

# Hacia un modelo de análisis de la actuación cinematográfica: la situación de actuación en cine

Karina Mauro

La actuación es un fenómeno artístico con características específicas, hecho que la convierte en un genuino objeto de apreciación estética y que asimismo legitima su constitución como un campo de indagación teórica autónomo. No obstante, la enorme carencia conceptual y terminológica que pesa sobre la misma, dificulta ambos acercamientos. En efecto, a pesar de ser una expresión artística omnipresente en la cultura, la actuación ha suscitado pocas reflexiones teóricas sistemáticas a lo largo del tiempo. Los escritos que se han centrado en la actuación como tema excluyente son tardíos y han sido realizados en su mayoría por dramaturgos, actores y directores de teatro en el afán por establecer pautas para el desempeño práctico. Más allá de estos trabajos prescriptivos, la teoría no se ha ocupado sistemáticamente de la actuación y su técnica como objetos autónomos, por lo que su análisis se encuentra aún supeditado a parámetros de elucidación ajenos. Esta heteronomía también se ha hecho evidente cuando los intentos de reflexión se han concentrado en el desempeño actoral en cine.

Toda indagación conceptual que intente realizarse sobre la actuación debe tener en cuenta que la misma es un fenómeno artístico que posee diversas manifestaciones en relación con los distintos lenguajes y/o medios en los que se produce. Por ello, su constitución como campo de investigación específico supone una necesaria transversalidad, que contemple el desempeño actoral en teatro, cine, radio y televisión. Esta diversidad de expresiones no implica una mera transposición de los rudimentos técnicos y de las metodologías actorales específicas de un ámbito a otro, sino una modificación sustancial de los componentes del fenómeno actoral.

No obstante, consideramos que si lo que se intenta es emprender un abordaje sistemático que contemple el fenómeno en su conjunto, es necesario partir de la indagación en la actuación teatral, manifestación originaria del arte actoral en la que el mismo adquiere sus caracteres esenciales y sus parámetros básicos de desempeño. En la cultura occidental, estos parámetros no sufrieron modificaciones sustanciales durante 2400 años. En efecto, más allá de los consabidos cambios en los modos de producción<sup>1</sup> y en las estéticas privilegiadas en las distintas épocas<sup>2</sup>, la actuación se mantuvo invariante<sup>3</sup> hasta la llegada del cine, en tanto nuevo dispositivo que marcó una inédita separación temporo espacial entre actor y espectador<sup>4</sup>.

Habiendo desarrollado ya un modelo de análisis teórico de la actuación teatral<sup>5</sup>, en el presente trabajo nos proponemos analizar el aspecto que, a nuestro entender, constituye el fundamento conceptual de toda actuación cinematográfica. Nos referimos a la situación de actuación, que en el cine adquiere características particulares. Para ello, en primer lugar desarrollaremos brevemente el concepto de situación de actuación y su relación con la acción actoral.

---

1 Que en resumidas cuentas involucran la paulatina salida de la esfera religiosa y el ingreso al ámbito profano, que incluye desde el mecenazgo absolutista hasta el teatro burgués dependiente del ingreso de boletería.

2 Derrotero en el que puede trazarse una constante dinámica conducente hacia la mayor transparencia hacia el referente, cuyo punto culminante será el naturalismo stanislavskiano.

3 Uno de los aspectos que menos se ha visto modificado desde la cultura griega hasta nuestros días, es el que concierne a la marginalidad y a la condena moral dirigida a los actores en las diferentes épocas, que no son más que los pruritos que una cultura eminentemente logocéntrica manifiesta ante una actividad basada en la exhibición pública del cuerpo y de la acción. Para profundizar, ver Mauro: 2011, b.

4 Entendemos al dispositivo como el conjunto de elementos tanto materiales como de producción, que hacen posible la existencia de una obra y su encuentro con el espectador (Ceriani y Ciafardo: 2007)

5 Ver Mauro: 2011, a.

## La situación de actuación

Una de las primeras cuestiones a definir en pos de una teoría de la actuación, es la de arribar a una definición general que sea aplicable a todas las manifestaciones singulares del fenómeno. La concepción tradicional del arte teatral, heredera de los preceptos clásicos<sup>6</sup>, sostiene que la actuación es la representación de un personaje o rol aportado por el texto dramático, el género, las indicaciones del director y/o la inventiva del propio actor. Sin embargo, esta definición carece de la suficiente generalidad como para devenir en una categoría teórica. La primera objeción surge de la constatación de que no siempre existe un texto dramático o un director en una puesta en escena. Por otra parte, no en todos los tipos de teatro pueden identificarse entidades definibles como personajes. Pero más allá de la existencia o no de las mismas, el problema de esta definición estriba en la noción misma de representación, es decir, en la idea de que actuar implica materializar o interpretar un sentido con existencia previa al hecho escénico.

Consideramos que si el personaje tiene algún tipo de preexistencia, la misma es de carácter literario o discursivo, pero no teatral en sentido estricto. En términos teatrales, el personaje es un efecto de sentido emanado del hecho escénico, más específicamente, de la actuación, y no una causa de la misma. Por lo tanto, el personaje o rol a representar no puede explicar la esencia de la actuación, dado que dependen de ésta para tener entidad teatral. Es entonces necesario definir a la actuación más allá de la representación y del sentido.

Como toda expresión artística, la actuación es una obra de arte atribuible a un sujeto. No obstante, dicha expresión artística no resulta en un objeto tangible y externo a la acción del artista que la lleva a cabo, aspecto por el cual la actuación es una de las denominadas “artes interpretativas”<sup>7</sup>, es decir, aquellas obras que hallan su fundamento en la ejecución misma.

Sin embargo, la actuación ostenta profundas diferencias con las demás artes interpretativas, como el canto, la danza y la ejecución de instrumentos musicales. En efecto, mientras éstas exigen un desempeño específico, y por consiguiente, suponen sujetos entrenados en habilidades especiales que aquellos que no las desarrollan no pueden realizar, el actor no necesariamente ejecuta en escena acciones diferentes a las de un sujeto cualquiera. Y si no es necesario que lo haga, si esta variable puede presentarse o no, no es la realización de acciones específicas el fundamento que permite definir a la actuación como fenómeno artístico.

Por todo lo antedicho, hemos establecido que la acción actoral no difiere de la acción cotidiana (Mauro: 2010), aspecto que marca la diferencia sustancial entre la actuación y el resto de las artes interpretativas. Pero, ¿cuál es entonces la esencia que define a la actuación?

Creemos que lo que define a la actuación no es la acción llevada adelante por el actor, sino el contexto simbólico en el que el sujeto se halla posicionado cuando la realiza y al que denominamos “situación de actuación”. Se trata de la circunscripción de una situación espacio temporal en la que el sujeto, en tanto ser encarnado, se posiciona para llevar adelante dicho accionar ante la mirada de otro sujeto.

En su *Fenomenología de la Percepción*, Maurice Merleau Ponty (1975) define al sujeto en tanto situado. Para el autor, el sujeto “es” su cuerpo, en tanto límite que da lugar, y en consecuencia, que coloca en situación. Donde la concepción dualista del sujeto propone una comprensión intelectual previa traducida posteriormente en movimientos adecuados (intervalo menos pronunciado en una acción real, pero acentuado en la ficción), Merleau Ponty plantea a cualquier acción desde la estricta vinculación del sujeto con la situación en la que se halla posicionado. Sólo como situado, es decir en relación con un mundo que no se posee como totalidad

---

6 Para profundizar en el desenvolvimiento de los preceptos griegos en el arte teatral occidental y las implicancias que ello tuvo en la consideración de la actuación, ver Mauro: 2011, b.

7 Para analizar en qué medida la noción de “interpretación” es tributaria de una concepción dualista del sujeto, ver Mauro: 2011, b

cognoscible sino como contexto para una posición determinada y parcial, el sujeto es del mundo, posee un mundo, se da un mundo.

Esta concepción imposibilita pensar a la acción como ejecución de una idea previa o externa. No es pensable entonces una acción emprendida desde una separación o suspensión del medio contextual para responder exclusivamente a imperativos conceptuales, es decir, no es posible para el sujeto accionar sin estar situado. Los movimientos y las acciones se experimentan como resultado de la situación, no son necesariamente precedidos ni acompañados por ideas o pensamientos y es por ello posible afirmar que la motricidad posee ya el poder de dar sentido.

El cuerpo que hace un movimiento en una situación no real, ejecuta una acción que se convierte en su fin, por lo que logra romper su inserción en el mundo dado y dibujar en torno a sí una situación ficticia. Si bien desarrolla su propio fondo o contexto, dicho movimiento no posee menos realidad, o una ejecución imperfecta o incompleta respecto de un movimiento situado en otro contexto. Representar un papel es, para Merleau Ponty, situarse en una situación imaginaria, deleitarse con el cambio de medio contextual, ponerse en situación. Por consiguiente, definimos al contexto espacio temporal en el que el sujeto se halla posicionado y a partir de la cual acciona actoralmente, como “situación de actuación”. Postulamos 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 función ni motivación que producirse ante la mirada de otro sujeto. Se trata de una situación en la que la acción del sujeto carece, no de efectividad en su ejecución, sino de otra utilidad que su sola realización ante otro. Consecuentemente, no es el entrenamiento en un desempeño especializado lo que legitima a la acción del actor en escena, como tampoco es el sentido o el referente representado lo que la justifica. En efecto, dado que no hay 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 que ha 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*<sup>8</sup> en el escenario.

Como corolario, afirmamos que en la situación de actuación es necesaria la participación de dos sujetos, aquel que acciona y aquel que observa dicho accionar. Dado que el espectador es quien legitima el desempeño actoral mediante su mirada, que coloca al sujeto actor en situación para poder accionar, esta relación debe ser sostenida y resguardada hasta las últimas consecuencias. Es decir, el actor debe evitar que la situación de actuación se disuelva, dando lugar a otras situaciones en las que los sujetos implicados (tanto actor como espectador) se verían compelidos a realizar otros desempeños.

En el teatro esto se traduce en la consabida sentencia que marca que la representación no debe interrumpirse nunca. En todo caso, si la representación tuviera que interrumpirse, esto no debe ser por responsabilidad del actor. Por ejemplo, es aceptable que si un terremoto sobreviene durante la función, tanto el actor como el espectador abandonen su cualidad de tales, para pasar a ser personas que huyen, se guarecen, protegen a sus semejantes, etc. Pero es inconcebible que un actor interrumpa una escena ante un tropiezo, una caída o un parlamento equivocado o fuera de tono, es decir, la preservación de la situación de actuación está por encima de la calidad del desempeño artístico.

El carácter ininterrumpido de la actuación es lo que comúnmente se denomina “continuidad” teatral. Generalmente, aspecto que se observa en varios estudios sobre cine, esto se confunde con continuidad

---

8 Acerca de la asunción de la identidad actoral por parte del sujeto, y a su constitución como relato colectivo compartido por la comunidad de actores pertenecientes a una sociedad dada, ver Mauro: 2011, a.

emocional o continuidad de la situación representada, lo cual rara vez se da en una obra de teatro, que suele poseer elipsis temporales y espaciales que el actor debe sobrellevar, así como también abruptos cambios emocionales, muchos de ellos inexplicables e inexplicados (aún en el teatro naturalista). Lo que realmente no se detiene es el hecho teatral mismo, aspecto que marca su aparente fluidez, y que lo distingue del contexto en el que se desarrolla la actuación cinematográfica, marcado por la incesante y necesaria interrupción, aspecto sobre el que volveremos más adelante.

¿Cuáles son las implicancias de la noción de situación de actuación propuesta para la consideración de la actuación teatral como obra de arte?

En el teatro, la acción actoral coincide con la actuación, en tanto enunciado artístico que se ofrece a la percepción del público. Si bien la actuación teatral se produce dentro y en estrecha relación con un enunciado artístico más amplio que la contiene (la puesta en escena en su conjunto, en la que no sólo intervienen diversos lenguajes artísticos, sino que es el resultado de un colectivo que puede incluir al director como figura interviniente en la totalidad y en cada una de las partes), cada desempeño actoral en escena constituye una obra de arte atribuible a un sujeto actor determinado.

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, aspecto que varía según el género o la estética teatral de la que se trate, 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 latente que no puede disminuirse con una planificación rigurosa. Por el contrario, consideramos que a mayor planificación, mayor será la rigidez y menor la posibilidad de solucionar contingencias que puedan presentarse durante la representación, lo cual pondría en peligro la continuidad del hecho escénico. Por consiguiente, la responsabilidad plena respecto de la acción escénica que se produce en cada función en particular depende exclusivamente de esta relación dinámica o más precisamente, de lo que el sujeto actor es capaz de generar a partir de la misma. El accionar que el actor despliegue ante el espectador será su actuación, sin mayores intermediaciones.

Si esto es claro en el caso del teatro, no lo es en el caso de otros medios donde la actuación se desarrolla. Por consiguiente, es necesario analizar ahora cómo se constituye la situación de actuación en cine.

## **La situación de actuación en cine**

¿Qué sucede con las categorías de acción y de actuación en el desempeño actoral en cine? ¿Cómo se constituye la situación de actuación teniendo en cuenta las particularidades del dispositivo cinematográfico?

Si coincidimos con Jacqueline Nacache cuando afirma que “el filme narrativo de ficción en cuanto filme interpretado sigue siendo la forma cinematográfica dominante” (2006, Pp. 12), debemos agregar asimismo que lo es a partir de una completa subordinación de la actuación a las pautas narrativas en las que el dispositivo cinematográfico se ha terminado desarrollando. En este sentido, el dispositivo se ha erigido como “normalizador” de la irrupción del cuerpo y de la acción en el enunciado filmico, al someterla a un esquema logocéntrico<sup>9</sup> que es potestad del director<sup>10</sup>, organizador y responsable último de la película.

Uno de los aspectos fundamentales del arte actoral que se ven drásticamente alterados por el dispositivo

---

9 En el teatro, este sometimiento al logos se garantiza mediante la imposición de la trama como principio organizador de la representación, aspecto que se verá reforzado con la aparición de la dirección escénica (para profundizar, ver Mauro: 2011, b) Consideramos que este modelo es retomado por el dispositivo narrativo cinematográfico, en igual medida que el literario, aunque es este último el que ha suscitado mayor cantidad de análisis.

10 En los sistemas industriales muy desarrollados esta responsabilidad puede corresponderle al productor.

cinematográfico es el que atañe a la inédita separación que produce entre actor y espectador. Si, tal como hemos desarrollado anteriormente, la acción del sujeto actor no difiere de la cotidiana excepto por realizarse ante la mirada de otro sujeto, ¿qué es lo que legitima el desempeño actoral durante el rodaje si el espectador se halla ausente? ¿Cuál es la mirada que posiciona al sujeto en situación de actuación, permitiéndole así accionar? La primera particularidad de la acción en situación de actuación en cine es que el lugar de la mirada se halla ocupado por un artefacto técnico, la cámara (aspecto ya señalado por diversos autores). Por consiguiente, la acción actoral en cine es una acción que no posee otra función ni justificación que ser tomada por la cámara e impresionada en la película. Podemos afirmar entonces que la situación de actuación en cine se circunscribe al momento 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 captada e impresionada en la película, el actor deja de intervenir en su actuación (aspecto que desarrollaremos más adelante).

Sin embargo, esta es sólo una particularidad que deviene en otras modificaciones sustanciales que es necesario analizar. ¿Tiene la acción realizada por el actor delante de la cámara la misma entidad que la acción realizada por un actor en el escenario? Más precisamente, ¿es suficiente el accionar del actor para producir la imagen impresionada en la película? ¿Tiene su desempeño la misma autonomía que en el teatro? En definitiva, ¿quiénes son los participantes necesarios e indispensables para que la situación de actuación cinematográfica tenga lugar?

Para profundizar en este aspecto, consideramos pertinentes los aportes de Philippe Dubois (1986) acerca del acto fotográfico. Dubois afirma que la fotografía es una imagen producida por un acto, y en tanto imagen-acto, implica la cuestión del sujeto. En efecto, el estatuto indicial de la fotografía supone a la imagen como la huella de algo que tuvo lugar en un espacio tiempo determinado. Esto establece la singularidad existencial de la fotografía, dado que implica al sujeto de la experiencia, que el autor identifica con la persona del receptor pero también del operador.

Denis Roche va más allá, al definir a la foto como una relación cuerpo a cuerpo del fotógrafo con el aparato, por lo que plantea a la toma como un gesto que produce la huella física de un referente único e irrepetible. Este referente no se reduce a la “cosa” o “ser” fotografiado, sino a una “relación con el referente y con el sujeto-operador: el gesto de la mirada sobre el objeto: momento de la <<toma>>” (Dubois: 1986, Pp. 62). La imagen implica psíquica y corporalmente al sujeto que la toma, por lo que la génesis de la fotografía es un acto que implica tanto al referente como al fotógrafo y que produce una huella de dicho vínculo.

En el cine, la imagen es el resultado de la acción del actor<sup>11</sup>, pero también de aquel sujeto que opera la cámara. Por lo tanto, el acto que genera la imagen cinematográfica le corresponde a ambos. La imagen no es más que la huella de un accionar realizado *alrededor de* la cámara por dos sujetos: la acción actoral le corresponde al actor y también al camarógrafo. De este modo, la emanación física del referente, propia del carácter indicial de la fotografía (en este caso, de la sucesión de fotogramas que componen el material filmico), corresponde a la acción en situación de actuación del actor y del camarógrafo.

¿Qué significa esta afirmación?

En el teatro es la mirada del espectador la que produce la focalización sobre un actor determinado o sobre una porción de la escena. La misma puede ser inducida por la puesta (por ejemplo, mediante la iluminación puntual) o *ganada* por el propio actor mediante una serie de procedimientos o artilugios, o mediante ese

---

11 Si bien coincidimos con Nacache (2006) cuando afirma que, mediante el montaje, en el cine cualquier cosa o animal adquiere “alma” o poder dramático, en esta oportunidad tendremos en cuenta sólo las imágenes en las que interviene un actor, es decir, en las que se registra la acción de un sujeto frente a la cámara, sea este profesional o no (aunque no profundizaremos en este trabajo acerca de la intervención de actores no profesionales o “no actores” en un film)

fenómeno de focalización espontánea comúnmente denominado como “presencia escénica”<sup>12</sup>. En el cine, en cambio, la focalización es producida por el propio dispositivo, por cuanto el lugar de la mirada está ocupado por un artefacto que puede manipularse tanto durante el rodaje (mediante el encuadre y el movimiento) como posteriormente (a través del montaje e incluso, de la estrategia publicitaria del film).

La acción actoral es aquel desempeño que se produce durante la toma y que es captado por la cámara. Consideramos que no es posible afirmar que la misma se reduce exclusivamente a los gestos, desplazamientos o al mero cuerpo inmóvil del actor, dado que el encuadre y el movimiento de cámara imprimirán un ángulo y un recorrido que determinarán en la misma medida a la imagen resultante. De hecho, es común que sean los movimientos de cámara los que dan como resultado una acción que en realidad el actor, que ha permanecido inmóvil, no ha realizado, pero que será percibida como suya (esto se observa claramente en las escenas de pelea y en los films de acción). En este sentido, el actor debe adaptar su propio accionar al del camarógrafo y viceversa, al punto que el camarógrafo puede relevarlo de accionar, para “construir” él mismo la acción del actor.

Si bien la preparación del encuadre, de los movimientos de cámara y de las cualidades fotográficas y sonoras de la toma, puede corresponderle a otro sujeto o a equipos enteros de sujetos, que además trabajan bajo las indicaciones del director, nuestro interés reside en el momento preciso de la toma, porque es allí cuando se produce la acción actoral. Por consiguiente, la reflexión se centra en los sujetos que tienen desempeño estrictamente durante la situación de actuación. Esto no quita que determinadas acciones requieran la intervención de otros técnicos en el momento mismo de la toma (el travelling es el ejemplo más claro de ello), por lo que bajo la categoría que denominamos “camarógrafo” u “operador” pueden encontrarse reunidos varios sujetos que deberán adaptar cada uno de sus desempeños al del actor y viceversa. En definitiva, la toma es, en sentido estricto, el acto en el que quedan físicamente implicados todos aquellos que accionan *alrededor de* la cámara durante la situación de actuación, y cuya huella quedará impresionada en la película.

¿Cuál es el rol del director en la situación de actuación cinematográfica? En el teatro, por ejemplo, el director no participa de la situación de actuación. De hecho, el rol de director puede no existir y aun así habría teatro. Sin embargo, en el cine esto no es posible, dado que la propia enunciación fílmica requiere de un punto de vista encarnado que tome, disponga y organice las imágenes. Aun en el caso de que ningún sujeto asumiera ese rol en forma nominal, igual habría una o varias personas que deberían realizar dichas tareas para que el film exista.

En normas generales, en el cine se produce una separación entre el sujeto que toma la imagen, que es quien opera la cámara, y el sujeto que diseña, ordena y manipula las mismas. Esto implica que el director de cine es ajeno al acto que da como resultado la impresión de las acciones en imágenes, así como el director teatral se halla ausente en la situación de actuación propiamente dicha. La diferencia entre ambos es que, mientras en el teatro el director puede no existir, en cine esto no es posible.

No obstante su no intervención en la situación de actuación, y por lo tanto, en la acción actoral, el director ejerce un rol definitorio en la actuación cinematográfica, a diferencia del director de teatro. En efecto, en 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 cine. Mientras en el teatro, acción actoral y actuación coinciden, en el cine existe un profundo hiato entre ambas, en el que la intervención del director es definitoria.

---

12 Para profundizar en la caracterización de la presencia escénica como fenómeno de focalización espontánea, ver Mauro: 2011, a.

Por último, mencionaremos brevemente algunos saberes o responsabilidades propias del actor cinematográfico, que se desprenden de lo hasta aquí desarrollado.

En primer lugar, también en el cine, esta célula mínima que conforma la situación de actuación 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, como en el caso del teatro, dado que aquí el espectador está ausente y la continuidad de la representación es imposible y no deseable (salvo escasas excepciones que forman parte de decisiones estético/narrativas del director). La situación de actuación en cine es, por definición, fragmentada y se compone de momentos muy breves. No obstante, se espera que no sea el actor quien la interrumpa. La causa fundamental por la que el actor debe evitar interrumpir la situación de actuación en cine se debe estrictamente a motivos económicos. De hecho, también los diversos 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. 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. Se espera del actor de cine que la interrupción del rodaje nunca sea por su responsabilidad, por lo que la mínima porción de tiempo que conlleva la situación de actuación reproduce, aun en un ambiente en cierta medida controlado, aquella dimensión de riesgo presente en el teatro.

Para preservar la situación de actuación, el actor debe saber desempeñarse en el medio. ¿Cuáles son los elementos que determinan un buen desempeño actoral en cine? Lejos de tratarse de pautas estéticas para crear una buena actuación o del desarrollo del propio talento, los aspectos básicos para el desempeño actoral en cine tienen que ver con poseer los rudimentos de la técnica de actuación cinematográfica.

En primer lugar, el actor 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 naturalismo teatral según la cual el actor debe desempeñarse como si el público no se hallara presente (imponiendo ante el mismo una especie de “cuarta pared”). En su extensión al cine, esto significaría que el actor debe manejarse como si el aparataje técnico del cine no existiera. No obstante, y tal como lo hemos desarrollado, en el teatro el posicionamiento del sujeto como actor depende exclusivamente de la mirada del público, por lo que es imposible e indeseable que se olvide del 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 agradar 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<sup>13</sup>. 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, en el cine el actor no debe olvidar jamás que la cámara lo enfoca, al tiempo que debe conocer todos los aspectos del encuadre, de la fotografía y de los movimientos que determinarán su campo de acción. A lo sumo, el naturalismo que se le exigirá al actor cinematográfico es el de accionar olvidando o 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 acción actoral continua allí donde la representación ha sido fragmentada. Pero de ninguna manera el actor de cine puede desentenderse de la cámara. El actor que olvida la cámara es aquel que no es capaz de adaptar su acción a la misma y al camarógrafo, lo que conduciría a la interrupción de la situación de actuación, con todos los problemas que esto acarrea para la producción del film en su totalidad y para su propia carrera profesional individual.

El actor debe adquirir una precisión gestual y de movimientos tal, que le permita ajustar su desempeño a la

---

13 No profundizaremos aquí en los logros y problemas de la actuación naturalista en teatro. Para profundizar, ver Mauro: 2011, a

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. 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 de cine 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 el mismo le pidió o porque propuso algo inédito (la posibilidad de “improvisar” dependerá de las condiciones de producción). Por otra parte, y estando garantizado lo anterior, el actor de cine 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 acción actoral. Por lo pronto, debe evitar que la actuación se reduzca respecto a lo rodado (o incluso que desaparezca por completo), pero también puede intentar ampliarla (obteniendo, por ejemplo, mayor cantidad de “planos de reacción” que los planificados inicialmente). Por este y otros motivos que no podemos desarrollar en este espacio, el desempeño actoral en cine presenta un extremado individualismo respecto del teatro.

En definitiva, lo que el dispositivo cinematográfico le impone al actor es la renuncia a producir actuación (tal como lo hace el actor teatral), en favor de aportar elementos para la construcción de una actuación cinematográfica. Denominaremos a los mismos, “trazas” de actuación. Por consiguiente, el actor de cine debe brindar la mayor cantidad de “trazas” de actuación de calidad para que la construcción final redonde, por un lado, en el beneficio para la totalidad de la película y, por otro, para la carrera profesional del propio actor (lo que determinará en parte la continuidad de su trabajo). Esto tiene que ver con 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.

En definitiva será el director el que, utilizando las posibilidades ofrecidas por el dispositivo cinematográfico, convierta las trazas de actuación obtenidas por la impresión filmica de la acción en situación de actuación, en una actuación como enunciado artístico a ofrecer al espectador.

## **Conclusiones**

En el presente trabajo hemos introducido algunos elementos conceptuales para el análisis de la actuación cinematográfica.

En primer lugar, hemos propuesto que la toma constituye la situación de actuación. Durante la misma, las acciones realizadas no tienen otro justificativo ni función que ser tomadas por la cámara, “mirada” que legitima el desempeño actoral en cine.

Luego caracterizamos a la acción actoral en cine como un acto llevado a cabo por dos sujetos: el actor y camarógrafo (categoría en la que incluimos a todos los sujetos que se desempeñan durante la toma misma y cuyo accionar queda impreso físicamente en la película). Este accionar se produce *alrededor y en función* de la cámara, dado que el objetivo último es que quede registrado. Por consiguiente, dicho registro constituye una huella o índice de un acto que ha implicado al actor y al camarógrafo. El actor ha estado allí y “ha hecho” algo, aunque ese hacer se limite a estar, aún de la forma más inexpresiva. Pero para que dicho desempeño haya sido impresionado en la película, otro sujeto tiene que haber accionado “en espejo”, por lo que la acción actoral en cine es un acto que implica a dos sujetos en situación de actuación.

Por último, hemos argumentado que las acciones así registradas constituyen “trazas” de actuación, pero no

una actuación propiamente dicha. Las imágenes obtenidas durante el rodaje necesitan ser manipuladas para convertirse en cine. Así, el dispositivo cinematográfico plantea todo tipo de fragmentaciones, selecciones, combinaciones y decisiones anteriores, simultáneas y posteriores al rodaje, que son ajenas a la acción del actor pero que repercutirán en la misma. En el film terminado, la actuación no se corresponde con la acción actoral realizada por el sujeto durante la situación de actuación. Por consiguiente, concluimos en que en el cine, acción actoral y actuación son dos entidades diferentes.

No obstante, esto no debe conducir a la conclusión errónea de que el desempeño actoral es un aspecto desdeñable dentro del enunciado fílmico. Por el contrario, esa potencia que ostenta 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 arte.

## **Bibliografía**

Barr, Tony. (2002). *Actuando para la cámara: Manual de actores para cine y TV*, Madrid: Plot

Caine, Michael. (2003). *Actuando para el cine*, Madrid: Plot

Ceriani, A. y M. Ciafardo. (2007). “El concepto de dispositivo” (inédito)

Dubois, P. (1986). “El acto fotográfico”, en *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona: Paidós Comunicación

Mauro, K. (2011, a). *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, Argentina (inédita)

Mauro, K. (2011, b). “Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de <<representación>> y de <<interpretación>>”. *Escenarios post-catástrofe, Primer Premio de Ensayo Teatral*, de Shaday Larios Ruiz. México: Artezblai

Mauro, K. (2010). “Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación”. *Revista Afuera IX*. Recuperado el 17 de enero de 2014, de <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122&nro=9>

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

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

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

UNESCO (1996). *Directrices para la creación de un sistema de Tesoros Humanos Vivientes* (consultado en <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00031-ES.pdf>, el 08/03/08)