

Apuntes sobre una cuestión pendiente: la actuación cinematográfica

por Karina Mauro*

Resumen: El objetivo de esta investigación es plantear una reflexión histórica y estética acerca de la actuación cinematográfica. Tal como se observa en el caso del teatro, los estudios cinematográficos se han desarrollado profusamente careciendo de una indagación teórica sistemática acerca de la actuación, cuya reflexión pareciera quedar relegada a la mera producción de escritos prescriptivos, acaso como si iniciarse en un modo de desempeño pudiera brindar las claves del fenómeno actoral en todas sus dimensiones. Por tales motivos, el presente ensayo se propone introducir algunos ejes para la elaboración de un modelo de análisis de la actuación cinematográfica fundamentado teóricamente, susceptible de ser aplicado en el estudio de casos, así como también para aportar bases conceptuales para la planificación de la formación para la actuación y para la dirección de actores en cine.

Palabras clave: actuación, teoría, historia, modelo de análisis

Abstract: This paper proposes a historical and aesthetic reflection about film acting. Despite the production of research in other areas, neither theater nor film studies have developed a theoretical and systematic study of acting, which seems to have been reduced to the production of prescriptive texts, as if they could address the multi-dimensionality of acting per se. Therefore, this article posits foundational concepts to develop a theoretically informed model of analysis for film acting. While this model can be applied as a case study, it also provides a theoretical foundation for training in film acting as well as for training in film actor directing.

Key words: film acting, theory, history, model of analysis

El presente trabajo obtuvo el quinto lugar en el 4° Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado conjuntamente por ASAECA y el 30° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2015. El jurado estuvo compuesto por Marina Moguillansky, Pedro Sorrentino y Maximiliano de la Puente.



Tal como se observa en el teatro, la pregunta por la actuación cinematográfica ha sido pocas veces formulada. Resulta tan curiosa su ausencia en el primer caso, después de 2500 años de existencia probada del arte teatral en Occidente, como en el segundo, en el que lo actoral demuestra toda su importancia a través de las implicancias artísticas, simbólicas y hasta económicas que conlleva su presencia en el cine.¹ Sin embargo, tanto los estudios teatrales como los cinematográficos se han desarrollado profusamente careciendo aún de una indagación teórica sistemática acerca de la actuación, cuya reflexión pareciera quedar relegada a la mera producción de escritos prescriptivos, acaso como si iniciarse en un modo de desempeño –sesgado estético e ideológicamente– pudiera brindar las claves del fenómeno actoral en

¹ Los actores “aportan sus propios efectos de imagen, de sonido y de significado, y afectan al filme en muchos sentidos [...] La presencia registrada del actor, grabada en la película, también se graba en los espacios, en las épocas, en los comportamientos” (Nacache, 2006: 13/14)

todas sus dimensiones.² Por el contrario, el objetivo primordial de una teoría es arribar a una definición general que sea aplicable a todas las manifestaciones singulares de un fenómeno, aspecto que en el caso de la actuación cinematográfica se halla aun vacante.

La investigadora Jacqueline Nacache afirma que, si bien de unos veinte años a esta parte existe un interés por el actor cinematográfico, “tales esfuerzos resultan ínfimos a la vista de que el ámbito de los estudios sobre cine sigue ocupándose de sus objetivos preferentes: centrar el enfoque en las obras, en los directores, las influencias, los estilos; el enfoque del cine en cuanto lenguaje, en cuanto relato, como arte visual y sonoro” (2006: 12).³ Sin embargo, la cuestión de la actuación continúa pendiente. Por consiguiente, la autora considera que persiste un auténtico “hueco discursivo”, un miedo a hablar de los actores que es necesario perder, dado que “el filme narrativo de ficción en cuanto filme interpretado sigue siendo la forma cinematográfica dominante” (Nacache, 2006: 12).

Debemos reconocer que tanto en los estudios cinematográficos como en los teatrales existen numerosos análisis de casos en lo referente a la actuación. Pero si bien el cine es un arte joven, el ejemplo del teatro nos demuestra que la profusión de análisis de manifestaciones actorales particulares no deviene necesariamente en una propuesta teórica. Por consiguiente, estos análisis no se sustentan en nociones sistemáticas, motivo por el cual dichas observaciones

² Este silencio no es casual, dado que cualquier reflexión sobre la actuación nos enfrenta a la cuestión del cuerpo y de la representación, al punto que, en toda metodología de formación del actor, en todo programa artístico y hasta en cada desempeño actoral particular se ponen en juego las concepciones colectivas de la subjetividad y de lo simbólico, y las relaciones que las mismas establecen con los lineamientos morales, ideológicos y estéticos que se hallan en pugna en una sociedad dada. Es por ello que en el arte actoral se halla implícita una dimensión política. En efecto, el carácter acontecimental de la exhibición pública del cuerpo y de la acción, torna conflictiva la existencia misma de los actores en el seno de una cultura eminentemente logocéntrica, racional y utilitaria como la occidental (Para profundizar, ver Mauro, 2011).

³ Podríamos agregar en este panorama sobre los intereses predilectos de los análisis cinematográficos actuales, a aquellos enfoques interdisciplinarios que abordan la producción fílmica desde los estudios culturales, políticos, ideológicos o de género.

no adquieren carácter general, lo cual impide el desarrollo del campo de la actuación como objeto de análisis autónomo. Esta carencia de bases teóricas se replica además en la formación de actores y en la formación para la dirección de los mismos. Consideramos que es necesario partir de la elaboración de conceptos teóricos generales para luego pasar al estudio de ejemplos.

En el presente ensayo, nos proponemos introducir algunos ejes para la elaboración de un modelo de análisis de la actuación cinematográfica fundamentado teóricamente, susceptible de ser aplicado en el estudio de casos (tanto de una metodología de desempeño actoral, como de una actuación particular o de un corpus conformado por un grupo de actuaciones), así como también para aportar bases conceptuales para la planificación de la formación para la actuación y para la dirección de actores en cine. Este trabajo se inserta en una investigación más amplia que tiene por objeto establecer a la actuación como un campo de investigación autónomo, a partir de una indagación teórica, metodológica, estética e histórica de las manifestaciones actorales en todos los medios y soportes, producida desde nuestro país.

El extraordinario desarrollo que los estudios culturales y artísticos han tenido en las últimas décadas a nivel internacional, conlleva sin embargo una suerte de implícita “división del trabajo” merced a la cual los países periféricos aportarían las novedades generadas por la aplicación a fenómenos locales de teorías elaboradas en los países centrales. La capacidad de análisis queda así reducida al estudio de caso o a la elaboración de parámetros conceptuales para dar cuenta de aquellas expresiones que, por su carácter estrictamente autóctono, no son susceptibles de ser abordadas por las teorías vigentes. Sin embargo, coincidimos con Jorge Dotti cuando afirma que “la cuestión de la ‘originalidad’ del pensamiento argentino no debe ser manejada como si se tratara de una operación aritmética consistente en restarle a lo dicho en

Sudamérica lo ya dicho allende el océano, y considerar la eventual diferencia como aporte autóctono” (1983: 15).

De este modo, y sin desconocer algunos trabajos que durante el último decenio se han volcado al análisis de la actuación cinematográfica en los denominados países centrales,⁴ el carácter reciente y parcial de los mismos impide constituirlos como una visión canónica o por lo menos una referencia ineludible que anule la posibilidad de producir propuestas teóricas generales en América Latina.

Consideramos que para abordar la actuación en cine es necesario analizar las particularidades que adquiere el arte actoral como consecuencia de su confrontación con el dispositivo cinematográfico, entendiendo al mismo como el conjunto de elementos materiales y de producción, que hacen posible la existencia de una obra y su encuentro con el espectador (Ceriani y Ciafardo, 2007). Para ello, dividiremos nuestra exposición en tres partes.

En primer lugar, analizaremos el surgimiento de la actuación cinematográfica propiamente dicha, entendiendo a la misma como el resultado de un trayecto técnico, estético y simbólico que los actores debieron realizar del teatro *hacia* el cine, acompañando a su vez el derrotero seguido por el propio dispositivo.

⁴ Como *Movie Acting, the Film Reader*, de Pamela Robertson Wojci (2004), o *Film Performance: From Achievement to Appreciation*, de Andrew Klevan (2005). Sin embargo, algunos como *Reframing Screen Performance*, de Cynthia Baron y Sharon Marie Carnicke (2008), *Acting and Performance in Moving Image Culture: Bodies, Screens, Renderings*, de Jörg Sternagel, Deborah Levitt y Dieter Mersch (2012) o incluso el más antiguo *Screen Acting*, de Peter Kramer y Alan Lovell (1999), se componen en gran medida de estudios de caso. Otros, como *Acting*, de Claudia Springer y Julie Levinson (2015) o *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*, de Pasi Väliäho (2010), proponen un análisis histórico de diversos estilos de actuación utilizados en el cine. Otros aportes significativos que, aunque históricos, se hallan más cercanos a una propuesta de análisis teórico de la actuación cinematográfica son los de Sabine Lenk, “Cinéma d’attractions et gestualité” (junto con Frank Kessler, 1995) y “L’art de l’acteur sur la scène et devant la caméra (1895-1914)” (1994), entre otros trabajos de la autora; Roberta Pearson, *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in The Griffith Biograph Films* (1992), y el inaugural “The changing status of the film actor”, de Charles Musser (1986).

En segundo término, abordaremos las características específicas de la actuación cinematográfica una vez constituida, en el seno del cine ya institucionalizado.

Por último, profundizaremos en el desempeño actoral en función de las condiciones de producción del medio, que implica por consiguiente la puesta en práctica, tanto antes, durante y después del rodaje, de diversos saberes, habilidades y procedimientos que conforman el oficio del actor en cine.

El origen de la actuación cinematográfica

Entendemos que en el análisis teórico del fenómeno actoral en cine es insoslayable la cuestión del origen. Si la actuación teatral es la manifestación primigenia del arte actoral, porque es allí donde éste adquiere sus caracteres esenciales y sus parámetros básicos de desempeño, es notable observar que los mismos no sufrieron alteraciones significativas hasta la aparición del cine. No obstante, la actuación cinematográfica propiamente dicha no surgió inmediatamente a partir de la creación del denominado “aparato básico” (Gaudreault, 2007), sino luego de un trayecto técnico, estético y simbólico que los actores debieron realizar del teatro *hacia* el cine.

Consideramos que dicho trayecto se realizó completamente durante el período comprendido entre el pre-cine y el cine silente, y que sucedió en dos tiempos. En efecto, fueron dos las características fundamentales que adquirió el arte actoral en su aplicación al cine. En primer lugar, la invención de la cámara tomavistas produjo la necesidad, inédita en el arte actoral, de desempeñarse *en ausencia* del público, y, en segundo lugar, el posterior desarrollo del cine como lenguaje promovió la exigencia, también novedosa, de fragmentar el cuerpo y descomponer la acción. Estas transformaciones acontecieron en momentos bien diferenciados durante el pre-cine y el cine silente, y en estrecha

relación con las peripecias que experimentó el dispositivo (y que desembocarán en la integridad narrativa y la conformación de la institución cine). Sólo luego de este periplo, y de estas dos transformaciones que sufrió el arte actoral respecto de los parámetros de desempeño constituidos en el teatro, es que podemos hablar de actuación cinematográfica propiamente dicha.

El primer paso para la constitución de la actuación cinematográfica consistió en que los actores pudieran desempeñarse en ausencia del espectador. Este es un hecho sin precedentes en el arte actoral, dado que la esencia de la actuación teatral es la exhibición del cuerpo y de la acción ante la mirada de un espectador. La emergencia de un artefacto que permitía filmar y proyectar su desempeño, colocó a los actores ante el desafío de actuar *frente a y para* la cámara.

Ante este desafío, la experticia de los actores del teatro popular y de los espectáculos de variedades fue de gran importancia en el denominado “cine de atracciones” (Gaudreault, 2007). La razón radica en que, en tanto formas de expresión opuestas al teatro erudito, este tipo de espectáculos no estaban basados en textos escritos⁵. Por consiguiente, los actores populares y los artistas de variedades podían desarrollar frente a la cámara un tipo de actuación basado en su enorme capacidad de expresarse con todo el cuerpo sin necesidad de la palabra.

Algunos de estos actores, fundamentalmente los que provenían del espectáculo de variedades, tenían habilidades especiales altamente valoradas en el cine de atracciones, un tipo de cine determinado por el denominado “principio numérico”.⁶ De acuerdo con este principio, los cortos se basaban en el puro exhibicionismo, buscando la atención del espectador mediante efectos

⁵ Para profundizar en las características de la actuación popular, ver Mauro, 2013.

⁶ Propuesto por autores como Charles Musser (*The Nickelodeon Era Begins*, 1989) y Corina Müller (*Frühe deutsche Kinematographie*, 1994).

visuales, persecuciones y bufonadas (lo cual determinó el surgimiento de un género específico, conocido como *slapstick*). Thomas Elseasser (2011) afirma que el principio numérico supone la influencia de la programación y la exhibición sobre la producción. De hecho, estos films eran exhibidos como parte de espectáculos en los que se combinaban vistas animadas con números en vivo. Lo curioso es que ambos enunciados eran realizados por el mismo tipo de actor: el actor del teatro popular o del espectáculo de variedades, quien podía usar todo su cuerpo para hacer gala de movimientos, habilidades y/o gestos inusuales.

Sin embargo, el mayor requerimiento para los actores del cine de atracciones consistía en poder desempeñarse frente a la cámara sin interrupciones. Este no era un objetivo simple para actores que nunca habían hecho esto antes.⁷ Georges Mèlies lo entendía cuando afirmaba:

Aquí ya no hay un público al cual el actor pueda dirigirse, bien verbalmente, bien mimando. El único espectador es el tomavistas, y nada tan malo como estar pendiente y preocuparse de él cuando se interpreta, cosa que les sucede invariablemente al principio a los actores acostumbrados al escenario y no al cinematógrafo (Mèlies, 1929: 392).

De este modo, actuar sin público fue una nueva demanda para los actores, que requirió del desarrollo de una nueva habilidad. Por esta razón, consideramos que no puede afirmarse que el cine de los primeros tiempos fuera simplemente teatro filmado. La ausencia del espectador en la producción de vistas animadas es un rasgo suficiente para plantear el surgimiento de un nuevo tipo de actuación y, por consiguiente, de un nuevo tipo de actor. En el inicio de este

⁷ Si bien este era un desafío inédito para el actor, consideramos que el acelerado y sorprendente desarrollo de la fotografía durante el siglo XIX brindó un modelo de desempeño actoral en ausencia del espectador, aspecto en el que no profundizaremos en esta oportunidad por una cuestión de espacio.

proceso, los actores sólo tuvieron que aprender a desempeñarse para la cámara sin dudas o interrupciones que pudieran retrasar el rodaje.

Y eran los actores del teatro popular y del espectáculo de variedades quienes podían hacerlo dado que, a diferencia de los actores cultos, estaban habituados a desempeñarse en las circunstancias más desfavorables. En efecto, además de la precariedad de los espacios y de las condiciones en las que se llevaban adelante dichos espectáculos, el público que asistía a los mismos solía ser poco amable con los artistas, cuando no lisa y llanamente agresivo, respondiendo con abucheos, insultos o arrojando objetos contundentes al escenario. Por consiguiente, eran estos actores los que tenían la capacidad de confrontar una instancia tan nueva como desconcertante: la cámara.

Además de que los actores del teatro erudito no podían desempeñarse sin palabras, el cine no era atractivo para ellos. Por un lado, la principal técnica que el actor culto debía dominar era la declamación. Esto implicaba el manejo de una pronunciación inteligible y excesivamente codificada, que no fuera interferida por el cuerpo. Por ello, los movimientos y los gestos debían ser limitados y sobrios. Este tipo de desempeño era inútil para el cine temprano. Por otra parte, el cine de atracciones no era considerado un arte: sus espacios de exhibición de dudosa reputación, la corta duración de las vistas animadas y su combinación con números vivos de gusto popular causaban la desaprobación por parte del campo artístico y cultural. De este modo, los actores cultos no deseaban actuar en films, por lo que puede afirmarse que el rechazo entre cine de atracciones y actores eruditos era mutuo.

Esto comenzó a cambiar a medida que los films aumentaron su duración. Tal como lo afirma Charles Musser (1986), el incremento del metraje de los films ayudó a elevar el status del cine y, consecuentemente, de sus actores. Esto reside en el hecho de que los films de cuatro o cinco bobinas necesitaban del

desarrollo de una historia. En otras palabras, los films comenzaron a producir una narración. En el seno de una cultural logocéntrica como la occidental, la implementación de la narración contribuyó a la consideración del cine como un arte. Como consecuencia, los largometrajes se convirtieron en la atracción principal en el programa de exhibición, hecho que convirtió al nuevo medio en atractivo para los actores del teatro erudito.

Además, este nuevo tipo de películas necesitaban de un actor capaz de componer personajes con mayor complejidad y matices, que pudieran ser desarrollados a lo largo de una historia con alternativas, lo que promovió que el principio numérico comenzara a ser abandonado. Así, la capacidad de exhibir movimientos o habilidades inusuales fue paulatinamente reemplazada por la de realizar gestos que comunicaran emociones o sentimientos. Sabine Lenk (1994) afirma que en los films narrativos silentes, los gestos deben estar conectados por relaciones de causa-efecto, y deben ser fácilmente comprendidos por el espectador. Este hecho constituye un paso hacia el naturalismo en los films de ficción y, por consiguiente, en la actuación cinematográfica.

Con la integración narrativa llegará el segundo tiempo del surgimiento de la actuación cinematográfica y su constitución como un modo de desempeño actoral totalmente diferenciado del teatral. En efecto, la escala de planos en función del montaje exigirá una determinada estructuración de lo profílmico y, por consiguiente, un desempeño actoral especializado. A la capacidad para actuar en ausencia del espectador y frente a cámara, se le agregará ahora la capacidad de fragmentar el cuerpo y descomponer la acción. En el cine institucionalizado, el cuerpo del actor se convertirá en un “cuerpo ilusorio”:

en cualquier momento puede separarse de su voz, o recibir una voz prestada;
en cualquier momento el encuadre puede aislar fragmentos, la línea del cuadro puede cortar la curva de los hombros, ampliar inesperadamente una mirada,

una sonrisa, el montaje puede articular planos de escala variable en combinaciones efímeras". (Nacache, 2006: 18)

Como contrapartida a esta sustracción de su cuerpo, el actor conseguirá su instrumento de individuación más flagrante: el primer plano. Éste será la meta a alcanzar por todo actor que comience a desempeñarse en el medio y constituirá el paso obligado hacia la condición de estrella. Consecuentemente, sobrevendrá la exigencia de atenuación gestual, que pasará a entenderse como una eliminación de todo vestigio teatral en la actuación y por consiguiente, como la necesidad del surgimiento de un nuevo tipo de actor especializado en el medio, aun aunque su procedencia inicial fuera el teatro. Según Nacache:

No sólo se trata de eliminar el teatro en cuanto referencia cultural obligada, sino de imponer la idea de que el cine exige un nuevo tipo de actores; en consecuencia, aquellos que provienen del teatro deben cambiar sus hábitos. La obsesión de la época radica en evitar todo asomo de expresión grosera: la búsqueda de la naturalidad ha comenzado inadvertidamente y ya no cesará (2006: 29).

Así, la integración narrativa se erigió como principio normalizador de la irrupción del cuerpo y de la acción en el enunciado fílmico, al someterla a un esquema logocéntrico que es potestad del director (o del productor), organizador y responsable último de la película.

La especificidad de la actuación cinematográfica

En este apartado nos proponemos analizar dos conceptos que, a nuestro entender, constituyen el fundamento de la actuación cinematográfica: acción actoral y el de situación de actuación.

La actuación ostenta profundas diferencias respecto de otras “artes interpretativas”, como el canto, la danza o la interpretación musical, dado que mientras éstas exigen un desempeño específico, suponiendo sujetos entrenados en habilidades que aquellos que no las desarrollan no pueden realizar, el actor no necesariamente ejecuta acciones diferentes a las de un sujeto cualquiera. Por consiguiente, no es la realización de acciones específicas lo que define a la actuación como fenómeno artístico.

Postulamos que dicho fundamento radica en la circunscripción de un contexto espacio temporal en el que el sujeto se posiciona para llevar adelante su accionar ante la mirada de otro. Denominamos al mismo, situación de actuación⁸. Consideramos que lo que distingue a la situación de actuación de otras situaciones posibles, es que las acciones realizadas por el sujeto posicionado en la misma son idénticas a una acción cotidiana, excepto por el hecho de no poseer otra motivación que producirse ante la mirada de otro. Se trata de una situación en la que la acción del sujeto no carece de efectividad en su ejecución, sino de otra utilidad que su sola realización para ser vista.

Dado que no requiere ningún desempeño específico, la actuación no admite legitimaciones externas a la relación actor-espectador, por lo que ni el texto dramático ni el sentido son suficientes para justificar la acción en escena, como tampoco lo es el título profesional de actor o la preparación que el mismo pueda esgrimir haber realizado para llegar a ese momento. Simplemente, el sujeto acciona porque es mirado por otro y esa razón es suficiente para legitimar su posicionamiento *como* actor en el escenario. Como corolario, en la situación de actuación es necesaria la participación de dos sujetos, aquel que acciona y aquel que observa dicho accionar.

⁸ Concepto elaborado a partir de la *Fenomenología de la Percepción* de Maurice Merleau Ponty (1975). Para profundizar, ver Mauro, 2015a y 2010

Debido a que el espectador es quien legitima el desempeño actoral mediante su mirada, esta relación debe ser sostenida y resguardada hasta las últimas consecuencias. El actor debe evitar que la situación de actuación se disuelva, dando lugar a otras situaciones en las que los sujetos implicados (actor y espectador) se verían compelidos a realizar otros desempeños. Por consiguiente, la preservación de la situación de actuación está por encima de la calidad del desempeño artístico.

Por consiguiente, en el teatro la acción actoral (el desempeño del actor en situación de actuación) coincide con la actuación, en tanto enunciado artístico que se ofrece al público. Si bien la actuación teatral se produce dentro de un enunciado artístico más amplio (la puesta en escena en su conjunto), cada desempeño actoral constituye una obra de arte atribuible a un sujeto. Esto se debe a la naturaleza misma del hecho teatral, que se produce en un aquí y ahora inmanente e indeterminado. De este modo, aunque el director tenga un rol preponderante, el contexto espacio temporal en el que se desarrolla lo teatral determina al actor y al espectador como únicas presencias necesarias en un aquí y ahora marcado por una dimensión de riesgo siempre latente.

Pero si podemos realizar estas afirmaciones para el caso del teatro, no es posible en el de otros medios donde la actuación se desarrolla. Es necesario entonces analizar qué sucede con las categorías de acción y de actuación en el desempeño actoral en cine, y cómo se constituye la situación de actuación teniendo en cuenta las particularidades del dispositivo cinematográfico. Si, tal como hemos desarrollado, la acción del actor no difiere de la cotidiana excepto por realizarse ante la mirada de otro sujeto, es necesario explicar qué es lo que legitima el desempeño actoral durante el rodaje, en el que el espectador se halla ausente.

La primera particularidad de la acción actoral en cine es que el lugar de la mirada se halla ocupado por un artefacto, la cámara. Por consiguiente, en el

cine la acción actoral no posee otra función ni justificación que ser tomada por la cámara y grabada o impresionada en la película. Podemos afirmar entonces que la situación de actuación cinematográfica se circunscribe al instante de la toma o más precisamente, al acto mediante el cual se produce una imagen en movimiento. Ese es el momento de la acción actoral, dado que una vez que la imagen ha sido tomada, el actor deja de intervenir en su actuación.

Si bien el director es ajeno al acto que da como resultado la impresión de las acciones en imágenes⁹ (así como el director teatral se halla ausente en la situación de actuación propiamente dicha), mientras en el teatro el director puede no existir, en el cine esto no es posible. A pesar de su no intervención en la situación de actuación y en la acción actoral, el director ejerce un rol decisivo en la actuación cinematográfica, a diferencia del teatro. En efecto, en el cine es el director quien terminará de construir la actuación a partir de la manipulación del material obtenido en la situación de actuación, esgrimiéndose por consiguiente como el mediador entre la acción actoral y la actuación.

Esta es la diferencia sustancial entre el arte actoral en teatro y en el cine institucionalizado. Mientras en teatro, acción actoral y actuación coinciden, en el cine existe un profundo hiato entre ambas, en el que la intervención del director es definitoria. Por consiguiente, la actuación cinematográfica será el resultado del montaje, realizado por un tercero, de los fragmentos de movimientos y acciones captados durante el rodaje.

Ya establecidos los sujetos o roles intervinientes en la situación de actuación cinematográfica, cabe aclarar que, al igual que en el teatro, también en este caso esta célula mínima debe ser preservada para evitar su disolución. No obstante, esto no sucede para sostener el posicionamiento del actor en la misma y consecuentemente, su posibilidad de accionar, dado que aquí el

⁹ Aunque no así el camarógrafo, quien tiene un rol definitorio (Ver Mauro, 2015a).

espectador está ausente y la continuidad de la representación es imposible y no deseable (salvo escasas excepciones vinculadas con decisiones estético/narrativas del director).

La situación de actuación en cine es, por definición, fragmentada y se compone de momentos muy breves. No obstante, también se espera que no sea el actor quien la interrumpa, pero en este caso por motivos estrictamente económicos. De hecho, todos los apremios temporales, como el aprovechamiento de la luz en exteriores o la necesidad de obtener lo buscado por el director en la menor cantidad de tomas posible, se deben en última instancia a evitar mayores costos de producción. Por consiguiente, aunque por diferentes razones, también en el cine la acción no se interrumpe hasta que el director ordena el corte de la misma.

Para preservar la situación de actuación, el actor debe saber desempeñarse en el medio. En primer lugar, nunca debe olvidar la cámara. Este es un aspecto que genera alguna confusión en los estudios sobre actuación en cine, muy influenciados por una vulgarización del teatro naturalista según la cual, el actor debe desempeñarse como si el público no se hallara presente (imponiendo ante el mismo una suerte de cuarta pared). En su extensión al cine, esto significaría que el actor debe manejarse como si el aparataje técnico no existiera. No obstante, y dado que en el teatro el posicionamiento del sujeto como actor depende exclusivamente de la mirada del público, es imposible e indeseable que olvide al mismo. El naturalismo stanislavskiano surge como reacción al divismo romántico y la cuarta pared no es más que la exigencia de que el actor elimine de su actuación comportamientos efectistas para agrandar o provocar la ovación, en pos de la construcción de un desempeño en el que todo signo exterior sea el resultado de un sentimiento interno. Pero de ninguna manera el actor debe olvidar que está en el escenario y siendo observado, porque esa es la esencia de su accionar.

Del mismo modo, el actor de cine no debe olvidar jamás que la cámara lo enfoca, al tiempo que debe conocer todos los aspectos del encuadre, la fotografía y los movimientos de cámara que determinarán su campo de acción. A lo sumo, el naturalismo que se le exigirá es el de desempeñarse fingiendo olvidar la fragmentación a que está sometida su acción y su cuerpo. En definitiva, no se trata de olvidar ni de fingir, sino de desarrollar capacidades técnicas para sugerir una representación continua allí donde la acción actoral ha sido fragmentada. Pero de ninguna manera el actor de cine puede desentenderse de la cámara. Si lo hace no será capaz de adaptar su acción a la misma y al camarógrafo, lo que conducirá a la interrupción de la situación de actuación, con todos los problemas que esto acarrea para la producción del film y para su propia carrera profesional. El actor debe adquirir una precisión gestual y de movimientos tal, que le permita ajustar su desempeño a la cámara y a quien la opera, en definitiva, a las condiciones que plantea el hecho de que lo que haga debe quedar impresionado en un soporte externo como imagen y sonido.¹⁰

Dado que en el cine, acción actoral y actuación no coinciden, lo que el actor haya podido aportar durante el rodaje constituirá el material que será seleccionado, combinado y manipulado por otro sujeto (el director, el productor, etc.), quien será el encargado de construir su actuación. Por ello, el actor debe lograr, en primer lugar, que lo que quede impresionado en la película sirva a los fines del director, ya sea porque se ajusta a lo que éste le pidió o porque propuso algo nuevo (la posibilidad de hacerlo dependerá de las condiciones de producción). Por otra parte, y estando garantizado lo anterior, el actor puede desempeñarse para lograr que lo que quede impresionado en la película sea susceptible de promover que su actuación crezca lo más posible en calidad y en cantidad, a partir de la manipulación posterior de lo que ha ofrecido en su

¹⁰ Por consiguiente, se produce un efecto paradójico: lejos de constituirse en el sostén del desempeño actoral, la presencia humana en el set pasará a ser un elemento de distracción.

acción actoral. Por lo pronto, debe evitar que la actuación se reduzca respecto a lo planificado (o incluso que desaparezca por completo), pero también puede intentar ampliarla (obteniendo, por ejemplo, mayor cantidad de “planos de reacción” que los pautados inicialmente).

En definitiva, lo que el dispositivo cinematográfico le impone al actor es la renuncia a producir actuación tal como lo hace en el teatro, en favor de aportar *elementos para la construcción* de una actuación cinematográfica. Denominaremos a los mismos, *trazas de actuación*. Por consiguiente, el actor cinematográfico debe brindar la mayor cantidad de trazas de actuación de calidad para que la construcción final redunde en beneficio de la totalidad de la película y de su propia carrera profesional, lo que determinará en parte la continuidad de su trabajo. Esto significa aumentar la posibilidad de construir una actuación de calidad, así como también de aumentar su tiempo en pantalla, obteniendo tanto una mayor cantidad de planos como planos más cortos. Será el director quien, utilizando las posibilidades ofrecidas por el dispositivo cinematográfico, convierta las trazas de actuación obtenidas por la impresión fílmica de la acción en situación de actuación, en una actuación como enunciado artístico a ofrecer al espectador.

Ahora bien, si la situación de actuación en el cine no determina por sí misma la actuación, esta suerte de alienación del actor respecto del producto de su trabajo requiere de la puesta en práctica de saberes y destrezas particulares por parte del mismo, que van más allá de la acción actoral desplegada en el estricto momento de la toma. A continuación, analizaremos en qué consisten estas habilidades, que conforman el oficio actoral en cine.

El oficio del actor en cine

Por su extrema dependencia de la mirada ajena y por la debilidad que reviste toda legitimación institucional acerca de la condición de actor de un sujeto, el

ejercicio de la actuación requiere como premisa que éste acceda a un relato colectivo compartido por los actores pertenecientes a una época o sociedad dada. La función de dicho relato es la de brindarle a los actores su identidad como tales, contenida en un repertorio de conductas y cualidades, no exento de estereotipos. Esto excede a la formación en una determinada metodología de actuación vinculada a una estética, poética o género, reducida fundamentalmente a la adquisición de procedimientos concretos para utilizar en la situación de actuación.

En efecto, más que promover un tipo de desempeño específico, lo que propicia este relato, al que vulgarmente se denomina “oficio”, es que el actor pueda identificarse con sus pares y, por consiguiente, asumir y ejercer su condición de tal ante el público¹¹. En el caso de la actuación cinematográfica, este relato comparte algunos postulados con el del actor teatral, pero presenta a su vez profundas diferencias, que resultan significativas en tanto nos permiten delimitar su especificidad.

La condición de actor no sólo se juega en la situación de actuación propiamente dicha, sino en todos los ámbitos donde el sujeto deba posicionarse como actor. Si bien el objetivo último del actor de cine es brindar la mayor cantidad de trazas de actuación de calidad para su posterior montaje, el ejercicio de su oficio no se reduce sólo al momento de la toma. Dadas las características del dispositivo y de las condiciones de producción, las prácticas actorales en cine consisten en diversos saberes, habilidades y procedimientos que el actor debe desplegar antes, durante y después del rodaje.

Identificamos como prácticas actorales anteriores al rodaje a todo desempeño del actor previo a un proyecto cinematográfico concreto, instancia en la que entran en juego desde el nombre propio del actor, es decir, la imagen o historia

¹¹ Para profundizar en el oficio actoral como categoría identitaria, ver Mauro, 2014a y b.

profesional que el actor porte consigo a través del desarrollo de su carrera, hasta el trabajo actoral de cara a la obtención de un papel en particular, proceso de selección más conocido como *casting*. También consideramos como parte del desempeño actoral antes del rodaje a todo aquello que se vincula con la preparación para el mismo, desde la primera vinculación del actor con el proyecto, hasta la caracterización interna y externa del personaje.

Consideramos como prácticas actorales realizadas durante el rodaje a todo desempeño actoral que se realice en el set de filmación. En esta etapa debemos distinguir el desempeño actoral que se realiza antes y después de la situación de actuación, de la situación de actuación propiamente dicha, es decir, del momento estricto de la toma. Es importante destacar que el actor debe utilizar el tiempo anterior a la situación de actuación en función de la preparación para la misma. Por consiguiente, será fundamental contar con información respecto del espacio de la acción y del tipo de plano a filmar (para ello debe dominar todos los aspectos del lenguaje cinematográfico), lo cual puede incluir la planificación y/o ensayo junto con el director de los movimientos y acciones.

El análisis de la situación de actuación implica la indagación en la acción actoral propiamente dicha, tal como la hemos descripto en el apartado anterior. Es de vital importancia que el actor subordine su desempeño al tipo de plano a filmar, lo que condicionará su margen de acción en función del espacio y la duración, determinando la fragmentación de su cuerpo y los movimientos que la toma requiere. Como ya mencionamos, la premisa es que la situación de actuación no sea interrumpida por responsabilidad del actor. En función de las trazas de actuación que se vayan obteniendo, el director y/o productor indicará las repeticiones necesarias y las modificaciones requeridas para las mismas. Entendemos por prácticas actorales después del rodaje a todo desempeño posterior y externo al trabajo en el set de filmación. Esto incluye el montaje del

film, en lo que refiere al grado de injerencia que posea el actor en el mismo, ya sea por lo pautado contractualmente, como por el peso de su nombre propio, o por la posibilidad de participar personalmente del proceso. Esta instancia es de suma importancia, porque es aquí cuando las trazas de actuación se convierten en una actuación propiamente dicha. Por consiguiente, es necesario destacar que la importancia del actor dentro del enunciado fílmico final puede no corresponder con el desempeño del mismo durante el rodaje, para lo cual será definitoria la intervención del director y/o productor, y del montajista.

Como prácticas posteriores al rodaje es necesario analizar además el desempeño actoral en la etapa de promoción y publicidad del proyecto, que incluye entrevistas, viajes, presentación a festivales e incluso realización de acciones “no convencionales” (por ejemplo, difusión de la “vida privada”). También aquí debemos destacar que el rol del actor en la estrategia publicitaria de un proyecto cinematográfico puede no ser correlativo con su desempeño dentro del rodaje o su importancia en el propio enunciado fílmico.

Por último, en este punto puede analizarse el desempeño actoral en función del resultado del film, es decir, las repercusiones culturales, económicas y simbólicas desencadenadas por el mismo, y que repercuten en el actor en tanto nombre propio, condicionando así su carrera futura. Incluimos también la existencia y disponibilidad del material fílmico en el que el actor se desempeñe (las trazas de actuación utilizadas o desechadas en el film propiamente dicho) y que eventualmente pueden dar lugar a futuros montajes y a nuevos enunciados, virtualidad abierta hacia un futuro indeterminado, a la que el actor está sujeto sin tener injerencia alguna y que pueden producirse hasta incluso después de su desaparición física.¹²

¹² “El drama (o la suerte) del público cinematográfico radica en que no siempre es contemporáneo a los actores que contempla [...] Obliga a imaginarse una vida extinguida hace ya tiempo, obliga, dolorosamente, a superponer la imagen de Lauren Bacall surcada de arrugas a las imágenes eternamente jóvenes de *Cayo Largo* (*Key Largo*, 1948)” (Nacache, 2006: 19).

Podemos aislar dos rasgos generales que proceden de las características específicas del dispositivo cinematográfico y que resultan fundamentales en el relato colectivo que conforma el oficio actoral en cine. En primer lugar, la condición de actor en este medio se adquiere más por el ejercicio del oficio que por la formación previa. En efecto, la experiencia en el set es irremplazable e imposible de reconstruir o recrear en la instancia formativa, por lo que necesariamente el sujeto debe enfrentarse a la práctica con los rudimentos actorales obtenidos mediante una formación no específica o sin formación alguna. Consideramos que esto motiva la preeminencia y aceptación de ciertas metodologías de actuación teatrales, fundamentalmente el realismo de base stanislavskiana-strabergiana.

En segundo término, el relato colectivo al que el sujeto accede para conformar su identidad como actor cinematográfico se halla conformado por un repertorio de conductas, cualidades, presupuestos y estereotipos tendientes a generar el máximo grado de autonomía del actor respecto del contexto y del resto de los sujetos intervinientes en las diversas etapas de producción del film en las que deba desempeñarse. Esta autonomía llega a su máxima expresión en los medios cinematográficos altamente industrializados, en los que la división de las tareas y de las áreas intervinientes en una producción, generan un aislamiento del actor y la exigencia de desempeñarse de forma independiente. Consideramos que si bien esta exigencia puede variar, el relato colectivo actoral en el cine prepara al sujeto para los contextos de mayor adversidad.

Consideraciones finales

Hemos introducido algunos ejes para la elaboración de un modelo de análisis de la actuación cinematográfica fundamentado teóricamente, para ser utilizado en el análisis de casos y para establecer las bases conceptuales de la formación para la actuación y para la dirección de actores en cine. Abordamos,

en primer lugar, el surgimiento de la actuación cinematográfica como resultado de un trayecto técnico, estético y simbólico que los actores debieron realizar del teatro *hacia* el cine, acompañando a su vez el derrotero seguido por el propio dispositivo. En segundo término, profundizamos en las características específicas de la actuación cinematográfica una vez constituida, en el seno del cine ya institucionalizado, e identificamos como su principal particularidad la no correspondencia entre la acción actoral realizada por el sujeto durante la situación de actuación y la actuación en tanto enunciado final ofrecido al espectador. Por consiguiente, concluimos que en el cine, acción actoral y actuación son dos entidades diferentes. Por último, caracterizamos los diversos saberes y destrezas que se ponen en práctica en el desempeño actoral en cine, en función del dispositivo cinematográfico y de las condiciones de producción del medio.

De lo expuesto, podemos extraer las siguientes conclusiones. El surgimiento de la actuación cinematográfica fue el resultado del encuentro entre la actuación teatral y un nuevo dispositivo, que tuvo lugar durante los períodos pre-cinematográfico y silente. Este proceso aconteció en dos momentos diferenciados, por lo que consideramos que sólo luego de los mismos es posible hablar de actuación cinematográfica propiamente dicha. Por tal motivo, tal como plantea André Gaudreault (2007) cuando afirma que las prácticas iniciales alrededor del cinematógrafo aun no eran estrictamente cine, las primeras apariciones de actores frente a la cámara no constituían una actuación cinematográfica, carencia que reafirma la tesis del autor. En efecto, no es hasta la aparición de estos dos rasgos constitutivos (separación actor-espectador, y fragmentación del cuerpo y de la acción) que puede hablarse de actuación cinematográfica propiamente dicha, motivo por el cual postulamos que la misma es un fenómeno que se constituyó en dos tiempos.¹³

¹³ Si bien podría argumentarse la existencia de un tercer tiempo del surgimiento de la actuación cinematográfica en el pasaje del cine silente al sonoro, y que conllevó el aprendizaje de una nueva forma de desenvolvimiento vocal y, en cierta medida, un recambio en la nómina de

Si bien en un primer momento se recurrió al actor de teatro popular, más tarde se hará necesario el surgimiento de un actor especializado en el medio. Conforme avance la industrialización, el oficio actoral será modificado drásticamente, incluyendo destrezas y saberes que no sólo se pondrán en práctica durante la toma, sino, y fundamentalmente, antes del rodaje, durante el rodaje (tanto durante la toma como en el extenso tiempo “entre” tomas) y después del rodaje, por lo que los cambios suscitados por el dispositivo cinematográfico en la actuación no serán sólo de orden estético, técnico y metodológico, sino también laboral, lo cual promueve reflexiones futuras.

Estrictamente en el terreno estético y/o metodológico, la atenuación gestual no se impuso instantáneamente como consecuencia de la escala de planos, ni en los propios actores, ni en la preferencia de los espectadores. Por consiguiente, la evolución hacia el naturalismo no es un hecho que necesariamente deriva o va de la mano de la integración narrativa, sino una construcción cultural e industrial, que representa una opción de desarrollo de la actuación cinematográfica entre tantas otras, que, de hecho, coexisten en la pervivencia del cine de atracciones y en la presencia de actores populares que no utilizan ni el naturalismo ni la atenuación gestual en el cine de todos los tiempos.

Si bien los estudios actuales plantean el surgimiento de la actuación específicamente cinematográfica a partir de la atenuación gestual y la aplicación del naturalismo como un momento de ruptura, consideramos que así como la aparición del cine no puede pensarse sin vincularla con otros espectáculos existentes y con un imaginario de época, el surgimiento y constitución de la actuación cinematográfica tampoco puede analizarse aisladamente. Se trató de la emergencia de una práctica artística en continuidad con su antecedente directo (la actuación teatral), con fuertes vínculos con experiencias de la espectacularidad propia de su época y como

actores con desempeño en el cine, consideramos que esta modificación no alcanza a los parámetros básicos de desempeño actoral en la medida de los anteriores.

resultado de un proceso que, al igual que otras manifestaciones artísticas y culturales, no puede explicarse como resultado de algún tipo de disposición intencional y rupturista de directores y actores, ni de críticos o teóricos.

Por último, si bien hemos argumentado que el desempeño actoral en cine no posee el mismo grado de autonomía que en el teatro, consideramos que esto no debe inducirnos a creer que la actuación es un aspecto desdeñable dentro del enunciado fílmico. Por el contrario, esa potencia que ostenta sobre el público una obra construida a partir de la sola huella de una presencia, no hace más que reafirmar la importancia fundamental de la actuación en el cine.

Bibliografía citada

- Caine, M. (2003) *Actuando para el cine*, Madrid: Plot
- Ceriani, A. y M. Ciafardo (2007) "El concepto de dispositivo" (inédito)
- Dotti, J. (1983) "Filosofía nacional: profesionalización y compromiso", en *Punto de Vista*, VI, 18
- Elseasser, Th. (2011) "Reexaminando el cine de atracciones: cambios epistémicos, realineamientos diegéticos y el retorno de Rube en los medios digitales", en *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 3.
- Gaudreault, A. (2007) "Del cine primitivo a la cinematografía-atracción", en *Secuencias. Revista de historia del cine*, N° 26, p. 10-28.
- Lenk, S. (1994) "L'art de l'acteur sur la scène et devant la caméra (1895-1914)", en Ch. Hamon-Sirejols, J. Gerstenkorn y A. Gardies, *Cinéma et théâtralité*, Lyon: Aléas, p. 151-161.
- Mauro, K. (2015a) "Acción actoral y situación de actuación en cine", en *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N°11.
- ____ (2015b) "Consideraciones teóricas sobre la actuación cinematográfica. El arte del actor entre el dispositivo cinematográfico y las condiciones de producción", en *Actas de las X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*, La Plata: UNLP.
- ____ (2015c) "La actuación teatral y la actuación cinematográfica: un campo de investigación específico", en *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Vol. 4, Nro. 7-8, Xalapa-Enríquez: Universidad Veracruzana
- ____ (2014a) "Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica", en *Telóndefondo.org. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N° 19, Bs As: FFyL, UBA

____ (2014b) "El <<Yo Actor>>: Identidad, relato y estereotipos", en *Revista Aura, Revista de Historia y Teoría del Arte*, N° 2, Tandil: UNICEN.

____ (2013) "La Actuación Popular en el Teatro Occidental". En: *Pitágoras 500, Revista de Estudios Teatrales*. N° 5, p. 15-31.

____ (2011a) "Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de <<representación>> y de <<interpretación>>", en Larios Ruiz, Sh, K. Mauro y otros, *Escenarios post-catástrofe. 1º Premio de Ensayo Teatral*, México: Artezblai, p. 53-99.

____ (2011b) *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*, Tesis Doctoral, UBA (inédita).

____ (2010) "Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación", en *Afuera*, N° IX.

Méliès, G. (1989 [1907]) "Las vistas cinematográficas", en Romaguera i Ramió, J.y H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Barcelona: Cátedra.

Merleau Ponty, M. (1975 [1945]) *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península

Miralles, A. (2000) *La dirección de actores en cine*, Madrid: Cátedra.

Musser, Ch. (1986) "The Changing Status of the Film Actor", en J. Leyda and Ch.Musser (Eds.), *Before Hollywood: Turn-of-the-Century Film from American Archives*, NYC: AFA.

Nacache, J. (2006) *El actor de cine*, Barcelona: Paidós

* Karina Mauro es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA. Investigadora Asistente del CONICET. Se especializa en la Teoría e Historia de la Actuación en Teatro y Cine. Es Profesora Titular de Historia Sociocultural del Arte (IUNA), Docente del Seminario Teoría de la Actuación (UBA) y Docente Regular de Psicología del Arte (UBA). Ha realizado numerosas publicaciones y presentaciones en congresos nacionales e internacionales. Ha participado en la coordinación general del I Coloquio del Actor Popular. Además, es actriz. E-mail: karinamauro@hotmail.com.