam, discontinuidad, montaje expresivo



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

Our graduation project titled *Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje Todo volverá a ser como fue* includes both a theoretical and a practical component. Therefore, this document includes: the short film, the production folder with all its documents, and finally, the reflective essays: “Disposición actoral y su protagonismo en la puesta en escena del corto *Todo volverá a ser como fue*”, by Sofía Salomé Peña Fernández; “La cámara-cuerpo como praxis filmante del fotógrafo a través del steadicam en el cortometraje *Todo volverá a ser como fue*”, by Angel Josue Torres Arevalo; and “Discontinuidad y montaje expresivo en el cortometraje *Todo volverá a ser como fue*”, by Cristhian Alejandro Bermeo Castillo.

Author Keywords: Actor direction, mise-en-scène, camera-body, steadicam, discontinuity, expressive editing



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Índice de contenido.....	4
Índice de figuras.....	6
PRIMER COMPONENTE: PROYECTO DE PRODUCTO ARTÍSTICO.....	11
Carpeta de preproducción del proyecto cinematográfico Todo volverá a ser como fue... 11	
Sinopsis.....	13
Propuesta de área dirección.....	13
Propuesta de dirección de fotografía.....	13
Propuesta de dirección de montaje.....	14
Propuesta de sonido.....	14
Propuesta de dirección de arte.....	15
Personajes.....	15
Presupuesto.....	17
Cronograma.....	20
Lista de créditos.....	22
SEGUNDO COMPONENTE – REFLEXIÓN TEÓRICA.....	24
ÁREA TÉCNICO-CREATIVA DE UIC: Dirección.....	24
Disposición actoral y su protagonismo en la puesta en escena del corto Todo volverá a ser como fue.....	24
Introducción.....	24
Antecedentes y Justificación.....	25
Marco teórico.....	26
Análisis fílmico.....	30
The edge of seventeen (2016), de Kelly Fremon.....	30
Lady bird (2017), de Greta Gerwig.....	34
Close (2022), de Lukas Dhont.....	39
Propuesta, implementación y discusión de resultados.....	42
Todo volverá a ser como fue (2024), de Salomé Peña.....	43
Propuesta y discusión de resultados.....	46
Conclusiones.....	47
Referencias.....	48
ÁREA TÉCNICO-CREATIVA DE UIC: Fotografía.....	51
La cámara-cuerpo como praxis filmante del fotógrafo a través del steadicam en el cortometraje Todo volverá a ser como fue.....	51
Introducción.....	51
Antecedentes y Justificación.....	52
Marco teórico.....	54
Análisis fílmico.....	57
La autenticidad de las relaciones humanas a través del steadicam y la cámara-cuerpo en Y tu mamá también (2001), de Alfonso Cuarón.....	57
La conexión humana y la alienación a través del steadicam y la cámara-cuerpo en Magnolia (1999), de Paul Thomas Anderson.....	60
La intensidad emocional y la intimidad física a través del steadicam y la	

cámara-cuerpo en La Vie d'Adèle (2013), de Abdellatif Kechiche.....	63
Propuesta, implementación y discusión de resultados.....	65
La profundidad emocional y la dinámica de relaciones a través del steadicam y la cámara-cuerpo en Todo volverá a ser cómo fue (2024), de Salomé Peña..	65
Propuesta y discusión de resultados.....	70
Conclusiones.....	71
Referencias.....	73
ÁREA TÉCNICO-CREATIVA DE UIC: Montaje.....	74
Discontinuidad y montaje expresivo en el cortometraje Todo volverá a ser como fue...	74
Introducción.....	74
Antecedentes y justificación.....	75
Marco teórico.....	77
Análisis fílmico.....	80
La articulación de la historia a través del montaje expresivo en la película El espejo (1975), de Andréi Tarkovsky.....	80
La discontinuidad y la percepción del tiempo en la película El árbol de la vida (2011), de Terrence Malick.....	85
La discontinuidad como reflejo del trauma en la película Lo invisible (2021), de Javier Andrade.....	89
Propuesta, implementación y discusión de resultados.....	93
Orden en el Caos: La Discontinuidad y el Montaje en el cortometraje Todo volverá a ser como fue (2024), de Salomé Peña.....	94
Propuesta y discusión de resultados.....	100
Conclusiones.....	101
Referencias.....	103

Índice de figuras

Figura 1. Tres fotogramas tomados de una escena de discusión de <i>The edge of seventeen</i> (2016), de Kelly Fremon, (85m 02s).....	32
Figura 2. Tres fotogramas tomados de <i>The edge of seventeen</i> (2016), de Kelly Fremon, (88m 00s).....	32
Figura 3. Un fotograma tomado de una escena de <i>The edge of seventeen</i> (2016), de Kelly Fremon, (19m 00s).....	33
Figura 4. Un fotograma tomado de una escena de <i>The edge of seventeen</i> (2016), de Kelly Fremon, (36m 45s).....	33
Figura 5. Tres fotogramas tomados de una escena de <i>The edge of seventeen</i> (2016), de Kelly Fremon, (05m 04s).....	34
Figura 6. Tres fotogramas tomados de tres escenas diferentes de <i>Lady bird</i> (2017), de Greta Gerwig, (06m 17s, 11m 17s, 71m 56s).....	35
Figura 7. Tres fotogramas tomados de una escena de <i>Lady bird</i> (2017), de Greta Gerwig, (01m 40s).....	36
Figura 8. Dos fotogramas tomados de una escena de <i>Lady bird</i> (2017), de Greta Gerwig, (21m 05s).....	37
Figura 9. Tres fotogramas tomados de una escena de <i>Lady bird</i> (2017), de Greta Gerwig, (35m 35s).....	37
Figura 10. Tres fotogramas tomados de una escena de <i>Lady bird</i> (2017), de Greta Gerwig, (63m 35s).....	38
Figura 11. Un fotograma tomado de una escena de <i>Lady bird</i> (2017), de Greta Gerwig, (76m 24s).....	38
Figura 12. Tres fotogramas tomados de una escena de <i>Lady bird</i> (2017), de Greta Gerwig, (78m 46s).....	38
Figura 13. Tres fotogramas tomados de tres escenas consecutivas de <i>Close</i> (2022), de Lukas Dhont, (01m 27s).....	40
Figura 14. Dos fotogramas tomados de una escena de <i>Close</i> (2022), de Lukas Dhont, (04m 30s).....	40
Figura 15. Tres fotogramas tomados de una escena de <i>Close</i> (2022), de Lukas Dhont, (07m 05s).....	40

Figura 16. Dos fotogramas tomados de una escena de <i>Close</i> (2022), de Lukas Dhont, (47m 36s).....	41
Figura 17. Dos fotogramas tomados de los castings que se realizaron a las actrices protagonistas de <i>Todo volverá a ser como fue</i> (2024), de Salomé Peña, (02m 25s, 04m 16s).....	43
Figura 18. Tres fotogramas tomados de dos escenas diferentes de <i>Todo volverá a ser como fue</i> (2024), de Salomé Peña, (05m 00s, 09m 19s).....	43
Figura 19. Cuatro fotogramas tomados de tres escenas diferentes de <i>Todo volverá a ser como fue</i> (2024), de Salomé Peña, (13m 11s, 13m 46s, 14m 27s).....	44
Figura 20. Cinco fotogramas tomados de tres escenas diferentes de <i>Todo volverá a ser como fue</i> (2024), de Salomé Peña, (00m 04s, 03m 34s, 05m 40s).....	45
Figura 21. Seis fotogramas tomados de un plano secuencia (27m 15s) de <i>Y tu mamá también</i> (2001) de Alfonso Cuarón.....	53
Figura 22. Tres fotogramas tomados de la escena inicial (02m 30s) de <i>Y tu mamá también</i> (2001) de Alfonso Cuarón.....	54
Figura 23. Seis fotogramas tomados de una escena coral (140m 00s) de <i>Magnolia</i> (1999) de Paul Thomas Anderson.....	55
Figura 24. Dos fotogramas tomados de una escena (137m 30s) de <i>Magnolia</i> (1999) de Paul Thomas Anderson.....	56
Figura 25. Tres fotogramas tomados de una escena (38m 45s) de <i>La Vie d'Adèle</i> (2013) de Abdellatif Kechiche.....	57
Figura 26. Tres fotogramas tomados de una escena de sexo (78m 11s) en <i>La Vie d'Adèle</i> (2013) de Abdellatif Kechiche.....	58
Figura 27. Cuatro fotogramas tomados de una escena (4m 38s) de <i>Todo volverá a ser como fue</i> (2024), de Salomé Peña.....	59
Figura 28. Cuatro fotogramas tomados de una escena (5m 50s) de <i>Todo volverá a ser como fue</i> (2024), de Salomé Peña.....	60
Figura 29. Cuatro fotogramas tomados de una escena (10m 2s) de <i>Todo volverá a ser como fue</i> (2024), de Salomé Peña.....	61
Figura 30. Cuatro fotogramas tomados de una escena (10m 36s) de <i>Todo volverá a ser como fue</i> (2024), de Salomé Peña.....	62
Figura 31. Fotogramas de <i>El espejo</i> (1975), de Andréi Tarkovsky (53'03"-65'12").....	83

Figura 32. Fotogramas de <i>El espejo</i> (1975), de Andréi Tarkovsky (20'05").....	84
Figura 33. Fotogramas de <i>El espejo</i> (1975), de Andréi Tarkovsky (20'29").....	85
Figura 34. Fotogramas de <i>El árbol de la vida</i> (2011), de Terrence Malick (7'30" - 7'35").....	87
Figura 35. Fotogramas de <i>El árbol de la vida</i> (2011), de Terrence Malick (53'17" - 54'56").....	88
Figura 36. Fotogramas de <i>El árbol de la vida</i> (2011), de Terrence Malick (16' 46" - 17'28").....	89
Figura 37. Fotogramas de <i>Lo invisible</i> (2021), de Javier Andrade (01'03").....	84
Figura 38. Fotogramas de <i>Lo invisible</i> (2021), de Javier Andrade (65'59").....	91
Figura 39. Fotogramas de <i>Lo invisible</i> (2021), de Javier Andrade (59'59").....	93
Figura 40. Fotogramas de <i>Todo volverá a ser como fue</i> (2024), de Salomé Peña (33").....	96
Figura 41. Fotogramas de <i>Todo volverá a ser como fue</i> (2024), de Salomé Peña (08'48").....	97
Figura 42. Fotogramas de <i>Todo volverá a ser como fue</i> (2024), de Salomé Peña (01'57").....	98
Figura 43. Fotogramas de <i>Todo volverá a ser como fue</i> (2024), de Salomé Peña (06'24").....	99
Figura 44. Fotograma de <i>Todo volverá a ser como fue</i> (2024), de Salomé Peña (10'31").....	100
Figura 45. Fotograma de <i>Todo volverá a ser como fue</i> (2024), de Salomé Peña (12'29").....	101

A mi papá, Luis, que aunque no me pudo ver físicamente en todo este proceso, sé
que ha estado a mi lado espiritualmente.

A mi mamá, Bertha, que ha hecho todo lo posible por apoyarme con las
herramientas que puede.

A mi sobrina, Elisa, por ser una niña muy valiente y mi compañera de pijamadas.

A mis hermanos Ismael, Pablo, Tatiana, Jorge, David, quienes me han dado las
lecciones más importantes de mi vida.

A Angel, por incentivarme a creer en mí y amanecerse conmigo para hacer la tesis.

Salomé

A mi madre, Brenda, quien estuvo pendiente de mí cada día y cada noche, por ser
quien me ha enseñado más que nadie en la vida.

A mis abuelos, Ángel y Margarita, quienes me apoyaron en este viaje desde el
inicio.

A mi querida Salomé, por amarme y enseñarme a confiar en mí mismo.

A mi mejor amigo Jorge, quien confió en mí desde siempre.

A mí mismo, Angel, por no desistir a pesar de tener razones para hacerlo.

Angel

A mi madre, Lida, quien luchó incansablemente a mi lado y nunca descansó.

A mi hermana, Karla, quien me acompañó incondicionalmente en este viaje.

A mi padre, Cristóbal, quien me ha impartido todas las habilidades para ser quien
soy.

A Ligia, Diana y Andrea, quienes me han apoyado en mis más grandes y locos
sueños.

A Alejito, quien no se dió por vencido y abrazó esta segunda oportunidad llamada
vida.

Cristhian

Agradezco a mi papá, por apoyarme hasta el último momento que la vida se lo permitió. Gracias a mis ñaños por creer en mí y alentarme a seguir mis sueños. A mis sobrinos y sobrinas, por enseñarme el amor más puro del mundo. También a mis amigos y amigas, por las risas y por ser luz en mi vida. A todos esos profesores o profesoras que me impulsaron a seguir adelante aunque parezca que ya no hay salida. Gracias a Angel, por amarme tanto y entenderme más que nadie en la vida y, sobre todo, gracias a mi Salomé del pasado, por ser tan valiente.

Salomé

Agradezco a mis padres, a mis abuelos, a mis pequeños hermanos, a mis tíos y primos. Ellos fueron quienes me motivaron a hacer cine, con ellos aprendí que quería dedicarme a esto. A mis profesores, quienes me cambiaron la forma en la que veía la vida, son personas que nunca se olvidan. A Salomé y Esteban, por quererme y valorarme como soy. Gracias a los golpes de la vida, sin ellos no sería quien soy hoy.

Angel

Agradezco a mis padres, mi hermana y a toda mi familia por permitirme ser quien quiero ser y demostrar todo lo que puedo hacer. A Xiomara, Paulo, Mayerly y Diego por abrirme sus vidas y corazones para no estar solo en todo este recorrido.

A mis profesores por brindarme la confianza y el carácter para enfrentar este complicado mundo profesional y artístico. Al cine, por ser el medio en el cual puedo expresar todo aquello que el miedo no me deja expresar.

Cristhian

PRIMER COMPONENTE: PROYECTO DE PRODUCTO ARTÍSTICO

Carpeta de preproducción del proyecto cinematográfico Todo volverá a ser como fue

Autores-as/áreas técnico-creativas

Dirección: Sofía Salomé Peña Fernández

Dirección de fotografía: Angel Josue Torres Arevalo

Montaje: Cristhian Alejandro Bermeo Castillo



Sinopsis

Natalia y Milena son dos mejores amigas que salen de fiesta, en la cual tienen una discusión que las separa, pero solo será por un instante, ya que sus caminos se vuelven a encontrar y Milena le confiesa a Natalia que está embarazada. Milena decide abortar y Natalia la acompaña en su proceso, hasta que finalmente la vida les hace tomar rumbos diferentes. Natalia se prepara para lo que será su nueva vida lejos de Milena.

Propuesta de área dirección

Contar una historia como esta parte de la necesidad de romper con el concepto de tres actos de una historia clásica, y más bien construirla a partir de sensaciones y emociones. Para demostrar esto en la puesta en escena, el sustento principal es la dirección actoral, en dónde el trabajo con el cuerpo, junto con las distancias-cercanías que manejan los personajes, ayudan a darle forma a los conflictos internos de los mismos. De esta manera, estos conceptos ayudan a mover la narrativa de la historia.

Propuesta de dirección de fotografía

Lo que se plantea para la propuesta de fotografía del cortometraje *Todo volverá a ser como fue* es lo siguiente:

Por un lado, se tiene la intención de otorgar una importancia a los personajes y sus relaciones interpersonales por encima de la trama, para lo cual, se propone un planteamiento de cámara en mano no sucio sino que, a través del steadicam, sigue con soltura a los personajes y muchas veces se detiene para mostrarnos los detalles que rodean a los mismos y reflejan su intimidad. También, para explorar introspectivamente a los personajes, se plantea que, en primera instancia, antes de que nuestras dos protagonistas tengan la discusión que se plantea en la trama, se mantengan en planos conjuntos; sin embargo, después de este acontecimiento, la cámara se divide y a través de un plano secuencia seguimos a cada una por separado conociendo su comportamiento al estar a solas. Y, por otro lado, en la búsqueda de organicidad en la puesta en escena, se concibe una iluminación bastante naturalista, por ejemplo, luz del día entrando por las ventanas que no da la sensación de estar marcada para los personajes.

Estos dos aspectos de la propuesta de fotografía: cámara y luz, se conjugan para crear un tono cotidiano e íntimo, de una historia sencilla, pero con un gran conflicto, ya que aquí lo más importante son nuestros personajes.

Y, por último, con el propósito de representar recuerdos fugaces y evocar nostalgia por los momentos tan bonitos e importantes que vivieron juntas nuestras protagonistas antes de convertirse en adultas, se plantean que los *flashbacks* contengan tomas de objetos de los lugares que recorrieron las chicas.

Propuesta de dirección de montaje

En la historia se nos propone a dos amigas, de toda la vida, enfrentando los desafíos de la adolescencia. Antes que las acciones y los acontecimientos que se basa una estructura aristotélica de tres actos, aquí la relación íntima que se origina entre Milena y Natalia, a partir de los desafíos del crecimiento humano, da paso a una búsqueda de las sensaciones y emociones para guiar la historia. De esta manera, en el montaje se plantea romper el orden clásico de linealidad mediante la discontinuidad de los planos (Bordwell y Thompson, 1995) para transmitir los estragos emocionales que se producen en el interior de los personajes. Por lo mismo, mediante el montaje expresivo (Martin, 2002) se propone un orden de planos que llamen, primero, a la participación del espectador en la construcción del relato antes que la transmisión de un mensaje de manera evidente; y, segundo, a la creación de metáforas y significados que intensifiquen los sentimientos que no son visibles a simple vista. Por lo mismo, buscar una manera de representar todos estos sentimientos y que conecten internamente con la audiencia es la idea de la propuesta *Discontinuidad y montaje expresivo en el cortometraje Todo volverá a ser como fue*.

Propuesta de sonido

La propuesta de sonido para *Todo volverá a ser como fue* se enfoca en la selección cuidadosa de la música, diseñada para potenciar emociones clave a lo largo de la narrativa. Desde composiciones suaves y melódicas en momentos emotivos hasta piezas intensas para escenas dramáticas, la banda sonora actuará como una guía emocional, elevando la experiencia visual. El diseño sonoro capturará la autenticidad de cada entorno, resaltando sonidos de fondo en la casa donde sucede

la fiesta para adentrar a la audiencia en el contexto de las escenas. Efectos de sonido precisos, como el del movimiento de un columpio o sonidos diegéticos del ambiente que eleven el *mood* de la escena. Los diálogos serán nítidos, utilizando efectos de sonido para resaltar voces en momentos cruciales, mientras que los silencios estratégicos amplificarán el impacto emocional.

Propuesta de dirección de arte

El cortometraje aborda la temática de la amistad y el amor a través de dos amigas que enfrentan la transición de la juventud a la adultez. Utilizando una paleta de colores que evoluciona desde el amarillo juvenil hasta el verde esperanzador y el rosa compasivo, cada amiga está representada por un color distintivo: la extrovertida y optimista (Milena) lleva el verde, mientras que la madura y comprensiva (Natalia) está asociada al amarillo y rosa. El estilo visual fresco y luminoso al inicio refleja la libertad y la inocencia, contrastando con tonos más oscuros y sombríos conforme las protagonistas enfrentan desafíos como un embarazo no planeado. A través de elementos simbólicos y detalles visuales sutiles, el cortometraje explora la complejidad de la amistad y el proceso de crecimiento personal en medio de las dificultades.

Personajes

Milena

Milena (18) es una joven extrovertida, alegre y muy unida a su mejor amiga Natalia, a quién conoce desde que tienen 4 años. Después de enterarse que está embarazada (producto de la última relación que tuvo), insiste en regresar con su ex pareja, Fernando, aunque Natalia no esté de acuerdo debido a que la relación de Milena con su ex novio fue muy dañina. La realidad es que su decisión de volver con Fernando es para contarle sobre su embarazo.

Natalia

Natalia (18) es una joven reservada, dispuesta a apoyar a su mejor amiga de toda la vida, Milena. Para ella fue una etapa difícil cuando Milena estuvo en una relación con Fernando, porque para Natalia era complicado ver a su mejor amiga manipulada y no poder hacer nada para que ella salga de ahí. La realidad es que ella está enamorada de Milena. Entonces cuando se entera que Milena volvió con

su ex, ella entra en una frustración por ver a su amiga conformarse con alguien que solo la manipula y no le da el amor que merece.

Presupuesto

PRESUPUESTO MAYO 2024 V2							
N°	GENERAL	CONCEPTO	ESPECÍFICO	CANTIDAD	DÍAS	COST. UNIT	TOTAL
1	EQUIPO HUMANO	ACTUACIÓN	Principales	2	4	\$ 25	200
			Secundarios	8	1	\$ 0	0
		EXTRAS		15	1	0	0
		OTROS	Foto fija	1	3	0	0
			Trascámaras	1	3	0	0
						SUBTOTAL	200
2	LOGÍSTICA	ALIMENTACIÓN EN SET	Comidas calientes + delivery	87	3	2.25	207,5
			Bocaditos + delivery	96	3	0.90	88,4
			Picadas	-	3	-	24,7
		TRANSPORTE EN SET	Camioneta Foto	1	-	\$ 30	30
			Gasolina Yorch y Juan	1	1	(Juan) 6 (Yorch) 20	26
			Crew (Van)				
			Utilería (Arte)	2	1	\$ 15	15
			Caja Chica				
			Taxis (Melanie Ida, Actrices regreso, Secundarios)	15	3	-	35,5
			PRE ACTRIZ UIO	1	1	\$ 80	80
						SUBTOTAL	507,1
3	EQUIPO TÉCNICO	EASYRIG		1	1	80	80
		ANDAMIOS RENTA Y		1	1	29	29

		TRANSPORTE					
		DISCO DURO		1	1	40	40
						SUBTOTAL	149
4	INSUMOS	MALETA DE PRODUCCIÓN	<i>Botiquín</i>	1	3	12,98	12,98
			<i>Primera necesidad</i>	1	4	\$ 0	0
			<i>Cintas</i>	1	4	\$ 0	0
						SUBTOTAL	12,98
5	ARTE & PRODUCCIÓN	MAQUILLAJE		1	1	67.95	67,95
		PRODUCCIÓN, VESTUARIO, ARTE (UTILERÍA & ESCENOGRAFÍA) Y TRANSPORTE DE UTILERÍA A HOLDING Y SET		1	4	311.93	311,93
				1	1		0
				1	1	\$ 0	0
						SUBTOTAL	379,88
6	OTROS	CARPAS TRANSPORTE		1	1	0	20
				3	4	0	0
				1	1	\$ 0	0
						SUBTOTAL	20
						GASTOS	\$ 153

						ADICIONALES	
						SUBTOTAL 1	\$ 1.422
						RESTA DE BOLETOS	- USD \$600
						SUBTOTAL 2	\$ 822
						RESTA CORTOMERCADO	- USD \$64
						SUBTOTAL 3	\$758
						APORTE 1/3	252,66666 67

Cronograma

MARZO						
LUNES	MARTES	MIÉRCOL ES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21 REUNIÓN	22	23 PROPUESTA DE DIRECCIÓN	24
25 ENTREGA PROPUESTA DE ARTE	26	27	28	29	30 ENTREGA PROPUESTAS PRINCIPALES ENTREGA PROPUESTAS VESTUARIO Y MAQUILLAJE	31 REVISIÓN PROPUESTAS
ABRIL						
LUNES	MARTES	MIÉRCOL ES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
1 1RA PRUEBA DE VESTUARIO Y MAQUILLAJE	2	3	4	5	6	7

8 SCOUTING	9	10	11 SCOUTING	12 SCOUTING	13 SCOUTING	14 ENTREGA GUION TÉCNICO, DESGLOS E ARTE
15 REVISIÓN	16	17 2DA PRUEBA DE VESTUAR IO Y MAQUILL AJE PRUEBAS DE CÁMARA	18	19	20	21
22	23	24	25 ENTREGA Y REVISIÓN PLAN DE RODAJE	26	27	28
29	30					
MAYO						
LUNES	MARTES	MIÉRCOL ES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
		1	2	3	4	5
6	7	8	9 SETEO	10 RODAJE	11 RODAJE	12 RODAJE
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

Lista de créditos

Directora

Salome Peña

1er Asistente de dirección

Juan Quezada

2do Asistente de dirección

Mayerly Valencia

Script

Anthony Patiño

Productor

Esteban Villa

1er Asistente de producción

Nataly Calle

2do Asistente de producción

Winiffer Galarza

Director de fotografía/Colorista

Angel Torres

Asistente de fotografía

Juan Patiño

Alex Mera

Gaffer

Jorge Verdugo

Key grip

Alex Mera

Grip

Alexander Sarmiento

Grip

Tomás Navas

Dirección de arte

Allessa Wambanguito

Asistente de dirección de arte

Nicolás Salazar

Erika Chamba

Lina Guamán

Lady Pérez

Maquillaje

Amanda Vargas

Asistente de maquillaje

Diana Gómez

Vestuario

Paula Patiño

Sonido directo

John Villota

Boom

Stalin Guayllas

María Teresa Ospina

Diseño sonoro

Cristhian Bermeo

Musicalización

Nicolás Morales

Postproducción de sonido

María Teresa Ospina

Nicolás Morales

Montaje

Cristhian Bermeo

Data manager

Cristhian Bermeo

Making off

Steven Moncada

Victor Moreno

SEGUNDO COMPONENTE – REFLEXIÓN TEÓRICA

ÁREA TÉCNICO-CREATIVA DE UIC: Dirección

Plan de ensayo/tratamiento

Autor/a/área 1: Sofía Salomé Peña Fernández/Dirección

Disposición actoral y su protagonismo en la puesta en escena del corto *Todo volverá a ser como fue*.**Introducción**

El objetivo de la investigación es definir teóricamente la dirección actoral, con respecto a los movimientos de los personajes en la toma, como parte fundamental en la puesta en escena. De este modo, en el marco del método de investigación/creación, va a ser posible realizar la propuesta de dirección del cortometraje *Todo volverá a ser como fue*. Los temas indicados en el título y en el objetivo se encuentran en películas actuales como: *The edge of seventeen* (2016), de Kelly Fremon; *Lady bird* (2017), de Greta Gerwig; y, *Close* (2022), de Lukas Dhont. De igual manera, en el campo de la teoría cinematográfica existen reflexiones recientes como: *Lecciones de cine* (2003) de Laurent Tirard; *La canoa de papel* (2005) de Eugenio Barba; *Más lecciones de cine* (2008) de Laurent Tirard; *Escenografía cinematográfica* (2011); y, *Dirigir actores* (2019), de Judith Weston.

A partir de lo dicho, y para guiar la indagación, se plantea la siguiente pregunta: ¿Cuáles son las marcas estilísticas de la disposición actoral y su protagonismo en la puesta en escena que se podrían aplicar en la dirección del cortometraje *Todo volverá a ser como fue*? La historia se construye a partir de sensaciones y emociones, que ayudan a darle forma a los conflictos internos de los dos personajes principales, mostrando movimientos que crean relaciones de distancia-cercanía.

Adicionalmente, el método para realizar la propuesta de dirección en el cortometraje *Todo volverá a ser como fue* es de investigación/creación (Hernández Hernández, 2006 y 2015; Carreño, 2014). En el presente ensayo, este método se aplicará en distintas fases: Primero, con una presentación de trabajos de titulación

que funcionan como antecedentes y que se exponen con la intención de diferenciar la propuesta de esta investigación, como un aporte adicional. Después, se expondrá un marco teórico que ayudará a definir los conceptos esenciales con los que se trabajará más adelante en el análisis fílmico, en donde se exhibirán la ficha técnica, sinopsis y análisis por película. Seguidamente, se realizará el análisis del cortometraje, en el que se utilizarán los conceptos ya definidos en el marco teórico y aplicados en el análisis fílmico, también acompañado de una ficha técnica y sinopsis. Por último, se efectuará una discusión acerca de la propuesta y los resultados obtenidos con la realización del cortometraje, lo que llevará a concluir finalmente el ensayo escrito.

Antecedentes y Justificación

En la búsqueda de trabajos de investigación anteriores, se han explorado, en la Universidad de Cuenca, los siguientes estudios:

El trabajo emocional actoral desde un punto vivencial a través de la dirección en el cortometraje Pasos de duda (2021), de Cristian Aucapiña, la investigación aborda la colaboración entre director y actor para generar emociones auténticas. Se basa en la influencia de figuras teórico-prácticas como Stanislavski, Strasberg, Adler y Meisner. Del mismo modo, se encuentra *Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje Habita* (2022), de Alison Salinas, Paul Zeas y Daniela Coronel, en donde se comenta que la propuesta práctica se llevará a cabo durante el rodaje, aplicando estudios de dirección, fotografía y arte, para la creación de una atmósfera que refleje las dimensiones del personaje en el producto final.

Además, existe la tesis *El rol de la directora en el proceso creativo del cortometraje Café para dos* (2023), de Simonné Heras, que aborda el rol del director, no solo desde lo técnico, sino también desde lo creativo y señala en sus temas que el casting se debe adherir a los requerimientos del director. Por último, se ha descubierto el trabajo *La simbología en escena para representar la psicología del personaje en el cortometraje Hostilidad* (2023), de Jennifer Patiño, que se centra en los objetos simbólicos como elementos escenográficos y recursos narrativos que complementan la psicología de Vanessa, la protagonista.

Por otro lado, en la Universidad de las Artes, se han encontrado los siguientes trabajos: *Cine feminista uno y múltiple: cuerpos, espacios y relatos. Del cine de Chantal Akerman al cine de Yanara Guayasamín* (2019), de Oscar García, esta investigación examina la construcción de personajes femeninos en el cine feminista, utilizando obras de Chantal Akerman y Yanara Guayasamín. También, *Análisis del proceso de dirección actoral en el cortometraje Raíz* (2019), de Luis Moncada, este estudio analiza la comunicación actor-director en cine de ficción, para explorar las posibilidades de transdisciplinariedad cine-teatro en la Universidad de las Artes. La investigación verifica la hipótesis de que esta transdisciplinariedad influye en el proceso de dirección actoral. De la misma forma, se ha encontrado en la Universidad de San Martín de Porres: *La importancia de la dirección de actores en el cine* (2020), de Ana Jeri, este trabajo destaca aspectos clave sobre la dirección de actores en cine, abordados por diferentes profesionales de la industria.

Los trabajos mencionados anteriormente, sirven como base para poder recopilar los conceptos que proponen y aportar con una investigación nueva que sirva para diferenciar la propuesta de dirección, que se basa en la intimidad de los cuerpos actorales en su relación de distancia-cercanía, generando un desenvolvimiento que potencie las emociones de los personajes y refuerce las sensaciones que sienta el espectador.

Desde que empecé mis estudios en la Carrera de cine, me sentí atraída por la dirección en el cine y debido a ese interés he participado en varias producciones estudiantiles y trabajos de clase como *Matcha y vapes* (2022), de Salomé Peña; *El corazón delator* (2023), de Salomé Peña; y, *Mi mundo* (2023), de Salomé Peña. Es por eso que, gracias a estos cortometrajes, he podido tener la motivación de ser directora, aprendiendo cosas nuevas en el proceso. Algo que me ha servido mucho para entender la dirección desde todas sus aristas, ha sido el desenvolverme en otras áreas técnico-creativas en otros cortometrajes realizados en la universidad, he participado en el departamento de fotografía, producción, arte, sonido y montaje.

Marco teórico

Los textos y autores que contribuirán a definir el marco teórico son: *Lecciones de cine* (2004) de Laurent Tirard; *La canoa de papel* (2005) de Eugenio Barba; *Más*

lecciones de cine (2008) de Laurent Tirard; *Escenografía cinematográfica* (2011); y, *Dirigir actores* (2019) de Judith Weston. En virtud del título, los conceptos y autores centrales para la investigación son la dirección actuarial y la puesta en escena. Los cuáles se van a definir a continuación:

Dirección actuarial

Para iniciar, es necesario ubicar en la historia la antropología teatral, que se entiende, según Barba como “un estudio sobre el actor y para el actor (...). Llega a palpar el proceso creativo y, durante este, el actor incrementa su libertad” (1994, 2005, p.31), es decir, a través de ciertas consignas y ejercicios actorales, el actor puede tomar su rumbo hacia la escuela de actuación que desea seguir. Por eso divide a los actores en dos tipos: actor del Polo Norte y del Polo Sur. Barba dice que:

El actor del Polo Norte es aparentemente menos libre. Modela su comportamiento escénico según una red de reglas (...). El actor del Polo Sur (...) no tiene un repertorio de reglas (...), pero encuentra dificultades mayores al desarrollar en modo articulado y continuo la calidad de su artesanía escénica. (1994, 2005, p.31)

De este modo, concluye que “es el actor del Polo Norte el que tiene mayor libertad artística, mientras que el actor del Polo Sur queda fácilmente prisionero de la arbitrariedad” (1994, 2005, p.31). Esto ayuda a entender la importancia de conocer la escuela de actuación del actor que se está dirigiendo, porque de este modo, será más fácil entender qué decisiones tomar con respecto a la dirección.

Lo que lleva al siguiente punto, en el que Weston añade que “los actores no quieren recibir una dirección vaga y confusa. Es mucho mejor dejar a los actores por su cuenta, antes que intentar que sigan un tipo de dirección confusa” (2019, p.2), es por eso que se debe estar claro y sobre todo seguro, en la técnica que se quiere aplicar, para que exista un entendimiento de ambas partes. En palabras de Weston “el director ayudaría más al actor si discute con él la intención y el objetivo” (2019, p.4), el fin de esta premisa es que el actor conozca a profundidad su personaje y lo pueda moldear con ideas suyas que a su criterio aportarían al personaje.

Para poder llegar a tener esta cercanía con el actor, es importante el casting, ya que para Jeunet “suele decirse que el noventa por ciento del trabajo del director se produce en la fase del casting y es cierto. No debes dudar en ver a mucha gente, pero eso implica también el saber lo que estás buscando” (2004, p.98), el casting es la base fundamental de la película, porque de ello dependerá su éxito o fracaso, es necesario como director conocer bien el personaje del guion, porque así será más fácil encontrar su esencia en las personas que se están postulando. Ahora bien, en palabras de Boorman a veces sucede que “das el papel a un actor y él vuelve a ti y te obsequia con una interpretación que suele diferir de tu idea preconcebida” (2004, p.16), es indispensable estar abierto a que esto pasará en la mayoría de las ocasiones y por ende, la resolución está en saber qué elementos puedes modificar para que el actor haga del personaje uno mismo, sin necesidad de seguir al pie de la letra el guion planteado inicialmente.

En cuestiones de rodaje, relacionado a la dirección actuarial, cabe destacar que existen métodos para crear proximidad con un actor, así lo dice Annaud: “Paso mucho tiempo con los actores. Paso mucho tiempo explicándoles el papel, pero también intento compartir experiencias vitales. Y gracias a eso nunca he tenido dificultades con un actor” (2008, p.59 - 60). El objetivo de este método es generar una relación de confianza y no de superioridad, para que el actor pueda abrirse al director, sin miedo a ser juzgado.

Para Chabrol “un actor, a no ser que interprete a alguien que se detesta a sí mismo, debe amar su personaje, independientemente de cuál sea” (2008, p.68). Crear esa relación actor-personaje, solo lo puede conseguir el director, es importante que el actor se entregue al personaje y para esto, es necesario el ensayo previo, en el que los actores tengan ese acercamiento íntimo con sus personajes.

Puesta en escena

En cuanto a la puesta en escena, es indispensable estudiar su concepto en el que Gentile et al., indica que “se trata de la organización, dentro de un espacio ficcional, de todos los aspectos que intervienen en la representación de un relato: decorados y escenarios, vestuario y maquillaje, iluminación, expresión y

movimientos de las figuras" (2011, p.283), lo que quiere decir, que es la suma de todos los elementos.

Para lograr la puesta en escena según Leconte, “tenemos que involucrarnos en la tonalidad sentimental exacta de la escena, a fin de conocer el reto emocional o dramático” (2008, p. 84 - 85), es decir, que como directores tenemos que conectar con nuestro guion y nuestros personajes, solo así podremos entender la escena en su totalidad y poder tomar decisiones que favorezcan tanto a la historia, como al rodaje. Esto tiene que ver con la puesta en escena desde un enfoque creativo, en el que se cuida la estética del filme, sin descuidar los aspectos técnicos, en otras palabras, tener la puesta en escena siempre en mente.

Al contrario, Almodóvar añade que “es importante para un cineasta abandonar la idea de que puede o debe controlar todo lo relacionado con la película” (2003, p.107). Lo que se entiende como la manera más humana de entender al equipo de la producción, hay que comprender que en un rodaje siempre algo se va a salir de las manos, lo importante es mantener un equilibrio intentando controlar lo que más podamos, porque de todas formas esto influirá en la película que se esté rodando.

Según Blier: “la puesta en escena siempre está al servicio de la historia.” (2008, p.31). El significado de este argumento es que se puede jugar con la puesta en escena para alcanzar el estado de ánimo que se quiere transmitir al espectador. Entonces, esto conecta perfectamente con lo que dice Sautet acerca de que las “escenas no están ahí para transmitir información a través del diálogo sino, al contrario, para expresar lo que está sucediendo detrás de las palabras y lo que, en general, no se dice” (2004, p.31), hay que apoyarse de los elementos visuales del entorno e incluso de las expresiones contenidas de los personajes, que se confabulan en emitir una emoción o sensación al público.

Weston subraya que “especialmente el director tiene que tener una inmersión total en todo” (2019, p.74), porque al final del día, es él el que aprueba las decisiones más importantes en el rodaje y es el que debe ver e imaginar la película en su totalidad. También Weston añade que “la prioridad del director debería ser conseguir que la escena llegue a alguna parte, que se mueva, que lleve al público a

algún sitio, crear ese brillo que aporta la idea de que algo está pasando” (2019, p.77), de ahí la importancia de la puesta en escena para un director, porque es el que busca el fin en que desemboca cada escena y lo construye a partir de todos los elementos que forman cada escena.

A partir de lo desarrollado hasta aquí, y para el análisis fílmico, se va a definir a la dirección actuarial como: casting; la intención y el objetivo; y experiencias vitales (Jeunet, 2004, Weston, 2019, Annaud, 2008). En el mismo sentido, la puesta en escena la entendemos como: organización, dentro de un espacio ficcional, de todos los aspectos que intervienen en la representación de un relato: decorados y escenarios, vestuario y maquillaje, iluminación, expresión y movimientos de las figuras; y tonalidad sentimental (Gentile et al., 2011, Leconte, 2008).

Análisis fílmico

Como se ha mencionado en el resumen del marco teórico, el análisis seguirá el orden indicado en la numeración de los conceptos:

The edge of seventeen (2016), de Kelly Fremon

Género	Comedia, drama
Duración	102min
País	Estados Unidos
Año	2016
Guion	Kelly Fremon
Dirección	Kelly Fremon
Fotografía	Doug Emmett
Montaje	Tracey Vadmore-Smith
Protagonista	Hailee Steinfeld



Sinopsis

La trama sigue a Nadine Franklin, una adolescente de 17 años. Su vida se desmorona cuando descubre que su mejor amiga Krista está saliendo con su hermano mayor Darian, con quien Nadine no tiene una buena relación. Al inicio intenta aceptar esta relación pero termina por alejarse de su mejor amiga y

distanciarse más de su hermano. Es entonces cuando emprende un camino solitario, que la lleva a mejorar su relación con su hermano y su amiga. Esto le permite rodearse de otros círculos y aprender nuevas cosas. El filme aborda temas como: amistad, familia, amor propio y el camino a la madurez.

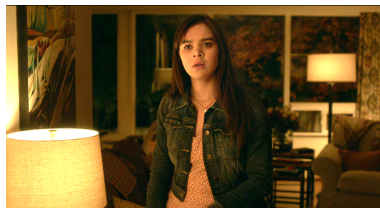
La exploración de la adolescencia y su relación con la dirección actuarial y la puesta en escena en *The edge of seventeen* (2016), de Kelly Fremon

El cine, como medio de expresión artística, tiene la capacidad de explorar complejidades humanas y emocionales. La película en cuestión, que sigue la vida de Nadine, una adolescente, es un claro ejemplo de esto. La trama se centra en las relaciones personales y los desafíos que enfrenta Nadine cuando su mejor amiga comienza a salir con su hermano mayor. A través de su camino solitario, Nadine aprende sobre amistad, familia, amor propio y el proceso de madurar. Por eso, es necesario analizar cómo la elección de actores, la dinámica entre los personajes y los elementos de la puesta en escena contribuyen a la profundización de estos temas.

Puede suceder que no se encuentre a lo que se imaginó desde un inicio para los personajes de la historia, pero pueden llegar actores que demuestren algo nuevo para la historia (Boorman, 2004). Kelly Fremon cuenta en una entrevista que lo que le sorprendió del trabajo de Hailee Steinfeld es que era capaz de encontrar ciertas acciones que reforzaban el subtexto del guion (University of California Television, 2017, 06' 29" - 07' 05"). Por eso es importante analizar la relación familiar de Nadine, la protagonista, con su hermano Darian. Durante toda la película demuestran degradarse uno al otro, demostrando ser polos opuestos. Sin embargo, el punto climático de la historia (85' 02" - 86' 01"; 88' 00" - 90' 46"), revela las luchas internas de cada personaje y permite el paso a una reconciliación entre los dos (véase Figura 1 y Figura 2). La clave de este entendimiento está en el aspecto de cada actor, porque tanto física como mentalmente son opuestos, es así que fue acertada la elección de actores para estos personajes.

Figura 1

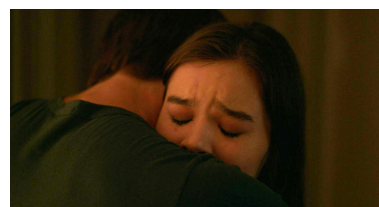
Tres fotogramas tomados de una escena de discusión de *The edge of seventeen* (2016), de Kelly Fremon, (85' 02")



Nota: En esta escena, dos personajes discuten. Tomado de la película y de Shotdeck, <https://shotdeck.com/welcome/home>

Figura 2

Tres fotogramas tomados de *The edge of seventeen* (2016), de Kelly Fremon, (88' 00")



Nota. En esta escena, dos personajes se reconcilian. Tomado de la película y de Shotdeck, <https://shotdeck.com/welcome/home>

El objetivo define lo que un personaje quiere de otro, y la intención muestra cómo lo busca (Weston, 2019). Cuando Nadine ve a su amiga entablar una relación amorosa con su hermano, siente que lo único que tenía se le arrebató (19' 00" - 20' 16"). Desde ese momento, su único objetivo es separarlos, aunque le cueste una pelea con Krista (36' 45" - 38' 51").

Compartir experiencias de vida de los personajes con los actores es imprescindible para que se sientan más cercanos a la historia (Annaud, 2008). Por eso, a Nadine le sucede algo que muchas personas experimentan en su adolescencia, el encontrarse a sí mismos, las peleas con amigos y los amores de la adolescencia. (Véase Figura 3 y Figura 4)

Figura 3

Un fotograma tomado de una escena de *The edge of seventeen* (2016), de Kelly Fremon, (19' 00")



Nota. En esta escena, la protagonista tiene una lucha interna para entender que su amiga se enamoró de su hermano. Tomado de Shotdeck, <https://shotdeck.com/welcome/home>

Figura 4

Un fotograma tomado de una escena de *The edge of seventeen* (2016), de Kelly Fremon, (36' 45")



Nota. En esta escena dos personajes discuten. Tomado de la película.

Cada elemento de la puesta en escena, aparte de organizarse de manera coherente, tiene la intención de crear una emoción (Gentile et al., 2011). El pasado de Nadine sirve para entender sus decisiones del presente. Los colores, la

vestimenta que usa y su aspecto hacen alusión a los problemas que tiene que pasar hasta conocer a Krista, su mejor amiga, quien le cambia la vida. (05' 04" - 05' 27") (véase Figura 5)

Figura 5

Tres fotogramas tomados de una escena de *The edge of seventeen* (2016), de Kelly Fremon, (05' 04")

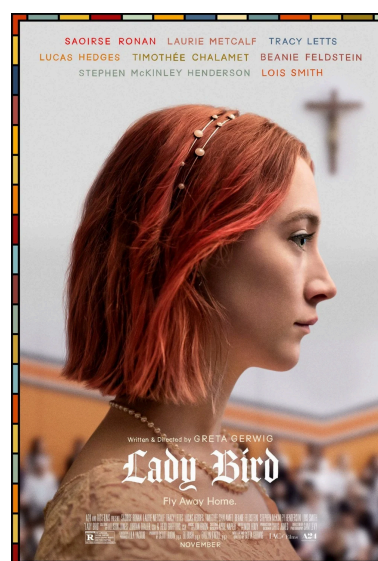


Nota. La protagonista está enojada por ir a la escuela donde la tratan mal. Finalmente, conoce a la que será su mejor amiga, Krista. Tomado de la película.

En conclusión, la película logra captar las complejidades de la adolescencia y las relaciones interpersonales a través de una cuidadosa elección de actores y una puesta en escena meticulosa. Las tensiones y reconciliaciones entre Nadine y su hermano Darian sirven como el eje central que impulsa el desarrollo del personaje principal y la trama. La autenticidad en las experiencias vitales representadas, combinada con elementos visuales que reflejan el estado emocional de Nadine, crea una experiencia cinematográfica que resuena con el público. Así, la película no solo entretiene, sino que también ofrece una reflexión profunda sobre el camino hacia la madurez y la importancia de las relaciones en la formación de la identidad.

Lady bird (2017), de Greta Gerwig

Género	Comedia, drama
Duración	94min
País	Estados Unidos
Año	2017
Guion	Greta Gerwig
Dirección	Greta Gerwig
Fotografía	Sam Levy



Montaje Nick Houy

Protagonista Saoirse Ronan

Sinopsis

La película cuenta la vida de Christine “*Lady Bird*” McPherson, una adolescente rebelde y soñadora que vive en Sacramento, California, durante su último año de secundaria en 2002. “*Lady Bird*”, anhela dejar su hogar y asistir a una universidad en la costa este para escapar de su ciudad. Sin embargo, enfrenta numerosos desafíos, como los amores adolescentes, las peleas con sus amigos y sobre todo las discusiones con su madre, Marion, quien desea que su hija no se vaya fuera de Sacramento. El filme explora la relación de Christine con sus padres, sus amistades, sus romances y su búsqueda de identidad, también explica cómo es su transición a la adultez.

La búsqueda de identidad y su relación con la dirección actoral y la puesta en escena en *Lady bird* (2017), de Greta Gerwig

El filme *Lady Bird*, dirigido por Greta Gerwig, ofrece una mirada profunda y emotiva sobre el turbulento viaje de una adolescente hacia la adultez, Christine “*Lady Bird*” McPherson, una joven que anhela dejar su hogar para asistir a una universidad en la costa este. Sin embargo, Christine debe enfrentar varios obstáculos, como el amor adolescente, peleas con amigos o discusiones con su madre. Los elementos que contribuyen a que esta historia se sienta tan cercana y que cabe estudiar son el casting, los objetivos de los personajes y los componentes de la puesta en escena, que reflejan la búsqueda de identidad de Christine y su transición a la adultez.

Buscar en los actores el alma del personaje es de suma importancia, por eso es importante conocer tan bien la historia, que con solo ver al actor, la decisión de que él interprete al personaje ya esté tomada (Jeunet, 2004). De los elementos más memorables de *Lady bird* es la amistad de Christine, la protagonista, con Julie, su mejor amiga. La química de las dos actrices juega un papel fundamental en la historia (06’ 17” - 06’ 42”; 11’ 17” - 12’ 03”; 71’ 56” - 72’ 22”) y es que Saoirse Ronan comenta en una entrevista que Greta Gerwig le dio libertad para poder encontrar a su personaje “*Lady Bird*”, algo que la ayudó a poderse adaptar a los distintos

personajes que rodean a la protagonista (Channel Four Television Corporation, 2018). También, si se observa con detenimiento, es fácil encontrar un sentido de identificación en Christine y su mejor amiga, su amistad parece existir en la vida real. (Véase Figura 6)

Figura 6

Tres fotogramas tomados de tres escenas diferentes de *Lady bird* (2017), de Greta Gerwig, (06' 17", 11' 17", 71' 56")



Nota. Los tres momentos denotan la amistad que tienen estos dos personajes en toda la película. Tomado de Shotdeck, <https://shotdeck.com/welcome/home>

El director debería discutir con el actor sobre objetivos e intenciones. Ambos deben entender las necesidades del personaje (Weston, 2019). Al inicio de la película sucede una discusión en el coche entre Christine y su madre, en un momento "*Lady Bird*" decide saltar del auto en movimiento (01' 40" - 03' 20"). Este momento muestra su deseo desesperado de escapar y define la naturaleza conflictiva de su relación con su madre (véase Figura 7). A varias personas les sucede en la adolescencia que desatan una rebeldía contra los padres y se sienten incomprendidos en su entorno, en este sentido, la actriz retrata esa rebeldía a la perfección.

Figura 7

Tres fotogramas tomados de una escena de *Lady bird* (2017), de Greta Gerwig, (01' 40")

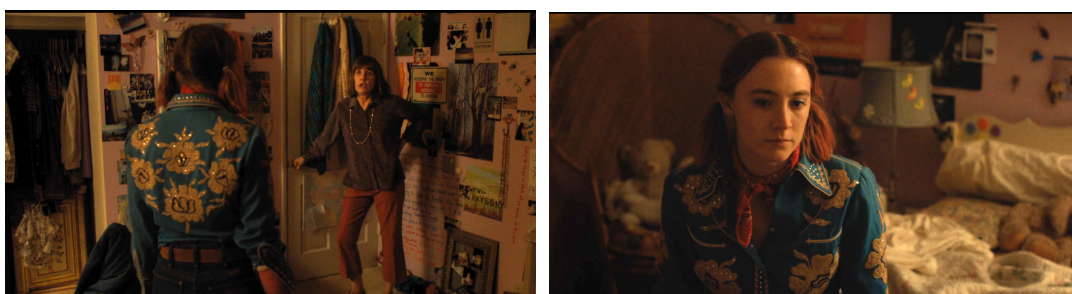


Nota. Los personajes discuten y denotan la complicada relación madre - hija que tienen. Tomado de la película y de Shotdeck, <https://shotdeck.com/welcome/home>

Es fundamental asimilar y comprender profundamente lo que queremos lograr y lo que cada escena debe transmitir (Leconte, 2008). La evolución del cuarto de Christine a lo largo del filme sirve para entender la madurez con la que va viendo la vida. En un inicio se puede apreciar un cuarto desordenado y la típica discusión con su madre por lo mismo (21' 05" - 22' 15") (véase Figura 8). Más adelante las luces de navidad, dan un signo de esperanza en *Lady Bird*, porque su padre le permite aplicar a la universidad que ella desea (35' 35" - 36' 10") (véase Figura 9). Después, se aprecia su cuarto sombrío, con la incertidumbre de no saber si la aceptarán en una universidad, nuevamente su mente llena de expectativas es equivalente a su cuarto desordenado (63' 35" - 64' 05") (véase Figura 10). En el momento en que ya está decidido que Christine va a estudiar en una universidad lejana, su cuarto se torna ordenado, porque finalmente está por cumplir su objetivo, ya no hay más confusión, solo queda la certeza (76' 24" - 77' 29") (véase Figura 11). Ya hacia el final de la historia, su cuarto se pinta de blanco, haciendo alusión al nuevo lienzo que está por descubrir, el nuevo comienzo que tendrá fuera del lugar que la vio crecer (78' 46" - 78' 54") (véase Figura 12).

Figura 8

Dos fotogramas tomados de una escena de *Lady bird* (2017), de Greta Gerwig, (21' 05")



Nota. Dos personajes discuten por el desorden de la habitación. Tomado de la película.

Figura 9

Tres fotogramas tomados de una escena de *Lady bird* (2017), de Greta Gerwig, (35' 35")



Nota. La protagonista conversa con su padre, quien le permite aplicar en la universidad que ella desea. Tomado de la película y de Shotdeck, <https://shotdeck.com/welcome/home>

Figura 10

Tres fotogramas tomados de una escena de *Lady bird* (2017), de Greta Gerwig, (63' 35s")



Nota. “*Lady Bird*” recibe un correo que le informa que está en lista de espera para ingresar a una universidad. Tomado de Shotdeck, <https://shotdeck.com/welcome/home>

Figura 11

Un fotograma tomado de una escena de *Lady bird* (2017), de Greta Gerwig, (76' 24")



Nota. El padre de la protagonista le regala una mini torta por su cumpleaños y conversan sobre su ingreso a la universidad. Tomado de Shotdeck, <https://shotdeck.com/welcome/home>

Figura 12

Tres fotogramas tomados de una escena de *Lady bird* (2017), de Greta Gerwig, (78' 46")



Nota. Christine está pintando su cuarto, porque está próxima a mudarse a otro estado. Tomado de la película y de Shotdeck, <https://shotdeck.com/welcome/home>

Para concluir, *Lady Bird* representa de una manera original la adolescencia y la búsqueda de identidad. La relación entre los personajes de Saoirse Ronan y su coestrella que interpreta a Julie, su mejor amiga, aporta una veracidad palpable a la historia, permitiendo que el público se sienta identificado con sus experiencias. La relación conflictiva y compleja entre Christine y su madre es retratada con una intensidad que resuena con muchos espectadores que han experimentado la misma rebeldía adolescente. A través de detalles visuales, como la evolución del cuarto de Christine, la película muestra su crecimiento y madurez. Finalmente, esta película profundiza en las relaciones familiares y la lucha por encontrar un lugar en el mundo.

Close (2022), de Lukas Dhont

Género	Drama
Duración	104min
País	Bélgica
Año	2022
Guion	Lukas Dhont
Dirección	Lukas Dhont



Fotografía Frank Van Den Eeden

Montaje Nick Houy

Protagonista Alain Dessauvage

Sinopsis

La historia muestra la íntima relación de amistad de Léo y Rémi, dos adolescentes de 13 años. Poco a poco, su amistad comienza a ser cuestionada por sus compañeros de clase, quienes malinterpretan sus comportamientos y los juzgan desde qué tan varoniles se ven, esto genera cierto distanciamiento por parte de Léo hacia Rémi, algo que afecta profundamente a Rémi empujándolo a terminar con su vida. Los temas que toca la película son: amistad, identidad, suicidio y duelo.

Amistad y duelo en relación a la dirección actuarial y la puesta en escena en *Close* (2022), de Lukas Dhont

Close explora la profunda relación de amistad entre Léo y Rémi, dos adolescentes. Al ser su amistad es malinterpretada por sus compañeros, Léo se distancia de Rémi, lo que lo lleva a trágicas consecuencias. La historia aborda temas como la amistad, la identidad, el suicidio y el duelo. Para examinar esta cinta es importante echar un vistazo al inicio de todo como el casting, después al trabajo de desarrollo de los personajes y finalmente al aporte narrativo que brindan los elementos en escena como decorados o iluminación.

El casting apropiado representa la mayor parte del trabajo de un director de actores (Burton, 2004). La amistad que se muestra en la presentación de personajes, expresa una relación muy cómoda e íntima entre los dos personajes (01' 27" - 09' 53"), Lukas Dhont expresa en una entrevista que cuando conoció a Gustav De Waele y Eden Dambrine supo que eran los actores indicados y que lo que definitivamente lo convenció fue la química fluida que tuvieron en un casting conjunto (Film at Lincoln Center, 2023, 23' 05" - 24' 56"). Al tener esta química, se puede ascender al siguiente paso, que es pulir la amistad de los personajes. En este sentido, los actores tienen que conectar con algo fuerte y poderoso en el guion o sino no pueden involucrar su imaginación con el personaje (Weston, 2019). Dhont recalca que desde un inicio los actores se sentían identificados con los temas esenciales que toca la historia, también añade que, a lo largo de seis meses

construyó una relación de confianza entre ellos y los llevó a ponerse en los zapatos de sus personajes (Film at Lincoln Center, 2023, 25' 05" - 26' 00"), es por eso que la relación de Léo y Rémi puede llegar a representar a muchos adolescentes en esta etapa y es así que tiene mucha más fuerza el quiebre de la misma. (Véase Figura 13, Figura 14 y Figura 15)

Figura 13

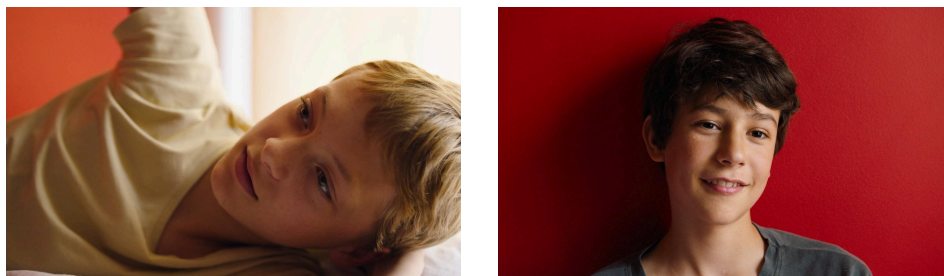
Tres fotogramas tomados de tres escenas consecutivas de *Close* (2022), de Lukas Dhont, (01' 27")



Nota. Léo y Rémi están disfrutando una tarde de juegos previo a su primer día de clases. Tomado de la película y de Shotdeck, <https://shotdeck.com/welcome/home>

Figura 14

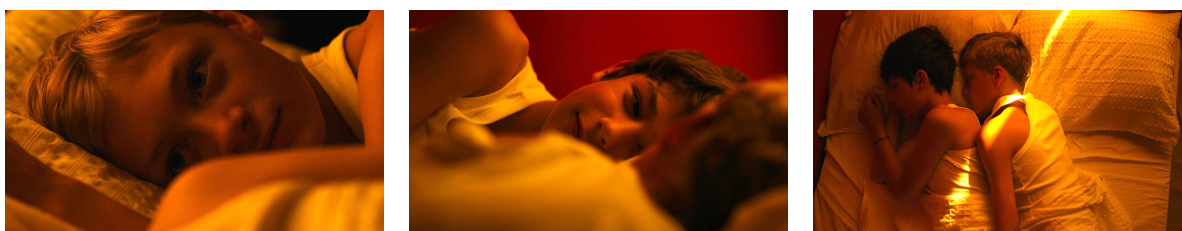
Dos fotogramas tomados de una escena de *Close* (2022), de Lukas Dhont, (04' 30")



Nota. Los dos personajes están conversando sobre sus expectativas de la vida. Tomado de Shotdeck, <https://shotdeck.com/welcome/home>

Figura 15

Tres fotogramas tomados de una escena de *Close* (2022), de Lukas Dhont, (07' 05")

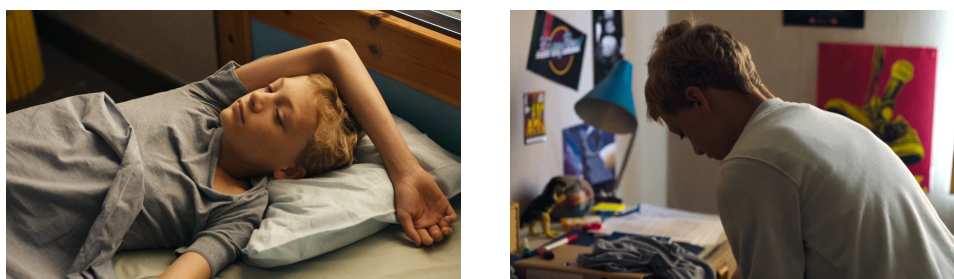


Nota. Los dos personajes están durmiendo juntos contando historias hasta dormirse. Tomado de Shotdeck, <https://shotdeck.com/welcome/home>

Los decorados que componen la escena pueden servir de apoyo para fortalecer el relato (Gentile et al., 2011). Después del suicidio de su mejor amigo, Rémi, a Léo le toma mucho procesar la situación, se puede observar su luto en el aspecto de su cuarto, junto con la luz sombría y la quietud del sonido a su alrededor, todo es vacío y solitario (47' 36" - 48' 29") (véase Figura 16).

Figura 16

Dos fotogramas tomados de una escena de *Close* (2022), de Lukas Dhont, (47' 36")



Nota. Léo hace su rutina diaria, pero está desanimado por la muerte de su mejor amigo, Rémi. Tomado de la película y de Shotdeck, <https://shotdeck.com/welcome/home>

Para finalizar, es fundamental destacar este filme por su enfoque sensible de la amistad adolescente y los desafíos de la identidad. La elección de Gustav De Waele y Eden Dambrine como Léo y Rémi fue acertada para capturar la química y la intimidad necesarias para sus personajes. La conexión genuina entre los actores y su identificación con los temas de la historia fortalecen la representación de la amistad y el dolor por la pérdida. Los elementos visuales, como los decorados y la iluminación, subrayan el vacío y la soledad experimentados por Léo tras la muerte de Rémi. *Close* recalca la importancia de la aceptación y el entendimiento durante la adolescencia.

Propuesta, implementación y discusión de resultados

El análisis y discusión de lo realizado en nuestro corto sigue el mismo orden que hemos mantenido en el análisis de las películas referenciales.

Todo volverá a ser como fue (2024), de Salomé Peña**Género:** Drama juvenil**Duración:** 16min**País:** Ecuador**Año:** 2024**Dirección:** Salomé Peña**Fotografía:** Angel Torres**Montaje:** Cristhian Bermeo**Protagonista:** Camila Haro**Sinopsis**

Natalia y Milena son dos mejores amigas que salen de fiesta, en la cual tienen una discusión que las separa, pero solo será por un instante, ya que sus caminos se vuelven a encontrar y Milena le confiesa a Natalia que está embarazada. Milena decide abortar y Natalia la acompaña en su proceso, hasta que finalmente la vida les hace tomar rumbos diferentes.

Decisiones difíciles en la amistad y su relación con la dirección actoral y la puesta en escena en *Todo volverá a ser como fue (2024)*, de Salomé Peña

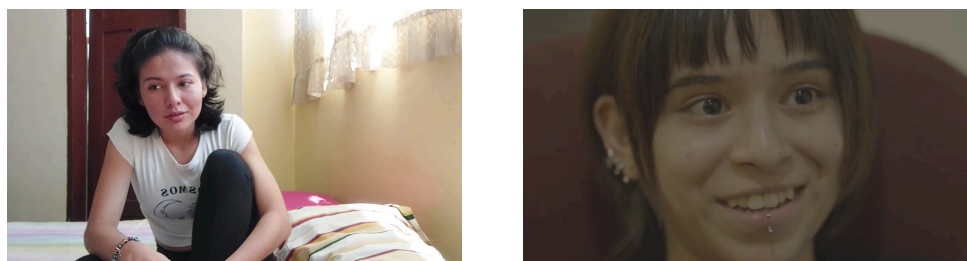
Este cortometraje sigue la intensa y emocional historia de Natalia y Milena, dos mejores amigas cuyas vidas se ven marcadas por una noche de fiesta, una discusión y una revelación impactante. Milena confiesa a Natalia que está embarazada y decide abortar, con Natalia a su lado durante todo el proceso. A través de esta experiencia, ambas navegan por el complejo terreno de la amistad, las decisiones difíciles y los caminos diferentes que la vida les impone. Para profundizar teóricamente en esta historia es necesario reflexionar en la elección de actrices, la relación cercana de los personajes y los componentes principales de la escena.

El actor debería tener alguna experiencia similar con la vida del personaje, podría ser una habilidad, tono, sensibilidad (Weston, 2019). Tanto en el casting de Natalia (02' 25" - 02' 44"), como en el casting de Milena (04' 16" - 04' 45"), se ha observado que las actrices que las interpretan guardan dentro de sí mismas la esencia de sus personajes, lo cuál ha aportado a que tengan un camino dibujado

por el cuál seguir (véase Figura 17). Natalia es una chica suave, con una personalidad introvertida, su mirada es poderosa y transmite lo que en el fondo ella siente. Milena es una chica con una mirada que guarda cierta picardía, es directa con sus palabras, independiente, pero no siempre toma las decisiones correctas. En la historia, las dos amigas guardan cierta complicidad de miradas, que engloba la química que las conecta debido a su larga amistad (05' 00" - 05' 28"; 09' 19" - 09' 53") (véase Figura 18).

Figura 17

Dos fotogramas tomados de los castings que se realizaron a las actrices protagonistas de *Todo volverá a ser como fue* (2024), de Salomé Peña, (02' 25"; 04' 16")



Nota. Dos actrices haciendo casting para personajes protagónicos del cortometraje. Tomado de *Youtube*, donde están los castings subidos.

Figura 18

Tres fotogramas tomados de dos escenas diferentes de *Todo volverá a ser como fue* (2024), de Salomé Peña, (05' 00"; 09' 19")



Nota. Natalia y Milena están conversando. Tomado del cortometraje.

Es fundamental enseñar al actor cuál es su objetivo en la escena, por más insignificante que parezca, porque esto permite que el curso de acción tenga un

lugar de partida y de llegada (Burton, 2004). Para poder enlazar a las actrices con su papel, fue importante plantear momentos de la vida cotidiana de sus personajes en los ensayos. Ellas yendo a un concierto, pasando juntas en el cuarto, estudiando, etc., que son anécdotas que casi todos hemos vivido en la adolescencia. De esta manera, se volvió más sencillo explicar la intención y el objetivo de cada personaje a lo largo de la trama. Natalia tiene como objetivo confesar su amor hacia Milena, con la intención de estar juntas. En cambio Milena, tiene como objetivo regresar con su ex novio, con la intención de contarle que está embarazada, todo esto desglosado en cada escena por medio de acciones, gestos o diálogos que aluden a que hay algo que esconde cada una de ellas (13' 11" - 13' 44"; 13' 46" - 14' 20"; 14' 27" - 16' 28") (véase Figura 19).

Figura 19

Cuatro fotogramas tomados de tres escenas diferentes de *Todo volverá a ser como fue* (2024), de Salomé Peña, (13' 11"; 13' 46"; 14' 27")



Nota. Natalia apoyando a Milena. Tomado del cortometraje.

Los componentes de una puesta en escena deben otorgar indicios que la audiencia pueda descifrar (Gentile et al., 2011). La fiesta a la que asisten estas dos amigas, es en una casa, no va mucha gente porque es algo pequeño, la decoración busca demostrar que fue hecha por adolescentes, las flores son una manera de demostrar que todos ahí son chicas o chicos que están en la flor de su juventud. No

hay adultos presentes, es así que se visibiliza las luchas y experiencias nuevas que enfrentan los adolescentes de la trama. (00' 04" - 00' 14s"; 03' 34" - 03' 44"; 05' 40" - 06' 30") (véase Figura 20).

Figura 20

Cinco fotogramas tomados de tres escenas diferentes de *Todo volverá a ser como fue* (2024), de Salomé Peña, (00' 04"; 03' 34"; 05' 40")



Nota. Fiesta adolescente, Natalia y Milena conviven con el entorno. Tomado del cortometraje.

En conclusión, la elección de actrices que capturan la esencia de sus personajes fue fundamental para la autenticidad de la historia. La química entre las actrices, reflejada en sus miradas y gestos, fortalece la narrativa y permite al público conectar con ellas. Los elementos visuales, como la decoración de la fiesta y los detalles de las escenas cotidianas, subrayan la juventud y las luchas internas de los personajes. En última instancia, este cortometraje explora profundamente la amistad y las decisiones difíciles que tomamos en la vida.

Propuesta y discusión de resultados

Lo que propusimos para la dirección del cortometraje es que contar una historia como esta parte de la necesidad de romper con el concepto de tres actos de una historia clásica, y más bien construirla a partir de sensaciones y emociones. Para demostrar esto en la puesta en escena, el sustento principal es la dirección actuarial, en dónde el trabajo con el cuerpo, junto con las distancias-cercanías que manejan los personajes, ayudan a darle forma a los conflictos internos de los

mismos. De esta manera, estos conceptos ayudan a mover la narrativa de la historia. A partir de lo mencionado, es necesario analizar cada concepto, con el fin de demostrar aquello que ha funcionado o no ha funcionado en la realización del corto.

En primer lugar, la idea de romper con los tres actos ha dado luz a una serie de cuestionamientos que concluyen en que este recurso se lo puede usar pero en una manera muy controlada en la historia debido al carácter de la misma, existen momentos clave dentro de la trama que si no suceden consecutivamente, el espectador puede llegar a perder la atención y ya no conectar con la historia.

En segundo lugar, el casting se ha vislumbrado como elemento fundamental para crear una química particular entre las dos actrices. Gracias a esto, se ha conseguido el éxito de las sensaciones y emociones de los personajes, porque la intención comunicativa de sus cuerpos se encuentra presente a lo largo del corto, sacando a relucir los conflictos internos que enfrenta cada chica.

En tercer y último lugar, la puesta en escena ha sido otro de los conceptos base que han ayudado a ahondar en la importancia de transmitir el *mood* de la historia, no solo desde lo que hacen los personajes, sino también desde lo que los rodea.

Conclusiones

El objetivo de la investigación fue definir teóricamente la dirección actuarial, con respecto a los movimientos de los personajes en la toma, considerando como parte fundamental la puesta en escena. De este modo, en el marco del método de investigación/creación, realizar la propuesta de dirección del cortometraje *Todo volverá a ser como fue*.

De manera conceptual, se definió la dirección actuarial como: casting, la intención y el objetivo y experiencias vitales (Jeunet, 2004, Weston, 2019, Annaud, 2008). También, la puesta en escena la entendimos como: organización, dentro de un espacio ficcional, de todos los aspectos que intervienen en la representación de un relato: decorados y escenarios, vestuario y maquillaje, iluminación, expresión y

movimientos de las figuras, tonalidad sentimental (Gentile et al., 2011, Leconte, 2008).

Para concluir, es necesario reconocer que el proyecto ha mutado desde su idea original. Por ejemplo, el primer aprendizaje que se tuvo fue el no abusar desmesuradamente de la idea de romper con los tres actos, algo que se visualizó en el montaje. También ha resultado importante conectar la puesta en escena con los personajes en escena, de forma que entrelazados aporten a la narrativa que se está contando, inclusive la intención y el objetivo fueron de gran ayuda para que en cada escena las actrices tomen conciencia de lo que sus personajes están sintiendo o pensando.

Finalmente, los personajes en escena han logrado un desenvolvimiento fluido gracias al casting, un nuevo concepto adquirido. También, las características de cada actriz han apoyado a construir una dualidad de personalidades que consiguen una química entre ellas, moldeable a los requerimientos de la historia.

Referencias

Bibliografía

- Aucapiña, C. (2021). *El trabajo emocional actoral desde un punto vivencial a través de la dirección en el cortometraje Pasos de duda*. Universidad de Cuenca, Ecuador.
- Barba, E. (2005). *La canoa de papel*. Catálogos.
- Carreño, V. (2017). *¿Qué es la investigación-creación?* Revista SituArte/Documentos. Universidad del Zulia.
- Fernández, A. (2022). *La reificación de la mujer en el cine ecuatoriano*. Universidad de las Artes, Ecuador.
- García, O. (2019). *Cine feminista uno y múltiple: cuerpos, espacios y relatos. Del cine de Chantal Akerman al cine de Yanara Guayasamín*. Universidad de las Artes, Ecuador.
- Gentile, M., Díaz, R., & Ferrari, P. (2011). *Escenografía cinematográfica*. La crujía ediciones.
- Heras, S. (2023). *El rol de la directora en el proceso creativo del cortometraje Café para dos*. Universidad de Cuenca, Ecuador.

- Hernández Hernández, F. (2006). *Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. Bases para un debate sobre investigación*, 9-40. Ministerio de Educación y Ciencia de España, Instituto Superior de Formación del Profesorado.
- Hernández Hernández, F. (2015). *Pensar los límites y relaciones entre la práctica artística y la investigación artística*. ANIAV. Asociación nacional de investigación en Artes Visuales.
- Jeri, A. (2020). *La importancia de la dirección de actores en el cine*. Universidad de San Martín de Porres, Perú.
- Moncada, L. (2019). *Análisis del proceso de dirección actoral en el cortometraje Raíz*. Universidad de las Artes, Ecuador.
- Patiño, J. (2023). *La simbología en escena para representar la psicología del personaje en el cortometraje Hostilidad*. Universidad de Cuenca, Ecuador.
- Salinas, A., Zeas, P., Coronel, D. (2022). *Realización, exhibición y reflexión teórica del cortometraje Habita*. Universidad de Cuenca, Ecuador.
- Tirard, L. (2004). *Lecciones de cine*. Paidós.
- Tirard, L. (2008). *Más lecciones de cine*. Paidós.
- Weston, J. (2019). *Dirigir actores*. Michael Wiese Productions.

Filmografía

- Channel Four Television Corporation. [Film4]. (2018, 11 de febrero). *Saoirse Ronan and Greta Gerwig talk Lady Bird | Film4 Interview Special* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=iODwgFDvdC0&ab_channel=Film4
- Dhont, L. (2022). *Close*. Menuet; Diaphana Films; Topkapi Films; Versus Production. Film at Lincoln Center. [Film at Lincoln Center]. (2023, 27 de enero). *Close Q&A with Lukas Dhont* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Xzx7HKLXDQI&ab_channel=FilmatLincolnCenter
- Fremon, K. (2016). *The edge of seventeen*. STX Entertainment; H. Brothers; Tang Media Productions; Gracie Films; Virgin Produced.
- Gerwig, G. (2017). *Lady bird*. Scott Rudin Productions; Management 360; IAC Films.
- Peña, S. (2022). *Matcha y Vapes*. Universidad de Cuenca, Ecuador.
- Peña, S. (2023). *El corazón delator*. Universidad de Cuenca, Ecuador.

Peña, S. (2023). *Mi mundo*. Universidad de Cuenca, Ecuador.

Peña, S. (2024). *Todo volverá a ser como fue*. Universidad de Cuenca, Ecuador.

Peña, S. [Salomé Peña]. (2024, 19 de junio). *Todo volverá a ser como fue (2024)*, de Salomé Peña / Castings para personajes de Natalia y Milena [Video].

Youtube. <https://youtu.be/mP9YWY0Qpas?si=UJl8tEk1VxYbESmc>

University of California Television. [University of California Television]. (2017, 03 de junio). *The Edge of Seventeen Writer/Director Kelly Fremon Craig - Script to Screen* [Video]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=4cmYSbCZB4Y&ab_channel=UniversityofCaliforniaTelevision%28UCTV%29

ÁREA TÉCNICO-CREATIVA DE UIC: Fotografía**Plan de ensayo/tratamiento****Autor/a/área 2: Angel Josue Torres Arevalo/Dirección de fotografía****La cámara-cuerpo como praxis filmante del fotógrafo a través del *steadicam* en el cortometraje *Todo volverá a ser como fue*****Introducción**

El objetivo que tiene nuestra investigación es construir una definición teórica acerca de la cámara-cuerpo a través del *steadicam* para, en el marco teórico del método de investigación/creación, diseñar la propuesta de fotografía para el cortometraje *Todo volverá a ser como fue*.

Para poder entender estos conceptos y desarrollar nuestro objetivo, precisamos analizar las siguientes películas: *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson; *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón; y, *La Vie d'Adèle* (2013), de Abdellatif Kechiche. De igual manera, en el campo de la teoría cinematográfica hemos encontrado reflexiones recientes como: *Diccionario técnico Akal de cine* (2004), de Ira Konigsberg; *Andante: Cuando la era digital nos permitió hacer cine* (2015), de Alberto Calderón; y, *La cámara-cuerpo de Jean Rouch* (2021), de Carlos Esbert Del Moral.

A partir de lo dicho, podemos indicar que la pregunta que guía nuestra investigación es: ¿Cuáles son las marcas estilísticas del *steadicam* y su relación con la cámara-cuerpo que se podrían aplicar en la dirección de fotografía del cortometraje *Todo volverá a ser como fue*? Por lo cual, podemos argumentar que las características de un cine con cámara en mano a través del uso de *steadicam*, donde existe una conexión, no sólo mecánica sino también intelectual, entre el cuerpo de la cámara y el cuerpo del operador, se ven reflejadas en los seguimientos de los personajes a través de un espacio y el énfasis en los detalles, con el propósito de que los espacios nos cuenten sobre los personajes.

Concretamente, indicamos que el método de investigación/creación (Hernández Hernández, 2006 y 2015; Carreño, 2014) será el que oriente nuestro estudio, y se presentará de la siguiente manera: en primer lugar, realizaremos un

recorrido por los antecedentes relacionados con el tema de investigación y la relevancia de este ensayo respecto a estos trabajos. Después, se elaborará el marco teórico, definiendo los conceptos del tema, que posteriormente servirán para la sustentación de la teoría/práctica y para el análisis fílmico de las películas referenciales. Finalmente, se demostrará cómo aplican los mismos conceptos en el análisis del cortometraje *Todo volverá a ser como fue*. Y, finalmente, se establecerá una discusión, partiendo de la propuesta de fotografía planteada inicialmente y comparándola con el cortometraje final.

Antecedentes y Justificación

En la búsqueda de trabajos de investigación anteriores a la nuestra, hemos encontrado, en la Universidad de Cuenca, los siguientes estudios: *El ángulo de cámara y el punto de vista aplicados a la dirección del cortometraje Tercera visita* (2021), de Paúl Urgilés, que trata sobre la ubicación de la cámara respecto a los personajes y locaciones, como si se tratara de una mirada omnisciente que los acompaña. Luego, *Iluminación, Cromática y Composición Fotográfica en el Cine Histórico Ecuatoriano: Don Eloy* (1981), y *1809-1810 Mientras Llega el Día* (2004), de Camilo Luzuriaga (2023), de Alexis Manzano, un trabajo teórico que se centra en mejorar la comprensión de la iluminación, cromática y composición en el cine histórico, utilizando las películas ecuatorianas y basándose en conceptos de diversos expertos. Y, por último, *La percepción visual en el manejo de la simulación de la luz natural y el dispositivo óptico del enfoque, a través de la dirección de fotografía en el cortometraje Pedazos de Porcelana* (2019), de Gabriel Pauta, que explica el proceso de creación del cortometraje *Pedazos de Porcelana*, del guion a la puesta en escena, respecto al ámbito fotográfico en lo concerniente a la simulación de luz natural y el manejo del elemento óptico del foco.

Además, hemos encontrado en otras universidades los siguientes estudios: *La realidad y la ficción desde la dirección de fotografía* (2020) de Fernando Zurita, que aborda las formas realistas y ficticias de la fotografía en el cine, desde sus principios, haciendo hincapié en la cinematografía de algunos referentes importantes que se tomaron en cuenta por sus cualidades y sensaciones. Luego, *La fotografía a partir de la psicología y el universo del personaje* (2017), de Alberto Aguinaga, el cual resulta ser un análisis sobre la psicología y el universo de un

estafador, aplicado al mundo cinematográfico a través de la fotografía. Después, *La narrativa visual del director de fotografía ecuatoriano en la creación de cortometrajes* (2015), de Johan Córdova, el cual brinda un video tutorial piloto que ayuda al aprendizaje de la dirección de fotografía y apoya en la mejora de la comunicación visual; este parte desde los elementos básicos de la narrativa visual, pasando por definir las funciones del director de fotografía, y finalmente, examinar la historia del cine y cortometrajes ecuatorianos. También, *La función crítica de la fotografía: por una pedagogía de la mirada* (2014), de Andrea Jösch, que pretende indagar la función de la fotografía en la construcción de prácticas culturales que incentiven una mirada crítica de la visualidad, como paradigma de nuestros sistemas de comunicación actuales. Y por último, *La dirección de fotografía como recurso narrativo: propuesta del cortometraje Púrpura* (2018), de Iván Sepúlveda, que es una aproximación a la labor del director de fotografía, una pregunta por lo que significa la dirección de fotografía en el audiovisual y un ejercicio de búsqueda de una propuesta estética de foto para un cortometraje, que se materializa en la realización de un *teaser*.

Si bien nuestra temática no trata precisamente de lo mismo que estos ensayos mencionados, esto nos sirve como punto diferenciador. Nuestra propuesta se diferencia, respecto a estos trabajos académicos anteriores, al explorar el movimiento de la cámara y de las posibilidades que este nos otorga. En lugar de centrarnos en la iluminación o la composición, nos enfocamos en la cámara en mano a través del *steadicam*, destacando la sensación de libertad que evoca y su intensidad en la representación de las emociones. Con esto, buscamos llenar un vacío temático y técnico en nuestra institución, proporcionando una perspectiva innovadora y necesaria en el ámbito académico local.

Desde que empecé a estudiar la Carrera de Cine en la Universidad de Cuenca, me sentí maravillado por el ámbito fotográfico; y, por tanto, me dediqué a trabajar en diversos cortometrajes estudiantiles como: *Contraluz* (2022), de Esteban Villa; *Al diablo con el cine* (2023), de Kevin Peralta; *El corazón delator* (2023), de Sofía Peña; entre otros. Toda esta experiencia me permitió desarrollar mi habilidad como fotógrafo de cine, y adentrarme en proyectos con tratamientos fotográficos cada vez más complejos. El proyecto gestado por Sofía Peña, directora del mismo,

resulta interesante trabajarlo desde el área de la fotografía debido a su complejidad, que parte desde la técnica hasta lo emocional y sensorial.

Marco teórico

En virtud del título, los conceptos y autores centrales para nuestra investigación son la cámara-cuerpo y el *steadicam*. Los cuales vamos a definir a continuación:

Para hablar de cámara-cuerpo resulta evidente tener que partir de cada palabra que conforma esta unión. Por un lado, la cámara se define, en palabras de Königsberg, como la “herramienta básica de toda la cinematografía, que sirve para fotografiar una serie progresiva de imágenes” (2004, p. 67), siendo esta fundamental para el proceso de hacer cine, ya que sin cámara no existe el componente de la imagen. Por otro lado, al hablar de cuerpo, según la Real Academia Española, nos referimos a un “conjunto de los sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo.” (RAE, 2024), refiriéndose al aspecto biológico. Pero además propone la siguiente definición: “Tronco del cuerpo, a diferencia de la cabeza y las extremidades.” (RAE, 2024). En esta última definición nos enfocaremos para desarrollar lo que sigue. Con respecto de la cámara-cuerpo, Del Moral nos dice que: “cuando el cuerpo del cineasta y cuerpo de la cámara confluyen y se conectan, al hacer el cineasta cuerpo con la cámara, la cámara-cuerpo inicia su disposición a la práctica filmante.” (2021, p. 106), es decir, que describe la cámara-cuerpo como el acto de articulación entre el operador y la cámara. Y añade lo siguiente:

Se desplegará desde la participación de otras variables. Dependerá no sólo por tanto del acto en sí de haber hecho cuerpo con la cámara, sino de que, al mismo tiempo, elementos como la continuidad filmante, la distancia física entre cuerpos, la profilmia escénica, la tensión creativa, el grado de interacción con el otro filmado, se conjuguen al servicio de esas necesidades primordiales. (2021, p. 106)

Lo que nos permite entender que existen muchos más factores, alrededor del acto de hacer cuerpo con la cámara, que se conjugan al momento de capturar las imágenes. De su lado, Cornago, dice que: “La historia de la imagen se ha

desplazado a la imagen de esa historia en el momento en que está siendo contada/sentida por alguien, por un cuerpo-cámara o un operador-aparato.” (2015, p. 222), por lo tanto, la historia no es solo el contenido visual en sí, sino también la forma en que se presenta y se experimenta, dando lugar a una interconexión entre la historia objetiva y la subjetividad del narrador en conjunto con el dispositivo de grabación. Y por último, añade que: “Esto deja de ser solamente el resultado de una tecnología de la mirada, para convertirse en una forma de hacer...” (2015, p. 222), es así, que la representación visual deja de ser simplemente el resultado de la tecnología, como una cámara que registra objetivamente lo que está frente a ella, para convertirse en una praxis, y se reconoce la importancia de la intervención activa del cineasta/operador.

Para entender al *steadicam* es necesario saber que su función es estabilizar la cámara. Esta estabilización es vital, según Lizarralde, “para que la captura no tenga alteraciones de movimiento bruscas ni saltos indeseados en la imagen.” (2011, p. 1), permitiendo que los movimientos sean suaves y limpios. Es así, que “el *steadicam* es utilizado más que todo para tomas de seguimiento, facilitándole al camarógrafo correr, trotar o bajar escaleras sin que su cámara transmita ese movimiento a la imagen.” (2011, p. 1), dejando explotar al máximo los movimientos necesarios sin ningún inconveniente. Si somos prácticos, podemos definir al *steadicam*, según Konigsberg, como “un instrumento muy utilizado en la actualidad que permite al operador mantener la cámara estable durante planos de cámara en mano.” (2004, p. 522), es decir, un intermediario entre el operador y la cámara, que facilita el uso de esta última de manera estable durante el movimiento. También, añade que “la *steadicam* permite el movimiento fluido de la cámara para el seguimiento de los personajes y la acción, con naturalidad y al mismo tiempo con rapidez, pudiendo penetrar en las áreas más difíciles o cerradas.” (2004, p. 70), lo que resulta muy útil para seguir un personaje a través de un espacio pequeño o, por ejemplo, para atravesar una puerta. En cambio, desde otro punto de vista, Calderón explica que es “utilizada por lo general cuando se quiere enfatizar el comportamiento de un personaje dentro de un ambiente en concreto.” (2015, p. 67), por tanto, esta herramienta resalta las acciones y emociones del personaje, proporcionando una experiencia cinematográfica más inmersiva e intensa. Y por

último, nos dice que “memorables planos secuencias en la historia del cine han sido filmados bajo la técnica del *steadicam*.” (2015, p. 67), debido a que, desde la llegada del mismo, su revolución ha sido tan importante como lo fue la del cine directo, pudiendo el cineasta desplazarse con toda la libertad posible. Para esto, es necesario un operador que haga uso de esta herramienta, a quién Suárez lo define como “el encargado de comprobar los procesos técnicos para la producción de la imagen en el medio cinematográfico.” (2011, p. 20), siendo el responsable en la práctica del resultado final de la imagen. Sin embargo, aclara que “esto no significa que el resultado de la imagen sea su obra” (2011, p. 20). Aunque resulta ser diferente para ciertas ocasiones, en las que el operador ejerce como director de fotografía y tiene injerencia creativa; así lo es en nuestro caso.

A partir de lo desarrollado y discutido hasta aquí, y para nuestro análisis, vamos a entender la cámara-cuerpo como: un concepto que fusiona dos elementos fundamentales: la cámara, como herramienta esencial de la cinematografía, y el cuerpo del cineasta. Se manifiesta cuando el cineasta y la cámara se conectan durante el proceso de filmación, implicando una intervención subjetiva del cineasta en la creación cinematográfica. Esta conexión no solo captura imágenes, sino que también incorpora la experiencia y la narrativa del cineasta, convirtiendo la representación visual en una praxis activa (Konigsberg, 2004; RAE, 2024; Del Moral, 2021; Cornago, 2015).

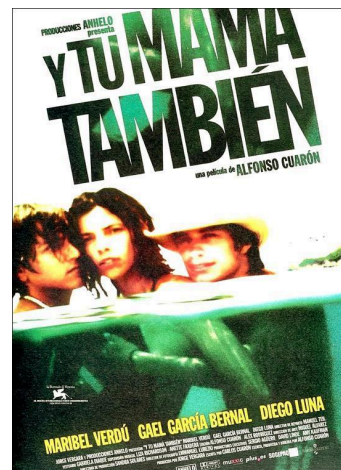
Respecto al segundo concepto, *steadicam*, lo vamos a definir como: un dispositivo esencial en la cinematografía moderna, diseñado para estabilizar la cámara y lograr movimientos suaves y fluidos. Permite al camarógrafo seguir acciones y personajes con naturalidad, incluso en espacios reducidos, resaltando el comportamiento y las emociones de los personajes. Su uso ha sido fundamental en la creación de planos secuencia memorables en la historia del cine, ofreciendo una experiencia inmersiva e intensa. Aunque requiere de un operador técnico, su papel es crucial en la producción de imágenes cinematográficas estables y de alta calidad (Lizarralde, 2011; Konigsberg, 2004; Calderón, 2015; Suárez, 2011).

Análisis fílmico

A continuación, como ya se anticipó, vamos a desarrollar el análisis fílmico a partir de las películas escogidas, aplicando los conceptos definidos anteriormente:

La autenticidad de las relaciones humanas a través del steadicam y la cámara-cuerpo en *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón

Género	Road Movie, Comedia
Duración	106 minutos
País	México
Año	2001
Dirección	Alfonso Cuarón
Guion	Alfonso Cuarón, Carlos Cuarón
Cinematografía	Emmanuel Lubezki



Y tu mamá también, una película dirigida por Alfonso Cuarón, es un drama mexicano que examina la juventud, la sexualidad y las relaciones humanas a través de la historia de dos adolescentes, Julio y Tenoch, y una mujer mayor, Luisa, durante un viaje por carretera. La utilización del steadicam y el concepto de cámara-cuerpo desempeñan un papel crucial en la autenticidad de las interpretaciones y la inmersión del espectador en la narrativa. Este ensayo argumenta cómo estos elementos técnicos de la fotografía contribuyen a una representación genuina de la juventud mexicana y las complejidades de las relaciones humanas en la película.

La utilización del *steadicam* brinda a los actores una libertad de movimiento que se traduce en una soltura palpable en sus interpretaciones (Königsberg, 2004). Esto se evidencia en la escena donde Tenoch y Julio hacen compras en el supermercado (27' 15"). Al no estar limitados por planos estáticos, los actores pueden explorar el espacio de manera más natural, permitiendo gestos espontáneos y una interacción más fluida con su entorno. Esta libertad contribuye a la autenticidad de las actuaciones, ya que los personajes se mueven y reaccionan de

manera genuina, añadiendo un nivel adicional de credibilidad a sus interpretaciones a través de la fotografía (véase Figura 21).

El hecho de que el camarógrafo esté presente con la cámara en un espacio y momento tan privado del personaje, invita a la audiencia a sentirse como él, cuerpo y cámara. Logrando que al público se le permita trazar puente directo que penetra hacia la imagen a través de los ojos del camarógrafo. Como en la primera escena donde Tenoch tiene sexo con su novia en un solo plano y la cámara se acerca a ellos, manteniendo la acción muy cercana (02' 30"). Este enfoque fotográfico contribuye a una experiencia más visceral y emocional (véase Figura 22). La imagen comienza a narrar en el instante en que alguien decide relatarla y experimentarla (Cornago, 2015), por tanto, la imagen no es solo el contenido en sí mismo, sino también la forma en que se presenta y se experimenta, siendo conscientes de la presencia de un narrador en conjunto con su dispositivo de grabación.

Y tu mamá también es una película que destaca por su representación auténtica de la juventud mexicana y las complejidades de las relaciones humanas. La utilización del steadicam y el concepto de cámara-cuerpo son fundamentales para lograr esta autenticidad, permitiendo a los actores explorar su espacio y emociones de manera natural y espontánea. Estas técnicas fotográficas no solo mejoran la credibilidad de las actuaciones, sino que también crean una conexión visceral y emocional con el espectador. A través de su narrativa y su enfoque cinematográfico, *Y tu mamá también* ofrece una mirada profunda y honesta a la exploración de la identidad, la sexualidad y las relaciones humanas, convirtiéndose en una obra esencial para entender la juventud y las dinámicas sociales en México.

Figura 21

Seis fotogramas tomados de un plano secuencia (27' 15'') de *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón



Nota. En esta escena, los protagonistas hacen compras mientras juegan y corren.

Figura 22

Tres fotogramas tomados de la escena inicial (02' 30'') de *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón



Nota. En esta escena dos personajes tienen relaciones sexuales de manera intensa.

La conexión humana y la alienación a través del steadicam y la cámara-cuerpo en *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson

Género	Drama
Duración	188 minutos
País	Estados Unidos
Año	1999
Dirección	Paul Thomas Anderson
Guion	Paul Thomas Anderson
Cinematografía	Robert Elswit



Magnolia, dirigida por Paul Thomas Anderson, es un drama coral ambientado en el Valle de San Fernando, California, que sigue las vidas entrelazadas de diversos personajes, desde un niño prodigio en un programa de concursos hasta un hombre moribundo y su hijo distante. A medida que las historias se entrecruzan, la película aborda temas de redención, perdón y conexión humana. Este ensayo argumenta cómo el uso magistral del steadicam y el concepto de cámara-cuerpo contribuyen a la cohesión narrativa y a la intensificación de las emociones de los personajes en *Magnolia*.

Magnolia utiliza el steadicam de manera magistral para conectar las diversas historias entrelazadas. En momentos donde los personajes se encuentran en situaciones similares pero separados por el espacio físico, el steadicam crea una resonancia temática. Por ejemplo, en la escena en la que cada uno de los protagonistas comparten momentos de crisis (140' 00"), el steadicam establece un hilo invisible que une sus destinos, contribuyendo así a la conexión emocional entre los personajes y la cohesión narrativa de la película (Calderón, 2015) (véase Figura 23).

Además, en *Magnolia* la relación entre la cámara-cuerpo se utiliza de manera impactante para acentuar la alienación emocional que experimentan algunos personajes. En la escena en la que Linda Partridge enfrenta la soledad y la pérdida (137' 30"), el acercamiento de la cámara con respecto al personaje refuerza la sensación de aislamiento. Este énfasis, al mostrar a Linda encerrada dentro del auto

con la lluvia afuera, crea un contraste visual que resalta su desconexión emocional (véase Figura 24). La cámara-cuerpo actúa en cuanto a la relación, entre cuerpo filmante y cuerpo filmado, como un recurso estilístico que intensifica la sensación de distancia emocional y subraya la lucha interna del personaje en medio de sus experiencias desgarradoras (Del Moral, 2015).

Magnolia destaca por su capacidad para entrelazar las vidas de sus personajes a través de técnicas cinematográficas innovadoras. El uso del steadicam y el concepto de cámara-cuerpo no solo contribuyen a la cohesión narrativa de la película, sino que también profundizan la conexión emocional y la alienación experimentada por los personajes. A través de estas técnicas, la película no solo narra historias individuales, sino que también crea una red de emociones compartidas y aisladas, subrayando la complejidad de las relaciones humanas y las luchas internas. *Magnolia* ofrece así una exploración profunda y conmovedora de la redención y la desconexión en medio del caos de la vida cotidiana.

Figura 23

Seis fotogramas tomados de una escena coral (140' 00'') de *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson



Nota. En esta escena hay un montaje coral, con un acercamiento a través de *steadicam* hacia cada personaje.

Figura 24

Dos fotogramas tomados de una escena (137' 30'') de *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson



Nota. En esta escena la cámara se acerca al personaje, mientras escuchamos la lluvia y la vemos llorar.

La intensidad emocional y la intimidad física a través del steadicam y la cámara-cuerpo en *La Vie d'Adèle* (2013), de Abdellatif Kechiche

Género	Drama, Romance
Duración	180 minutos
País	Francia
Año	2013
Dirección	Abdellatif Kechiche
Guion	Abdellatif Kechiche, Ghalya Lacroix
Cinematografía	Sofian El Fani



La Vie d'Adèle, dirigida por Abdellatif Kechiche, es un drama francés que sigue la vida de Adèle, una joven adolescente que experimenta un poderoso despertar sexual y emocional a través de su relación con Emma, una artista de cabello azul. La película explora temas de amor, identidad y autodescubrimiento mientras Adèle navega por las complejidades de la vida adulta. Con actuaciones cautivadoras y una dirección conmovedora, *La Vie d'Adèle* ofrece una mirada íntima a la intensidad del amor y el crecimiento personal. Este ensayo examinará cómo el uso del steadicam y el concepto de cámara-cuerpo en la película contribuyen a una representación emocionalmente resonante y auténtica de los personajes y sus experiencias.

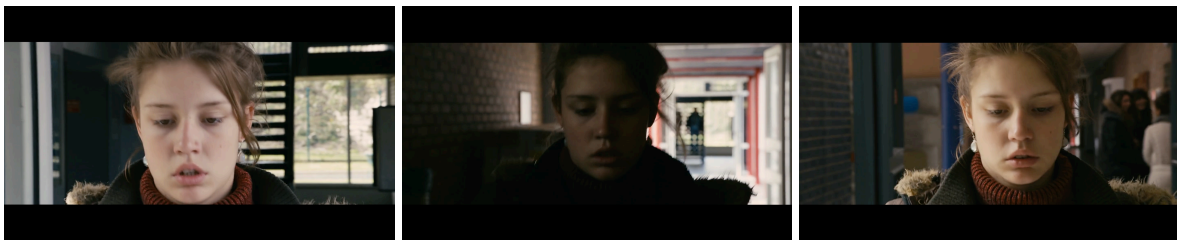
El uso del steadicam tiene un impacto significativo en la representación de las emociones de los personajes (Calderón, 2015). En momentos clave de la trama, la cámara sigue de cerca a la protagonista a través de pasillos y espacios, proporcionando una visión íntima de su estado emocional. Por ejemplo, cuando Adèle experimenta el rechazo amoroso de una de sus amigas y se siente abrumada por la decepción (38' 45"), la cámara la sigue con el steadicam, enfatizando su confusión y desilusión con cada movimiento (véase Figura 25). Este seguimiento cercano no solo nos permite acompañar a Adèle en su desplazamiento físico, sino también en su viaje emocional, sumergiéndonos en sus emociones.

En los momentos de intimidad física, la cámara-cuerpo se convierte en un medio para expresar la intensidad emocional de las escenas. La cámara, con su sensibilidad y delicadeza, se acerca a los cuerpos entrelazados y los gestos apasionados de los personajes. Por ejemplo, durante la escena de sexo entre Adèle y Emma (78' 11"), la proximidad física de la cámara crea una experiencia sensorial vívida para el espectador, transmitiendo la profundidad de la conexión emocional entre los personajes (véase Figura 26). Esta relación íntima entre la cámara y los cuerpos filmados transforma las escenas de sexo en momentos de relevancia narrativa y emocional, capturando la belleza y la complejidad de la intimidad humana (Del Moral, 2015).

La Vie d'Adèle destaca por su habilidad para capturar la complejidad emocional y la profundidad de las relaciones humanas a través de técnicas cinematográficas innovadoras. El uso del steadicam y el concepto de cámara-cuerpo son fundamentales para lograr esta representación, proporcionando una cercanía que intensifica las emociones de los personajes y la conexión del espectador con la narrativa. A través de estas técnicas, la película no solo ofrece una visión íntima del viaje de autodescubrimiento de Adèle, sino que también celebra la belleza y complejidad del amor y la intimidad. *La Vie d'Adèle* se convierte así en una obra que explora de manera profunda y conmovedora las dimensiones emocionales y físicas del crecimiento personal, dejando una impresión duradera en su audiencia.

Figura 25

Tres fotogramas tomados de una escena (38' 45'') de *La Vie d'Adèle* (2013), de Abdellatif Kechiche



Nota. En esta Adèle camina enojada y confundida, a través de un pasillo de su escuela.

Figura 26

Tres fotogramas tomados de una escena de sexo (78' 11'') en *La Vie d'Adèle* (2013), de Abdellatif Kechiche



Nota. En esta escena Adèle y Emma tienen relaciones sexuales y la cámara se mantiene cercana.

Propuesta, implementación y discusión de resultados

El análisis y discusión de lo realizado en nuestro corto sigue el formato hemos mantenido en el análisis de nuestras películas referenciales:

La profundidad emocional y la dinámica de relaciones a través del steadicam y la cámara-cuerpo en *Todo volverá a ser cómo fue* (2024), de Salomé Peña

Todo volverá a ser como fue, dirigido por Salomé Peña, es un cortometraje que explora la relación entre dos mejores amigas, Milena y Natalia, mientras enfrentan desafíos personales y emocionales. Después de una discusión durante una fiesta, las amigas se distancian brevemente, pero pronto se reconcilian cuando Milena le confiesa a Natalia que está embarazada y ha decidido abortar. Juntas,

enfrentan esta difícil situación, mostrando la fortaleza de su amistad. Este ensayo argumenta cómo la utilización de la cámara-cuerpo y el steadicam en este cortometraje contribuyen a una representación auténtica de las emociones y las dinámicas entre los personajes.

Por un lado, el steadicam es un dispositivo que permite movimientos suaves y naturales de la cámara, siguiendo a los personajes con fluidez y precisión. Este tipo de movimiento es crucial para transmitir una sensación de realismo y continuidad en el entorno narrativo. En *Todo volverá a ser como fue*, el uso del steadicam se aprecia en la escena en la que Natalia camina por la casa hasta encontrar a Milena, cruzándose con otro personaje en el camino (4' 38"). La cámara sigue a Natalia en tiempo real, permitiendo que otros personajes interactúen con ella de manera orgánica y natural (véase Figura 27). Este seguimiento fluido refuerza la sensación de realismo y mantiene al espectador inmerso en el ambiente juvenil y dinámico del cortometraje. Otro ejemplo significativo es la escena en la que Natalia y Milena bailan juntas (5' 50"). La cámara se mueve alrededor de ellas, capturando la energía y la organicidad de su interacción y baile (véase Figura 28). Este uso del steadicam no solo resalta la cercanía y complicidad entre las amigas, sino que también permite una visualización sin interrupciones de su relación en ese momento específico.

Por otro lado, la cámara-cuerpo se refiere a la integración de la cámara con el cineasta durante la filmación, creando una experiencia subjetiva y activa. Este enfoque no solo captura la acción, sino que también transmite las emociones y perspectivas del cineasta, convirtiéndose en una parte esencial de la narrativa visual. Un claro ejemplo de esta técnica es la escena en la que Natalia le pinta los labios a Milena. La cámara se mantiene cerca y sin cortes, sosteniendo la imagen de manera ininterrumpida (10' 2"). Este enfoque contribuye dramáticamente a la tensión de la escena, especialmente cuando Natalia intenta besar a Milena (véase Figura 29). La proximidad de la cámara permite al espectador sentirse inmerso en la intimidad y vulnerabilidad del momento. Además, la cámara-cuerpo considera la distancia física entre los personajes y la cámara. En la escena en la que Milena confiesa su embarazo a Natalia mientras caminan por la calle (10' 36"), la cámara se mantiene cercana a lo largo de la secuencia. Sin embargo, cuando Milena revela

su embarazo, el operador de cámara se aleja deliberadamente, mostrando respeto por el dolor de los personajes y permitiendo un espacio emocional necesario (véase Figura 30). Este movimiento no solo añade profundidad emocional sino que también destaca la empatía del cineasta hacia los personajes.

La fotografía en el cortometraje *Todo volverá a ser como fue* juega un papel fundamental en la creación de una narrativa visual y emocional efectiva. La cámara-cuerpo permite una inmersión profunda en los sentimientos y experiencias de los personajes, mientras que el steadicam aporta fluidez y realismo a las escenas dinámicas y complejas. En conclusión, el uso estratégico de estas técnicas enriquece la narrativa del cortometraje y fortalece la conexión emocional del espectador con los personajes.

Figura 27

Cuatro fotogramas tomados de una escena (4' 38'') de *Todo volverá a ser como fue* (2024), de Salomé Peña



Nota. En esta escena la cámara sigue a Natalia hasta llegar a Milena.

Figura 28

Cuatro fotogramas tomados de una escena (5' 50'') de *Todo volverá a ser como fue* (2024), de Salomé Peña



Nota. En esta escena Natalia y Milena están bailando, pero Milena decide irse con Fernando.

Figura 29

Cuatro fotogramas tomados de una escena (10' 02'') de *Todo volverá a ser como fue* (2024), de Salomé Peña



Nota. En esta escena Natalia maquilla a Milena, y se notan sus ganas de besarla.

Figura 30

Cuatro fotogramas tomados de una escena (10' 36'') de *Todo volverá a ser como fue* (2024), de Salomé Peña



Nota. En esta escena Milena le confiesa a Natalia que está embarazada.

Propuesta y discusión de resultados

Lo que planteamos inicialmente como propuesta de fotografía para el cortometraje *Todo volverá a ser como fue* fue lo siguiente: por un lado, se tiene la intención de otorgar una importancia a los personajes y sus relaciones interpersonales por encima de la trama, para lo cual, se propone un planteamiento de cámara en mano no sucio sino que, a través del steadicam, sigue con soltura a los personajes y muchas veces se detiene para mostrarnos los detalles que rodean a los mismos y reflejan su intimidad. También, para explorar introspectivamente a los personajes, se plantea que en primera instancia, antes de que nuestras dos protagonistas tengan la discusión que se plantea en la trama, se mantengan en planos conjuntos; sin embargo, después de este acontecimiento, la cámara se divide y a través de un plano secuencia seguimos a cada una por separado

conociendo su comportamiento al estar a solas. Finalmente, los resultados no fueron exactamente los mismos que nos planteamos en un principio. Aún así, muchas cosas, que eran la esencia del cortometraje, se mantuvieron.

La idea de resaltar a los personajes y sus relaciones interpersonales, por encima de la trama, se puede sentir en el cortometraje. La cámara, a través de los seguimientos a los personajes con *steadicam*, muchas veces por la espalda, causan la sensación de estar dentro de la cabeza de estos. Permittiéndonos concentrarnos en lo que podrían estar pensando en cada momento.

Así mismo, los detalles en el entorno de los personajes, a través de primeros planos, y lo que nos dicen estos detalles de los personajes, se logró a través de un símbolo: las flores. Este símbolo nos permitió representar el estado de la relación de las dos chicas, comparado con el estado de vida de las flores.

Mantener en planos conjuntos a los personajes y luego dividir la perspectiva a cada uno, fue algo que se descartó desde la dirección para contar con una sola perspectiva, la de Natalia. Ya que se pensó que sería complejo hilar dos perspectivas en un cortometraje de quince minutos.

Finalmente, no se ejecutaron los *flashbacks* fuera de la línea de tiempo de la historia. Sin embargo, desde el montaje (aunque se sale de mi departamento, pero es necesario para entender el resultado de la obra), se propuso una historia no lineal, discontinua. Un montaje que corta en la emoción, ejecutando flashbacks y flashforwards a partir de la misma trama contenida, sin haberla pensado de esta manera inicialmente desde la cobertura de fotografía.

Conclusiones

Nuestro objetivo para esta investigación fue definir teóricamente la cámara-cuerpo a través del *steadicam* para, en el marco teórico del método de investigación/creación, realizar la propuesta de fotografía para el cortometraje *Todo volverá a ser como fue*.

Teóricamente, entendimos la cámara-cuerpo como: un concepto que fusiona dos elementos fundamentales: la cámara, como herramienta esencial de la cinematografía, y el cuerpo del cineasta. Se manifiesta cuando el cineasta y la

cámara se conectan durante el proceso de filmación, implicando una intervención subjetiva del cineasta en la creación cinematográfica. Esta conexión no solo captura imágenes, sino que también incorpora la experiencia y la narrativa del cineasta, convirtiendo la representación visual en una praxis activa. (Konigsberg, 2004; RAE, 2024; Del Moral, 2021; Cornago, 2015). También, definimos el *steadicam* como: un dispositivo esencial en la cinematografía moderna, diseñado para estabilizar la cámara y lograr movimientos suaves y fluidos. Permite al camarógrafo seguir acciones y personajes con naturalidad, incluso en espacios reducidos, resaltando el comportamiento y las emociones de los personajes. Su uso ha sido fundamental en la creación de planos secuencia memorables en la historia del cine, ofreciendo una experiencia inmersiva e intensa. Aunque requiere de un operador técnico, su papel es crucial en la producción de imágenes cinematográficas estables y de alta calidad. (Lizarralde, 2011; Konigsberg, 2004; Calderón, 2015; Suárez, 2011).

En conclusión, aunque el cortometraje *Todo volverá a ser como fue* sufrió algunas adaptaciones respecto a la propuesta inicial, logró conservar su esencia centrada en los personajes y sus relaciones. La herramienta del *steadicam* me permitió a mí, como camarógrafo, moverme junto a los personajes y experimentar junto a ellos las escenas. Pensar desde la cámara-cuerpo como una práctica para filmar una escena, me ayudó a saber cómo mover la cámara intuitivamente en base a lo que estaban sintiendo y expresando los personajes. Creo que tanto el *steadicam* como la cámara-cuerpo, son, como dije antes, herramienta y filosofía, respectivamente, que aplicadas por un camarógrafo permiten explorar un lado más intuitivo del movimiento de cámara. De este modo, pude entender que si bien estos rasgos no son regla sino estilo, permiten que en la realización de una obra se genere una conexión más íntima entre el camarógrafo con su dispositivo y los personajes. Esto, finalmente, se ve reflejado en el resultado y directamente en lo que percibe el público a través de este conjunto de elementos. Estas elecciones subrayan la importancia de la flexibilidad creativa en la realización cinematográfica, destacando cómo estas modificaciones lograron potenciar la intención original del proyecto.

Referencias

- Calderón, A. (2015). *Andante: Cuando la era digital nos permitió hacer cine*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Carreño, V. (2017). *¿Qué es la investigación-creación?* Revista SituArte/Documentos. Universidad del Zulia.
- Cornago, Óscar. (2015). *Formas de mirar / formas de hacer: de la cámara al cuerpo* (p. 221-236). Aisthesis.
- Del Moral, C. (2021). *La cámara-cuerpo de Jean Rouch*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Hernández Hernández, F. (2006). *Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. Bases para un debate sobre investigación*, 9-40. Ministerio de Educación y Ciencia de España, Instituto Superior de Formación del Profesorado.
- Hernández Hernández, F. (2015). *Pensar los límites y relaciones entre la práctica artística y la investigación artística*. ANIAV. Asociación nacional de investigación en Artes Visuales.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Akal.
- Lizarralde, C. (2011) *Estabilizador de Cámara*. Universidad de los Andes.
- Suárez, R. (2011). *Captación de la imagen cinematográfica: soportes fotoquímico y digital*. Universitat de Barcelona.

Filmografía

- Anderson, P. (1999). *Magnolia*. New Line Cinema.
- Cuarón, A. (2001). *Y tu mamá también*. Producciones Anheló.
- Kechiche, A. (2013). *La Vie d'Adèle*. Quat'sous Films.
- Peña, S. (2024). *Todo volverá a ser como fue*. Universidad de Cuenca, Ecuador.

ÁREA TÉCNICO-CREATIVA DE UIC: Montaje

Plan de ensayo/tratamiento

Autor/a/área 3: Cristhian Alejandro Bermeo Castillo/Montaje

Discontinuidad y montaje expresivo en el cortometraje *Todo volverá a ser como fue*.**Introducción**

En nuestro estudio, nos adentramos en el análisis de cómo, mediante el desorden de los planos, se organiza visualmente la historia y la experiencia emocional que vive el espectador a través de las relaciones de las imágenes en el montaje. Los temas indicados en el título y en el objetivo los hemos podido encontrar en películas actuales como: *Lo invisible* (2021), de Javier Andrade; *Aftersun* (2022), de Charlotte Wells; y, *La piel pulpo* (2022), de Ana Cristina Barragán. De igual manera, en el campo de la teoría cinematográfica hemos encontrado reflexiones recientes como: *Estética y psicología del cine: 1. Las estructuras* (2002) de Jean Mitry; *Serguei Eisenstein: Montaje de atracciones o atracciones para el montaje* (2016), Luís Fernando Morales Morante; y, *La discontinuidad como continuidad fílmica: La fragmentación del mundo cinematográfico* (2017), de Adriana González Velásquez.

A partir de lo dicho, y para guiar nuestra investigación, planteamos la siguiente pregunta: ¿Cómo opera la discontinuidad de los planos en la creación de un montaje expresivo para la propuesta de montaje del cortometraje *Todo volverá a ser como fue*? En la historia se nos propone a dos amigas, de toda la vida, enfrentando los desafíos de la adolescencia. Antes que las acciones y los acontecimientos que se basa una estructura aristotélica de tres actos, aquí la relación íntima que se origina entre Milena y Natalia, a partir de los desafíos del crecimiento humano, da paso a una búsqueda de las sensaciones y emociones para guiar la historia. De esta manera, en el montaje se plantea romper el orden clásico de linealidad mediante la discontinuidad de los planos (Bordwell y Thompson, 1995) para transmitir los estragos emocionales que se producen en el interior de los personajes. Por lo mismo, mediante el montaje expresivo (Martin, 2002) se propone un orden de planos que llamen, primero, a la participación del

espectador en la construcción del relato antes que la transmisión de un mensaje de manera evidente; y, segundo, a la creación de metáforas y significados que intensifiquen los sentimientos que no son visibles a simple vista. Por lo mismo, buscar una manera de representar todos estos sentimientos y que conecten internamente con la audiencia es la idea de la propuesta *Discontinuidad y montaje expresivo en el cortometraje Todo volverá a ser como fue*.

Informamos que el método de investigación/creación (Hernández Hernández, 2006 y 2015; Carreño, 2014) guiará nuestro estudio, y se presentará en el siguiente ensayo de acuerdo con el siguiente orden: En primer lugar, realizaremos un recorrido por los antecedentes relacionados con el tema de investigación y la importancia de este ensayo en relación con dichos trabajos. A continuación, se elaborará el marco teórico, que servirá como base conceptual para la sustentación de la teoría/práctica y para el análisis fílmico de las películas referenciales. Posteriormente, se procederá con el análisis del cortometraje *Todo volverá a ser como fue*. Finalmente, se establecerá una discusión y se presentarán los resultados obtenidos a través de la propuesta de montaje y el cortometraje final.

Antecedentes y justificación

En la búsqueda de trabajos de investigación anteriores a la nuestra, hemos encontrado, en la Universidad de Cuenca, los siguientes estudios: *La importancia de la narración discontinua y su influencia en la producción y en el montaje en una historia coral, aplicada al cortometraje “Implicados”* (2015), de Cristian Rogerio Calle Heras, en donde el objetivo principal consiste en explorar y exteriorizar las estrategias narrativas y técnicas de montaje utilizadas en la creación de historias complejas no lineales. Sin embargo, en contraposición nos encontramos con: *“Los fracasados”: la duración del plano como elemento central para contar una historia cotidiana* (2015), de Grace Carolina Santacruz Beltrán, que propone el uso de los planos prolongados en el realismo cotidiano y como estos permiten al espectador percibir el tiempo de una forma casi real y que, por lo tanto, tienen una potencia narrativa significativa. Además, encontramos el ensayo titulado *Cámara lenta y uso de montaje métrico en el cortometraje Boom Boom Lemon*, de la tesis reciente *Realización y reflexión teórica del cortometraje Boom Boom Lemon* (2023), de Elías Antony Mena Medina que, si bien en el cortometraje se utiliza un montaje

discontinuo aplicado al meta cine, su ensayo se centra en un estudio para analizar el uso del montaje métrico y el empleo de cámara lenta, preguntándose cómo se emplean estas técnicas para lograr efectos concretos, y cómo contribuyen al estilo del cortometraje en conjunto.

Por otro lado, en La Universidad San Francisco de Quito, se ubica la tesis titulada *El Montaje Cinematográfico: Herramienta Artística* (2015), de Gabriela Garcés Espinosa, que destaca la importancia crucial del montaje cinematográfico para contar historias, con aportes de editores destacados y que, con sus diversas perspectivas, ofrecen la transmisión intelectual del mensaje hasta la búsqueda de la esencia de la película. Además, en la Universidad Veritas, la tesis *El montaje y su doble* (2021), de David Loynaz Ortiz, habla de las posibilidades del montaje desde una estética paródico-experimental y demostrando su representación desde una exploración plástica. Además, en la Universidad Nacional de La Plata, nos encontramos con el proyecto titulado *El montaje-maquillaje: un guion de correspondencias* (2020), de Agustín César Lostra, el mismo es un guion de montaje que se desarrolló a lo largo de cuatro años y que se rigió mediante pruebas con la cámara, generando materiales filtrados y valorados para reflexionar sobre el proceso creativo, comparándolo con la labor de un detective en la búsqueda de un entramado secreto en la mesa de montaje. Finalmente, en la misma Universidad Nacional de La Plata, nos encontramos con el trabajo titulado *El montaje obstinado: construcción de una memoria a partir del montaje* (2022), de Julieta Coloma; el mismo, a partir del cortometraje *Las flores permanentes*, inicia una exploración de ciertos medios entre montaje y memoria. Entonces, en el ensayo se analiza el proceso de creación realizado a partir de la discontinuidad, la construcción y reconstrucción de imágenes y una estructura irresuelta. Una sensación de memoria que se manifiesta a través del montaje. montaje.

Si bien los trabajos citados anteriormente, demuestran la importancia de la duración del plano, la progresión dramática-lineal del montaje y la búsqueda de la esencia de la película a través del ordenamiento y el ritmo de los planos. En la presente propuesta se busca encontrar un estilo o técnica de montaje que permita al cortometraje *Todo volverá a ser como fue* plasmar una atmósfera llena de emociones, desligándose de la técnica clásica de montaje narrativo, la cual se

caracteriza por la cronología de eventos. En su lugar, nos enfocamos en un montaje que comparta con el público los sentimientos, las experiencias psicológicas y el crecimiento personal por el cual atraviesan las protagonistas. Por lo mismo, a medida que avance en los estudios de la carrera, el montaje cinematográfico ha trascendido como un elemento importante en la concepción del cine. Por lo mismo, debido a ese interés, se han presentado diversas participaciones en varias producciones estudiantiles y profesionales; entre los cuales destaca el cortometraje *Kuruchupa Punk* (2023), de Juan Quezada y el videoclip *Exodus* (2022), de Roger Remache. Por lo mismo, el guion escrito por Salome Peña, *Todo volverá a ser como fue*, ha llamado mi atención por el gran potencial que posee para realizar dicha propuesta de montaje.

Marco teórico

En concordancia con el título y los conceptos de nuestra investigación, que son discontinuidad y montaje expresivo, tenemos los siguientes textos y autores que nos ayudarán a definir nuestro marco teórico: *La narración en el cine de ficción* (1985), de David Bordwell; *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2* (1987), de Gilles Deleuze; *El arte cinematográfico* (1995), de David Bordwell y Kristin Thompson; *El relato cinematográfico* (1995), de André Gaudreault y Francois Jost; *El lenguaje del cine* (2002), de Marcel Martin; *Estética del montaje* (2005), de Vincent Amiel; y, *Montaje audiovisual: teoría, técnica y métodos de control* (2013), de Fernando Morales Morante.

Discontinuidad

Con respecto a la discontinuidad en el montaje se explica, según David Bordwell y Kristin Thompson, en el libro *El arte cinematográfico* (1995), que ciertos “cineastas concretos han creado diferentes estilos de montaje mediante el uso de lo que se podría considerar discontinuidades espaciales y temporales” (p. 279), es decir, la discontinuidad puede darse tanto espacialmente como temporalmente con el fin de crear un estilo de montaje propio. Con respecto a la discontinuidad espacial, Bordwell y Thompson (1995) mencionan como “la continuidad espacial clásica se interrumpe con la intercalación de diferentes lugares. ¿Con qué fin? Al violar el espacio de esta manera, la película nos invita a establecer conexiones

emocionales y conceptuales” (p. 286), es decir, dos o más planos contiguos que se encuentran intercalados espacialmente ayudan a establecer un rumbo nuevo de sensaciones. Por otro lado, con respecto a la discontinuidad temporal, Bordwell y Thompson (1995) determinan que existen “otras alternativas a la continuidad clásica, sobre todo en la dimensión temporal [...] Los hechos de la historia no tienen por qué montarse en el orden 1-2-3. No solo son posibles los *flashbacks*, sino también los *flashforwards*” (p. 282), es decir, el orden clásico secuencial no es la única opción para determinar los hechos de la historia, también, los saltos al pasado (*flashbacks*) y al futuro (*flashforwards*) sirven como una opción válida para dotar un sentido.

Si mencionamos el tema del orden de los planos, André Gaudreault y Francois Jost en el texto *El relato cinematográfico* (1995) explican que “el orden temporal es comparar el orden que se les supone a los acontecimientos en el mundo postulado por la diégesis [...]. Una simple frase es susceptible de desplazarnos rápidamente en el eje temporal” (p. 113), es decir, establecido el mundo de la historia y su línea temporal base, una simple acción lo puede cambiar todo. Así mismo, siguiendo la línea de la ruptura del orden clásico, Vincent Amiel con su libro *Estética del montaje* (2005) introduce el término *montaje de correspondencias*, el cual es “un montaje «sin red», sin recurso narrativo o intelectual, sin justificación exterior. Un montaje que sólo podría legitimar la «visión» de artista, sin que podamos hacer intervenir posteriormente la racionalidad de una demostración o la lógica de una narración” (p. 123). Es decir, siguiendo la línea de la discontinuidad en el montaje, aquí se establece como la búsqueda de la visión del director se produce mediante la desconexión de la lógica, de un orden establecido o de una narración convencional.

Montaje expresivo

Para definir el montaje expresivo Marcel Martin menciona en su texto *El lenguaje del cine* (2002), que “está basado en yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes; en este caso, el montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea” (p. 144), es decir, expresar una emoción que afecte

directamente sobre la mente del espectador al colocar una imagen después de la otra, es el principal objetivo de este tipo de montaje. Por otro lado, Fernando Morales Morante en su libro *Montaje audiovisual: teoría, técnica y métodos de control* (2013) realiza una sistematización del montaje expresivo que consta de tres ámbitos para Martín, “un primer nivel es el denominado montaje rítmico, regulado por la longitud métrica de los fragmentos y la valoración de sus componentes plásticos y expresivos intrínsecos” (p. 72), es decir, el primer paso para el montaje expresivo se basa en el corte dado por la longitud del plano y el interés que se busca dar a cada uno. Después, Morales (2013) establece que “el segundo es el montaje ideológico, en la vertiente de Eisenstein; es decir, según el sentido o significado producido por las relaciones que se establecen entre dichos planos” (p. 72), lo que quiere decir, aquella significación mental, conceptual o simbólica que se produce en los planos que buscan transmitir un mismo punto de vista o idea. Por último, Morales (2013) explica que “el tercero es el montaje narrativo, producido por la articulación lógica de las escenas en sentido lineal o bien invertido” (p. 72), es decir, aquella secuencia lineal y clara de los planos y escenas que le dan una significación total al relato de la película.

Además, Martín (2002), establece que el montaje expresivo “será llevado a su apogeo por los soviéticos en forma de un tercer paso decisivo: el montaje intelectual o ideológico. El principal teorizador y practicante de este tipo de montaje es Eisenstein, que aplica el concepto de atracciones” (p. 148), es decir, la teoría en que se basa este tipo de montaje se basa en el montaje intelectual del cineasta soviético Sergei Eisenstein. Por eso mismo, si no referimos a dicho cineasta y su teoría del montaje intelectual, Gilles Deleuze en su texto *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2* (1987) menciona que “por eso al cine se le dice «cine intelectual», y al montaje, «montaje-pensamiento». El montaje es en el pensamiento «el proceso intelectual» mismo, o aquello que, bajo el choque, piensa en el choque. [...] ya no podemos decir «yo veo, yo oigo», sino YO SIENTO” (p. 212). Esto quiere decir, el montaje-pensamiento busca que la superposición de los planos dé paso a un efecto sobre el pensamiento y forzarlo a actuar, muy parecido al efecto del montaje expresivo. Ahora bien, tomando en cuenta la búsqueda de una idea o pensamiento nuevo a través del montaje, David Bordwell en su libro *La narración en el cine de*

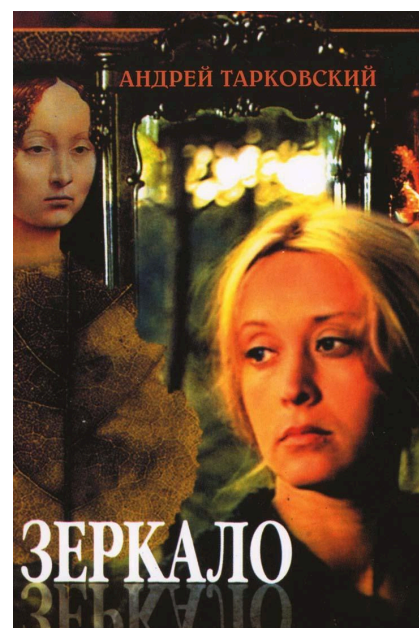
ficción (1985) menciona la *narración paramétrica*, “en la cual el sistema estilístico del filme crea pautas *diferentes a las demandas del sistema argumental*. El estilo fílmico puede organizarse y enfatizarse hasta un grado que lo convierte, al menos, en tan importante como las pautas del argumento” (p. 275). Lo mismo, puede explicarse en la importancia de los elementos que componen el montaje, no solo como una herramienta de narración, sino como la búsqueda de un estilo que transmite las ideas y pensamientos del realizador.

Mediante lo que se ha desarrollado anteriormente, y para realizar el análisis fílmico de las películas referenciales propuestas, se arma el concepto de discontinuidad como: la creación de un estilo, la discontinuidad espacial y la discontinuidad temporal (Bordwell y Thompson, 1995). Seguidamente, se menciona el segundo concepto, montaje expresivo, que se lo define como: expresión de un sentimiento, el montaje rítmico, el montaje ideológico y el montaje narrativo (Martin, 2002; Morales, 2013; Deleuze, 1987). potencial que posee para realizar dicha propuesta de montaje.

Análisis fílmico

La articulación de la historia a través del montaje expresivo en la película *El espejo* (1975), de Andréi Tarkovsky

Título original	Zerkalo
Año	1975
Duración	107 min.
País	Unión Soviética (URSS)
Dirección	Andréi Tarkovsky
Guion	Andréi Tarkovsky, Alexander Misharin
Cinematografía	Georgi Rerberg
Montaje	Lyudmila Feiginova

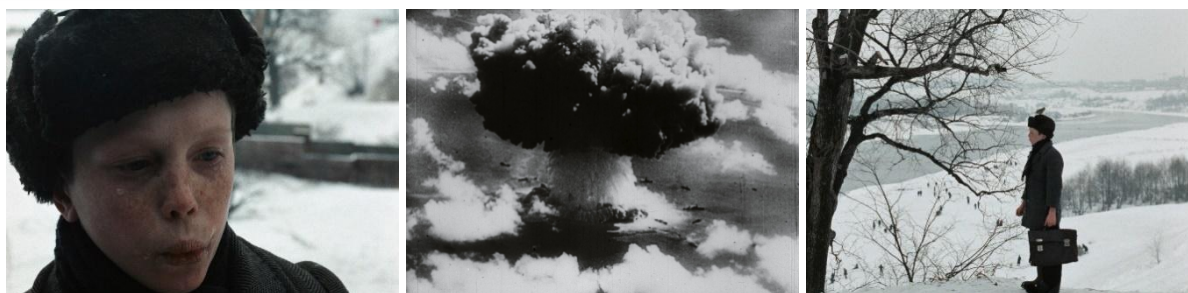


Utilizar el cine como un medio de expresión íntimo y personal es lo que atribuye Tarkovsky a su estilo de montaje. En *El espejo* observamos a un hombre dialogar con su esposa sobre los conflictos en su matrimonio, evocando los dolores de su infancia y reflexionando sobre su identidad. La película abarca toda una vida y desde su nacimiento a principios de los años treinta hasta finales de la década de 1950, proyectando una visión de la historia del pasado hacia el presente y futuro. Narrada de manera no convencional y al estilo de Tarkovsky, la historia fusiona recuerdos personales e imágenes documentales que representan tanto su vida como eventos mundiales. De esta manera, para identificar la integración de todos estos elementos se articula un análisis para demostrar cómo el montaje expresivo articula el lenguaje del largometraje a través de la expresión de un concepto, la utilización del montaje rítmico y su integración con el montaje ideológico.

El montaje expresivo se fundamenta en colocar secuencias visuales juntas de manera que generen un impacto inmediato y específico al combinar dos imágenes. En este tipo de montaje, la intención es que la combinación de las imágenes comunique directamente una emoción o concepto sin necesidad de palabras adicionales (Martin, 2002). En *El espejo* observamos una secuencia de niños siendo entrenados para la guerra, aunque ellos, sin perder su inocencia, intentan divertirse y tomarlo como un juego. No obstante, esta aparente diversión de los niños respecto a la situación es enfrentada e interrumpida por imágenes de material de archivo sobre bombardeos reales. Este ejemplo invita a establecer cierto grado de reflexión que puede representar los recuerdos del propio realizador. Al ser autobiográfica, puede simbolizar una niñez perdida, interrumpida por la guerra y el desastre (véase Figura 31).

Figura 31

Secuencia de fotogramas de la película *El espejo* (1975), de Andréi Tarkovsky (53'03"-65'12")



Nota. En la primera imagen desde la izquierda, un niño silba a pesar de las circunstancias. A continuación, fragmentos documentales sobre bombas lanzadas. En la última, un niño observa con esperanza el horizonte mientras un pájaro se posa en su cabeza. Tomado de Shotdeck, <https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/2788%7EMirror>.

Para alcanzar este objetivo conceptual, en primera instancia se recurre al montaje rítmico. Este tipo de montaje se utiliza en la película para fijar el ritmo de cada escena y la duración de los planos de acuerdo a los recuerdos del personaje. Con respecto al mismo, este es un tipo básico de edición en cine, donde las escenas se ajustan según la longitud exacta de cada toma. También se considera el impacto visual y emocional de cada segmento para crear un ritmo coherente y atractivo. (Morales, 2013). Tarkovsky construye una escena de una conversación fuera de campo entre Ignat y su madre (20'05"). En esta escena, nos encontramos con un único plano continuo de más de dos minutos de duración. Aquí, el montaje se caracteriza por la ausencia de cortes, creando un ambiente de reflexión a través de una conversación mundana entre una madre ausente y su hijo. El montaje rítmico ayuda a determinar la duración de este plano, dictada en este caso por los recuerdos del personaje principal (véase Figura 32).

Figura 32

Secuencia de fotogramas de la película *El espejo* (1975), de Andréi Tarkovsky



Nota. Las dos imágenes forman parte de un plano secuencia que recorre una antigua casa mientras las voces de Ignat y su madre conversan fuera de campo. Tomado de Shotdeck, <https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/2788%7EMirror>.

Consecuentemente, encontramos el montaje ideológico utilizado por Tarkovsky para la creación de analogías visuales. En este caso, se forman mediante las mismas imágenes mostradas o con el tratamiento sonoro, dando como resultado reflexiones internas en cada espectador. En este enfoque, tal como lo concibe Eisenstein, el significado de una secuencia de película se construye a partir de cómo se conectan y relacionan los diferentes planos entre sí. Es decir, el sentido no proviene de los planos individuales, sino de la forma en que se combinan y contrastan, creando así una narrativa o un mensaje ideológico más profundo (1974). En el 20'29" la madre del personaje principal se ve reflejada a sí misma en un vidrio como una mujer anciana que intenta limpiar su reflejo, sin embargo, en el siguiente plano observamos una mano a la luz del fuego (véase Figura 33). Entonces, esta analogía visual facilitada por el cruce de las dos imágenes entre las manos con el fuego al fondo, intuye una cierta relación con el calor humano que se da desde las manos. Aun así, no es hasta el siguiente plano, en donde hijo y madre conversan por teléfono fuera de campo, en donde se produce un mensaje más profundo del calor de una madre, siempre ahí abriendo camino a través del frío paso del tiempo.

Figura 33

Secuencia de fotogramas de la película *El espejo* (1975), de Andréi Tarkovsky



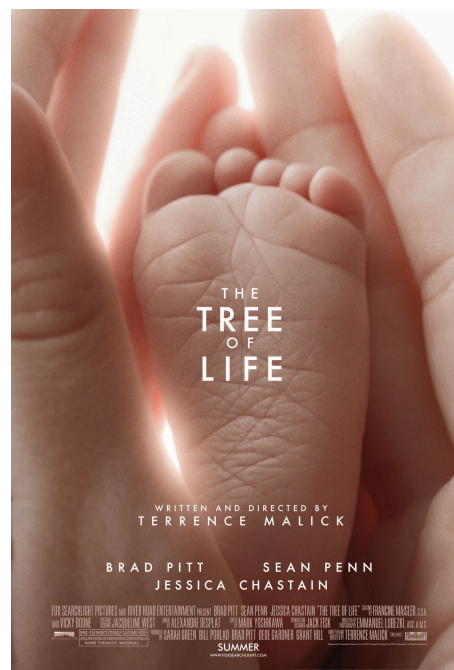
Nota. En la imagen de la izquierda el personaje de la madre de Ignat, que aparece más adelante en la película, limpiando con su mano el vidrio en donde se refleja su imagen. En la siguiente imagen, una mano al calor del fuego establece una relación gráfica con la anterior. Por último, en la tercera imagen, una casa antigua mientras se escuchan la conversación de la madre anciana y el hijo mayor culmina la relación ideológica entre la madre y el fuego. Tomado de SHOTDECK,

<https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/2788%7EMirror>.

En conclusión, es el cine de Tarkovsky, especialmente en *El espejo*, donde el montaje adopta un papel crucial para una expresión íntima y personal, demostrando como en su uso se articula y desarrolla un lenguaje cinematográfico único. Por un lado, con la ayuda del montaje rítmico, el director establece un cierto ritmo narrativo que es fiel a la percepción de los recuerdos y emociones de los personajes; por otro lado, hay un montaje ideológico creando analogías visuales que permiten una reflexión profunda por parte del espectador. La combinación de recuerdos personales con imágenes documentales y la capacidad de Tarkovsky para invocar un choque emocional mediante el montaje expresivo, refuerzan la narrativa no convencional de la película. De esta forma, Tarkovsky no solo expone una simple historia clásica, sino que nos invita a cuestionarnos mediante una introspección a través del tiempo y la memoria, entrelazando el pasado y el presente como una búsqueda de la identidad humana.

La discontinuidad y la percepción del tiempo en la película *El árbol de la vida* (2011), de Terrence Malick

Título original	The Tree of Life
Año	2011
Duración	133 min.
País	Estados Unidos
Dirección	Terrence Malick
Guion	Terrence Malick
Cinematografía	Emmanuel Lubezki
Montaje	Hank Corwin Jay Rabinowitz Daniel Rezende Billy Weber Mark Yoshikawa



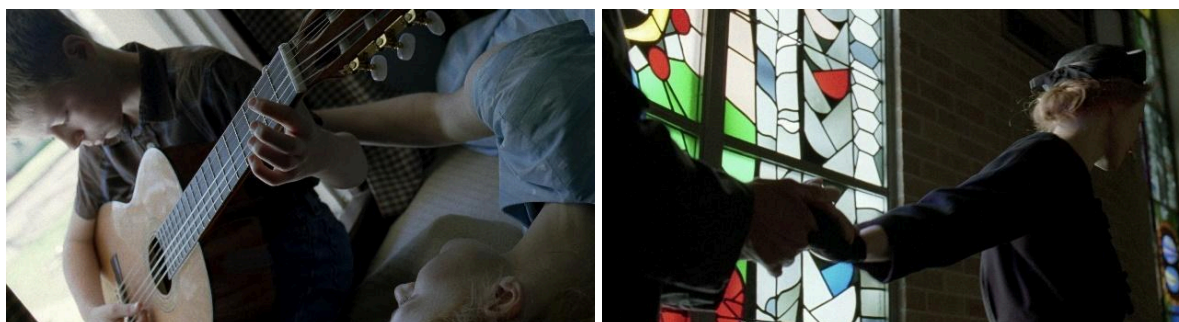
¿Cómo se percibe el tiempo en lo más profundo de nuestra mente? En *El árbol de la vida*, una película personal y particular, exploramos la vida de Jack, el hijo mayor de una familia tradicionalista, desde su inocente infancia hasta su adultez frustrada. Ahora adulto, Jack está perdido en el mundo moderno y busca preguntas sobre el origen y el sentido de la vida, planteándose la validez de la fe tras sentirse culpable por la muerte de su hermano. Con una visión única a través del estilo de Malick, la película explora cómo la naturaleza y la espiritualidad afectan una vida entera, sea individual o familiar, y apoyada en un montaje inusual y poético. Por lo mismo, para reconocer como el tiempo y su complejidad afectan la continuidad de la narrativa se explora el estado artístico que articula la historia, seguido de una desconexión de los espacios, para finalizar en la atemporalidad de los hechos.

Desde la perspectiva de un artista, un montaje "sin red" es una forma de crear que no se apoya en recursos narrativos o intelectuales ni en justificaciones

externas. Es un estilo que se justifica únicamente a través de la visión del propio artista, sin depender de la racionalidad de una demostración o la lógica de una narración (Amiel, 2005). Por lo mismo, Malick da forma a una visión única reflejada mediante una forma y orden característico que se encuentra en su película. Entonces, en los primeros minutos de la misma, se pasa de una escena de dos niños, los hermanos de Jack, tocando la guitarra serenamente a imágenes de una iglesia que da por entendido un luto que vive la madre Jack. Sin duda, se produce una amalgama de imágenes desiguales, entre el goce de la vida y la tragedia de la muerte, que toman un sentido nuevo generando desconcierto y demostrando la complejidad cuando la discontinuidad toma una temática como punto de conexión entre su realizador y su visión (véase Figura 34).

Figura 34

Secuencia de fotogramas de la película *El árbol de la vida* (2011), de Terrence Malick (7'30"-7'35")



Nota. En la imagen de la izquierda, los hermanos de Jack pasan el tiempo disfrutando de la música en la cama. En la imagen de la derecha, la madre de Jack toma la mano del pastor en el funeral de su hijo menor. Tomado de Shotdeck, <https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/15%7EThe+Tree+of+Life>.

Por otro lado, existe la discontinuidad espacial con la función de crear percepciones interesantes para el espectador. Aunque la convención apueste ciegamente en la continuidad clásica al creer que las reglas espaciales son necesarias para una narración clara, la discontinuidad no necesariamente causa confusión. Aunque los espacios no fluyen tan suavemente como en el estilo clásico

de Hollywood, las cadenas de causa y efecto siguen siendo comprensibles, añadiendo así un atractivo especial a esta película (Bordwell y Thompson, 1995). Además, se menciona dentro de esta forma de ruptura espacial el uso del inserto no diegético. En este caso, se salta de una escena a una imagen simbólica o metafórica que no está conectada con el espacio o el tiempo de la historia.

En *El árbol de la vida*, en el 54'29", el azul del agua irrumpe una secuencia que habla de la profesión del padre Jack y su relación con los aviones (53'17"-54'56", véase Figura 35). Sin duda, un avión flotando por los cielos y el padre de Jack caminando por un galpón de aviones no encuentra lógica secuencial con el agua, sin embargo, nos remite a un estado de trance y paz, como si flotar en el agua se iguala a flotar en el aire.

Figura 35

Secuencia de fotogramas de la película *El árbol de la vida* (2011), de Terrence Malick



Nota. En la imagen de la izquierda, un avión se desliza en el cielo. En la imagen de la derecha, un inmenso lago azulado nos da la sensación de deslizarnos en el agua. Tomado de Shotdeck, <https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/15%7EThe+Tree+of+Life>.

Existe también una discontinuidad en el estado del tiempo, un ejemplo claro de la discontinuidad temporal se presenta en la narrativa de flashbacks y *flash forwards* que sigue la vida del protagonista, Jack. En este contexto, refiriéndose a este tema se puede determinar cómo el objetivo no es necesariamente identificar las épocas y ubicarlas con claridad. En cambio, el montaje se basa en conectar sentimientos similares, percepciones del tiempo y sensaciones de ahogo, extrañeza

o reconocimiento, incluso si están separados por años (Amiel, 2005). De esta manera, Malick muestra como la gran brecha temporal existente entre dos periodos de tiempo sirven para establecer conexiones similares que cargan la misma dimensión emocional. En una secuencia de *El árbol de la vida*, vemos la adultez de Jack enfrentando las consecuencias de las decisiones pasadas, en manera de analepsis saltamos a la infancia de Jack y la relación con su familia. Sin embargo, en medio de esta secuencia, existe un inserto de un niño en la playa llamándolo. Como si fuese un recuerdo, es más bien un fragmento de la imaginación de Jack que al final se muestra como una escena onírica y que nos da indicios de una prolepsis. Este salto abrupto de tiempo no solo refleja la subjetividad de la memoria de Jack, sino que también destaca cómo sus experiencias infantiles influyen en su vida adulta. (16' 46" - 17'28", véase Figura 36).

Figura 36

Secuencia de fotogramas de la película *El árbol de la vida* (2011), de Terrence Malick



Nota. En la imagen de la izquierda, Jack adulto atormentado por los fantasmas del pasado. En la imagen del centro, el hermano fallecido de Jack lo llama. En la imagen de la derecha, la madre de Jack y su hermano caminan por las calles del vecindario de su infancia. Tomado de

Shotdeck,

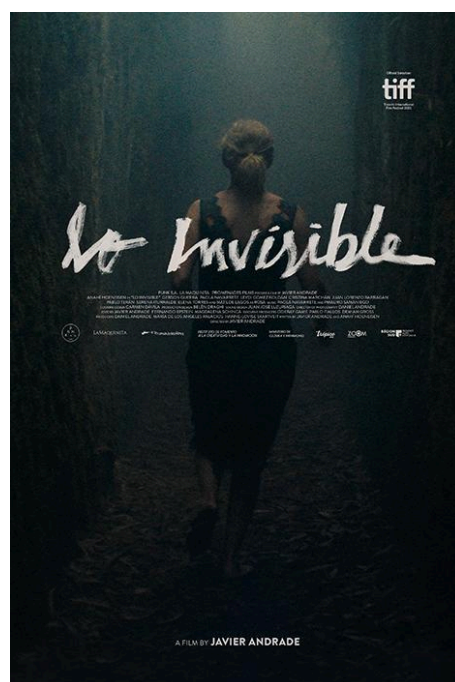
<https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/15%7EThe+Tree+of+Life>.

En conclusión, *El árbol de la vida* de Terrence Malick presenta una exploración profunda y poética del tiempo, la naturaleza y la espiritualidad a través de su estilo único de montaje. La película trasciende la narración convencional al utilizar una estructura de montaje no lineal que refleja la complejidad y la subjetividad de la memoria humana. La desconexión del espacio y del tiempo, así

como el uso de imágenes simbólicas, no sólo crean una experiencia visual y emocional, sino que también permiten al espectador adentrarse en la mente del protagonista, Jack. Al hacerlo, Malick logra conectar los sentimientos y pensamientos que invaden las distintas etapas del ser humano, subrayando cómo las experiencias pasadas moldean nuestra identidad presente. Esta obra cinematográfica demuestra que, al igual que en la vida, el cine puede capturar la esencia efímera del tiempo y las emociones humanas, ofreciendo una reflexión profunda sobre nuestra existencia y el sentido de la vida.

La discontinuidad como reflejo del trauma en la película *Lo invisible* (2021), de Javier Andrade

Título original	Lo invisible
Año	2021
Duración	85 min.
País	Ecuador
Dirección	Javier Andrade
Guion	Anahí Hoeneisen Javier Andrade
Cinematografía	Daniel Andrade
Montaje	Javier Andrade Fernando Epstein Magdalena Schinca



En *Lo invisible* existen ciertos momentos en los que la narración parece perder su sentido de lógica, sin duda es un recurso interesante que no solo busca llamar la atención al espectador si no impregnar cierta autenticidad. En la historia, conocemos a una mujer de mediana edad que regresa a su casa después de sufrir un trauma postparto. Con un terrible miedo, ella no puede aceptar ser madre de nuevo y es incapaz de acercarse a su hijo recién nacido. Dicho trauma es representado con un montaje lento, en ciertos momentos discontinuo, buscando indagar en la frágil mente de Luisa, sus sensaciones y las decisiones que la han

llevado a caer en un final sin retorno. Por consiguiente, determinar el uso de la discontinuidad como representación de los traumas se consigue a través de la búsqueda de un estilo único armado por discontinuidad temporal y la discontinuidad espacial.

De esta manera, cuando se intenta diferenciar un estilo diferente del resto de películas, el montaje puede aportar una creación de un estilo y que puede acercarse de varias maneras, sin embargo, la utilización de la discontinuidad ha servido para que varios realizadores den forma a su visión, en la que tanto la discontinuidad espacial como la discontinuidad temporal se prestan para la creación de un estilo propio y único (Bordwell y Thompson, 1995). En este largometraje, el uso de la discontinuidad integrada como un estilo se presenta desde el inicio de la película, observamos una secuencia de montaje cargada de cierta angustia y extrañeza en donde Luisa camina y respira agitadamente por una densa niebla en el bosque. Estas imágenes resultan extrañas porque a continuación vemos un cielo despejado y a Luisa sentada en el asiento trasero de un auto. Sin duda, aunque pareciera una elipsis para avanzar en el tiempo narrativo, no es hasta el final de la película que descubrimos que se trata de la misma secuencia y que funciona como un *flash forward* (1'03", véase Figura 37).

Figura 37

Secuencia de fotogramas de la película *Lo invisible* (2021), de Javier Andrade



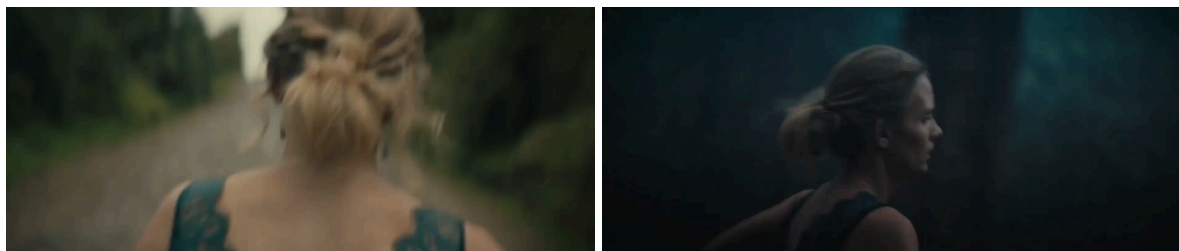
Nota. La primera y segunda imagen, de arriba y de izquierda a derecha, conforman una misma escena en donde Luisa, muy desarreglada, camina por un denso bosque. La tercera y cuarta imagen, de abajo y de izquierda a derecha, son parte de otra escena en donde Luisa, peinada y arreglada, observa a través de la ventana.

Tomado de OK, <https://ok.ru/video/4848098216482>.

A continuación, podemos reconocer el primer nivel de la discontinuidad en su estado del espacio, el cual, como se mencionó anteriormente, se utiliza como un salto al futuro al inicio del filme. De esta manera, se puede establecer esta discontinuidad, en la cual el factor del orden de los planos es dado por diferentes rupturas de la progresión, en este caso, al presentar diferentes lugares consecutivamente. En el montaje, al combinar diferentes espacios y mostrarlos de manera consecutiva, invitamos al espectador a determinar la relación de estos lugares discontinuos y las conexiones que pueden atribuirles (Bordwell y Thompson, 1995). En el largometraje, exploramos una narrativa con un montaje lineal; sin embargo, existen pequeñas secuencias que atribuyen al estado del inconsciente en el que transita Luisa. En el 64'59", la protagonista se adentra en su mundo aparentemente onírico para dejar todo su pasado, perfectamente maquillado, atrás. El cambio de espacio parece muy diferente, sobre todo por el tratamiento de color, contrastando el amarillo y azul, pero el contexto referido en la naturaleza sigue siendo prácticamente el mismo (véase Figura 38). En este punto, el montaje hace uso de un récord de acción para unir estos dos "mundos" y crear una ambigüedad sobre el destino del personaje.

Figura 38

Secuencia de fotogramas de la película *Lo invisible* (2021), de Javier Andrade



Nota. En la primera imagen, Luisa corre por una caminera rodeada de árboles a plena luz del día. A continuación, en la segunda imagen, Luisa corre en medio de un bosque sombrío y cubierto con neblina. Tomado de OK, <https://ok.ru/video/4848098216482>.

Dentro de la segunda clase de discontinuidad, la discontinuidad temporal, se puede observar su uso no solo para romper con la lógica de la historia, sino también para determinar ciertos aspectos estéticos y psicológicos presentes en la historia. Andrade, el director de la película, hace uso de este recurso a través del montaje para ejemplificar cómo hoy en día tanto el *flashback* como el *flashforward* son muy utilizados para contar una historia y determinar ciertos momentos específicos mientras se entrega información adicional. Aun así, una narración puede estar ordenada y contada linealmente que un simple cambio en el tiempo puede impactarnos y llevarnos a cuestionar las cosas (Gaudreault y Jost, 1995). Como se ha analizado anteriormente, la discontinuidad en *Lo invisible* se presenta en momentos puntuales y muy cortos; estos, cuando se observan por primera vez, parecen alucinaciones o sueños. Sin embargo, no es hasta el final de la película que se descubre que dichos fragmentos son parte de una de las escenas finales. De esta manera, resulta interesante un momento específico en el cual un salto temporal ocurre cuando Luisa está durmiendo, como si nos adentráramos en el mundo de sus sueños. A continuación, Luisa deambula por la espesa niebla en el bosque y repentinamente se encuentra en un cuarto de su casa (59'59", véase Figura 39). Dicha yuxtaposición de imágenes no cobra un sentido de atemporalidad hasta que observamos el final y se revelan como flashforwards en la narrativa de la historia.

Figura 39

Secuencia de fotogramas de la película *Lo invisible* (2021), de Javier Andrade



Nota. En la primera imagen, Luisa está de espaldas y rodeada por una gran cantidad de neblina que apenas permite observarla. A continuación, en la segunda imagen, Luisa, parada en la misma posición, observando una habitación. Tomado de OK, <https://ok.ru/video/4848098216482>.

En conclusión, *Lo invisible* utiliza de manera curiosa y llamativa la discontinuidad espacial y temporal como recursos narrativos y estilísticos para representar los traumas y la fragilidad mental de Luisa, la protagonista. A través de un montaje lento y discontinuo, la película no solo logra captar la atención del espectador, sino que también origina en su narrativa cierta autenticidad única. Las rupturas en la progresión espacial y temporal invitan al público a explorar las conexiones y el significado detrás de cada escena, mientras se sumerge en una atmósfera de angustia y extrañeza conforme al de la protagonista. Este enfoque no lineal, aunque desafiante, permite una exploración profunda de la mente traumatizada de Luisa y subraya cómo el cine puede utilizar la discontinuidad para desarrollar estilos narrativos y visuales únicos. Sin duda, *Lo invisible* abre paso a como el “desorden” de los planos puede servir para profundizar en la complejidad emocional y psicológica de los personajes, enriqueciendo la experiencia cinematográfica tanto a nivel estético como narrativo.

Propuesta, implementación y discusión de resultados

La discusión y análisis de nuestro cortometraje seguirá el mismo formato que ha sido aplicado en el análisis de las películas de referencia mediante un ensayo argumentativo, seguidamente se discutirán los resultados en base a la propuesta de montaje mencionada en la introducción de este ensayo. Por lo tanto, se mantiene la misma estructura y enfoque para mantener la consistencia en el análisis técnico y narrativo.

Orden en el Caos: La Discontinuidad y el Montaje en el cortometraje *Todo volverá a ser como fue* (2024), de Salomé Peña

Título original	Todo volverá a ser como fue
Año	2024
Duración	16 min.
País	Ecuador
Dirección	Salomé Peña
Guion	Salomé Peña
Cinematografía	Angel Torres
Montaje	Cristhian Bermeo



¿Se puede establecer el orden en el caos? La pregunta es compleja; sin embargo, en este ensayo, la búsqueda de su respuesta guiará nuestro análisis. En la exploración de una narrativa a través del montaje, la discontinuidad juega un papel crucial al desarrollar la estética formal del cortometraje, ofreciendo una narrativa distinta al organizar los planos. Dos amigas cercanas enfrentan los desafíos de la adolescencia, y a diferencia de una estructura aristotélica de tres actos basada en acciones y eventos, la relación íntima entre Milena y Natalia surge de los retos del crecimiento humano. Esto conduce a una exploración de sensaciones y emociones como motor de la historia, utilizando la discontinuidad y las analogías entre planos, guiadas por el montaje. No obstante, este efecto requiere una orientación lógica y ordenada para mantener la claridad de la historia sin desaprovechar los beneficios de la no linealidad narrativa. Para establecer la armonía entre la discontinuidad y una narrativa coherente, el cortometraje se analiza en dos componentes: la discontinuidad, mediante la creación de un estilo, espacial y temporal; y el montaje expresivo, a través del montaje rítmico y narrativo.

Discontinuidad

Para un artista, un montaje "sin red" representa una forma de creación que no se basa en recursos narrativos, intelectuales, ni en justificaciones externas. Este estilo se justifica únicamente por la visión del artista, sin depender de la lógica narrativa o la coherencia argumentativa (Amiel, 2005). En la secuencia inicial del cortometraje se hace uso de una yuxtaposición de imágenes que contrastan por la temática de su contenido. El primero, un momento de angustia en donde los personajes Natalia y Milena se abrazan, seguido de uno el cual están bailando alegremente. Este *opening* determina el estilo que forma parte de la estética narrativa del cortometraje; uno dado por transmitir sensaciones, y el otro, por hacer un público más activo al momento de observar el producto cinematográfico (véase Figura 40). Por consecuencia, el compartir la visión de uno mismo se articula en la diferenciación y la conexión oculta entre imágenes formadas por aquellos que no es evidente a primera vista (Amiel, 2005).

Figura 40

Secuencia de fotogramas del cortometraje *Todo volverá a ser como fue* (2024), de Salomé Peña (33")



Nota. En la imagen de la izquierda, Natalia consuela a Milena en el momento que le confiesa de su embarazo. En la imagen de la derecha, Natalia con una gran sonrisa mientras baila con Milena y un grupo de amigas.

En el marco de un orden inusual de los planos, para la creación de un estilo en el montaje, se presenta una clase denominada discontinuidad espacial. Sin embargo, la convención es firme en confiar ciegamente en la continuidad clásica y que uno debe tener reglas estrictas de espacialidad claras y marcadas para una

narrativa clara. La discontinuidad no tiene por qué significar confusión. Si bien los espacios no están tan continuamente unidos como en el caso del modelo clásico hollywoodense, las cadenas causales son perfectamente claras, y, de hecho, prestan un encanto adicional a una película. Además, se menciona dentro de esta forma de ruptura espacial el uso del inserto no diegético (Bordwell y Thompson, 1995). En este caso, se salta de una escena a una imagen simbólica o metafórica que no está conectada con el espacio de la historia. Por ejemplo, Natalia se encuentra desolada en un columpio del parque después de una intensa pelea con Milena. Consecuentemente, el siguiente plano mostrado es una flor impulsada intensamente por una ráfaga de viento. Dicho plano no comparte el mismo espacio donde se encuentra Natalia; sin embargo, la tempestad que vive internamente Natalia se refleja en la que afronta la flor (véase Figura 41).

Figura 41

Secuencia de fotogramas del cortometraje *Todo volverá a ser como fue* (2024), de Salomé Peña (8'48")



Nota. En la imagen de la izquierda, Natalia reflexiona sobre su intensa pelea con Milena. En la derecha, una flor empujada por una ráfaga de viento.

El tiempo narrativo en el cortometraje presenta saltos temporales que crean una brecha en la continuidad y comprensión de la historia. En este contexto, refiriéndose a este tema se puede determinar cómo el objetivo no es necesariamente identificar las épocas y ubicarlas con claridad. En cambio, el montaje se basa en conectar sentimientos similares incluso si están separados por años (Amiel, 2005). De esta manera, en *Todo volverá a ser como fue* se articula un

recurso encaminado a priorizar la identificación de momentos con el mismo peso emocional para agruparlos y presentarlos conjuntamente. El tiempo lineal es un factor desplazado a favor de este objetivo, como lo observamos en el 01'57". Milena se encuentra acostada y afligida en la cama pidiendo a Natalia que no continúe. Su estado emocional se refuerza con el uso de la fotografía en tonos azulados y que llaman al espectador a una cierta posición. Sin embargo, dicho momento se ve contrastado por un salto en el tiempo, con Milena acostada en la misma cama con un cambio de eje. Dicho salto se reconoce en un punto de la historia del cortometraje más avanzado, cuando se establece que forma parte del legrado de Milena (véase Figura 42). Al fin y al cabo, es tarea de uno mismo como artista otorgar al tiempo una nueva dimensión subjetiva y única (Tarkovsky, 2002).

Figura 42

Secuencia de fotogramas del cortometraje *Todo volverá a ser como fue* (2024), de Salomé Peña



Nota. En la imagen de la izquierda, Milena, acostada junto a Natalia en la cama, agobiada por los síntomas para detener su embarazo. En la imagen de la derecha, Milena, igualmente acostada en la cama, mira su celular mientras está en silencio y tranquila.

Montaje expresivo

Para el segundo componente del montaje expresivo, nos encontramos que al componer el lenguaje de la estructura del cortometraje se identifica un primer nivel denominado montaje rítmico y dado por la longitud de los planos. En este contexto, el ritmo cinematográfico se logra cuando cada toma se corta justo antes de que la

atención del espectador se disminuya, manteniendo su interés constante. No se trata del tiempo entre las imágenes, sino de cómo cada plano mantiene la atención del espectador (Martin, 2002). De alguna manera, el ritmo se articula en un corte preciso como sucede en el 06'24". Aquí, nos encontramos con un plano secuencia donde Milena y Natalia están pasando un momento ameno con sus amigas, sin embargo, un exnovio interrumpe el momento. Desde este punto la tensión se incrementa progresivamente dado que la cámara encuadra el rostro afligido de Natalia por el amor secreto que mantiene hacia ella. Entonces, el tiempo se distiende para conectar a la audiencia con la emoción de Natalia y el corte que se produce en este momento ayudando a no perder el enfoque de la situación (véase Figura 43). En consecuencia, es en el montaje rítmico que se tiene en cuenta el efecto visual y emocional de cada segmento para establecer un ritmo coherente y cautivador (Morales, 2013).

Figura 43

Fotograma del cortometraje *Todo volverá a ser como fue* (2024), de Salomé Peña



Nota. Natalia, decepcionada y celosa, observa a Milena alejarse con su exnovio.

En el último nivel, el narrativo, nos enfrentamos a un “orden” que estructura un sentido secuencial de la historia y su entendimiento. Este paso se refiere a una organización en la que las escenas se organizan de manera lógica, ya sea en una

secuencia cronológica o en un arreglo no lineal (Morales,2013). Sin duda, este aspecto es importante en *Todo volverá a ser como fue* implementado una visión más clara de la historia como se evidencia en el desenlace, cuando Natalia y Milena exponen sus secretos. La confesión del embarazo de Milena marca un punto de inflexión en la relación de las dos amigas; la escena empieza con optimismo, la confesión se vuelve tensa y desemboca en un abrazo que se espera dure toda la vida (véase Figura 44). Esta progresión dramática y clásica nos invita a establecer una relación más directa con las emociones de los personajes. Además, esta narración y su fin comunicacional se presta para llenar vacíos que se dejaron en la trama (Bordwell, 1985). La escena del legrado, se presenta desde los primeros minutos del corto con pequeños fragmentos de la escena, y no es, hasta este punto final que la narración clásica toma sentido para completar el sentido total de la escena (véase figura 45).

Figura 44

Fotograma del cortometraje *Todo volverá a ser como fue* (2024), de Salomé Peña (10'31")



Nota. Milena y Natalia caminan por la calle antes de que confiese el embarazo.

Figura 45

Fotograma del cortometraje *Todo volverá a ser como fue* (2024), de Salomé Peña (12'29")



Nota. Milena y Natalia comparten un momento íntimo en la interrupción del embarazo.

En conclusión, la armonía entre el orden y el caos en el montaje cinematográfico es una exploración inusual que se puede evidenciar en *Todo volverá a ser como fue*. A través de la discontinuidad espacial y temporal, el cortometraje nos sumerge en una narrativa no lineal que refleja las emociones y desafíos de sus personajes principales, Milena y Natalia. Esta técnica, lejos de generar confusión, enriquece la experiencia del espectador al permitir una conexión más profunda con los sentimientos y situaciones de los personajes. El montaje rítmico y narrativo se combinan para mantener el interés y la claridad, creando una obra que, aunque fragmentada, ofrece una comprensión completa y emocional en la trama de la historia. Así, el cortometraje demuestra que, mediante el uso creativo del montaje, es posible establecer un orden coherente en medio del caos aparente, ofreciendo una experiencia cinematográfica significativa y diferente.

Propuesta y discusión de resultados

El enfoque que diseñamos al principio para el montaje del cortometraje contemplaba lo siguiente: A partir de la historia de dos amigas enfrentando los

desafíos de la adolescencia y para reflejar sus conflictos emocionales, el montaje rompe con la linealidad clásica mediante la discontinuidad de los planos (Bordwell y Thompson, 1995). Además, se emplea un montaje expresivo (Martin, 2002) que invita al espectador a participar en la construcción del relato y a crear metáforas y significados que intensifiquen los sentimientos ocultos. La propuesta busca conectar profundamente con la audiencia y transmitir los complejos sentimientos de los personajes en el cortometraje *Todo volverá a ser como fue*.

En efecto, la discontinuidad de los planos se enfoca en la búsqueda de un estilo que otorgue al cortometraje una característica propia y distintiva. En el trabajo del montajista, este estilo define una subjetividad que está influenciada no solo por el editor, sino también por el propio cortometraje, dialogando directamente con la audiencia. Seguidamente, a través de la discontinuidad espacial, el cortometraje utiliza imágenes visuales de diferentes lugares que funcionan como metáforas para reforzar los sentimientos de los personajes. Por otro lado, en la discontinuidad temporal, se establece un diálogo entre planos distantes en su secuencia clásica para conectarlos con momentos que comparten la misma sintonía de sensaciones o percepciones.

Sin embargo, el desorden trae caos y, sin una línea argumental que lo calme, desemboca en confusión. Es en este punto donde el montaje expresivo cobra sentido. El montaje rítmico se basa en la extensión de los planos, medida en función de la tensión que se le otorga al público. El montaje intelectual desarrolla las ideas ya establecidas junto con las emociones, reforzándolas y validándolas. Y, por último, el más común pero no menos importante, el montaje narrativo. Por lo tanto, es importante reconocer que, al buscar un estilo, el sentido de la narración no debe diluirse. En este caso, establecer una línea argumental clara y una trama consecutiva de la historia ayuda a crear una simbiosis entre la discontinuidad y su entendimiento.

Conclusiones

En la introducción de este ensayo se menciona que el objetivo para este ensayo fue definir teóricamente la discontinuidad y montaje expresivo para, en marco del método de investigación/creación (Hernández Hernández, 2006 y 2015;

Carreño, 2014), realizar la propuesta de montaje para el cortometraje *Todo volverá a ser como fue*, dirigido por Salomé Peña. De esta manera, mediante lo que se ha desarrollado anteriormente, y para realizar el análisis fílmico de las películas referenciales propuestas, se armó el concepto de discontinuidad como: la creación de un estilo, la discontinuidad espacial y la discontinuidad temporal (Bordwell y Thompson, 1995). Seguidamente, se mencionó el segundo concepto, montaje expresivo, que se lo define como: expresión de un sentimiento, el montaje rítmico, el montaje ideológico y el montaje narrativo (Martin, 2002; Morales, 2013; Deleuze, 1987).

El análisis del montaje empleado en las películas propuestas da sentido a conceptos poco convencionales que sirvieron para comprender el estilo propio de cada realizador y cómo el montaje puede ser una herramienta poderosa para explorar y expresar la complejidad humana. En *El espejo* (1975) de Andréi Tarkovsky, el ritmo y la intelectualidad del montaje entrelazan recuerdos y emociones para ofrecer una introspección profunda sobre la identidad humana. En la película *El árbol de la vida* (2011) de Terrence Malick, se trasciende de la narración lineal al reflejar la subjetividad de la memoria a través de una estructura no lineal que conecta el pasado con el presente y de manera poética. Aun así, la relevancia de estos "estilos" es importante para reconocer su uso actual, como en *Lo invisible* (2021) de Javier Andrade, que emplea la discontinuidad espacial y temporal para representar la fragilidad mental y los traumas de su protagonista, creando una atmósfera única que enriquece la narrativa.

En el campo de la creación, y para realizar la propuesta de montaje del cortometraje *Todo volverá a ser como fue*, se utiliza la discontinuidad de los planos para proporcionar un estilo distinto que refleja la búsqueda y la implementación de un enfoque único por parte del editor, en una conversación directa con la audiencia. Las imágenes visuales de varios lugares y objetos del universo diegético, como metáforas, y la unión de planos de tiempos distantes para reforzar los sentimientos son ejemplos de este estilo visual y narrativo. Sin embargo, para evitar la confusión, es imperante equilibrar este desorden con un montaje expresivo que incluya elementos rítmicos, intelectuales y narrativos. De esta manera, se alcanza una

simbiosis entre la discontinuidad y una narrativa clara, asegurando que los espectadores no pierdan el sentido de la narración.

Referencias

- Bordwell, D (1985). *La narración en el cine de ficción*. Paidós Comunicación, Barcelona, España.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós Comunicación, S.L.
- Calle, C. (2015). *La importancia de la narración discontinua y su influencia en la producción y en el montaje en una historia coral, aplicada al cortometraje "Implicados"*. Universidad de Cuenca, Ecuador.
- Carreño, V. (2017). *¿Qué es la investigación-creación?* Revista SituArte/Documentos. Universidad del Zulia.
- Eisenstein, S. (1974). *El sentido del cine*. Siglo XXI Argentina Editores S.A. Córdoba, Buenos aires.
- Garcés, G. (2015). *El Montaje Cinematográfico: Herramienta Artística*. Universidad San Francisco de Quito, Ecuador.
- González, A. (2017). *La discontinuidad como continuidad fílmica: La fragmentación del mundo cinematográfico*. Editorial Académica Española, S.L.
- Hernández Hernández, F. (2006). *Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. Bases para un debate sobre investigación*, 9-40. Ministerio de Educación y Ciencia de España, Instituto Superior de Formación del Profesorado.
- Hernández Hernández, F. (2015). *Pensar los límites y relaciones entre la práctica artística y la investigación artística*. ANIAV. Asociación nacional de investigación en Artes Visuales.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Editorial Gedisa, S.A. Barcelona, España.
<https://www.scribd.com/document/18280571/Martin-Marcel-El-Lenguaje-Del-Cine>
- Mitry, J. (2002). *Estética y psicología del cine: 1. Las estructuras*. Siglo XXI de España editores, S.A. Madrid, España.
- Morales, L. (2016). *Serguei Eisenstein: Montaje de atracciones o atracciones para*

el montaje. Universidad Autónoma de Barcelona, España.

Morales, F. (2013). *Montaje audiovisual: teoría, técnica y métodos de control*.

Editorial

UOC.

S.L.

<https://www.perlego.com/book/3261331/montaje-audiovisual-teora-tnica-y-m-todos-de-control-pdf>

Santacruz, G. (2015). *“Los fracasados”: la duración del plano como elemento central para contar una historia cotidiana*. Universidad de Cuenca, Ecuador.

<https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/24137/1/Tesis.pdf>

Tarkovsky, A. (2002). *Esculpir en el tiempo, Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones RIALP, S.A. Madrid, España.

Filmografía

Andrade, J. (2021). *Lo invisible*. La maquinita, Punk S.A.

Malick, T. (2011). *El árbol de la vida*. Fox Searchlight.

Peña, S. (2024). *Todo volverá a ser como fue*. Universidad de Cuenca, Ecuador.

Tarkovsky, A. (1975). *El espejo*. Mosfilm.